



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

EL *UKIYO-E* EN LOS LÍMITES DE LA IMAGEN:

ESTUDIO SOBRE LA COLECCIÓN DE ESTAMPAS JAPONESAS CLÁSICAS
DEL ARCHIVO CENTRAL ANDRÉS BELLO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía

con mención en Estética y Teoría del Arte

presentada por

GONZALO MAIRE

Profesor Patrocinante

Dr. Cristóbal Holzapfel

Santiago de Chile, 2017.



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

EL *UKIYO-E* EN LOS LÍMITES DE LA IMAGEN:

ESTUDIO SOBRE LA COLECCIÓN DE ESTAMPAS JAPONESAS CLÁSICAS
DEL ARCHIVO CENTRAL ANDRÉS BELLO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía

con mención en Estética y Teoría del Arte

presentada por

GONZALO MAIRE

Profesor Patrocinante

Dr. Cristóbal Holzapfel

Santiago de Chile, 2017.

Para Olga y Ximena.

Índice.

AGRADECIMIENTOS.....	8
RESUMEN.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
1. Antecedentes del problema de investigación.....	13
2. El problema de investigación, hipótesis y marco teórico.	17
3. Objeto general, objetivos específicos de la investigación y metodología.	32
CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	34
1. La cifra de lo (inter)cultural en el ejercicio investigativo.....	34
2. La noción de tirantez cultural-disciplinar calibrada como el efecto de una reflexividad sobre un objeto artístico.	38
3. Sobre pertinencia, consistencia y coyuntura del material bibliográfico.	40
CAPÍTULO I: LA IMAGEN COMO LÍMITE.....	44
1. Tres instancias pre-críticas sobre el caso de estudio de esta investigación.	44
1.1. De la posibilidad de interrogar: del paradigma o la historia de las clasificaciones.....	45
1.2 De la constatación de la pregunta.	56
1.3 De la pretensión de conocimiento.....	59

2. Sobre el caso de estudio: definición del ukiyo-e e instancia de posibilidad al problema de la Imagen.	63
2.1. La bidimensionalidad problemática del caso de estudio.	64
2.2. Definición museal y vernácula: disponibilidad hacia la Imagen.	67
3. El problema de la Imagen en el ukiyo-e.	82
3.1. Los tres lineamientos del problema.	85
Anexo de Imágenes Capítulo I.	88
CAPÍTULO II: LA IMAGEN DELIMITADA.	92
1. La Imagen Delimitada: su cómputo histórico y fabulación teórica-autoral.	92
1.1. La frontera de lo expositivo y lo descifrador en el modelo de conocimiento del ukiyo-e.	101
2. El primer rasgo paradigmático: el ontoteleologismo del ukiyo-e.	111
3. El segundo rasgo paradigmático: el determinismo de lo social.	121
4. La Forma de la Imagen Delimitada: la Representación.	138
5. Los límites de la Imagen Delimitada en el ukiyo-e.	147
5.1 La De-limitación desde el Orientalismo.	148
5.2. El límite de la teoría-modelo como el problema de la heurística: el Falso Positivo.	155
5.2.1. El Falso Positivo de la continuidad del contexto y la unidad de un espacio artístico: el problema del tránsito de las imágenes.	159
5.2.2. El Falso Positivo de lo representacional dentro de la mediación museal.	163
Anexo de Imágenes Capítulo II.	165
.....	168

CAPÍTULO III: LA IMAGEN DESLIMITADA.....	169
1. De la Representación como grilla en la investigación, a la Imagen como posibilidad de nuevos lugares de estudio.	169
2. La transgresión en la Imagen y la pretensión de espacios de estudio originales.	182
3. La Imagen pensada desde lo estético-antropológico.	188
4. El ser-humano como lugar de las imágenes.	193
5. El ser-humano deslimitado: el homo simbolicus.....	197
6. El Sentido en la Imagen: lo imaginal.....	211
Anexo de Imágenes Capítulo III.....	219
 CAPÍTULO IV: EL DESLÍMITE. REFLEXIONES SOBRE EL PARENTESCO Y EL CONTAGIO EN EL UKIYO-E.	 222
1. El ukiyo-e en un (des)enlace con lo real y lo museal.	222
2. La crisis de la Representación y Parentesco: entre el sitial sui generis y la visión de imaginalización del ukiyo-e.	224
2.1. La Escuela como continuidad: la controversia Matabei.	235
2.2 Una lectura al problema del tránsito de las imágenes: la ligadura yamato-e-ukiyo-e.	242
2.2.1 Esbozo de estudio sobre el dispositivo del mirar en el ukiyo-e.....	245
2.3. La retícula exploratoria de la indelimitación: el paradigma y lo simbólico.	256
3. El ukiyo: contagio, interpretación y teatralización desde el pensamiento de Sandy Kita.	261
3.1. El ukiyo desde el sentido de Richard Lane: el sitio de la estampa japonesa.	262

3.2. El relativismo en la significación del concepto ukiyo.	268
3.3. El ukiyo desde el sentido de Sandy Kita: la teatralización de lo real.	273
4. Ukiyo y ukiyo-e: Imagen dinámica, Nombre Común.	277
Anexo de Imágenes Capítulo IV.....	285
EPÍLOGO.	289
1. La nueva relación de Occidente en Oriente: el dispositivo museal como autoridad y obediencia estética.	290
2. La dislocación del Paradigma: la teoría en los límites del fenómeno artístico... ..	300
3. Dispositivo soterrado, superviviente y abierto.	304
4. La Imagen sin rostro: parentesco y contagio.	313
Bibliografía.	320

Agradecimientos.

La confección y puesta en marcha de esta investigación doctoral, como la posibilidad de obtener una formación académica e intelectual mucho más enriquecida y enjundiosa, fue debido a la contribución compartida de instituciones, espacios del saber y una diversidad de personas. Va en esa orden, pues, mi hondo reconocimiento.

Deseo agradecer, en primer lugar, a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), Programa Formación de Capital Humano Avanzado, por financiar mi formación y proyecto de trabajo investigativo a nivel de doctorado. Asimismo, también, agradezco los años de enseñanza y crecimiento que obtuve en el Programa de Doctorado en Filosofía con Mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, primero, coordinado por Pablo Oyarzún, luego, Rodrigo Zúñiga y, finalmente, Miguel Ruiz, en la compañía de una excepcional comunidad de académicos y estudiantes. Especialmente, quiero resaltar a mi profesor patrocinante, el Dr. Cristóbal Holzapfel, por todo su aliciente, compromiso y seriedad en la tutela de mi investigación.

Remito mi sincero reconocimiento a la Universidad de Chile, quien ha guiado mi verdadero acercamiento al saber desde el año 2007 y al Archivo Central Andrés Bello, por permitirme trabajar como pasante de pregrado en sus instalaciones, aproximarme a su *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* e incentivar, activamente, la configuración sostenible de redes de investigadores, en torno a la problematización de sus objetos custodios. Conjuntamente, no puedo desterrar a la omisión, la importantísima ayuda que significó para mí ALADAA CHILE, un proyecto de académicos e investigadores sobre Asia y África, en el que he sido su Secretario por dos años, hoy Presidente, y que me consintió y asistió en la difusión y valoración de mi constelación de pensamiento, en todas sus formas y espacios disponibles.

Finalmente, y con muy singular atención, quiero reconocer lo valioso que ha sido para mí la compañía, el afecto y entendimiento de mi familia en ésta, y en toda etapa de mi vida: mi madre Ximena y mi hermano Ignacio. Al igual que aquellos, quiero mencionar lo significativo que ha sido la fraternidad y confianza que he recibido transversalmente de mis colegas y amigos Emilio Vargas, Manuel Rivera, María Elvira Ríos y Diego Melo, entre tantos otros.

Resumen.

La presente investigación doctoral desarrolla un revisionismo y una apertura de tipo conceptual y metodológico de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* (conjunto de piezas *ukiyo-e*) que custodia el Archivo Central Andrés Bello, sobre una doble sedimentación crítica: ser un conjunto de objetos artísticos de procedencia japonesa, y estar emplazados, normativizados, sobre una institucionalidad museal chilena.

La naturaleza bicéfala de las obras no es casualidad: la hipótesis de estudio de esta investigación conjetura que ello responde a un cúmulo de lógicas, órdenes de expectativas, metodologías, y, en fin, a rasgos paradigmáticos sobre el Arte que se insemnaron en Japón durante el siglo XIX desde la tradición occidental (es decir, desde la influencia de corte europeo y estadounidense). Aquella constelación teórica ha determinado hasta hoy el acercamiento interrogativo y la investigación sobre el *ukiyo-e* desde un horizonte cultural y, particularmente, hacia una fijación como un tipo de objeto testimonial y representacional de lo real-social.

Considerando sólo una de las múltiples dimensiones de la obra artística, la Imagen, esta investigación reflexiona su estatuto en el *ukiyo-e* desde una teoría de la Imagen: de una parte, a través de los rasgos fundamentales del modelo paradigmático que intervienen en su definición convencional y aplicación en el museo local; y, de otra, las posibilidades, a partir de los límites del antedicho modelo, de abrir nuevos espacios de exploración e interrogación del objeto de estudio.

Respecto al modelo convencional, la investigación precisa su fundacionalidad en las aportaciones del crítico estadounidense Ernst Fenollosa, que se desarrollan en tres aristas: un ontoteleologismo de la obra, una determinación de la coyuntura social y una preponderancia del concepto de Representación. De otra parte, para la enunciación de los nuevos espacios de estudio sobre el *ukiyo-e*, la investigación reflexiona la Imagen sobre un doble problema de vinculación con el fenómeno artístico japonés: la cuestión del Parentesco y el Contagio.

Abstract.

The present doctoral investigation proposes a kind of conceptual and methodologic revisionism of the *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* (set of *ukiyo-e* pieces), safekeeping by the Archivo Central Andrés Bello, on a double critical sedimentation: to be a set of artistic objects from Japanese provenance and to be emplaced, normalized, on a museal institutional.

The double-headed nature of the pieces is not a coincidence: the hypothesis to study guess that it responds to cumulus of logics, orders of expectative, methodologies and, anyway, paradigmatic features on Art, which were inseminated in Japan during the nineteenth century from the Western tradition (that is say, from the European and American influence). That theoretical constellation has determined, by now, the interrogative approach and the research over *ukiyo-e* from a cultural horizon and, particularly, until a fixation as testimonial and representational object of the real-social.

Considering only one of multiples dimensions of the artistic work, the Image, this research reflects its statute on *ukiyo-e* from a Theory of Image: on the one hand, across the fundamental features of paradigmatic model that intervene in its conventional definition and application at local museum; and, on the other hand, the possibilities, starting from the limits of the above model, to open new places of exploration and interrogation on the object of study.

Respect to the conventional model, this research precise its establishment on the contributions of the American Art critic Ernst Fenollosa that it is developed on three edges: an ontoteleologism about the artistic work, a determination of the social conjuncture and a preponderance of the concept of Representation. On the other hand, to the enunciation of the new study spaces on *ukiyo-e*, the research reflects the Image on a double problem of link-up with the Japanese artistic phenomenon: the question of the Kinship and the Contagion.

Introducción.

“El autor no ha fotografiado jamás, en ningún sentido, el Japón. Más bien ha sido lo contrario: el Japón lo ha deslumbrado con múltiples destellos; o mejor aún: el Japón lo ha puesto en situación de escribir”.

Roland Barthes.

El *ukiyo-e* –grabado japonés o estampa xilografiada, como se ha denominado desde una forma convencional– es un objeto artístico surgido en el siglo XVI, y cuyo auge en la sociedad japonesa se extendió hasta el siglo XVIII. Su nombre significa *Pinturas del mundo flotante*, término proveniente del budismo del siglo XII, que aludía a la tristeza y la fugacidad del mundo material, y donde su sentido inicial fue transpuesto para hacer referencia al placer de las fiestas, el ocio en una emergente cultura mercantil. El *ukiyo-e* son ilustraciones de escenas cotidianas, citadinas y festivas de las principales ciudades de Japón. Se destacan, entre los motivos, los espacios de esparcimiento y recreo, como las casas de *geishas*, los teatros y, en general, los paisajes rurales y urbanos (*fukeiga*). Asimismo, existen *ukiyo-e* que retratan a los actores del teatro *Kabuki* (*yakusha-e*), a las mujeres cortesanas y bellas (*bijinga*), o bien, ilustraciones de utensilios ceremoniales, seres míticos y escenificaciones con un énfasis sexual (*shunga-e*), entre otros.

Durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XX se masificó su distribución por Europa. Con la introducción de estos objetos al espacio del Museo y las colecciones (Japón participaría en 25 Exposiciones Internacionales entre los años 1873 y 1910, fundando conjuntamente el Museo Nacional en 1872 y un Comité para la Protección de Propiedades Culturales), y la recepción que supuso en ciertos círculos de artistas europeos, germinaría su advenimiento reflexivo como un objeto artístico. Desde la segunda mitad del siglo XIX se incorporan paulatinamente las investigaciones académicas, tanto japonesas como europeas.

En el caso japonés, el punto de inicio es la inauguración de la asociación *Ryūchikai* (1878) y posteriormente el grupo *Seikyōsha* (1888), cuyas pretensiones últimas fueron la valoración de la tradición artística desde una política de rescate generalizada.

Ésta es la caracterización convencional (arqueológica, si se quiere) del *ukiyo-e*: es hallable palmariamente hasta hoy en la vasta bibliografía de difusión; activa, también, como una definición de objetos culturales y clasificación tipológica de piezas, pero, que se haya agotada irremediabilmente en su campo problemático como un fenómeno artístico. La “estampa” *es lo que es*, tanto por el volumen y la naturaleza de la información generada en investigaciones, así por la progresiva innecesidad de interrogarla, discutirla o falsarla. En la incipiente investigación chilena, esta brevísima definición provee la primera aproximación (forzosa y empaquetada) para el estudio de estos objetos en los museos y las colecciones privadas nacionales. Igualmente, aposta el modelo y marco a prolongar para toda la investigación. Respecto de aquello, no existe un revisionismo de tipo conceptual, analítico o metodológico sobre la insistencia de esta taxonomía, ni su fundamentación –tan determinante y soberana– para la investigación actual. Ya sea por razones de especificidad formativa del investigador, acceso a fuentes primarias y/o bibliografía específica, o elaboración de nuevas metodologías, actualmente no existe en Chile una ruta de investigación alternativa, ni la posibilidad abierta de concebir resultados originales sobre el fenómeno. No solamente concentrado en términos formales, asociado a un proceder interrogativo con el objeto de estudio; acaso, además, sobre el abanico disciplinario (de enfoques) disponibles para el investigador.

La atención crítica en el *ukiyo-e* es halada de antemano a un doble juego heurístico-discursivo: la insistencia imperativa de configurar sobre todo objeto artístico asiático, el comportamiento, las determinaciones, las esperanzas y las concepciones ontológicas que la tradición investigativa europea (lo que se ha fabulado como *occidental*), ha establecido sobre la constelación Arte, históricamente. Es decir, en primer lugar, generar el proyecto de una investigación sostenida, confabulando *análogamente* los sistemas vigentes y los objetos inexplorados que se sitúan por fuera de sus proyecciones modeladoras; y segundo, soslayar la condición abierta –fenoménica– de lo artístico, esto es, en tanto que la necesidad de una

diversidad de estrategias para la generación de saberes disciplinares o multidisciplinares, y, a regateo, conducirse hacia la nuclear descripción del orden cultural en lo formal desde el estudio de la propia obra, como si fuese ésta su dimensión teleológica. No es casualidad este escenario, sino un riesgo y una apuesta epistemológica intencionada.

Si se dispone de una puesta en común de los marcos conceptuales, hermenéuticos y metodológicos en la investigación histórica sobre el *ukiyo-e*, en su estatuto de objeto artístico, así como la crítica a una suerte de genealogía de las interrogaciones epistemológicas que se han establecido acerca del fenómeno artístico –y de subproducto, sus objetos–, estas piezas se han estudiado con una preeminencia y reincidencia desde un enfoque histórico-cultural (y desde dentro, con una predisposición museal). Se ignoran, en general, las razones de estas decisiones y sus huellas autorales. Pero, detonan sus consecuencias: el acercamiento hacia el discurso de lo cultural se estriba en una pretensión metodológica de poner atención a la hermenéutica del objeto, símbolo y lectura respecto de una cosmovisión histórica o, como se definió en un principio por la tradición alemana, acerca del “Espíritu de época” (*Zeitgeist*); es decir, dentro de los estudios que se “ocupaban en particular de las conexiones entre las artes” (Peter Burke, 2006: 21) y, que, consiguientemente, proponían leer “cuadros o poemas específicos como evidencia de la cultura y el período en que se creaban” (ibíd.). De este horizonte epistémico, cuya fuerza radica en la hermenéutica de lo social, se ha insemñado un discurso constrictivo que predispone en el objeto determinaciones económicas-sociales, por sobre exploraciones derechamente estéticas. La tesis que transita por debajo de toda investigación es pensar que “las imágenes y los textos se limitan a reflejar o imitar la realidad social” (óp. cit., p. 97).

1. Antecedentes del problema de investigación.

En el *ukiyo-e* persiste una suerte de inmanencia de lo cultural que ha configurado un horizonte exploratorio, en torno a una baraja muy cautelosa de preguntas de investigación y metodologías con notoria pertinencia para este discurso histórico-cultural, pero, que –y es aquí lo verdaderamente importante– han condicionado el tipo de contacto hacia el fenómeno

artístico sobre qué es oportuno estudiar, cómo es posible organizar el conocimiento (ya sea cualitativo o cuantitativo) y qué cabe esperar en los resultados de la investigación. Lo que se sabe (y lo que se reproduce): la ruta de exploración conocida para estudiar el *ukiyo-e* responde a constituir el fenómeno artístico en un anexo o prolongación de los modos de producción cultural de las sociedades. Toda forma de Imagen –pensada como una de las dimensiones del objeto artístico– se configura desde los modos de significación de una variable ideológica-representacional de la visualidad, orientada en función del registro y el testimonio figurativo de los procesos históricos de una sociedad. Su estudio está encauzado a la indagación de una cosmovisión epocal, a través del establecimiento de un conjunto de imágenes que revelan análogicamente una constante representacional de lo social, *como si* fuese el rasgo estilístico-estético preponderante. Si bien esta línea culturalizante ha insemñado prácticas en el estudio del *ukiyo-e* con resultados de investigación incuestionables y fundamentales, si se ahonda críticamente el objeto artístico en la dimensión específica de la Imagen, este marco epistemológico convencional produce fisuras o límites propios de su horizonte de indagación (siempre provisorio), y no consigue solventar satisfactoriamente tres problematizaciones trascendentales sobre el fenómeno artístico (y, con especial atención, su estatuto de Imagen).

En primer lugar, deja sin advertir la falta de una revisión terminológica-conceptual de aproximación crítica en el objeto de estudio. Debatir, por ejemplo, cómo reflexionar en la especificidad de un horizonte de sentido de mundo, la aplicación irrestricta de categorías como la de “visualidad”, “Imagen”, “figurativo”, “imitativo”, “representacional”, etcétera. O bien, señalar los rasgos que determinan la gravedad de lo social en la comprensión de las piezas. Entretanto, también, no clarifica las razones de por qué se ha dejado en vilo una averiguación de los rendimientos de esas concepciones de mundo de la sociedad (ya sea en un sentido unitario o de confrontación de discursos), por ejemplo, respecto a un horizonte de más larga data, como la tradición de pintura *yamato-e* o su relación con otras tradiciones, más o menos coyunturales, como la Escuela *Tosa* y la Escuela *Kanō*. Segundo, directamente relacionado a lo antepuesto, la resistencia a una atención de los rendimientos del objeto con los modos de generación de saberes, discursos y síntesis de mundo singulares que se han insemñado, junto a los propios, en el campo artístico japonés. A nivel de las colecciones

locales, la inquietud por sondear el cómo se fundamenta un vínculo entre estas piezas y otros repositorios museales; cómo afecta mutuamente la experiencia de la complejidad geocultural en las colecciones chilenas, la multiplicidad de las imágenes y sus troncos de Sentido. Al mismo tiempo, escudriñar por su grado de transacción, hibridación o transferencia de ciertas concepciones de mundo que se sintetizan en el espacio del Museo y los propios objetos japoneses. Por último, a nivel general, y desde la dimensión de la Imagen, la necesidad de abrir una exploración desde la dimensión antropológica y estética en el *ukiyo-e*, esto es, no del estudio de las imágenes en función o hacia el itinerario de una cosmovisión epocal, sino pensar desde la configuración de un proyecto de Imagen transversal y pertinente a los usos tipológicos, formales, temáticos e iconográficos del *ukiyo-e*.

Las anotaciones anteriores son indicativas de un doble margen reflexivo, que no ha sido examinado (suficientemente aún), quedando en una suspensión, silencio o impedimento del propio discurso de lo cultural. Estas las lagunas de saber con las siguientes:

a) El problema del dinamismo exploratorio de las imágenes y las condiciones de su convivencia como una forma de Sentido de lo representacional: el *ukiyo-e*, según se ha definido por descripción de la sociedad y determinada por una pauta epocal, está prescrito a un modo de significación y producción de sentido predominantemente representativo o testimonial, sin importar, acaso, las fuentes temáticas, los modos de exploración de la mirada y sus pautas de resolución de problemas visuales de las imágenes, como tampoco, la posible especificidad de un programa antropológico (simbólico) de concepción de mundo. Cabe sospechar que el concepto de Representación pudiese ser demasiado dilatado, cuando no, forzado, a la necesidad de dotar de una exegesis a las imágenes con un rasgo social. Es razonable anticipar que una imagen *ukiyo-e* de una *geisha*, un paisaje o una escena mitológica suponen una puesta en escena de síntesis y momentos específicos de procesos y concepciones de lo real, oportunos a un tipo de concepción de mundo y una traza exploratoria de la mirada. Igualmente, que una obra esté reservada a la pared de la casa de un comerciante, al espacio de un templo, a la transmisión panfletaria de peregrinaciones o la confección de una colección museal. Se advierte, entonces, que el lugar, la propuesta en la experiencia y el motivo son elementos de una búsqueda de Sentido específicos (en las cláusulas de la Imagen, la pregunta

por una *imaginalización* del mundo), que acontecen en formas singulares y expectativas de comportamiento de las imágenes. Si hubiese, entrelíneas, además, un lugar común entre estas aristas habría que cuestionar qué unidad, y de qué naturaleza, es aquella que los entronca y empalma en una semejanza de experiencia. Sin embargo, el principio de autoridad de lo representacional (como coordenada de relación e interpretación de las obras), también, es un perfil teórico no esclarecido.

b) La pregunta por un principio de la Imagen como un propósito trascendental de la mirada (antropológicamente situada): a consideración de la posición anterior, el procedimiento que el discurso histórico-cultural da al *ukiyo-e* hace extensiva su reflexión hasta el ámbito social, en el horizonte de una genealogía del objeto. Sin embargo, no rastrea los rendimientos trascendentales de la Imagen, en tanto que una instancia de proyección y conjugación del ser-humano. Ese rasgo antropológico, sostengo preliminarmente, caracteriza y sitúa una disposición ideológica y especificidad formativa de las imágenes. Hasta ahora no se ha indagado adecuadamente el sustento de la necesidad de la Imagen, ni su complejidad en el objeto de estudio –una imagen que está provista de un dispositivo de la mirada–. Hay una desvinculación radical entre una interrogación del objeto y una conceptualización del ser-humano que, justamente, produce, reproduce y administra las imágenes. En el *ukiyo-e* persiste una pesquisa sobre las formas de interrogación de lo real-inteligible de las imágenes en lo contextual como el resultado de esa contextualidad, pero, no la condensación de una Teoría de la Imagen.

Por consiguiente, ante el panorama general que la caracterización actual del objeto no satisface enteramente el estadio de fenómeno artístico del *ukiyo-e*, tanto en la reducción de la plasticidad de sus imágenes a lo testimonial y traductivo de lo real (cuyo principio interno tampoco está establecido), y la falta de una examinación de la obra desde un proyecto de configuración de la observancia que se emplaza en el sitio de lo museal, **esta investigación doctoral está circunscrita de manera exclusiva al campo del estudio de la Imagen. El enfoque es estético-antropológico.**

La motivación de esta investigación es repensar el propio conjunto de *ukiyo-e* del Archivo Central Andrés Bello, perteneciente a la Universidad de Chile, la *Colección de*

Estampas Japonesas Clásicas, y proponer desde ella una plataforma de experimentación de nuevos enfoques y bitácoras de investigación, con el fin de reorientar el acercamiento sobre objetos concretos –que están por fuera de la tradición del Arte europeo– y que intervienen en nuestro campo artístico como lugares problemáticos con vacíos de conocimiento. La idea germinal que nutre este proyecto conjetura que los lineamientos con los que se ha elaborado un objeto de estudio, junto a sus atributos estéticos, técnicos, formales y sus prejuicios o limitaciones epistemológicas, no son valores dados por el mismo objeto *a priori*, por su naturaleza, sino por la construcción teórica-metodológica del investigador.

2. El problema de investigación, hipótesis y marco teórico.

Se formulan tres preguntas de investigación. La primera es sobre el estado actual del caso de estudio: ¿qué tipo de horizontes conceptuales posibilitaron que la Imagen presente en el *ukiyo-e* sea sinónimo de una pretensión testifical, representacional de lo real-social?, en segunda instancia, ¿desde qué repertorios analíticos se puede expandir esta caracterización hacia nuevos espacios de interrogación?, y, últimamente, una interrogación anclada, con toda especificidad, a la colección chilena de *Estampas Japonesas Clásicas*: ¿de qué modo ambas interpelaciones inciden en los escenarios de expectativas, en las políticas administrativas y las posibilidades de generación de saberes sobre la colección chilena de *ukiyo-e*?

El problema que plantea esta tesis es el estatuto de la Imagen en el *ukiyo-e*, a partir de los modos en que se ha configurado sus formas de acercamiento y experiencia como objeto artístico y museal. El caso de estudio es la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

La investigación doctoral plantea la siguiente hipótesis compleja, dividida en dos conjeturas:

En primer lugar, el tipo de producción de saber sobre el *ukiyo-e*, con preponderancia, se ha asentado en las concepciones sobre el Arte vigentes del siglo XIX e insemnadas en Japón. Esta organicidad de relaciones y configuraciones sobre el Arte constituyó un calce epistemológico entre un campo artístico japonés y ciertos horizontes de expectativas estéticas

de raigambre europeizantes. La ensambladura implicó tres tesis trascendentales en la obra, y su perfil de Imagen: a) un argumento ontoteleológico del objeto artístico, b) un determinismo de lo social como la condición hermenéutica de la obra y, c) la soberanía de la noción de Representación.

Segundo, la inclusión crítica de la noción de Imagen en el objeto de estudio permite investigar la especificidad problemática de la obra como la expresión de un proyecto de simbolización de mundo desde una pauta antropológica en dos sentidos complementarios: de una parte, el nexo entre el fenómeno artístico japonés y el *ukiyo-e*, en cuanto a un objeto artístico desde la reflexión del parentesco entre las imágenes (el tránsito de aquellas por una diversidad de espacios de significación y conductibilidad); de otra, la articulación de Sentido entre el concepto de *ukiyo* y los modos de configurar lo real (el afianzamiento de un proyecto de la mirada) y su distinción de lo mero representacional como categoría museal-estética.

El marco teórico de esta investigación se desarrolla en tres enclaves: el Sentido, el Paradigma y el Límite. Primeramente, respecto a la cuestión del **Sentido**, su desarrollo en esta investigación no sugiere una práctica ensimismada (necesariamente), en torno a lo que comúnmente se piensa sobre el sentido de una Imagen o una obra, vale decir, una cuestión sobre el qué quiso expresar el artista, o bien qué quiere decir interpretativamente tal imagen u objeto. Una intencionalidad que se singulariza en la obra artística. La bibliografía sobre este punto es abundante, y recorre gran parte de la Historia del Arte y la producción teórica, estética, sobre el Arte. La noción de *imitari* hizo brotar una prolongada producción intelectual y repertorios analíticos, desde la Antigüedad Clásica hasta los comienzos del siglo XX, que se funda en conceptos capitales como el de la “adecuación”, la “Forma”, la “disposición”, la “analogía”, la “Representación”, etcétera, ya bien destacaba Wladyslaw Tatarkiewicz (2001). Esta posición analítica, que abrevia la Imagen a un sentido adherido y último de contenido desde una esfera formal de la obra o el artista, debe ser puesta en precaución. No tan apartado a este territorio se encuentra Sergio Rojas, quien en su texto crítico *Las obras y sus Relatos II*, reflexiona sobre la fricción contenido-crítica (ensayo de revelación del objeto artístico):

“Sin embargo, no es extraño encontrarse con el supuesto de que en la obra el artista ha “querido decir” algo, una especie de “significado” oculto que ahora –en un escrito– otro

intenta dar a entender. Considero que este hipotético contenido de idealidad en la obra, depositado en ésta desde la mente del “autor”, es algo que debe ser puesto en cuestión” (2009: 8).

La formulación por el Sentido, en el contexto de esta investigación doctoral, es por aquello que da una sustentabilidad a la Imagen dentro de un programa particular de organizar la realidad en el ser-humano. El Sentido, en cuanto a una búsqueda de fuero antropológico, la fundamentación de una necesidad de exploración desde la Imagen, y la consigna de una concepción de la Imagen como campo de acción y de dispositivo visual. La caracterización del Sentido sobre la Imagen esta investigación doctoral debe construirlo.

Provisionalmente expongo los antecedentes conceptuales a este debate, comenzando por el siguiente puerto de partida: en toda indagatoria sobre la obra artística se ha supuesto que existe una Imagen portadora con un Sentido agregado, que debe ser invocado y develado. Implica la necesidad de una articulación de la Imagen con una espesura semántica que la desborda y, que, sin embargo, acude a su encuentro como valor de experiencia de la obra. Una de aquellas grandes densidades sobreabundantes es la noción de lo sacro (y profano), en que las imágenes son diferenciadas y categorizadas. La tradición occidental, europea, ha puesto gran interés sobre aquello. Precisamente, en la investigación de Michel Delahoutre se esbozan *a priori* dos supuestos ante la Imagen, que han condicionado su reflexión a un estado larvario de problematización: en primer lugar, la predisposición reflexiva hacia la categoría “Arte”; esto es, la Imagen, en la medida de un rasgo constituyente de la Obra de Arte, que, a su vez, está determinada por ser procedente del concepto de Arte (en un modo ambiguo, poco nítido, una suerte de taxonomía de significaciones y de correspondencias), y en una segunda instancia, la de poseer el sesgo de sacra (inserta sobre cualquier sociedad en que se atisbe un horizonte religioso de categorizar el mundo, como si la valía de lo sacro fuese rasgo singular, de entre tantos otros, de un proyecto simbólico de las imágenes). En estos dos módulos, paradójicamente para Delahoutre, abrirían la posibilidad de un estudio comparado entre las obras (las imágenes); pero que, él mismo, pone en un miramiento, conjeturo, por considerar tanto la Imagen y lo Religioso como mera grilla estandarizada –y discutible– de significación (de dar un Sentido):

“Los estudios comparados del arte sagrado están en sus comienzos. Los más interesantes no están exentos de un cierto espíritu sincretista que asimila y reduce las formas artísticas y religiosas a su apariencia primera (Burckhardt, 1976). Trataremos, por nuestra parte, de evitarlo, aun cuando hayamos de utilizar la comparación y la reducción tipológica” (1995: 155).

El Sentido no es un atributo de la empiricidad de la Imagen, sino una especificidad que se dona o que es dotada por aquella. Si bien Delahoutre no desarrolla privativamente el asunto de la Imagen como búsqueda de un fundamento, sí coloca un énfasis en el problema que conlleva metodológicamente el estudio de un objeto artístico en condiciones particulares de Sentido (la relación del ser-humano con lo *numinoso*, por ejemplo), las que no pueden reducirse a un tratamiento puramente formal (formalista) de las obras. Esta ruta de iniciación –sospecha– se acusa recibo en esta investigación, ya que augura el campo de la obra a un eje prolongable de investigación, esto es, no exclusivamente en la obra, sino en una búsqueda por el Sentido de su especificidad en el ser-humano, en la medida de un ser configurador de la realidad.

Un panorama semejante de distinción sobre la Imagen, a primeras luces, acaece en Japón. A comienzos del siglo XX, Kitarō Nishida estudió la obra artística desde dos caminos de exploración acentuados, en un intento por reflexionar el sentido del Hombre y el Arte: desde la experiencia de la belleza –tema recurrente en Japón en ese momento, a la par de un estrecho acercamiento a la filosofía alemana– y mancomunada a la religiosidad (en una tentativa de vinculación con su propio contexto cultural). Sobre el primer punto, a través de una recopilación de sus artículos *Pensar desde la Nada* (2006), Nishida confiere a la obra un sentido experiencial: la belleza es un tipo de ideal que dona el sentido de existencia a lo que denominamos Arte, y es, en su experiencia (*mu-ga*) donde se expresa ese fundamento, lo que no sería más que un modo de ser de la religiosidad:

“Por lo tanto, si queremos alcanzar una percepción auténtica de la belleza, es preciso que afrontemos la realidad desde un estado anímico de *mu-ga*, es decir, fuera de sí. La perfección de la belleza mana de esta fuente, que es su condición esencial: lo que llamamos la “inspiración divina del Arte” (2006: 15).

Habría que desarrollar más cada concepto patentado en el autor japonés, para no halar su cita a nociones extemporáneas y tremendamente debatibles del Arte, sobre su experiencia, y la religiosidad. Sin embargo, en el autor japonés ya se visibiliza la impregnación de una cota antropológica en lo artístico, aún si no se está de acuerdo en el nexo del ser-humano con el ser-religioso, en cuanto a una forma de continente y proyección. En esta misma dirección concurre Marc Augé, quien instala la producción de los objetos simbólicos –las imágenes simbólicas– de las sociedades primitivas africanas, como ocasiones de toma de sentido de lo real. En el título *Dios como objeto* (1998), el autor dialoga desde las representaciones de las imágenes, más no desde una idea de Imagen. La obra manifiesta ya otro tipo de articulación y síntoma, lo representacional como simbolización, y no una traductibilidad de la realidad. A partir de los objetos imitativos, es cierto, el hombre confiere un sentido a la Naturaleza bajo una problematización de conocimiento sobre la figura de la Vida y Muerte, esto, en términos existenciales (otra dicotomía de Sentido de las imágenes, al igual que lo sacro y profano); pero, es desde lo simbólico, arguye el autor, que la Imagen pretende generar *vida* (que, se entiende, consiste en la potencialidad de construcción de mundo) sobre todo aquello que ha permanecido inerte o ha devenido a ello, resistido a toda reflexión:

“El objeto materia, el objeto cosa, se trata pues de dos maneras: en el plano simbólico, como signo de reconocimiento (se construyen relaciones entre objetos o entre seres y objetos, así como ocurre en la lengua con los sonidos); en el plano del fetichismo el objeto se trata como presencia real de un ser actual irreducible a su manifestación. En los dos casos queda un residuo de lo impensado: la materia bruta o, en otros registros, el grito o la mancha de color que constituyen la obsesión de las investigaciones artísticas aplicadas contradictoriamente a evitar el artificio y el intelecto, como si la materia bruta constituyera el ser de esa manifestación que se realiza en una forma” (1998: 34).

La Imagen, aun así, persiste anclada en lo simbólico como *el* sinónimo de lo religioso. Todavía no se extrapola una Teoría de la Imagen, sino un encasillamiento de la obra a un Sentido que compadece en el momento de su exégesis (dicotomías de Eros-Thánatos, Sacro-Profano). Latente a este litigio, por ejemplo, está el enfoque de Mircea Eliade, concretamente con su concepto de *hierofanía*. Aquí se enuncia algo más que una concepción de la Imagen, y que, además, está condenada a una funcionalidad religiosa: es un tipo de relación objetual-

simbólica entre el ser-humano y las arquitecturas históricas de sentido sobre la divinidad. La *hierofanía* es vínculo, un modo de proximidad y presencia alegórica inserta en toda religión, sin un programa particular de estructuración. En este autor esencial para la Historia de las Religiones, la Imagen no establece una soberanía problemática, se anota dentro de una esfera de sentido en la amplitud de conceptualizaciones del ser-humano y los instrumentos de su representación. Se entrevé un campo reflexivo importante: la Imagen condensa lo consabido sagrado y profano, pero, ahora, como modalidades del ser-humano:

“El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, porque se muestra como algo diferente por completo de lo profano. Para denominar el acto de esa manifestación de lo sagrado hemos propuesto el término de hierofanía, que es cómodo, puesto que no implica ninguna precisión suplementaria: no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que algo sagrado se nos muestra” (1981: 10 Mircea Eliade).

La exposición bibliográfica precedente no es gratuita. Ernst Fenollosa, autor cardinal en las concepciones tradicionales del *ukiyo-e* (que aparecen hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX), debe hacer frente a la articulación de la Imagen con lo religioso, fijado en el concepto de *ukiyo*. Es el problema de su categoría entre un arte profano (con toda la seguidilla de condicionales y consecuencias) o de una inoculada fuente de *religiosidad* (no hablaré de *religioso*, propiamente, para no entrar en los pormenores sobre el debate de la condición de Religión en las prácticas japonesas de interposición con lo sagrado). La Imagen, inclusive en Fenollosa, responderá a una militancia o fuga de un Sentido de sacro o profano, antes de empezar cualquier tentativa indagatoria; pero, la Imagen nunca será profesada en un objeto de investigación:

“Ukiyoye [*sic*] is peculiarly a study of contemporary life, and that, too, of the more fashionable or pleasurable side of the popular life. The very name "Pictures of, or the Art of, the Floating World" means that it deals with transitory and trivial phases, contrasted in Buddhist phrase with the permanent life of moral idealism"¹ (1921: 181).

¹ [Traducción libre] “El Ukiyoye [*sic*] es, peculiarmente, un estudio sobre la vida contemporánea y, también, sobre el lado más de moda o placentero de la vida popular. El mismo nombre de "Pinturas o Arte del

Hay que salvaguardar las siguientes apostillas que marcarán el distanciamiento de esta investigación con aquellas alusiones a la Imagen. En un sustrato elemental, las imágenes poseen una polivalencia de orden simbólico, cuya necesidad está en una proximidad con los requerimientos de Sentido del hombre frente a una incertidumbre, sospecha o inquietud por la existencia, vale decir, sobre las maneras de dar coherencia y cohesión a lo real. El sitio de la inflexión entre esta batería de autores y el enfoque que esta investigación presenta se sustenta en que una fundamentación de la Imagen debe ser principiada sobre la base del nexo Hombre-Mundo, insertando en ella, una forma de contestación provisoria a esta inquietud.

A los autores ya citados, a contrapelo, se fabula un nuevo trazado de la Imagen desde el arco del Sentido: de corte antropológico, Hans Belting (2007), a través de la configuración histórica de *ideologías* de la mirada, Jacques Aumont (1992, 1998), sus formas de creación de artefactos de la observancia, Martine Joly (2012), las relaciones con los saberes de tipo disciplinares, Georges Didi-Huberman (2010), etcétera. En este *corpus* original, el Sentido es un espacio donde se emplaza una pregunta por el ser-humano y el mundo, a través de su vinculación en las imágenes. Con la pregunta del Sentido se interroga la posibilidad de todos los modos posibles de Mundo. La Imagen puede ser reflexionada bajo una forma del poder-ser, esto es, desde la cifra antropológica de una proyección, no sólo de sí mismo, sino de todas las cosas; abre el mundo a una incisiva interrogación y construcción desde sí: configura, en el trasfondo, *concepciones de mundo* (Karl Jaspers, 1954). En su libro, *Conciencia y Mundo* (1993), Holzappel apunta lo siguiente: “la intencionalidad propia de la proyección es el mundo, puesto que es aquel “algo” a lo que ella tiende y en él que se realiza. Su tarea es hacer el mundo a partir de lo cósmico en que nos encontramos” (1993: 23).

La pregunta por el Sentido se manifiesta sobre tres aristas co-participativas: una semántica (lo que se significa desde el lenguaje), una existencial (autoconciencia y decisión de los actos) y una metafísica (sobre el trasfondo). Es razonable sugerir, por ende, que una investigación en torno a la posibilidad fundada de la Imagen descansa en la satisfacción de estas tres esferas. Solvencia que, según el trabajo de Jean Grondín *El sentido de la Vida*

Mundo Flotante” significa que trata sobre niveles transitorios y triviales, contrastados con la proposición budista de la vida permanente del idealismo moral”.

(2004), implica ya una actualización de los modos de cumplimiento de esa interrogación. La noción de Sentido implica una dirección y extensión: no hay tal cosa como un sentido *único* (rígido, estático, unidireccional), sino un movimiento. Si atiendo la idea de Imagen desde un movimiento de Sentido(s), habría que anteponer especial atención a la justificación por el proceso de conducirse del sentido. El por qué y desde dónde una interrogación por el sentido se encuadra en un punto de vista obrante con el que relacionarse frente al mundo, o bien, un constituirse en habitar ese mundo.

Una vía de desarrollo de ese asunto es a través de una reflexión filosófica sobre la antropología, donde resulta pertinente el trabajo de Ernst Cassirer, precisamente, titulado *Antropología filosófica* (1967). Allí se forma una organicidad del ser-humano que viabiliza un encuentro entre el Sentido, Mundo y Hombre: frente a la hegemonía de la Razón como la fuente de determinación de la naturaleza humana, el autor bosqueja en lo simbólico una constelación activa de construcción de mundo, el *universo simbólico*. La Imagen, en la medida del lugar de encuentro entre el Arte (lo artístico), el Mito y la Religión, es la manera de referirnos con lo real –mediatamente– desde lo simbólico: “el hombre no puede escapar de su propio logro [...] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo” (1967: 26). Para Cassirer es lo simbólico el modo de experimentar y configurar la realidad del ser-humano y, a la vez, el conducto de generación de sus discursos. El símbolo es un objeto lingüístico y el hombre un animal simbólico. En el lenguaje, vale decir, el espacio de los símbolos y discursos, es donde las imágenes se revelan en experiencia (una relación con lo real) y en conciencia (concepciones de mundo).

En un segundo nicho teórico, el concepto de **Paradigma** resulta ser luminoso para proyectar una investigación que, por una parte, proponga una fundamentación de la Imagen desde el fuero del Sentido y, por otra, delimitar y caracterizar una interrogación por el Sentido a rendimientos discursivos, epistémicos, en la conformación de regímenes visuales de rasgos antropológicos. El término Paradigma que extraigo de Thomas Kuhn desde el marco de una Historia de las Ciencias (o del conocimiento científico), ha sido blanco de variadas críticas por la comunidad de investigadores, al considerarse un vocablo de poca exactitud, o cuya

delimitación terminológica no es lo suficientemente sólida y álgida dentro de la práctica científica. Esta cuestión, el mismo autor se ha encargado de ratificar en la reedición de su libro *La Estructura de las Revoluciones Científicas* (1962). Sin embargo, para las Ciencias Sociales y algunos campos dentro de las Humanidades, el concepto de Paradigma ha sido un puerto revitalizador y provocativo en la reflexión sociocultural. En Kuhn, esta noción se desglosa desde dos sentidos: a) como fuente de referencialidad y proyección hacia el mundo desde un *status* que antecede, pero que, contiene, la posibilidad de toda teoría por parte de una disciplina o comunidad (científica); b) marco de ejemplo o modelo para la construcción de un tipo saber desde una comunidad (lo que denomina “la matriz disciplinar”). Aquí puede confundirse esta segunda acepción con el concepto de “campo”, pero, mientras el segundo denota un conjunto de prácticas y proposiciones abstractas, respecto de una problemática y objetos de estudios, la noción de paradigma, como estructura de acción, es la caracterización de un conducto de reiteración y “contextualización” que antecede a la investigación:

“Por una parte, [Paradigma] significa toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada. Por otra parte, denota una especie de elemento de tal constelación, las concretas soluciones de problemas que, empleadas como modelos o ejemplos pueden remplazar reglas explícitas como base de la solución de los restantes problemas de la ciencia normal” (2004: 13).

En una invitación abierta a la reflexión sobre la incógnita de la Imagen, según Kuhn habría que considerar, primero, el fenómeno artístico como disciplina, una *praxis* epistémica. Todo paradigma está en relación con una disciplina, o bien, toda disciplina funciona a través de paradigmas. A partir de ello se debe indagar la constelación matricial que sustenta una forma particular de conducirse y, a su vez, una pregunta por el sentido. Rara vez se piensa el fenómeno artístico como disciplina, entendida ésta, con el rigor científico que hoy tiene el vocablo. Pero, si se mira con cierta solicitud a las formas de articular el discurso sobre el Arte desde el siglo XV en adelante, y, en atención de la lectura de Didi-Huberman (*Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 2011), los atrevimientos de Giorgio Vasari (*Vidas*, 1550) por establecer articulaciones entre escuelas, estilos, artistas, son efectivamente la expresión de una concepción disciplinar (espacio cerrado de configuración de discursos y lenguajes) de lo artístico. El mismo autor advierte, además, la condición paradigmática que

adquiere la noción de semejanza en la Historia del Arte como el fundamento anterior –y no explícito, totalmente– a toda teoría sobre la Imagen.

Para la lectura de Agamben en *Signatura rerum* (2010) que, siguiendo muy de cerca la proximidad del aparatage terminológico empleado por Michel Foucault en *La arqueología del saber* (1969), la cuestión del paradigma se tensa con el sentido de un ejemplo. El sentido del modelo expresa el paradigma como un tipo de orientación que no manifiesta reglas, sino de formas de comportamiento desde la ejemplaridad. Contraria a la bipolaridad del general y particular, el paradigma es la institución del singular al singular; el ejemplo vuelto norma. El Paradigma no se expresa en enunciado tácito, pero, está activado a través de los discursos disciplinares o, desde un punto de vista macro, en las posibilidades del lenguaje y sus medios de configuración de realidad. Un pensador que examina, en efecto, las acciones y afectos de un Paradigma en los discursos sobre esa otredad que, en la tradición se ha denominado como *Oriente*, es Edward Said. En la publicación *Orientalismo* (1978), buena parte de la exposición reflexiva reside en un esfuerzo por patentar el principio cardinal de todo saber sobre aquellas franjas simbólicas-culturales, tal que, pareciese decir insistentemente, en todos los discursos que históricamente se han elaborado sobre sus sociedades, respondiesen a condiciones de posibilidad de enunciación, reproducción y legitimación específicas de dominio sobre lo que es posible conocer e instituir en *acto de verosimilitud*.

Considerado el fenómeno artístico un territorio que integra discursos que visibilizan sus objetos, problemas y estrategias, el texto de Michel Foucault *El orden del discurso* (1970) adquiere una pertinencia en una doble posición: la transformación de la voluntad de verdad y su impacto en las transformaciones científicas, en la medida del cambio de sus discursos, y en función de la aplicación de nuevos paradigmas, modelos o normas de control. Indagar la Imagen en el objeto de estudio se sostiene en un arqueo del paradigma precipitado en los discursos sobre y de lo artístico. Esto precisaría la interrogación de, por lo menos, otros dos aspectos: a) la estructuración de los discursos sobre lo artístico y los horizontes de saber en la coyuntura histórica del objeto de estudio (que no necesariamente, como se desplegará en el capítulo II, implican una raíz de pensatividad japonesa) y b) los espacios de transacción e

hibridismo institucional (el Museo, la Academia, el coleccionismo, etcétera) con los propios discursos artísticos.

Sobre el primer apartado se propone una reflexión desde la teoría de Yuri Lotman (*La semiósfera I: Semiótica de la cultura y del texto*, 1996) que consiste en estudiar los discursos sobre lo artístico –y en general– como sistemas semióticos. La razón no estriba más que por la claridad y plasticidad que cobra el discurso, en tanto que “objeto-lugar” y toma de control. Reflexionar los discursos desde un sistema, envuelve que todo discurso es una organicidad homogénea que participa e interactúa frente a otros, a través de un campo de posibilidad, la *semiósfera*. En gravitación a este concepto, Lotman reflexiona la posibilidad de comprender cómo los sistemas semióticos, los discursos y sus objetos (textos) adquieren forma, sentido, y pueden proponer enunciados (generar una forma-saber): su tesis, pues, es que la semiósfera es el *continuum* que brinda las condiciones de posibilidad a los textos y los lenguajes. La semiósfera es el espacio nuclear desde donde se genera la *semiosis*:

“La semiósfera tiene un carácter abstracto [...] Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información” (1996: 11).

En otras palabras y, prosiguiendo el itinerario, eventualmente es viable establecer y caracterizar el comportamiento, las pretensiones y extensiones de los discursos de la Imagen, y de sus propios objetos (el caso *ukiyo-e*), dentro de un sistema heurístico aprehensible, que establezca puntos de control sobre la dimensión semántica de los lenguajes en las diferentes culturas. Con el concepto de semiósfera no solamente se puede caracterizar la estructuración y circulación de los discursos a nivel semiológico, sino que viabiliza poner en obra –en los objetos, textos, lenguajes– el modelo paradigmático que los determina.

Respecto a los modos de relación de las instituciones con las formas materiales y simbólicas de articulación de los discursos artísticos, son dos los puertos de iniciación: uno, desde las lógicas museológicas y museográficas de la colección de estudio, y otro, desde el trasfondo exegético que permite vincular en un espacio de convivencia objetos de distinta factura geocultural (en el caso del Archivo Central Andrés Bello, las piezas japonesas y las

coleccionistas chilenas). En ambos horizontes se bosqueja crear un puente reflexivo entre la figura del paradigma, los discursos (principios de determinación de la obra y la Imagen) y la institucionalidad del Museo.

Finalmente, el último eje de esta investigación doctoral es el concepto de **Límite**, que se expone desde dos dimensiones entrelazadas: una Teoría del Límite y la noción de Límite aplicada a una estética de la Imagen. Según se ha considerado, la Imagen puede ser indagada desde el paradigma, así también desde una interrogación por el Sentido. En el marco de un objeto de estudio japonés que está administrado y custodiado por un espacio museal chileno, esta relación entre Imagen, Sentido y Paradigma conforma una triada que busca caracterizar una concepción de la Imagen (lo *imaginal*, como será desarrollado) y de ensanchamiento exploratorio del fenómeno artístico. La idea de Límite se plantea desde el eje interrogativo de una extensión de polivalencias y relaciones de la Imagen (en la amplitud de concepciones e ideologías de la mirada), y en proximidad con las condiciones de posibilidad de generar una simbolización del ser-humano como disposición a la “trasgresión”.

En la obra de Cristóbal Holzapfel *De cara al Límite* (2012), cuya congruencia e importancia es vital, el problema del Límite se plantea a través de una pregunta metafísica. Siguiendo el pensamiento de Heidegger, el filósofo chileno abre el escenario inaugural de la investigación sobre la tesis del salto del ente hacia el Ser (que es definido desde un salto hacia la ilimitación). En el intersticio de ambos estados, ente y ser, se despliega la caracterización de la experiencia del mundo y la conciencia del Límite. Esta oquedad va desde el sentimiento de “limitación” hasta “el salto a la ilimitación”. De pronto, el ser-humano se halla recluido dentro de límites, que son determinaciones de su propia existencia y de las cosas. Para George Bataille, el Límite es porque “somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida” (1992: 11).

Por ello, no gratuitamente, en Holzapfel el Límite guarda una relación con la Muerte y con la experiencia que se tiene del mundo: delimitación, extralimitación, desmarcación, translimitación, sensación de ilimitación y salto a la ilimitación. Cada uno de ellos conlleva un momento de exploración, descripción y referencialidad hacia lo real, en cuyo núcleo

persiste una actitud deslimitadora del hombre que lo enlaza con una interrogación por el Sentido y la pretensión de ilimitación, es decir, de proximidad hacia el Ser:

“Se nos descubre aquí el único sentido "último" posible para el hombre, que es justamente existir en una conciencia radical de la sin-razón de ser universal y de la insuperable ausencia de sentido último para sí mismo. Esa toma de conciencia es la que mejor permite el despliegue de la proyección ilimitable y que el hombre pueda existir de acuerdo a ella, como la condición esencial de su ser” (óp. cit., p. 43).

En el pensamiento estético japonés hay referencias a la idea de Límite, aunque no siempre aplicadas a la Imagen, sino, más bien al concepto Arte o un tanteo ontologizador de la obra. Se puede hablar de dos modos o estadios reflexivos: de una parte, de pensadores del Límite (el Límite como problema), de otra, de ciertas reflexiones sobre el Límite (la noción atañe sólo circunstancialmente a un desarrollo del pensamiento). En cualquier caso, sobre ese cúmulo de reflexividades hay una nota en común: la de encauzar la *limitoriedad* a una propuesta de índole metafísica o existencial del fenómeno artístico. Por tanto, no son sistemas reflexivos desde una especificidad de soportes, sino de Ideas sobre el Arte.

Tsudzumi Tsuneyoshi es un pensador del Límite. En el año 1936, en su libro *El arte japonés*, conjetura sobre el concepto de *indelimitación* un tentativo comportamiento de la obra artística (desde una idea formalista imperante, y a partir de la propia especificidad del pensamiento japonés), en la que supondría una figuración semejante a un contenedor del universo, no en el sentido de Eliade de una *hierofanía*, sino la de ser continente de una *continuidad*, puesto que recoge y hace gravitar en el lenguaje una conciencia de lo absoluto como acto creativo –que es la creación artística, en tanto que proceso corporal e intelectual– y presentado materialmente a una escala reducida, a la medida de la finitud del ser-humano. Pone de ejemplo la elaboración de los jardines japoneses (*tsukiyama*), la cerámica, el *ikebana* (arreglos florales), etcétera. En el esteta japonés, “la idea fundamental de la indelimitación que consiste en ver lo infinitamente grande, o sea el universo, en algo que en comparación con él es infinitamente pequeño” (1936: 19). De lado contiguo, para Isomae Jun’ichi, Kitarō Nishida también puede ser considerado un pensador del Límite, aunque embrollado con la compostura de una subjetividad religiosa (que, paradójicamente, excede al propio sujeto). En

Nishida, la conciencia del budismo –entendido ya sea en un fenómeno religioso y artístico– consiste en una ilimitación hacia lo trascendental, esto es, la superación de la limitoriedad de la existencia (habrá que advertir sobre sus lazos formativos, académicos y de interés de Nishida con la fenomenología de Husserl). Comenta Jun’ichi sobre el filósofo japonés: “[Nishida] re-described the religious experience of Buddhism as pure consciousness of the transcendental. Here, the transcendental was understood as unlimitedness going beyond rationality” (2005: 239)². En ninguno de los autores –queda más o menos claro– la Imagen o el *ukiyo-e* son objeto de un estudio.

Hay nociones estéticas, de otro lado, que cruzan tangencialmente el factor del Límite, y que, como señalé, están afincadas en ciertas significaciones de religiosidad. Por ejemplo, los conceptos de *wabi* y *sabi*. Ambas ideas no están aplicadas a soportes artísticos concretos, ni a la empiricidad de la obra, sino, más bien, son instancias heurísticas de una visualidad japonesa y la literatura en general, desde una vertiente del budismo *zen*. Por lo demás, hoy en día son casi homologables y, etimológicamente, describen la idea soledad, el vacío que persiste en las cosas luego de ser despojadas de sus ornamentos o apariencias (la conciencia de su limitoriedad): “[en la] naturaleza está latente ese espíritu de soledad en la ausencia de flores y casi de color, de todo lo que distraiga o rompa ese contacto directo con el espíritu que se encierra íntimamente en las cosas” (Luis Arana, 1990: 18).

La pretensión de una metafísica de la Naturaleza moviliza la obra hacia una reflexión continua de sí, por el hecho mismo de estar inacabada (de no exteriorizar márgenes, o, acaso, de desdibujarlos). La obra no tiene límites definidos, es de una moldura abierta. Para Leonard Koren, *sabi-wabi* corresponde a un tipo de conciencia estética sobre los objetos que coloca un énfasis especial a la simplicidad, de un modo ascético, como partes constituyentes de una visión general de la realidad: “sabi originally meant chill, lean, or withered [...] characteristics

² [Traducción libre] “[Nishida] re-describe la experiencia religiosa del budismo como pura conciencia de lo trascendental. Aquí, lo trascendental fue entendido como ilimitación que iba más allá de la racionalidad”.

with what we commonly call primitive art, that is, objects that are earthy, simple, unpretentious, and fashioned out of natural materials” (1994: 12)³.

El Límite desde el trasfondo investigativo de este trabajo es una figura crítica que visibiliza las formas de abordaje, comportamiento, dominio y ensambladura de la Imagen en un doble rol ilustrativo: el cómo fue concebida inadvertidamente en la convencionalidad de saberes que se trenzaron sobre el *ukiyo-e* (presupuestos estéticos, técnicos, antropológicos y epistemológicos), la Imagen desde el siglo XIX; y, luego, cómo el espacio del Museo acusó recibo de ese pensamiento, dilatado profusamente en bibliografía general y de difusión, y lo administró en la colección chilena.

Un pensador del Límite en el objeto de la Imagen, en su especificidad problemática, es Jean-Jacques Wunenburger (*La vida de las Imágenes*, 2005), quien dialoga críticamente sobre el problema categorial de lo *imaginal* –terminología que acuña para responder a un tercer nivel de con-figuración de las imágenes– aferrado desde los propios márgenes epistemológicos de acercamiento y reflexión sobre las imágenes, su inter-mediación con el ser-humano y la dimensión de simbolización de la realidad como deslimitación de Sentido, opuesto de lo mero representacional o descriptivo. En esa perspectiva analítica concurren, por lo menos, un par de líneas autorales determinantes en la investigación sobre el *ukiyo-e*: la de Ernst Fenollosa, de segunda mitad del siglo XIX, y la de Sandy Kita, de finales del siglo XX.

En *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline History of East Asiatic design*, de 1921, Ernst Fenollosa elucubra el nutrimento, de perfil paradigmático, de la investigación convencional sobre el *ukiyo-e*: la Imagen Delimitada, que es la soldadura de la obra artística como imagen descriptiva de la sociedad (la sociedad de comerciantes del siglo XVI japonés). En aquella concepción configura la condición de permeabilidad –acaso, de síntesis– del Arte, respecto a las transformaciones sociales y culturales en un periodo dado. Fenollosa instala el poder de la contextualidad. Habrá que aludir a la batería teórica de Fenollosa las aportaciones

³ [Traducción libre] “Sabi originalmente significaba frío, magro o marchito [...] características, con lo que, comúnmente, llamamos arte primitivo, es decir, objetos terrosos, sencillos, sin pretensiones y formados a partir de materiales naturales”.

que significaron Herbert Spencer, Charles Darwin, Edward S. Morse e Hippolyte Taine. Sandy Kita responderá, de manera incipiente desde la comunidad estadounidense, con una concepción Deslimitada de la Imagen que conflictúa la suposición *sui generis* del *ukiyo-e* y su sujeción al determinismo del contexto. El pensamiento antípoda de Sandy Kita intenta hacer ingresar la obra en un proceso de larga data de simbolización de mundo desde la especificidad japonesa (*The Last Tosa: Iwasa Katsumochi Matabei, Bridge to Ukiyo-e*, 1999, y *The Moon Has No Home: Japanese Color Woodblock Prints*, 2004).

3. Objeto general, objetivos específicos de la investigación y metodología.

El objetivo general de la investigación es estudiar el estatuto de la Imagen en el *ukiyo-e* desde el marco de la colección chilena de *Estampas Japonesas Clásicas* del Archivo Central Andrés Bello, a partir de los principios en que se ha generado su conocimiento y desde la proposición de dos espacios originales de investigación.

Los objetivos específicos son los siguientes: a) caracterizar las tesis paradigmáticas principales con las que se reflexionó y sistematizó el *ukiyo-e* en el siglo XIX; b) desarrollar una reflexión en torno al concepto de Representación, en la medida de estadio de proximidad al *ukiyo-e* y condición de posibilidad de gestión de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* y, c) proponer dos espacios de estudio originales en el *ukiyo-e*, a través de sus límites paradigmáticos del siglo XIX.

La metodología de este informe es, por principio, cualitativa. La investigación, por el carácter de su núcleo problemático y objeto de estudio, exhorta una metodología que procede desde varios horizontes disciplinarios mancomunados. No obstante, el estudio está estructurado sobre la base principal de una Filosofía Comparada.

Según los objetivos de la investigación, la metodología se desgrana en:

a) Teoría de la Imagen, que permitirá suministrar variables teóricas y conceptuales en la problematización del objeto de estudio desde variables y acentos no advertidos (en su

estatuto y extensión de Imagen). Consiguientemente, este horizonte viabilizará modelar un conjunto terminológico y descriptivo de las rutas exploratorias siguientes para el *ukiyo-e*, junto a la validación de su pertinencia para el problema de la tesis.

b) Filosofía Antropológica, que posibilitará la indagatoria de la Imagen desde el concepto de Sentido y Paradigma; en otras palabras, en la configuración y manifestación de las condiciones de elaboración de saberes históricos del objeto de este estudio, en tanto que coyuntura del ser-humano. Además, generará un *corpus* conceptual para una pensatividad inicial del *ukiyo-e* desde la variable de un proyecto simbolizador de lo real (como un conjunto de concepciones de mundo).

c) La Teoría del Límite, finalmente, cuya densidad intentará desplegar un nuevo tipo de análisis a la Imagen, y que, por otra parte, constituirá un punto de anclaje entre la reflexión de la Imagen y las condiciones de articulación, organización y efecto entre el ser-humano y las imágenes (la transgresión de lo representacional) como movimiento de *imaginalización* (simbolización de mundo).

Consideraciones preliminares.

“En sí misma, toda idea es neutra o debería serlo; pero el hombre la anima, proyecta en ella sus llamas y sus demencias”.

E.M. Cioran.

Estas tres notas aclaratorias recogen, en sí mismas, tres problemas incidentales, casi preámbulos al alegato fundamental de la investigación, pero, que repercuten con cierta largueza sobre la lectura crítica de esta tesis doctoral. Por el carácter sintético y táctico de las ideas plasmadas en los siguientes párrafos, y el tenor de este título preliminar, sólo se enuncian los problemas como argumentaciones de anticipación a eventuales incertidumbres metodológicas o conceptuales del lector sobre la obra, así también, a las posibles sospechas o reticencias sobre la lucidez, la acuciosidad y la pertinencia en el trabajo de perfilamiento del problema de la investigación, y el campo de ejercicio del investigador. Estas anotaciones no tienen por objeto más que de servir de guía ante una lectura contigua a la dimensión central del informe, de prevención de una clausura anticipada a cualquier tratamiento potencial al objeto de este caso de estudio (la colección chilena de *ukiyo-e*).

1. La cifra de lo (inter)cultural en el ejercicio investigativo.

La primera consideración es que la presente investigación doctoral se entronca en un ineludible horizonte de tirantez cultural de problematización. Esta cuantía dura e inamovible –ser el lugar de la posibilidad, reflexión y, también, punto de disociación de dos tradiciones binarias y extrapoladas, Oriente y Occidente, aunque su caracterización nunca es firmemente establecida ni sellada– es lo que sostiene, ramifica y prescribe las decisiones de todo el proceso investigativo: ya sea desde el tipo de enfoque seleccionado, la estructuración de los objetivos en función del problema, hasta la misma experimentación y puesta en activo de una

metodología de trabajo. Supone, también, intrínsecamente una serie de menesteres formales y epistémicos para el tratamiento de la investigación, en lo respectivo a la conformación de argumentaciones, categorías, tanteos y resultados. Ya hablaré de ellos con más hondura y puntualidad en el último punto a tratar. Resulta ventajoso explicar, primero, que esta no es una tesis doctoral que se define restrictivamente de “estudios interculturales”, sino, más bien, bajo el rótulo de una investigación estética-antropológica desde un horizonte de, lo señalaré así, una *tirantez cultural-disciplinar*. Habría que apuntar, entonces, cuál sería, o desde dónde es hallable la diferenciación entre esta *tiesura* y el “estudio intercultural” propiamente tal, a la luz de este informe. Sin soslayar, por cierto, al ejercicio dificultoso –y también capcioso– de tratar de definir o uniformar un campo de estudio, un sistema de problemas tan poroso como es lo intercultural. Por de pronto, el término de “estudios interculturales” propongo asociarlo a la caracterización de Gunther Dietz:

“[Es un término] acuñado para designar este campo emergente de preocupaciones transdisciplinarias en torno a los contactos y las relaciones que a nivel tanto individual como colectivo, a nivel vivencial, así como a nivel institucional se articulan en contextos de diversidad y heterogeneidad cultural” (2009: 59).

A este campo incumben las investigaciones que gravitan en torno al problema de la identidad, los procesos y movimientos de las migraciones, la etnicidad y sus reivindicaciones, como también, las reacciones que estallan contra ellas. Añádase su hendidura en el área de la Educación y la constelación de la Política. La investigación que germina de este territorio multiforme supone en una tesis fundacional, la especial atención que tienen los procesos de configuración de nuevos saberes –por fusiones, hibridaciones, cohesiones, etcétera– y el impacto directo que la diversidad cultural contiene y extiende sobre una comunidad o nación. Tomar una posición frente a estas dos cuestiones, impacto y generación, es una exigencia investigativa de primer orden: el problema del reconocimiento. Políticamente, y tomando con pinzas lo expresado por Fredrick Jameson, estos prototipos de estudios son fundamentalmente reaccionarios “como resultado de la insatisfacción respecto de otras disciplinas, no sólo por sus contenidos sino también por sus muchas limitaciones [...] son posdisciplinarios” (1998: 72). El diálogo crítico que el investigador establece entre las culturas estudiadas es siempre

de una atención metódica, que estriba en el supuesto de la interrelación entre sus discursos y sus prácticas sobre un mismo espacio de acción y con efectos compartidos para ambos núcleos culturales, cuyas situacionalidades investigativas son de carácter heterogéneos e irreductibles. El mismo Jameson en los párrafos siguientes punza sobre sobre esta dificultad del espacio de los estudios (inter)culturales: “no es demasiado receptivo a las identidades puras, sino que, por el contrario, da la bienvenida a la celebración (pero también al análisis) de nuevos tipos de complejidades estructurales y de la mezcla *per se*” (ibíd., p. 88).

Hay inequívocamente una conciencia del investigador sobre una fisionomía que es mínimamente sólida de las variables, valores, transposiciones y concepciones de mundo de lo que se estudia y lo propio. Otra mirada al asunto es la siguiente: los estudios interculturales constituyen un modo de aproximación que no se construye específicamente para cada caso de investigación, sino que, a fin de cuentas, recaen a un sistema categorial puesto en obra. Dice María Teresa Aguado: lo “intercultural no se limita a describir una situación particular, sino que define un enfoque, procedimiento, proceso dinámico de naturaleza social en el que los participantes son positivamente impulsados a ser conscientes de su interdependencia” (1991: 83). Lo intercultural es una ordenación de visibilización de objetos de estudio, en tanto que problemas y exposición de saberes o, como lo articula la autora, la discusión abierta de un nuevo paradigma de referencialidad de lo social.

Contrariamente a la investidura y la consistencia de las problemáticas que abordan las nociones anteriores, el sentido específico que esta investigación reconoce al apelativo de *tirantez cultural-disciplinar* se atenaza sobre la exigencia crítica, más moderada, que abre un fenómeno particular de otro espacio regional y realidad cultural (una distinta historicidad), y que su diversidad y pluralidad cognoscitiva coloca en cuestión la efectividad, el proceder y los límites de los propios parámetros y protocolos de tratamiento al fenómeno desde una disciplina o campo de estudio por principio propio; esto es, en cuanto el objeto se le visibiliza una exigencia investigativa sin miramientos sobre el impacto que su existencia y latencia provocan en el imaginario cultural local (en una relación de imposiciones, verticalizaciones en los efectos), sino por su convivencia problemática con él desde la *exclusiva mirada disciplinaria*, que debe construirlo desde la transversalidad. Es un encuentro con la alteridad

de fenómenos disciplinarios. En ese sentido, esta *tiesura* tiene cercanía a la caracterización de Enrique Dussel, respecto a la ocasión de una apertura de la totalidad de un saber o de una concepción de mundo, hacia un *más allá*, un Otro:

“El Otro es el rostro de alguien que yo (si me permiten una palabra algo equívoca) “experimento” como otro; y cuando lo experimento como otro ya no es cosa, no es momento de mi mundo, sino que mi mundo se evapora y me quedo sin mundo ante el rostro del Otro. Este término, rostro, lo tomo del hebreo. En hebreo se dice: *pním*; en griego: *prósopon*, que después significó “persona”, pero en realidad, estrictamente, “rostro” o, mejor, “cara”. *Pním el-pním* en hebreo significa: “cara-a-cara”. Es decir, mi cara frente a la cara del Otro” (1977: 36).

La *tensión cultural-disciplinar* es la debida atención de repensar disciplinariamente objetos de conocimiento colindantes o adyacentes a nuestras molduras epistémicas y cómo, desde la dotación de un original sistema metodológico y categorial, es posible abrir nuevas rutas exploratorias para su reflexión. La discusión se esboza, en el fondo, en una interpelación sobre la dimensión *heurística* del fenómeno de estudio. Vale la pena insistir que, en esta investigación, hay una conciencia de la diversidad cultural, de su especificidad y hermetismo –incluso delatado en la reserva de una pretensión de definición de *verdad última* de lo estudiado–, pero, este hecho no fuerza obcecadamente a insembrar en las posibilidades de la investigación, el impacto de la hibridación del fenómeno sobre el espacio local –como una petición de principios o determinaciones del fenómeno, o bien una necesidad de justificación histórica del mismo, por fuera de los márgenes de su espacios disciplinario–. Otrosí: este informe tampoco promueve, a modo de alternativas o venas del problema, algún tipo de auspicio sobre las transformaciones o la vigencia de los paradigmas sobre la mirada o la visualidad por la simple existencia de estos objetos en lo local, o posibles redefiniciones de las concepciones de la Imagen dentro de la tradición latinoamericana, incluso, occidental, en el sentido más dilatado del término.

2. La noción de *tirantez cultural-disciplinar* calibrada como el efecto de una reflexividad sobre un objeto artístico.

Una segunda arista preliminar: la susodicha *tirantez* en esta pesquisa no se engendra únicamente porque un objeto (cultural) cohabite en un medio lejano a su lugar de origen o tradición, vale decir, desterrado de su fundamento socio-histórico, sino porque es ése medio receptor quien lo pone en confrontación consigo mismo al sobredeterminarlo y someterlo a un esquema epistémico propio, modelado, pero, no específico en las demandas y tratamientos multidimensionales del que hace llamamiento el objeto, en cuanto a que es un fenómeno artístico. Se entenderá por *fenómeno artístico* a un estado o una territorialidad múltiple, problemática, de producción creativa, generación de una batería de saberes de tipo teóricos y prácticos, y de experiencia, multidimensional en sus objetos de conocimiento, enfoques y metodologías, en que se confluye a su reflexión de manera interdisciplinar y multidisciplinar. Además, es un fenómeno inagotable. Entre sus variadas dimensiones de exploración se encuentran la Historia del Arte, la Estética, la Teoría del Arte, la Conservación-Restauración, la Documentación-Catalogación, la Curatoría, la Sociología del Arte, el Psicoanálisis del Arte, etcétera.

El *ukiyo-e*, a partir de un lineamiento museal, tiene dos señalamientos investigativos que repercuten en contradicciones: por una parte, y dada su lejanía cultural como hecho y determinismo irrefutable (su aparente iliquidez de brazos vinculantes con nuestra propia tradición) es un objeto hondamente hermético, críptico y solapado, en tanto que colección. Puesto que, en una suerte de autodefinition ontológica del archivo de Museo, “el objeto no es suficiente por sí mismo, ni portador de sentido más que si el sentido es descifrado” (George Henri Rivière, 1993: 224). Ese desciframiento ya está contradicho por el principio de razón del objeto. Inmediatamente lanzada una investigación desde su especificidad de ser objeto artístico es, *a priori*, una fracasada tentativa de conocimiento y proposición de resultados. La razón es siempre la aplicación irrestricta de un régimen categorial *occidental* que se vuelve controvertible por su sustentabilidad apologética hasta el absurdo. Se sucede que el caso de estudio es objeto de su propia existencia como un cúmulo de piezas que son administradas musealmente, pero, está imposibilitado de interrogarse fuera de esa frontera epistemológica

por su insolvencia de fuentes de documentación (su reconstitución de problema y objeto de problemas) y principios metodológicos-conceptuales consistentes de trazar (autoafirmación de ser un objeto de saber). De otra, el estado museal actual –el diagnóstico y su tratamiento– de esta colección de estudio es ya una consecuencia, un síntoma problemático de la fricción que conlleva su administración museal, su conservación y definición archivística como su estatuto de herencia foránea. Todo aquello, por supuesto, desde una reflexión retirada de su circunstancialidad cultural.

He aquí la contradicción fundamental: solamente se revela este enfrentamiento con su procedencia, el debate de la *contaminación* categorial entre su naturaleza de fenómeno artístico y las disciplinas que lo ahondan, porque ya ha sido pensado *como-si* fuese algo concerniente del Arte, un elemento que se bastaba y justificaba en el Museo; y ya ha sido modelado anticipadamente a su interrogación más elemental, del cómo conocerlo y ubicado desde un eje nítido de investigación. Es en ese enfoque donde aparece la exigencia al objeto: “el valor polisémico del objeto museal se activa bajo las miradas concretas que se colocan en una posición hermética al contemplarlo” (Concha Martínez Latre, 2007: 140) y, acaso, habiendo también aportado resultados comprobables con el linde museal. Particularmente importante es que hay, en efecto, una analítica y una interrogación disciplinar en desarrollo –que, cabe presumir, con una intencionalidad de control sobre el objeto– que lo antecede a toda negación de saber posterior; su inserción en el espacio del Museo como pieza expositiva y catalogación está impuesta por lógicas, principios y normas deliberadoras inadvertidas.

Esta investigación doctoral acusa recibo de la reflexión actual de esta colección en el horizonte de una tirantez cultural, pero, en su calidad de objeto disciplinar; entre su aparecer bajo la figura de cuerpo des-documentado que se define de indescifrable, y su manipulación constante, autorizada, como archivo de sentidos acabados. Este informe inicia su desarrollo –y, en parte, su justificación de una actividad investigativa– sobre la tesis que estos objetos artísticos-museales no están discutiendo primordialmente una pretensión de verdad histórica y cultural, mucho menos estética, técnica o hermenéutica, sino, más bien, en virtud de su problematización con el acomodamiento a políticas, ideologías del Museo. Lo museal es la

sintomatología del límite disciplinar de interrogación del *ukiyo-e*, en su vector de cuerpos culturales. Esto esclarece dos cosas, para empezar:

a) Esta es no una tesis centrada sobre el *ukiyo-e* como problema cardinal, sino de un fenómeno artístico de otra tradición cultural que convive en nuestro medio, y que da visos de irritación a los marcos reguladores, disciplinares, desde su estatuto de colección de museo. Por ello la problematización de esta investigación comienza por allí: la matriz expositiva, el cuerpo de la colección, el tratamiento histórico-cultural, la cuestión de la Representación, hasta su dimensión de Imagen. Tampoco es una tesis que escudriñe en definiciones inmóviles de los objetos. Esta es una investigación que se piensa desde nuevas fisionomías exploratorias del fenómeno de estudio y la propuesta de un original esquema de lugares de investigación.

b) Por lo demás, se justifica sobradamente la necesidad de repensar con atención el modelo de conocimiento actual de este objeto, sus fundamentos, principios y supuestos transcendentales, y también sus fronteras epistémicas como un sistema de conocimiento en el espacio expositivo, en el fuero museal. Buena parte del problema de esta investigación es, justamente, evidenciar lo artificioso –e inocente– de nuestra generación de saberes sobre el fenómeno artístico japonés y el olvido, asimismo, de ese punto de iniciación (su limitoriedad geocultural) de la experiencia actual de este tipo de colecciones.

3. Sobre pertinencia, consistencia y coyuntura del material bibliográfico.

Lo último que intento esclarecer es referente a la cuestión bibliográfica, asunto que responde a la lógica de su pertinencia compleja, heterogénea, y su consistencia plástica frente a las dimensiones del problema de la investigación. La exigencia del *corpus* es hacerse cargo de describir el caso de estudio –la colección chilena de *ukiyo-e*– desde su raigambre objetual, su fabulación como ejercicio metodológico, y de suministrar una espesura teórica, un orden sistémico a campos de reflexión originales y desbordantes. Sobre el primer uso bibliográfico, el *corpus* de materiales atañe mayoritariamente a publicaciones de difusión sobre el *ukiyo-e* y núcleos reflexivos de filosofía asiática. Algunas son investigaciones japonesas o inglesas

traducidas al español, o bien, trabajos académicos en habla inglesa. A día de hoy, aún en esta última lengua su espesor es insuficiente, tal como ya subrayaba Wing-tsit Chan hace varias décadas en *Filosofía del Oriente*; cuestión que no ha variado demasiado: “las traducciones al inglés no abarcan más que una pequeña fracción de la filosofía oriental, y éstas se limitan casi exclusivamente a la filosofía antigua” (1954: 10). El abismo lingüístico me hace imposible el recopilar trabajos de investigadores japoneses en su idioma nativo. Aunque, y no sin con una dosis de consuelo, se ha conseguido compendiar un buen segmento de la obra de uno de los primeros y fundamentales investigadores sobre el *ukiyo-e* (o del arte japonés y chino), llamativamente de origen estadounidense: Ernst Fenollosa.

De esta batería, su horizonte de lectura es de argumentar el método de construcción del objeto artístico y su fisionomía epistemológica. En Fenollosa, figura particularmente destacada en los primeros capítulos, se insemia el problema de la articulación objeto-museo hacia el rendimiento trascendental de lo histórico-cultural como modelo heurístico-analógico de interrogación de los objetos. El segundo conjunto bibliográfico, a contrapelo, está formado por dos secciones y con propósitos bifurcados. La primera unidad corresponde a toda la constelación reflexiva, conceptual y terminológica que la tesis propone abrir, a través de esferas originales de exploración de la Imagen –el problema vertebral de la investigación–. La especificidad de este conjunto está esparcida entre conjeturas sobre la visualidad, lecturas antropológicas y reflexiones acerca de los procesos de configuración del saber, una axiología de la cultura y el problema del Sentido. La nota característica de este conjunto es la diversidad autoral y cultural –ya que está palpitante esta traza como una enmienda en sí misma–, pero dependiente a los campos de control y manejo del problema de la investigación.

El segundo grupo bibliográfico es específico sobre la tentativa de abrir campos de investigación sobre la Imagen, y está en una estricta consonancia con la matriz general de la unidad anterior. Si bien no hay grandes referencias autorales japonesas (por las razones ya señaladas), su objetivo es demostrar la validez que poseen las constelaciones de investigación de la Imagen y el objeto artístico en el caso de estudio desde la cifra del pensamiento japonés. En estos autores no hay un cómputo histórico necesariamente que guarde relación con el fenómeno de estudio, sino que su recurrencia reflexiva para la investigación está dada por su

filiación con la problemática y los predicamentos que desarrolla esta tesis. Finalmente, en las puntuales referencias a autores japoneses, puede ser que hablar de “filosofía japonesa” resulte áspero a la lectura, por la imperiosa ligazón del concepto de filosofía a la tradición occidental, es decir, europea. En este informe, la cuestión de *filosofía japonesa* se expresa desde una frontera coligada a autores que, efectivamente, tienen estudios de Filosofía –formaciones académicas en Europa y que desarrollaron sistemas de pensamiento sobre problemas locales y coyunturales–, y otra, en el entendido que el nervio de la palabra *filosofía*, hoy en día, puede atenazarse bajo una forma general de leer o discurrir críticamente sobre el mundo.

Primera parte

**IMAGEN Y DELIMITACIÓN DE UN
PARADIGMA**

(en los límites del saber sobre el *ukiyo-e*)

Capítulo I: la Imagen como límite.

“Los valores estéticos y los del arte, jamás dejaremos de descubrirlo, no coinciden del todo (e incluso no coinciden en absoluto). Habrá que preguntarse, por ejemplo, por qué un museo destinado a reunir piezas fabricadas en sociedades que no tienen el concepto de arte puede llamarse Museo de las Artes Primitivas: ¿quién tiene ese poder de denominación?”.

Jacques Aumont.

1. Tres instancias pre-críticas sobre el caso de estudio de esta investigación.

Hay dos requerimientos vertebrales de esta investigación y extensibles a cualquier actividad de pesquisa: necesidad y originalidad. Ambas nociones debiesen estar inseminadas en el problema, ya en el valor de pertinencia a una disciplina o en el principio de insuficiencia del conocimiento actual que envuelve el problema sobre un campo del saber. Y, sin embargo, en esta investigación que tiene por horizonte problemático el estudio reflexivo de una cultura, un fenómeno o un objeto que se vislumbra por fuera de los márgenes de la tradición del Arte europeo, la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, supone raudo una sensibilización de estos dos asuntos, forzando una especial mención y argumentación. No puede ser de otra manera: ¿cuál es la razón de suficiencia para estudiar un objeto o sistema artístico –y elaborar un problema desde y sobre él– que, primeramente, lo que hace es trasuntar especificidades gnoseológicas, luego estéticas, que están por fuera de las líneas investigativas o atenciones disciplinares locales, culturales, y en ese mismo acto, hacer por efecto su obligación de entrar una forma de reflexividad a este esquema epistemológico, que lo vuelve una entidad extraña, adyacente, fronteriza? ¿Para qué someter este cuerpo indefinido, y en ello lo problemático, a una fisionomía conceptual que es prestada a su procedencia, o si se quiere, calzada a pulso?

Me parece que argüir un principio mínimo de necesidad estriba fundamentalmente en descifrar tres líneas de fuga, que convergen en un mismo horizonte predicativo: por una parte, atender a la actualización de las condiciones de posibilidad de formular un problema desde el ejercicio disciplinar (la posibilidad de interrogar); luego, exponer la constatación fidedigna del fenómeno de estudio con relación a un medio atingente de poder-ser problematizado, incluso, si éste medio no es el de su procedencia inmediata (la constatación de la pregunta); y caracterizar, en lo que se singulariza esta investigación, la escisión cardinal entre una pretensión esclarecedora de la naturaleza del fenómeno de estudio (una tesis de definiciones) y una proposición crítica de desnudar las determinaciones epistémicas de la investigación histórica-estética del objeto (y el problema) y de proyectar nuevas dimensiones de reflexión (una tesis de *aperturas*).

1.1. De la posibilidad de interrogar: del paradigma o la historia de las clasificaciones.

Ciertamente es un ejercicio espinoso y tremendamente extenso y complejo, esbozar una suerte de genealogía sobre las interrogaciones –y las concepciones– acerca del Arte como objeto de un conocimiento. Más aún, justificar desde una periodización, una frontera, cada concepción dominante (suponiendo que las unidades significantes posean una emergencia lineal, omitiendo la simultaneidad, yuxtaposición o anacronismo efectivo en sus apariciones), respecto al tipo de contenido en que el concepto Arte fue ajustado. Jacques Aumont precisa este obstáculo como una distinción entre el concepto Arte y el entrecruce –incluso, la infusión de la confusión– de las nociones o categorías que lo han intervenido:

“En su definición misma, la noción de arte conlleva una buena dosis de arbitrariedad; la confusión de lo bello y lo artístico puede hacer pasar por bella cualquier producción con tal de que se la haya presentado como perteneciente al dominio de arte. Definir el arte no es, por tanto, una tarea escolástica abstracta, sino una necesidad práctica” (1998: 97).

Según lo que se lee en el último segmento de la cita, no es impertinente atender, acaso, el problema de la caracterización del Arte y, junto con ello, que existe problemáticamente

una transformación de su conceptualización –en el juego de las peticiones de principios–, según cierto tipo de lógicas, requerimientos y nexos específicos que han determinado, por una parte, los potenciales modos de interrogar sus objetos o campos de actividad, respecto a clasificaciones tipológicas, materiales, técnicas o discursivas sobre el Arte a un nivel de cifra y razón histórica; pero, por otra, en un horizonte de tipo epistemológico. Desde el propósito de reflexionar sobre esas metamorfosis, habría que entrar en la examinación de las propias variaciones de las significaciones, las expectativas y horizontes problematizadores de las investigaciones (los autores) en esos contextos discursivos; indagar acerca de la naturaleza de los resultados, las metodologías de producir esos resultados y los rendimientos esperables de lo investigado, la *praxis* misma del saber que se engendra y autogermina sobre el Arte.

En suma, aquella tentativa es entrar de lleno en el problema de la aceptación de las concepciones sistémicas-históricas –en cuya emergencia asalta un carácter casi ontológico– sobre el Arte, como un horizonte imperante de referencialidades. Atender con detalle, diría, a la conjugación de los paradigmas del Arte desde una lógica de *miradas* de mundo. La tesis fundamental es una: el Arte posee una caracterización *disciplinaria* (aunque su carácter de disciplina sea más bien tardío en la historia), esto es, asume para sí la posibilidad de ser forma de generación, elaboración y propagación de un conocimiento original y específico; y no simplemente la analítica *a posteriori* que se vierte sobre un fenómeno pasivo, o bien, un conocimiento externo que se repliega sobre él. Situado en esta prerrogativa, los modos de reflexividad del Arte son posibilidades de normalización y cohesión de una potencia de saber tejidas por la formalización reglas, instrumentales y cánones de acción, que están en una correlación inmediata con un campo específico que los reconoce y reproduce hasta su agotamiento. Ciertamente esta definición es deudora del predicamento que Michel Foucault asigna a la palabra Saber, en su caracterización sintética: “con la palabra saber me refiero a todos los procedimientos y todos los efectos de conocimiento que son aceptables en un momento dado y en un dominio definido” (1995: 13).

Sin embargo, qué duda cabe, no hay una aleatoriedad (completa) en la emergencia de los saberes, tanto en una formulación teórica (uso de prácticas categoriales, metodológicas, epistemológicas en el amplio sentido), como la legitimación de la conquista de una *praxis*.

Al contrario, todo saber acata un horizonte de posibilidad de enunciación y reproducción. Hay una traza, un movimiento que, en un contexto dado, llega a un puerto de desembarco, y produce normatividades. Es, en ese sentido, que refiero el Arte desde dentro de un barniz disciplinario (y más, en particular, los discursos que lo integran). La pregunta para empezar debería centrarse en ¿dónde situar, como un concepto o un lugar, la posibilidad de generación de todo saber sobre el Arte?, y a la vez, ¿cómo perfilar, con cierta nitidez, su interrogación? Creo que la apuesta clave es la reflexión sobre la noción de Paradigma.

El Paradigma, según se despunta desde Thomas Kuhn, es una conjugación de reglas y axiomas en una comunidad disciplinar dada. Tales reglas germinan desde un componente común que, de tal suerte, permite su empleabilidad bajo la figura de un ejemplo o modelo a seguir en una *praxis* investigativa. Un paradigma siempre concurre a una necesidad de atención de una problemática, convirtiéndose en la pauta de pertinencia en el advertir del problema y la proposición de bitácoras, cuando no, de resolución, para una aproximación. En ese aspecto, el objeto del esfuerzo investigativo (el entresijo a resolver) de una comunidad disciplinar, presenta congénitamente tres aristas que son “tres clases de problemas –la determinación del hecho significativo, el acoplamiento de los hechos con la teoría y la articulación de la teoría–” (Thomas Kuhn, 1971: 66). Sobre el primer punto, el hecho, la facticidad, es el Arte mismo; aquel es el hecho por responder de la investigación, no en términos de una inclusión-exclusión de un objeto a esa instancia (si algo es Arte o no), sino, más bien, ante el evento de un algo que *adquiere* esa denominación –que, en sí misma, es un campo de enfrentamiento– ¿Por qué el Arte, como concepto, se aprehende a sí mismo desde tal o cual concepción?

Sobre lo segundo, la posibilidad de interrogar está tensada precisamente por la ensambladura entre ese hecho (del Arte) y la pensatividad que viabiliza su entrecruce, el acontecimiento que se discute a sí mismo y la sistematicidad de su experiencia. Todo saber del Arte está apropiado intrínsecamente sobre un ejercicio de intencionalidades, a saber, la de delimitar –y de conducir– la potencialidad de una afirmación, distinción y aceptación. Aquello tiene una densidad importantísima sobre los relatos del Arte, en tanto que objetos de conocimiento: las propias definiciones, propiedades, relaciones, significaciones y postulados

sobre el Arte, establecen ejercicios singulares de mediación entre el pensamiento que concibe el saber y la fuente que se concede al encuentro.

Lo tercero y final, guarda un nexo con la contingencia de maniobra de los discursos y condiciones de entrada a horizontes de estructuración por las comunidades disciplinarias. Por lo tanto, es de conjeturar, que todo discurso sobre el Arte es siempre una toma de posición o intencionalidad sobre su problematicidad y, al mismo tiempo, una interpretación que está determinada (o ceñida) por un paradigma en activo (al menos) que lo conduce, da legalidad, gobierno y perdurabilidad, tal como lo declara Michael Baxandall:

“Si queremos explicar cuadros, en el sentido de exponerlos en términos de sus causas históricas, lo que realmente explicamos parece que más que el cuadro sin mediatizar es el cuadro tal y como viene considerado bajo el prisma de una descripción parcialmente interpretativa. Esta descripción es un asunto desordenado y vivaz. En primer lugar, la naturaleza del lenguaje o conceptualización serial significa que la descripción es menos una representación del cuadro, o incluso del hecho de haber visto un cuadro, que una representación del pensamiento sobre el hecho de haber visto un cuadro. En otras palabras, estamos ante la relación entre cuadro y conceptos” (1989: 25).

Habría que marcar un punto de distinción que considero desacertado entre Thomas Kuhn y Michel Foucault, a la luz de la lectura de Agamben sobre la figura del ejemplo. Pues bien, según la definición del saber foucaultiano, es posible colegir el paradigma como un tipo de aceptación controlada. El Paradigma es una autoconciencia de los programas y los procedimientos analíticos y prácticos de una comunidad disciplinaria. En cuanto lucidez del proceder científico, el Paradigma es un modelo de quehacer y ejemplo, es decir, una forma de semejanza en el itinerario investigativo y los modos de obtener resultados determinados. En el sentido de modelo, ejemplariedad, el Paradigma tiene el rasgo, en el caso de Foucault, de ser “un singular a singular que se vuelve ejemplo sin formularse en una regla general a priori” (Giorgio Agamben, 2010: 11), lo que establece su fundación en el ejemplo, como una *praxis* investigativa –lo diré así, bruscamente– *naturalizada*. Pero Agamben, en oposición, sostiene que, en Kuhn, el Paradigma tiene el estatuto de ser una condición de posibilidad de todo saber, casi un arquetipo, y no un ejemplo (cuya diferenciación marca la distancia de la

disputa, precisamente, entre Foucault y Kuhn). Propugnar esta tesis para el autor italiano, significó entrar en el debate crítico sobre la obra de Kuhn, y, particularmente, sobre el uso del término Paradigma (su volatilidad y sinuosidad manifiesta). Se advierte en Thomas Kuhn, en que es otorgado al Paradigma un nuevo sentido ulterior, el de “matriz paradigmática” (una forma de aplacar el desconcierto de ciertos sectores científicos), una suerte de compromiso o detención entre ciertos componentes –abstracciones– de la comunidad con sus objetos de conocimiento (y marcar un contrapunto del Paradigma como mera teoría o grupos de teorías disciplinares), a diferencia de Foucault, que se concentra en la transmisión del ejemplo desde el ejercicio de producción del saber:

“Todos o la mayor parte de los objetos de los compromisos de grupo que en mi texto original resultan paradigmas o partes de paradigmas, o paradigmáticos, son partes constituyentes de la matriz disciplinaria, y como tales forman un todo y funcionan en conjunto” (Thomas Kuhn, *óp. cit.*, p. 280).

Pues bien, considero que, en la revisión de algunos de los elementos constituyentes de la “matriz disciplinaria”, la ejemplariedad está presente y posee una notoriedad. El primer factor es la “generalización simbólica”. Tal generalización, aquella con la que actúan las disciplinas para formular indicaciones de acción en determinados fenómenos, son siempre desde la abstracción de la empiricidad del fenómeno. Una abstracción que es usada de base en los procedimientos. No son leyes (o, por lo menos, en su integridad), ni mucho menos leyes de la Naturaleza (en el caso de las Ciencias Naturales), sino que un tipo de “fuerza legislativa y definidora” (*ibíd.*, p. 281) de un fenómeno específico (por poner un ejemplo, el comportamiento de la electricidad o la resistencia). La idea de la “generalidad simbólica” no sale a superficie con la suficiente claridad, por ello el autor ingresó un segundo componente al axioma paradigmático: un principio metafísico. Kuhn supone que todo paradigma contiene una dimensión metafísica (una propensión de solicitud de leyes, abstracciones y enunciados por fuera de la empiricidad del fenómeno problemático).

Para ajustar la sociedad de relaciones entre la generación simbólica y la dimensión metafísica de la matriz paradigmática, interviene la figura de la *creencia*. De hecho, Kuhn está fijando lo metafísico del enunciado paradigmático en un valor abstracto referencial de

trazado exploratorio de las disciplinas. Hay una cuantía de certidumbre del Paradigma, en tanto que necesidad de verosimilitud de su estructura y proceder del investigador. Por tanto, se vuelven ejemplos (capacidad de certitud exploratoria). La regla del modelo-ejemplo hace que la “generalidad simbólica” y asignación metafísica (partes de la matriz paradigmática), constituyan instancias heurísticas. Allí la aparición del compromiso de una comunidad con esas posibilidades de saber, y por lo mismo, el maniobrar con modelos. En consecuencia, y, a discrepancia de lo sostenido por Giorgio Agamben, en Kuhn la ejemplariedad sí desemboca en un componente-rasgo de la matriz, o, más bien, en un espacio sintetizador-heurístico. La ejemplariedad es el reconocimiento de los constructos disciplinares que entran en juego en la resolución de un problema y no, derechamente, la definición de esos axiomas, participantes en la contestación.

En el *ukiyo-e* debe existir una matriz disciplinar en ejecución. Más todavía, hay una ejemplariedad que se ha perpetuado –con una advocación de necesidad y certidumbre–, y que, por ello mismo, su puesta en crítica no se ha conjurado abiertamente. Antes, un paso pre-reflexivo en el análisis del caso de estudio: deseo describir desde la cifra del muestreo que, en el campo del Arte, el problema de la aceptabilidad teórica-histórica como las disputas, las inhibiciones y legitimaciones de sistemas, proposiciones y categorías, es un componente integrador de su propia definición y operatividad. En la constelación del Arte operan matrices paradigmáticas, donde se resguarda su fisonomía de elaboración de saberes, la actualización de sus interrogaciones, la movilidad y plasticidad de su campo y la vigencia de su arquitectura epistémica. En el fondo, afirmo que el Arte, como fenómeno artístico, problemático, genera horizontes de expectativas y circunstancias de posibilidad de su conocimiento; síntesis paradigmáticas que lo cruzan histórica y socioculturalmente, acoplándose, diferenciándose, distanciándose, montándose:

“Semejante decisión es el resultado del juego de varias instancias, tanto individuales como sociales: el hombre que ha fabricado el objeto se ha hecho una cierta idea de él; el público, amplio o confidencial, que disfruta de él y lo recibe de una cierta manera; las instituciones a las que la sociedad concede competencias para pronunciarse sobre este tema: el museo, la crítica...” (Baxandall, óp. cit., p. 99).

Propongo argumentar, con una debida insistencia, esta cuestión de la actualización del concepto de Arte, la existencia de elementos paradigmáticos y sus consecuencias para esta investigación. Transportado desde la perspectiva de Kuhn al campo artístico, lo enfoco desde la lógica-analítica de Wladyslaw Tatarkiewicz. Para el autor polaco, la propia noción de Arte es la historia de una clasificación dúctil y crítica (por tanto, nunca portadora de un tenor homogéneo ni enciclopédico) y también la del ordenamiento metódico de un fenómeno (una inestabilidad irreductible), según una lógica –teoría, conjunto paradigmático– aplicado. La propia reelaboración de esa traza de construcción de saber, visto desde una linealidad histórica, incide directamente en la flexibilidad de la noción de Arte como organización y esquema de referencia de fenómenos (ya sean artísticos, estéticos, museográficos, etcétera). Expongo apretadamente dos instantes diferenciadores (los que no mantienen necesariamente una vinculación fronteriza desde la Historia del Arte o la Teoría del Arte bajo la forma de un relato), sólo para ilustrar la importancia de estas transformaciones y los alcances que posee en la investigación. Un momento primero, ontológico del Arte, en el horizonte de un modo específico de actividad humana que se vuelve clasificación de saberes; y el otro, teleológico, donde una pretensión de finalidad confecciona un sistema general de artes, y en cuyo tronco se conjuga inauguralmente un tipo de juicio estético.

En la Edad Media, continuando una tradición categorial que tiene su invocación en la Antigüedad Clásica, las artes se dividían orgánicamente en las “artes liberales” o las “artes vulgares” (que, después, se denominaron las “artes mecánicas”), según se correspondía con una preeminencia de una actividad de la mente (intelectual) o con el esfuerzo (físico):

“La Edad Media heredó la antigua idea del arte y la utilizó de un modo teórico y práctico. Se pensaba que el arte era un *habitus* de la razón práctica. Tomás de Aquino definió el arte como “el recto ordenamiento de la razón» (*recta ordinatio rationis*) y Duns Scoto, como la “recta idea de aquello que ha de producirse” (*ars est recta ratio factibilium*. Col I. n. 19), o como «la habilidad de producir basándose en principios verdaderos (*ars est habitus cum vera ratione factivus*: Opus Oxoniense, I. d. 38, n. 5)” (Wladyslaw Tatarkiewicz, 2001: 86)

En la discusión contextual general sobre el Arte, el conducto deliberante se amasaba principalmente hacia el fundamento de la racionalidad –y por seguimiento, a su adscripción comprobable a reglas de construcción, a normas lógicas–. He allí el modelo de distinción. El Arte no era meramente una clasificación de objetos o de procedimientos técnicos aplicados, ni la circunscripción social de actividades humanas en deliberación, sino la pretensión de una ontología –más bien, una onto-antropología– de un ejercicio intelectual humano, en tanto expresión de destreza adquirida y potencialmente reproducible. Su campo era de envergadura mucho más amplia: sostenía a las ciencias, la aritmética, la geometría, la astronomía, la música (musicología), además de la gramática, la lógica y retórica. La Pintura y la Escultura se declinaban en una reacia discusión de su lugar entre las sistematizaciones, y aunque paliativamente no se dudaba que fueran artes (formas de destreza), su filiación era oscura. Este registro está en adhesión a un tipo específico de interrogación del objeto-Arte y a expectativas de resultados desde un modelo interrogativo: sus objetos eran el lugar de síntesis del intelecto, y éste mismo era el punto de inicio a todo ejercicio reflexivo y sistémico, también la plaza de su consumación o realización, esto, al ser el corolario definitorio al problema del estatuto y la naturaleza de las artes, en una suerte de entelequia.

El segundo momento sitúa la coyuntura predicativa sobre el Arte en el siglo XVIII, desde donde se conjuga la teoría de Charles Batteaux, quien enarbola el sistema categorial de las Bellas Artes –sostenido en la Pintura, la Escultura, la Música, la Poesía, la Danza, la Arquitectura y la Elocuencia–, instaurado teleológicamente en la intención de una imitación (mímesis) de la Naturaleza:

"Les Arts de la premiere espèce employent la Nature telle qu'elle est, uniquement pour l'usage. Ceux de la troisième, l'employent en la polissant, pour l'usage & pour l'agrément. Les beaux-arts ne f'employent point, ils ne font que l'imiter chacun à leur maniere; ce qui a befoin d'être expliqué, & qui le sera dans le Chapitre suivant. Ainsi la Nature feule est l'objet de tous les Arts. Este contient tous nos befoins & tous nos plaisirs; & les Arts mécaniques & libéraux ne font faits que pour les en tirer.

Nous ne parlerons ici que des beaux Arts, c'est-à-dire, de ceux dont le premier objet est de plaire : & pour les mieux connoître, remontons à la cause qui les a produits. Ce font les hommes qui ont fait les Arts: & c'est pour eux-mêmes; qu'ils les ont faits" (1746: 7)⁴.

La imitación de la Naturaleza se apresura en una petición de fundamento y principio de las artes como sistema categorial, y responde a una concepción radicalmente diferente sobre la definición misma del Arte (aunque su articulación mimética está ya declarada en Platón y Aristóteles). Es un modelo de tipo representacional y formal. El Arte se enlaza y succionada a un sistema de clasificación, según una finalidad en común de ciertos soportes artísticos (en cuyos rasgos, el aspecto matérico de sus recursos creativos es puesto en una suspensión), pero, sin considerar en su criterio organizativo, el tratamiento valorativo de la destreza, la adscripción a leyes de construcción o a un principio de suficiencia del intelecto, como medida de discernimiento de su estatuto y consistencia.

Por el contrario, la *imitación* se vuelve núcleo problemático y el debate de lo propio identitario del sistema, porque tampoco resulta ser reflejo-objetual de la Naturaleza, a modo de demanda por una representación fidedigna, sino que el Arte imita, pero, desde un procedimiento artístico-estético sobre una Idea de la Naturaleza (una forma de síntesis de lo real o una concepción de la percepción sensible que se vuelve hacia una ejemplariedad de sus tratamientos), sostenido en un entramado de lo bello: “una congruencia de la idea –un “Verdadero” estético acompañado de un bello conocimiento del mundo natural–” (Didi-Huberman 2010: 120). Es esto último, quizás, lo fundamental y original: en estos dos momentos del Arte hay un continuado perfilamiento del concepto de “intelecto” hacia la frontera de la Razón, en cuanto juicio y, más específicamente, juicio estético. La oscilación gravitante es el tránsito epistémico desde el objeto-normalizado medieval hacia un sujeto del conocimiento, eje de la configuración de lo real y en cuya emergencia se inscribe también una concepción moderna del Arte.

⁴ [Traducción libre] “Las del primer tipo emplean a la naturaleza únicamente para el uso. Los del tercer para el uso y el agrado. Las bellas artes no la emplean, sino imitarla cada una a su manera. Así, la naturaleza es el objeto de todas las artes. Contienen todas nuestras necesidades y placeres; y las artes libres y mecánicas no son sino para extraerlas. Hablaremos aquí de las bellas artes, aquellas cuyo objeto es proveer placer, y para conocerlas mejor nos remontamos a la causa que las produjo. Es el hombre el que ha hecho las artes y es para él mismo que lo ha hecho”.

Otrosí: el sistema de las Bellas Artes –redefinición del Arte– proporcionó una primera autonomía discursiva, ya normalizada frente a otras disciplinas, y anticipada primeramente en el intento de Giorgio Vasari en el siglo XVI. Encamina consigo, también, la emergencia del juicio estético como una forma de dar significación a lo que acontece sensiblemente en un soporte artístico, y alza desde sus propios recursos de construcción, categorizaciones de lo sensible; se transforma, pues, en rasgo de una matriz paradigmática. El juicio estético facilita a esta nueva concepción del Arte amalgamarse en un territorio emancipado de conocimiento y de *praxis* –el propio sistema– en la fabulación de una de las primeras Teorías del Gusto: la entronización de lo bello como una interrogación de lo que el Arte debe hacerse cargo, y que no es, sino, parte de la misma reivindicación imitativa de la Naturaleza. Esta organicidad de Arte acaece alrededor del año 1750.

Sobre estos dos tiempos puntuales, he querido ilustrar lo desbocado y moldeable que ha sido la historia del concepto del Arte, y con ello, la transformación de las esperanzas y exigencias que se tenían de sus objetos, espacios de control, de los criterios epistemológicos –modelos– de definición de categorías, el fundamento de su propia terminología y principios analíticos. Los ejemplos no escasean, si es que habría que añadir más. No hay que olvidar los rendimientos sustantivos que posee el paso del concepto de Bellas Artes al de Artes Plásticas en el siglo XIX, los forcejeos sobre si la jardinería o la fotografía eran parte del conjunto Arte, la controversia con los muebles artísticos y los *objets d'art* –el mismo interés que ejerce la aparición de su epíteto–, ciertos tipos de arquitectura industrial, etcétera. Sin conjeturar un origen problemático de su definición y ajuste de filiación histórica y cultural en el vasto campo de la tradición europea que, puede caracterizarse, en el fondo, como una interrogación trascendental por su sentido.

En efecto, no es la misma interrogación sobre el Arte en el siglo XIX, que en el siglo XVIII o en el XV, y como apunté, tampoco la univocidad de su conceptualización, ni mucho menos, las posibilidades de su analítica. La preguntas inevitables son: ¿desde qué calibración conceptual (matriz paradigmática) se ha investigado aquello que se ha formulado como el *arte japonés*, y, particularmente el *ukiyo-e*, tanto en la petición de una cifra histórica, como la exposición de una fisonomía epistémica?, ¿cuál sería la implicación problematizadora del

Arte hoy, a modo de diagnóstico, y en qué definición –si le cabe alguna ya– descansa la posibilidad formal de interrogar un objeto o conjunto problemas que históricamente han estado invisibilizados de su discusión más incisiva y proliferada? Y, rematadamente, añadir sobre ¿Qué consecuencias o hallazgos, y también, qué reivindicaciones investigativas trae consigo su elucidación o, acaso, su reconocimiento de conato teórico?

Una respuesta, de pronto a la segunda pregunta, que exija intrínsecamente un recetario de categorías o nociones sobre el Arte, que tienda a la universalidad, una inmovilidad, puede parecer a estas alturas odioso y controvertible. Más aún, cuando el contexto contemporáneo del Arte pareciese ser un dominio dislocado entre amplios conjuntos de enfoques, métodos, disciplinas, problematizaciones, en fin, que exceden por mucho –y con distinción– a los espacios convencionales de interrogación e investigación. Sin embargo, debo proveer una caracterización que me permita un horizonte de pertinencia para investigar disciplinarmente mi caso de estudio. No me parece que una noción de Arte dinámica y extensiva a este problema de investigación deba ser hermética o equiparada a una suerte de clasificación, definición o exposición de principios.

Propongo investigar, lo indiqué párrafos atrás, desde una descripción instrumental de lo artístico, una dificultad en sí misma, y que será válida desde un marco de referencia por su condición irreductible, compleja y sin límites aparentes: la noción de *fenómeno artístico*. Por él entiendo la constatación de una problemática insubordinable: un espacio reflexivo anchuroso, poseedor de una pluralidad de dimensiones disciplinares, una fuerza inagotable, sobre objetos de conocimiento abstractos y materiales (que se extienden desde objetos físicos –como las estampas, las piezas decorativas, las imagerías, etcétera–, soportes artísticos –la Pintura, la Música, la Escultura, la Orfebrería, la Arquitectura, etcétera–, espacios curatoriales –las exposiciones, las galerías, los museos, etcétera–, las propias disciplinas –Historia del Arte, Estética, Museología, etcétera–, hasta el conjunto de las teorías del Arte y los métodos o las técnicas de investigación sobre el fenómeno). En suma, un campo de conjugaciones y empalmes de matrices epistemológicas. Esta caracterización del fenómeno artístico, en tanto que una nebulosa reflexiva, está más atado al énfasis que Didi-Huberman prolifera a la cuestión de las relaciones dinámicas y polivalentes que organizan a los objetos

(del espacio artístico) (2011: 83), que a una taxonomía general de la obra-autor-contexto, el binarismo producción-consumo, o bien, una conveniencia entre recursos y técnicas. Tanto más, no está delimitado su abordaje teórico necesariamente por órdenes de ejemplaridades del tipo regionales –etnográficos– o históricos-culturales.

El fenómeno artístico demanda un requerimiento transdisciplinar en la investigación, ya sea para objetos o abstracciones, que adquieren un estatuto de constelación reflexiva. En lo transdisciplinar, nota predominante de lo artístico, es donde se funda la diversidad de las interrogaciones sobre el fenómeno, y renueva el escenario de pensatividad de una comunidad investigadora, tanto en una pretensión intrínseca de indagar sobre lo que no se sabe aún, como de aquello que se debe revalidar o falsar. Esta concepción transdimensional que expongo – que no es ocurrencia del momento, sino empleada resueltamente en el lenguaje académico–, permite problematizar escenarios, ángulos, nociones, solidaridades y configuraciones de lo artístico que antes, transitaban inadvertidas o no se proferían, todavía, como una línea de indagación sostenida.

1.2 De la constatación de la pregunta.

En un segundo orden de cosas, sobre la posibilidad enunciativa de un problema –que lo define el hallazgo de una necesidad– se articula una doble constatación: la de un objeto en que se anida una pregunta-problema (y se vuelve un caso de estudio) y la afiliación que, por norma, exige a un campo de investigación determinado. La verificación de la posibilidad de preguntar involucra una operación práctica de graduar la pertinencia, la incidencia y la emergencia de nuevos sentidos y órdenes de aproximación sobre el caso de estudio dentro del fenómeno artístico (y digamos, local, por un mero énfasis en lo que nos involucra como territorialidad o especificidad regional). Se indican dos iniciativas de rendimiento o impacto, que la investigación debe hacer eco.

Primero: si la pregunta se comprime al reconocimiento problemático de cierto objeto físico (material), en tanto que una puesta en discusión de su propia definición o dilucidación es indefectible pensar sobre los nuevos enjambres de significaciones que generará ese objeto

sometido a reflexión, respecto a otros conjuntos, ya sea por analogía o por oposición. Aclaro: si la presente investigación es acerca de la *estampa japonesa (ukiyo-e)*, exclusivamente como un fenómeno artístico-cultural, y dentro de ello, la cláusula de pesquisa de una especificidad soterrada, el impacto del tratamiento conceptual de este informe deberá poseer un correlato sustantivo en la emergencia de nuevas potencialidades de concebir, referir e invocar esferas exploratorias del objeto, como de un entramado indicativo de distancia o parentesco con otros soportes artísticos. Es decir, ¿cómo habría que entender, una vez desgranado estas originales dimensiones reflexivas del objeto, la colección de *Estampas Japonesas Clásicas*, en su conexión a otros conjuntos de piezas ilustrativas, grabados, pinturas, objetos patrimoniales? ¿En qué esfera de control –o régimen de vinculación– quedaría esta colección de piezas, si ya no es meramente un archivo museal o un *corpus* catalogado? ¿Y si, por el contrario, en un efecto de sopetón, resulta que estas piezas poseen más familiaridad teórica y más cruces identitarios con nuestra producción artística, entonces, cómo dar carta blanca, legítima, a una libre proyección de nuestras categorías o discursos sobre el Arte –lo artístico o lo estético– sobre estos objetos, omitiendo ya deliberadamente su fuero cultural o histórico? Esto es un riesgo por contraste: la dualidad en que el objeto de estudio, a través de la posibilidad de su interrogación, derive en una dispersión abismal, o bien, sea allanable a la mera equivalencia de nuestros propios soportes artísticos.

Segundo: pero si, por otra parte, el objeto de estudio traquetea doblemente entre una interrogación por su constitución de objeto artístico, y, además, se añade el dilema de su cariz de objeto de colección, se solicita una tercera fibra que hace de pivote: su idealización. La idealidad es el resultado de su presencia artística en lo local, donde ha sido amplificado a un dificultoso labrantío de transferencias, hibridaciones, contaminaciones y reinterpretaciones disciplinares (paradigmáticas) con sesgos enciclopédicos (su lectura de pieza de colección), definitorios (la propia identificación convencionalizada de lo que *es*) o de necesidades de homogeneizar, matizar, la alteridad inherente del objeto. Por cómo sigue la coyuntura, el caso de estudio de esta tesis no se recluye a una argumentación sobre su existencia como un objeto artístico, sino que prolifera también su cotejo de colección museal, su fusión, (des)control desde formas de discursos europeos. Esencialmente, esta investigación doctoral acusa recibo

de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* del Archivo Central Andrés Bello, pero, no se debe pasar por alto las colecciones del Museo de Bellas Artes y la recién descubierta colección en el Museo Histórico Nacional. Añádase los conjuntos de piezas procedentes de espacios privados y el resultado es tanto más notorio: estos cuerpos artísticos mantienen una insistida presencia en Chile, a partir de su naturaleza museal-coleccionable, de una no menor data: el caso de estudio de esta tesis procede del siglo XIX y comienzos del siglo XX, aunque archivadas más tardíamente.

Y esta es la doble constatación: en la viabilidad presente de interrogar, se abren las *estampas japonesas* a una existencia epistémica *bicéfala*; una, a la que nos vinculamos desde su condición museográfica como la experiencia expositiva, en una unidad museológica (la reflexión de una suerte de entelequia del Ser-obra) –y que ocupa su lugar singular en lo local– ; y otra, de existencia enciclopédica –ideal– en la fabulación histórica de las disciplinas desde su ajenidad axiológica, y que vendría a componer, también, la síntesis convencional en que se declara su signo artístico, estético e histórico, o donde se constriñe conceptualmente su jurisdicción identitaria, específica, e incluso ontológica. El caso de estudio en el plano local ha sido reflexionado preliminarmente desde dos grandes matrices paradigmáticas: la primera en el campo de lo museal, la segunda, a través de la teoría del Arte y la Estética. Una es la *estampa japonesa*, el otro, el *ukiyo-e*.

La revisión de las posibilidades de formular trayectorias de problemas sobre objetos foráneos de nuestros esquemas conceptuales del Arte, pero, que están insembrados dentro de un concepto más amplio y poroso (el ya consabido fenómeno artístico), es asumir en el objeto de estudio el obstáculo de la legitimidad de la investigación como problema (necesidad) disciplinar. Al constatar el tanteo de interrogación sobre un caso, se argumenta su existencia problemática –una *ajenidad*– en el contexto local y se pone en crítica nuestros protocolos o programas de convivencia con él –la idealidad de esos cuerpos insertos–. Lo primero es sobre la plasticidad del fenómeno de estudio y la elasticidad de su campo, objetos y posibilidades de acometida, en que esta investigación se inscribe desde una línea. Lo segundo es el lapso de validación de las preguntas de investigación, a propósito de la mixtura de elementos

constituyentes del fenómeno artístico: su clarificación como un lugar-cosa, su espacio físico y su sitio en el problema.

Pero hay una tercera reclamación pre-configuradora del problema de esta tesis, que es una decisión del investigador. Su impronta directa es que no responde a un llamamiento real de las pautas de trabajo o a líneas de investigación que se impongan convencionalmente desde una comunidad. Es una decisión investigativa que proviene desde el umbral de un deslinde de expectativas, y en ello, el abandono intencional de metodologías o predicamentos ya instaurados en indagaciones anteriores. Es una disposición que se ofrece en una forma de *neutralidad* de la investigación, si esto entiende la desidentificación de las composiciones teóricas ya sondeadas, con el fin de, precisamente, examinarlas, cotejarlas, desnudarlas. En otras palabras: se ha optado en esta investigación la configuración de un modelo del saber original sobre el objeto de estudio que visibiliza y critica las matrices paradigmáticas que lo han cruzado históricamente y disciplinarmente, lo que se sabe, y cómo pensar aquello que se desconoce.

1.3 De la pretensión de conocimiento.

La tercera instancia pre-configuradora sostiene la secesión entre una intención de definir (búsqueda inequívoca de lo que *es*) el objeto-caso de estudio, esto es, delimitarlo como fenómeno problemático a una suerte de principio o razón determinante de su existencia y naturaleza, y la reflexión paradigmática de los recursos de elaboración de saberes sobre el objeto (sacar a luz los rasgos disciplinares que posibilitaron las hipótesis para una teoría del *ukiyo-e*, la *estampa japonesa*), y, a partir de allí, abrir rutas de exploración originales desde un movimiento de abanico. Este informe palmariamente omite una conjetura definitoria sobre lo que el *ukiyo-e es*, en cuanto fenómeno artístico (cuya proposición, ya habría una pregunta primera que lo acarrearía hasta esa reclamación por su Ser). Antes bien, se escudriña su potencialidad cognoscitiva como objeto portador de una multidimensionalidad y, acaso, inagotable excedencia teórica.

Esta medida investigativa tiene el sesgo más de una sospecha, que la seguridad de su delimitación: el recelo a eventuales obstáculos y entronques interpretativos sin escapatoria. Por ejemplo, en el hecho de declarar resueltamente tesis holísticas infundadas (o demasiado específicas), que acaben comportándose en escuetos conjuntos de pautas, arbitrios, o bien, conductos homogeneizadores de una suerte de manualización de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, como fijación sobre objetos o del significado de una cosa. Un excesivo entusiasmo por categorizar trae el peligro de no poder solventar lo dicho con la acuciosidad pretendida. Y la insolvencia es una realidad en este tipo de investigación. Mi escepticismo esta pulsado, por lo demás, en una limitante de tipo bibliográfica (ya mencionada en las Consideraciones Preliminares), tanto desde el nutrimento de un fuero histórico (material de fuentes primarias) y un perfil filosófico-estético (documentos teóricos o revisiones críticas) acerca del objeto y problema. Baxandall señala, a buen propósito de esta labor de pesquisa: “Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros –o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal” (óp. cit., p. 16). Independiente si éste es, o no, el énfasis que el autor da a la cita, la necesidad de la descripción como el lugar *a priori* de todo vínculo propositivo –para no clausurar el problema en lo exegético– con la obra, más que la limitancia de ser notificado con antelación de lo que allí acontece, es la afirmación que toda mediación con la obra es un revisionismo de un saber ya anunciado. Baxandall saca a superficie que toda proximidad crítica hacia una obra, en tanto que interposiciones, a partir de descripciones, es un encuentro con ciertas modulaciones sobre lo que el objeto *es*; el calibrado, más o menos directo, con una experiencia que se presenta desde la explicación:

“Cada explicación desarrollada de un cuadro incluye o implica una descripción elaborada de ese cuadro. La explicación del cuadro, a su vez, se convierte entonces en parte de una descripción más amplia, una forma de definir cosas que sería difícil describir de otra forma. Pero aunque “descripción” y “explicación” se penetran recíprocamente, ello no ha de distraernos del hecho de que esta descripción es el objeto mediador de la explicación” (ibíd., p. 16).

A esta entredicha reclamación por precisar o categorizar el objeto de estudio –como si esta fuese la consumación obligada de una investigación–, quiero adelantar una trabazón

reflexiva muy ligada a la cuestión de las definiciones. Pregunto: ¿qué es el *ukiyo-e*? Y con ello, una pregunta provocadora para el énfasis de la investigación, pero, muy ingenua en su sentido literal, si en su respuesta dependiera sólo de la suministración de una definición de diccionario. Es una incógnita engañadora, laberíntica, porque en el propio aserto que se busca, no sólo emerge una delimitación de ciertos objetos, sino también la certificación de un concepto y la forma de un *habitus* social. *Ukiyo-e*: las *estampas japonesas*, las “pinturas del mundo flotante”, ¿qué se define con la palabra “estampa” y el calificativo de “japonesa”? ¿desde dónde proviene el principio del contenido de lo que se sabe del objeto? Esta duda está más coligada a la aprensión que, desde estos términos, definen las lógicas de aproximación disciplinar, que una operación explicativa. La especificación de “estampa” se encuentra más asediada por enfoques del orden de las disciplinas sobre el Arte (el acceso desde el soporte artístico, técnico), mientras que la palabra “japonesa” estaría reclamando una circunscripción regionalista, y cabe presumir en este juicio, una expedición hacia lo cultural como fisonomía de clasificación y especialización del objeto.

Entonces, *estampa japonesa* a lo máximo asiste a una aproximación vaga de variable técnica –procedimiento artístico, aparato– y de un perfil cultural. Un modelo técnico-cultural de interrogación. Pero, ninguna de ellas propicia, en el fondo, una categorización definitoria. “Pinturas del mundo flotante” es otra arista del asunto: expresa una traducción, más o menos literal, de un concepto japonés (religioso) articulado en la palabra *ukiyo* y, que, con todo, no guarda relación directa con los objetos-estampa, sino con una significación social de, algo así, un estilo de vida ciudadano, sensualista. El concepto mismo se repliega en su sentido etimológico que emana del contexto religioso y filosófico budista chino y la reinterpretación desde un sentido antagónico a lo que debía, en principio, significar. Una de las definiciones más enraizadas y reproducidas es la del investigador Richard Lane, contribución señalada en la publicación *Maestros de la estampa japonesa: su mundo, su obra*:

“Para el ciudadano recientemente liberado, hijo del renacimiento japonés del siglo XVII, “el mundo flotante” tiende a perder sus características de transitoriedad de un mundo de ilusión para adoptar las implicaciones hedonísticas de un nuevo ambiente estilizado por

el placer: un mundo de mujeres fáciles, de alegres actores y de todos los placeres de la carne” (1962: 10).

Ahora bien, la situación compleja e inestable de esta tesis es insoluble, respecto a la virtualidad de sus resultados. El propósito no es aglutinar una dispersión de mosaicos que dan luces caracterizadoras del objeto de estudio (¿qué es el *ukiyo-e*?) para llegar a una síntesis unificadora, sino desgranar la dispersión en campos de exploración de pertinencia. Tampoco esto quiere decir que la investigación echa por tierra cualquier posibilidad de categorización, la elaboración de esquemas de comprensión o la irrupción de sistematizaciones de sentido. En el hecho que la *estampa japonesa* o el *ukiyo-e* se revise críticamente, restringida a la forma de una colección museal o el perfil del archivo, hace valer esta aceptación inicial como una de las posibilidades de ser del objeto. Lo mismo se extiende, pues, a la exigencia de las piezas como objetos artísticos.

Añado lo último: si el estudio de esta colección se delimita por su ejercicio sobre la Imagen, este campo de indagación es ya una forma de definición operacional –o de control– de la investigación. Posee sus propios troncos paradigmáticos. Sin embargo, no es por aquello un concepto reduccionista, supresor, del fenómeno artístico. El atisbo de una reflexión sobre la Imagen en el caso de estudio constituye más una ventana de exploración, que la clausura de toda intentona de ejercicio teorizador abierto. La batería de conceptos y categorías que expone este informe doctoral son estrictamente instrumentales para plasmar una complejidad cognoscitiva. Así, ¿qué es lo que cabe esperar de esta escisión cardinal de las pretensiones de la investigación? Respondo: un tránsito necesario –y también de viso experimental– desde un objeto enciclopédico y, a la vez portador de vacíos, a un *corpus* multiforme, enjundioso, que reanuda problemáticamente la densidad de las imágenes, no sólo desde el estudio de lo cultural-geográfico, sino, también, institucional-paradigmático.

2. Sobre el caso de estudio: definición del *ukiyo-e* e instancia de posibilidad al problema de la Imagen.

La Colección de Estampas Japonesas Clásicas de la Universidad de Chile es el caso de estudio de esta tesis doctoral. Por tal, asume en su constitución la latencia o la legibilidad de un problema; vale decir, se presenta el caso como la acumulación crítica de una dimensión desbocada, encapotada o en contradicción con sus programas o sistemas de administración, hasta su colapso por los límites de su cavilación o su inversión al absurdo. Esta descripción parece ser más la nota de un problema perteneciente a las ciencias exactas, que a la inclusión reflexiva que generan los problemas en las disciplinas de las Humanidades. Pero, la noción que suministro sobre el problema lo describe con rigor: hay una luxación –un entrecruce– en este conjunto de piezas desde su doble constitución actual, la de colección museal (aunque esté cobijada en un espacio que despunta más de corte archivístico) y la de objeto artístico (un fenómeno que se encuentra deshecho de su especificidad). Es una fisura, ésta, en la que se enuncia la ocurrencia del problema de la Imagen con cuota de singularidad y delimitación: la rascadura que hurga su clasificación museológica y el signo que la define de artístico. Esta condición es sintomática de un estado del objeto inexorable que es empuñado por sobre el espacio local, que prensa una hibridación teórica entre ciertas concepciones del Arte, rasgos paradigmáticos, modelos, ejemplaridades, calces, con tradiciones artísticas japonesas. El doble fondo –museal y artístico– de estos *ukiyo-e* (renombrados, como se sabe, a *estampas japonesas*) ha concebido un esquematismo que no proporciona una lectura reglamentaria de control y definición. Se exacerba la tensión de los propósitos museales de administración y la propia sustancialidad (y, desde aquello, la imposibilidad de aprehensión) del fuero artístico de las piezas como fuerzas que se anulan. La cabida de interrogación de la Imagen se da desde un faro de visibilización de tales tiranteces y poderes de rechazo.

Sin la reclamación de dar un registro minucioso, esta es la genealogía sumaria del caso de estudio, en cuanto conjunto museal. *La Colección de Estampas Japonesas Clásicas* fue una donación del bibliófilo Alfredo García Burr al Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile en el año 1979. Su entrega a la institución se relaciona con un homenaje al Emperador Hirohito, 124vo Emperador de Japón. Las piezas suman en total 28 y son de la

siguiente autoría: Eisen kensai, Eishi Chōbunsai, Eizan Kikugawa, Harunobu Suzuki, Toyokuni Utagawa, Utamaro Kitagawa, Hiroshige Utagawa, Hiroshige II (Utagawa Shigenobu), Hokuju Shōtei, Hokusai Katsushika, Bunchō Ippitsusai, Kiyonaga Torii, Shunjo Katsukawa, Shunkō Katsukawa, Shunshō Katsukawa, Hokkei Totoya.

Desde su incorporación a la institución con un estudio preliminar de Alamiro de Ávila Martel, el conjunto de obras nunca se organizó en una colección propia, autónoma, sino que se disolvió forzosamente, a modo de mosaico, en lo que fue la *Colección Armando Braun Menéndez* (creada en 1962, justamente, por la cesión de piezas del historiador). En este cuerpo de objetos archivísticos estaban catalogadas aguadas, acuarelas y dibujos de la *Expedición Malaspina* (incluyen autores como José del Pozo, Fernando Bambrilla y Juan Ravenet), junto con la adquisición de grabados de Nemesio Antúnez. En una datación reciente, aún en investigación (para el año 2013), se incluyen oficialmente a esta ordenación, registros de John Mark y el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, ilustrado por Claudio Gay. Sobre esta acumulación de sub-colecciones se adopta el nombre de *Colección Iconográfica*.

2.1. La bidimensionalidad problemática del caso de estudio.

A primeras aguas, y ante esta maraña de objetos catalogados de acuerdo a un criterio de donación (su hallazgo histórico o su cómputo de ingreso), bien a su temática o autoría, habría que preguntarse por lo más simple y elemental: ¿qué guarda consigo ocultamente – como fundamento de ser o principio de acción– un procedimiento tal, que articula en el tiempo una colección de *estampas japonesas* con otros conjuntos de grabados del siglo XIX y XX, y los organiza analíticamente bajo un horizonte de semejanza, de vecindad? ¿Cómo vislumbrar un conducto vinculante entre la noción de *estampa* y el *ukiyo-e*, en tanto que un objeto artístico de Japón? Dos preguntas nada desdeñables. La primera interrogante alude a su espacio de significancia en un territorio disciplinar, el acecho de su sustento heurístico. La segunda, una transferencia de sentido conceptual y categorial. Por cómo se fabula el lance, lejos de ser una problemática sobre la Imagen, este resquicio parece ser un problema sobre definiciones y de cuña entre objetos y conjuntos taxonómicos. Sin embargo, en esta breve

pregunta –cuya contestación no demandaría más que una revisión de los protocolos museales de la institución, esto es, una nueva catalogación de la colección– pende una problemática de fondos insospechados.

Uno podría conjeturar que el argumento de aproximación entre las piezas está cifrado en una matriz museológica, esto es, sobre la ciencia del Museo (definición, ésta, que “[it] is generally accepted in many western university networks and is close to the etymological sense of the word: museum studies” (André Desvallées y François Mairesse, 2010: 54))⁵. Implicaría que los objetos responden a una fisionomía estandarizada, obedecen a criterios de univocidad de las piezas, y en ello, su posibilidad de juntura como un lugar homogeneizado de relaciones, de reciprocidades. Y es que, en este modelo de ejercicio estandarizador, para Luis Alonso Fernández radica su finalidad: “la museología, como ciencia teórica, normativa y planificadora, en el del análisis de los fenómenos museísticos, [es la] que conviene tener presente para evitar imprecisiones y equívocos” (2001: 37). Las piezas se arroparían, por decirlo así, a una misma ejemplaridad que las adhiere a una tipología o especie. La palabra “especie” no está de más en este glosario documental: su énfasis taxonómico es conferido por la museología desde otras ramas de las Ciencias Naturales. Su efecto es subversivo, pues, un objeto multidimensional se vuelve organismo coleccionable; a través de él, la coordenada de una familia y parentesco de asociación. El fenómeno del objeto se repliega a tres preguntas trascendentales, según expresa el autor español: al “qué coleccionar, qué no coleccionar y cómo coleccionar” (ibíd., p. 150); y, desde allí, la fundamentación de un requerimiento del cómo se deben seleccionar los objetos a un espacio de conjunto, cómo clasificar las variables inherentes de ese reducto, y, en fin, cómo hay que ordenar la pluralidad en la singularidad. Uno especularía que el procedimiento de organización de la *Colección Iconográfica* es de un fuero museológico, una ejemplariedad museal.

Pero yo lo dudo, por lo menos en la figura de una tesis predominante. Mi escepticismo está cuadrado en la proposición que legitima a la Museología en una teoría; a saber, sobre de lo que espera y reclama como disciplina, y de lo que la nutre de principio epistemológico. Y

⁵ [Traducción libre] “Es generalmente aceptado en muchas redes universitarias occidentales y se acerca al sentido etimológico de la palabra: estudios del museo”.

es que ambas aristas no escudriñan la interrogación que yo sostengo –lo que se esconde en la decisión de usar un procedimiento–, sino meramente en la argumentación de legalidad de ese protocolo –el por qué la museología lo ha diseñado y su estado de operatividad–. La conjetura anterior también puede ser engañosa, porque asoma en ella un rasgo teleológico, como si hubiese un fin último en el postulado de clasificación de los objetos, en la consolidación de su control. Pero, el principio museológico no es teleológico, sino más bien ontológico. Y es ontológico su núcleo, su matriz disciplinar, no por perfilar las cualidades intrínsecas del objeto museal, porque no lo hace –por de pronto, desde una primera arremetida–; su principio es ontológico, respecto a la designación de condiciones para una práctica investigativa, a las determinaciones congénitas de un proceder racional de conceptualización de los objetos (la museografía). El campo museológico-museográfico lo señala como *work-in-progress*.

La museología propone, en el fondo, rutas de fundamentación de sí misma, de su existencia y posibilidad disciplinaria, institucional. Por ejemplo, en una introspección sobre la necesidad del registro, en tanto que una normalización o “a controlled vocabulary is an information tool that contains standardized words and phrases used to refer to ideas, physical characteristics, people, places, subject matter, and many other concepts” (Patricia Harpring, 2010: 1)⁶, pero, no declara los fines –la idealidad– de lo que se espera de lo estudiado (el resultado específico de su aplicación metódica a la singularidad de un objeto concreto). En suma, es de considerar que responsabilizar, a través de razones museológicas –e incluso museográficas– el fundamento que enlaza la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* con las otras subcolecciones, es una insistencia fallida por el perfilamiento de la museología y la tensión espasmódica que ejerce por sí misma cada pieza en su anchura de significantes. Yo planteo, paradójicamente, usar el enfoque normalizador de la museología bajo una tesis de reflexión inicial, pero, transitoria; sólo desde un punto de partida a la reflexión.

Retomo la nota de Patricia Harpring, quien comenta (a propósito de la normalización del vocabulario): “[it] is characterized by conflicting opinions, changing interpretations, and

⁶ [Traducción libre] “Un vocabulario controlado es una herramienta de información que contiene palabras y frases estandarizadas utilizadas para referirse a ideas, características físicas, personas, lugares, temas y muchos otros conceptos”.

information that must be expressed with nuance and indications of ambiguity and uncertainty” (ibíd., p. 2). Tal vez, el rasgo de lo museológico, siendo un método teórico, no engarza el principio de vecindad entre las *estampas japonesas* y las demás colecciones, pero, deja acontecer un umbral para su potencial dilucidación: su tentativa de normalización no es simplemente un programa de uniformidad de dígitos, vocabularios o referencias, es el alumbramiento del problema de una definición del ser-objeto. Lejos de corresponder a un asunto subsidiario, de él hilvana el fundamento de clasificación, catalogación y aclaración de lo que el objeto *es*, en cuanto a una pretendida determinación de sí. El empaquetamiento del vocabulario es la bisagra que hace circular la interrogación por el fundamento analógico de la colección, desde un enfoque museológico, hacia una pregunta de un horizonte filosófico: una interrogación por el Concepto como *verdad y semejanza*.

¿Dónde acontece, entonces, el signo visible del problema de Concepto, una reflexión sobre la naturaleza del objeto, y la semejanza, en la medida de un movimiento de vínculo? Su hallazgo surge en el descriptor de *Colección Iconográfica*, allí, donde el calificativo desborda el horizonte meramente administrativo, y se convierte en la síntesis de una noción, en una atadura, una singularidad de pluralidades. El rudimento de lo *Iconográfico* es un coagulante que se precisa desde lo figurativo. En la proximidad y lo figurativo se conjuga el espacio de significancia y la dimensión heurística de la fisionomía de la colección.

2.2. Definición museal y vernácula: disponibilidad hacia la Imagen.

El caso de estudio de este informe es bicéfalo: un objeto que posee una connotación de artístico y también provisto de pauta museal. Es un objeto de procedencia y data japonesa, pero, ubicado y pensado –por de pronto, musealmente– en un sitio disciplinar *europizado*. El punto de empalme entre estos dos procedimientos analíticos, la razón de avenencia de esta colección con otros conjuntos, y aquello que aproxima la categoría de *estampa japonesa* a la noción de *ukiyo-e* son las potencialidades cognoscitivas que provee su indagación como definición –reconocimiento y declaración por lo *es*– desde un ribete vernáculo (su signatura) e impuesto (disciplinario). Ciertamente, en una primera inferencia, hay un distanciamiento –o peor, confrontación– entre su conceptualización museal y su cuantía cultural. *Estampas*

japonesas es la noción que se usó para precisar este conjunto de piezas, mientras que *ukiyo-e* es el concepto japonés que categoriza a un tipo particular de objeto artístico. Por una parte, etimológicamente, *ukiyo* puede traducirse como el *Mundo flotante* que, según Kasuya Sakai, “es un término budista que originariamente significó el “mundo triste” del cambio y la transitoriedad, para luego convertirse en el mundo del placer y la moda y en el principio que rigió la conducta de la burguesía en la affluent society del siglo XVII japonés” (1968: 15), mientras que la partícula *e* significa “pintura” o “dibujo”. Es quizás, sobre este corpúsculo, donde se funda el uso terminológico de la colección, la descripción del resultado de un proceso técnico-artístico: pinturas o ilustraciones. También alude de rebote la caracterización de un soporte artístico, a saber, el grabado xilografiado.

Desde la documentación museal (el gravamen de un programa disciplinario o modelo paradigmático), esta orientación atañe a la denominación *Nombre Común*, contenedor de información que ajusta el “nombre exacto que permite nombrar e identificar inequívocamente un objeto. Además, este término permite vincularlo con objetos de características similares” (Lina Nagel Vega, 2008: 13). El término de *Nombre Común* prescribe por vecindad –que pertenece al orden del lugar-museal, y a la distribución esquemática de sus depósitos– un conjunto de objetos por razones de similitud espacial y tipológica. En ese concepto hay una exigencia de *verdad* y de *semejanza*, a través del ejemplo (la acción compartida). La *verdad*, por cuanto lo que patenta, entre el signo lingüístico y la esencia del objeto, es una univocidad de relación. Ese nexo formal es la *semejanza*. Ella denota un esquema de relación entre el modelo abstracto –el concepto– y la experiencia de los objetos –la configuración sensitiva– como la expresión de una imagen. Por ejemplo, una obra tridimensional cualquiera, respecto al *Nombre Común* “escultura”, sólo puede ingresar allí –impregnarse de un valor de *verdad*–, porque desde la experiencia estética de ella se genera un conducto de semejanza; la imagen mental, abstracta, que se configura de esa obra, logra tamizarse dentro de los límites del concepto de obra escultórica. Jacques Aumont, a este modo de la semejanza (imagen-modelo) le concede un valor ontológico-paradigmático:

“La imagen se asemeja al modelo [...], es decir, al comparar mi experiencia sensorial – lo que veo, lo que oigo– con un esquema más general y más abstracto de la percepción,

he asegurado esa semejanza [...] Es lo que, en el fondo, dicen todas las historias de retratos: la imagen-retrato no es sólo una imagen análoga, sino también una imagen que ha sido producida para que contenga algo de la idea que el artista se ha hecho del modelo” (óp. cit., p. 200).

Sobre la cuestión de la semejanza se puede proponer desde una especificidad más aguda. Entreveo una ligazón heurística-histórica con la reminiscencia de la noción de *convenientia*. En este vocablo hay un privativo enlace con el concepto aludido en el glosario museal moderno. Para Michel Foucault, quien indaga esta terminología como una fracción de la pluralidad de significantes en la idea de *semejanza*, aquella tenía una importante potencialidad constructora del saber europeo durante el siglo XVI, activa ya sea desde una mediación interpretativa, organizativa o representacional. En el caso museológico, habría que remitirse –si se quisiera reconstruir su aparición y extensión– a la irrupción de los gabinetes de curiosidades y las colecciones privadas para distinguir su inserción y rendimientos. Por de pronto, para el autor francés, la palabra *convenientia* es un lugar de ejercicio parangonal en que se hace transitar, en una suerte de canje o mixtura, las propiedades de aquello que se pone en semejanza.

La propiedad que se coloca en infusión o tránsito, y acaso aquí lo importante para la investigación, no es simplemente de un orden apariencial, matérico o visual, en un sentido estricto, sino de aquello que estaba en una potencia de relacionarse o cuya ensambladura no había sido visibilizada de ningún otro modo. La *convenientia* es un componente heurístico de articulación de proximidades por significancia tensionada de dos cosas sobre un campo de enjertación. Es un rasgo paradigmático de cierto proceder. Según el propio comentario de Foucault “pertenece al orden de la conjunción y del ajuste. Por ello, pertenece menos a las cosas mismas que al mundo en el que ellas se encuentran” (1968: 27). Así, la partícula *e* (en tanto que dibujo o ilustración) es un objeto que se pone en un vínculo con un espacio de saber institucionalizado, el Museo (mundo o coordenada sistematizada), a través de una heurística de semejanza en el *Nombre Común* (el qué es lo que significa tal cosa, y qué –de lo que está significando– transfiere, insemína en sus pares, da su ejemplariedad). Este continente de información es un lugar museológico de combinatorias por acoplamiento y conveniencia de

los objetos desde la exploración de atributos que, en tanto una ligazón posible, constituyen parcelas de *verdad* sobre los objetos.

Sobre este rasgo matricial: ¿cuáles son los atributos o propiedades que se injertan y circulan para dar legibilidad a la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, o a la suma, la *Colección Iconográfica*? El primero, y el que establece su mayor brío, es su condición de ilustración. En ello, casi por mandato, la imposición congénita que el objeto “ilustra”, “da forma”, “configura representación” o “dispone figuradamente” algo que puede examinarse desde una perspectiva formal. Incluso en un nivel más embrollado y complicado, lo ilustrado en las *estampas Japonesas Clásicas* pueden reflexionarse iconográficamente, por lo que supone un tipo de relación particular de lo representado con lo real, asimismo, entre la representación misma con los dispositivos históricos –ideologías– de la mirada. Segundo, su formato. El atributo de “ilustración” envuelve un procedimiento técnico y artístico que puede delimitarse a una noción de raigambre figurativa o descriptiva, aún en su abismal diversidad (se señala la caracterización que procura el *Tesaurus de Arte & Arquitectura* para el concepto de “ilustración”: “the art or process of providing drawings or other pictures intended to elucidate a description, story, or other written material, usually in a book or periodical” (<<http://www.aatespanol.cl/taa/tesauro/default.asp?a=208>>, revisado el día 19 de junio de 2015)⁷. Pero, en su descubrimiento como archivo museal, condición de láminas acumuladas en libros, son objetos que invocan un descriptor de “estampas”, sea por su fuero técnico de elaboración, o por su resultado de reproducción o copia por medio de matriz. La misma plataforma, las indica como “pictorial works produced by transferring images by means of a matrix such as a plate, block, or screen, using any of various printing processes” (ibíd., 19 de junio de 2015)⁸.

Habría, en consecuencia, en el sustento organizativo de la colección, un modelo, un rendimiento heurístico que provoca una transferencia inherente y oculta entre estos dos atributos a los objetos; una contaminación indefectible de sus propiedades (desde un precepto

⁷ [Traducción libre] “El arte o proceso de proveer dibujos u otras ilustraciones destinados a aclarar una descripción, historia u otro material escrito, usualmente en un libro o periódico”.

⁸ [Traducción libre] “Obras pictóricas producidas por transferencia de imágenes desde una matriz tal como una placa, bloque o pantalla, utilizando cualquiera de los diversos procesos de impresión”.

técnico y de definición) que, en un efecto por provecho y convenio, congrega las piezas taxonómicamente en un tronco semántico no artificioso, sino develado por una suerte de lógica interna. Dice Michel Foucault que, “ya que en este continente natural que es el mundo, la vecindad no es una relación exterior entre las cosas, sino el signo de un parentesco oscuro cuando menos. Además, de este contacto nacen por cambio nuevas semejanzas” (óp. cit., p. 27). Las *estampas japonesas* adquieren la identidad de colecciones, no sólo con una juntura tipológica o el número de piezas, también en la reciprocidad de semejanza que entablan con los objetos restantes, en la erosión de un parentesco inadvertido, pero legítimo, en una lógica de sentido y pertenencia admitida por el campo museológico como proveedor de una matriz disciplinaria.

La pluralidad de las estampas, ilustraciones, aguadas y láminas es *similarizada* dentro del control disciplinar (paradigmático) del Museo. Pensado así, la aparente especificidad del adjetivo “japonés” fluctúa en pérdida como un mero descriptor de su derivación geo-cultural, mientras que la noción de “estampa” se transforma en atributo preponderante, dislocación y proximidad taxonómica. La colección, en fin, no es de un orden intercultural o multicultural, sino una de organización tipológica y de una significancia iconográfica. El acento vinculador en que opera la *convenientia* (el *Nombre Común*, el modelo) es por aquello que, sin ser tácito, gravita dentro de lo que se enuncia en su formato (técnica) y su forma (ilustrativa); no en la superficialidad de lo que representan, describen o registran los objetos, sino lo que los asocia en una vecindad abstracta, en una filiación teórica: la semejanza con una *idea* de Imagen; la Imagen como experiencia y configuración de la *verdad* del objeto-obra.

En esta investidura preliminar de la Imagen se sitúa la incógnita por la especificidad del principio que determina al *ukiyo-e* como un concepto y un horizonte de clasificación de objetos, y las solidaridades que se condensan en la noción de “estampa”. Para ello, propongo cambiar el eje de lectura, pero, iniciado desde el mismo enfoque: pensar la cuestión de la semejanza, contrariamente a la ligazón de atributos y objetos (en el gesto de la significancia), ahora desde el proceso original de cuña del objeto (significar); vale decir, en los rendimientos reflexivos del acto de signar, y cuyo nervio problemático lo consigna Giorgio Agamben en un capítulo dedicado a la Teoría de las Signaturas. La pregunta por la definición del *ukiyo-e*

y su vecindad a la *estampa japonesa* no se cifra en un mero ¿qué es lo que significan dentro de su ejemplariedad?, sino que la interrogación es por aquello que se atribuyen para sí, por sí. En el trabajo del filósofo italiano enfocado, en parte, al análisis de las firmas naturales impresas por el *Arqueo* (*Archeus*) y, luego, a las humanas, indaga acerca del arte –la práctica– de signar (el dar significación) –y lo signado– como emergencia de un modelo paradigmático.

Hay dos niveles reflexivos en su investigación. El primero, que atañe al acto de signar cosas naturales –la relación epistémica de un atributo con un objeto específico– y la segunda, acerca de las inferencias entre ese objeto que teje con el hombre, el signador dominante. El acto de signar acontece únicamente en la posibilidad cardinal de categorizar el mundo, y en ese mandato, su fundamento despunta con la existencia de la lengua. Pero la lengua por sí misma no germina las relaciones adhesivas entre signa y objeto, es el ser-humano quien las posibilita y, en ello, produce la invocación de una cifra antropológica (dado que sólo en lo propiamente humano descansa la posibilidad del lenguaje) y la apertura a la subjetividad (es a través de un sujeto que la relación palabra-objeto produce un significado, es decir, prolifera en una suerte de dialéctica). Para Agamben el ensamblado de la firma es analógico y de atributos. Analógico porque se sitúan en frente dos cosas, a través de una tiesura de semejanza (una heurística) y, fundamentalmente, debido a que, el que signa –el hombre– (re)conoce la naturaleza (el Ser) de lo signado. Su elección de cuña no es de arbitrio, sino de propiedades que en el objeto persisten veladas:

“Suele entenderse la relación entre la firma y lo signado como una relación de semejanza, del género de aquella que, como veremos, existe entre las manchas en forma de ojos sobre la corola de la Eufrasia y los ojos, que ésta tiene el poder de curar. Que el arquetipo de la firma, la *Kunst Signata* por excelencia, sea la lengua, obliga a entender esta semejanza, no como algo físico, sino según un modelo analógico e inmaterial” (2010: 18)

En la palabra, la cosa signada es esclarecida testimonialmente, en el acto simultáneo de acontecer y registro de las cualidades y su espacio lingüístico –su significado–. Esta teoría, activa durante la Edad Media y el Renacimiento, se desgrana de la aplicación de un principio analógico: “lo de abajo es igual que lo de arriba y lo de arriba es idéntico a lo de abajo. Y

con ello se cumple el milagro del Ser”, según se cita a Hermes Trimegisto (Mauricio Beuchot, 2009: 48). Ahora bien, tal como se lee la cita, este sistema de pensamiento está adosado a una tradición lingüística y filosófica específica, por lo que es ineludible una declaración de los rendimientos de la analogía que posee el lenguaje japonés, antes de proseguir a un nuevo estadio del desarrollo reflexivo.

Por de pronto, como tesis inicial, el lenguaje japonés tiende a una heurística analógica de configuración de conceptos desde lo real. La relación, quizás, en una parte importante, es conducente desde un tránsito singular del objeto que se incrusta como imagen en el concepto. Y digo bien, pues, el concepto no define, en el acto configurador, completamente al objeto, sino que es este último –una particularidad de él– que se empotra en el concepto, en un casi sentido literal, o según considero, bajo la forma de una imagen. Por ejemplo, el color gris en japonés se dice “color del ratón” (*haiiro*), pues, su tono cromático está presente visualmente en una especie de roedor. Consiguientemente, no es el concepto de “gris” lo que clasifica un objeto por sus atributos, en este caso el ratón, sino que es el objeto mismo, quien dona un pedazo de su consistencia de “real” al concepto. Su fuero interno está arropado en una fuerte referencialidad hacia la realidad bajo una concepción participativa de la “naturaleza”.

Este horizonte heurístico puede rastrearse desde un prisma antropológico en frases populares como “*shizen no futokoro ni idakarete*” (abrazado por el regazo de la Naturaleza) o “*shizen ni shitagau*” (seguir los caminos de la Naturaleza)” (Federico Lanzaco Salafranca, 2010: 106). Otros ejemplos: el rosado significa “color de melocotón” (*momoiro*), el verde es “*midori*”, que se emplea para referenciar a cosas verdes de la naturaleza, etcétera. Hay, por cierto, también, una dimensión metafísica en la fabulación de una idea de lo real, en que la naturaleza es considerada un organismo dinámico, irreductible y dotado de direccionalidad, como procesos. Para Oshima Hitoshi la noción es la de un *fenomenismo*, esto es, la de fabular los fenómenos de la naturaleza, a partir de una realidad en sí misma; es decir, portadora de una autonomía y, hasta cierto punto, de voluntad (1986). Desde una mirada exclusivamente psicológica, se ha insinuado que el lenguaje está fraguado en una continua remembranza del “temperamento japonés”, que, a su vez, confiesa una concepción analógica de la naturaleza: “el *utsurikawari* –que en una difícil traducción, vendría a ser el ánimo o el sentimiento de la

naturaleza—” (óp, cit., p. 107). Revisado este punto, es interesante conjeturar el interés de la signatura en la atribución que la palabra *ukiyo* posee como una clasificación de objetos desde un enfoque vernáculo. Con aquello, no saco a relucir una táctica filológica de investigación, sino una deliberación que se corresponde entre la fisionomía de la palabra (su significado) y sus límites de extensión categorial.

Si se disecciona el concepto de *ukiyo*, respecto al sustrato de lo que clasifica, significa y accede como bloque de objetos subalternos, regímenes de influencia y un cierto de espacio de inamovilidad gnóstica, es diciente que hay un par de núcleos teóricos que se empalman: uno, donde el concepto *ukiyo* está coligado primeramente a un tema o motivo de la literatura y los grabados; el segundo, despunta desde un eje cultural, en un vocablo que sintetiza la expresión de un movimiento social –con carácter ciudadano y de clase– que profirió un tipo de imaginario distintivo. La primera ruta enfatiza una conceptualización particular y específica a soportes artísticos, mientras que el enfoque cultural enarbola una caracterización del *ukiyo* bajo una cuota general e histórica. El *ukiyo* (el *Mundo flotante*) en su arista tipológica, agrupa al *ukiyo-e* (los grabados o ilustraciones) y los *ukiyo-zoshi* (las novelas). En su contenido semántico aparente, preexiste desde un correlato temático y una extensión histórica análoga, adscrita al movimiento de las clases comerciantes (*chōnin*) en las ciudades de Edo, Kyōto y Ōsaka. El aserto cultural está enlazado en la siguiente inferencia entre las obras y la coyuntura social:

“Durante el reinado de *Tsunayoshi*, las grandes ciudades como Edo, Ōsaka y Kyōto eran muy prósperas, y esto gracias a los comerciantes: en Osaka se reunían los productos de todo el país y los cambiaban por dinero, el cual se enviaba a Edo, donde se concentraba 1.000.000 de habitantes [...]

Como el gobierno no les cobraba impuesto sobre esos negocios, debido a la costumbre de no indagar nada por desdén a los actos comerciales, y tampoco había un sistema de cobro, podían acumular bienes y despilfarrarlos pródigamente” (Kaibara Yukio, 2000: 185).

Irresistiblemente en el discurso convencional, el *ukiyo* se aposta hacia un espacio indisoluble entre lo económico y las transformaciones de las clases sociales, válido en su

situacionalidad simbólica (el estatuto mismo de una clase con relación a otra) y física (su regulación en el plano urbanístico). Por ejemplo, el caso del samurái (*bushi*):

“The specific characteristics of the early modern social system were also closely associated with the requirements of the commercial economy. It is well known that after the social structure assumed final form, the bushi scorned commerce and left the management of the economy to those who were skilled at it” (Wakita Osamu, 1991: 125)⁹.

El *ukiyo* promulga, por añadidura, dos procedimientos de control teórico sobre las estampas y la novela: enfatiza lo temático en potencia afirmativa de la identidad de las obras, que asume la forma insigne del *Nombre Común* –lo que denota inequívocamente al objeto, y lo coloca en una relación con otros–, y una jurisprudencia apologética sobre los regímenes constructivos –los atributos de la signatura–, que los fija a la reproducción literaria o visual, de ciertos protocolos, expectativas y fronteras de exploración: “ukiyo conjures up a sense of the cultural pursuits, pastimes, and pleasures that grew up to serve a growing merchant class” (Tim Shephard, Anne Leonard, 2013: 120). Según la lógica interna de la signatura, aquello signado adquiere la utopía de significado inconfundible, activo; se torna en la disposición a una cognoscibilidad, y también portador de clave ontológica: la signatura es una confesión, testimonio translúcido de lo que *es* lo signado, en tanto que atributo, en tanto que apariencia sensible, proceso semiótico, vocablo e idea; en suma, configura su acervo de signo: “el signo significa porque lleva una signatura, pero ésta predetermina necesariamente su interpretación y distribuye su uso y su eficacia según reglas, prácticas y preceptos que hay que reconocer” (Giorgio Agamben, 2010: 34). Escépticamente, conjeturo que el *ukiyo* abandona esa lógica de la signatura, o, más bien, la excede al colocar como un problema de postergación, aquello que verdaderamente designa, ya sea un conjunto de objetos, de normas de configuración de sentido, lineamientos estéticos o recursos literarios o visuales.

⁹ [Traducción libre] “Las características específicas del inicial sistema social moderno, también estaban, íntimamente, asociadas con las necesidades de la economía comercial. Es bien sabido que, después que la estructura social asumiera la forma final, los bushi despreciaban el comercio y dejaban la gestión de la economía a aquellos que eran expertos en ella”.

En esta orfandad de suponer que hay un concepto y una extensión de subordinación, irrumpe sistemáticamente el problema de la Imagen en un algo impuesto (desde un esquema de categorización específico) y como campo reflexivo yermo. *Ukiyo*, en su posición de tema, no posee un argumento universalista que demarque rutas protocolares –institucionalizadas– de lo que debe ser representado o configurado, a partir de determinadas directrices estéticas, artísticas o de imaginarios proyectados. Su signatura, la expresión de semejanza, no asienta en el signo *ukiyo* aquello de lo que es su representamen, ni invoca su relación o vecindad. La razón: el *ukiyo* no es una mera clasificación conceptual; posee, ante todo, una dimensión exploratoria, heurística, sostiene un modo singular de habitar el mundo: “therefore ukiyo, before it acquired artistic meaning, was a religious word carrying strong Buddhist overtones: the sad, floating, evanescent, grief-stricken world” (James Albert Michener, 1983: 30)¹⁰. Si se examina de esta manera, el *ukiyo* es la falsa exhortación de una signatura (un acto constitutivo entre objetos y atributos con un término), que redundante en el mandato de ser puesto constantemente en una legitimidad y testimonio predicativo.

Su sustancialidad está más emparentada –aunque no es homónima, ni de cerca– al concepto de *wabi*, en su rudimento de noción estética y la tentativa de un modelo de conducta (“[it] names the fear itself as the real difficulty and refuses to let it spoil life. It looks past what is essential for life” (Richard R. Powell, 2005: 7))¹¹, que a la esfera configuradora de la signatura. En confesión a una forma de habitar mundo, su contenido está predispuerto siempre a una simbolización y no hacia una definición, como en la tradición se ha conferido. En este enclave, arguyo –y, de aquí en más, en términos de rupturas, límites, contradicciones y desavenencias del tratado convencional–, el resquicio de la Imagen como un problema irresoluto desde su insolvencia categorial y subrepticio en las formas de atenazar del *ukiyo*, esbozado en la forma de la novela y en el grabado xilografiado.

La novela y la estampa, en su demarcación con el *ukiyo*, parecen estar más dispuestas a un entrecruce incidental, que a una uniformidad categorial. Si reviso la definición escueta,

¹⁰ [Traducción libre] “Por lo tanto el *ukiyo*, antes de que adquiriera significado artístico, era una palabra religiosa que llevaba fuertes matices budistas: el mundo triste, flotante, evanescente y afligido por el dolor”.

¹¹ [Traducción libre] “Nombra el miedo mismo como la verdadera dificultad y se niega a dejar que estropee la vida. Parece estar más allá del querer de aquello que es esencial para la vida”.

pero, ampliamente divulgada que maneja Louis-Frédéric para caracterizar al *ukiyo-zōshi* (la novela) en la *Japan Encyclopedia*, se atestigua lo siguiente:

““Books of the floating world”, the term for a genre of popular novels published in Edo and Osaka between 1680 and 1770. Its prototype was *koshoku ichidai onna*, by Ihara Saikaku, although this type of work was considered a *kanazoshi* until about 1710” (2002: 1012)¹².

Y en lo que es respectivo al *ukiyo-e* (las estampas), Frederick Harris contribuye con el siguiente comentario:

“It is perhaps not surprisingly that the first subject matter of *ukiyo-e*, itself an ambiguous term but most often referred to as “pictures of the floating world,” should depict the hedonistic way of life in the after-hours world of Edo, even then a very large city. In the early stages, most *ukiyo-e* were created as posters advertising local entertainment such as theater performances and wrestling and services offered by teahouses, restaurants, bars and brothels” (2010: 14)¹³.

La novela japonesa del *ukiyo* acusa recibo de un extraño movimiento de consistencia y autenticación, esto, si la ponemos en comparación al acto de signar. El reconocimiento que Agamben le factura a la signatura bajo una acción de síntesis de lo real, a partir de la revelación de sus atributos, es desplazada intemporalmente al agente signador, el ser humano, y más privativamente a la fisionomía del autor. Con Saikaku se desenvuelve un régimen literario personalizado, en que el término *ukiyo* se toma para sí un lugar de visibilización, la potencialidad de un campo de exploración, irrumpido desde fuera de su propia noción (en el exterior de los márgenes de su signatura, de sus atribuciones). No es ésta, la signatura –la definición– de *ukiyo*, lo que favorece la emergencia de un tema literario y una producción de

¹² [Traducción libre] ““Libros del mundo flotante”, término para un género de novelas populares publicadas en Edo y Osaka entre 1680 y 1770. Su prototipo era *koshoku ichidai onna*, de Ihara Saikaku, aunque este tipo de trabajo fue considerado un *kanazoshi* hasta, aproximadamente, 1710”.

¹³ [Traducción libre] “Tal vez no sea sorprendente que el primer motivo del *ukiyo-e*, un término ambiguo, pero, generalmente, referido como “imágenes del mundo flotante”, debería representar el tipo de vida hedonista, después de la hora del trabajo, en el mundo de Edo, incluso, entonces, una ciudad muy grande. En las primeras etapas, la mayoría del *ukiyo-e* fue creado como carteles promocionales de entretenimiento local, tales como representaciones teatrales y lucha libre y servicios ofrecidos por casas de té, restaurantes, bares y burdeles”.

obras narrativas sostenidas o posibles; es la figura del autor, quien genera las condiciones de posibilidad y reajuste del objeto-significante (los tópicos, propiamente tal, de abordaje de la novela) y el objeto-obra (la propia moldura de significaciones, lecturas y horizontes de proyección y recepción del *corpus* literario): un circuito que está siempre en cimentación, que no remata de signarse, que no obtiene nunca su plena inteligibilidad.

Cada fabulación anotada en el *ukiyo-zōshi*, cada cláusula, directriz o asunto tramado, no son el despunte de determinaciones estéticas, conceptuales o referenciales (en un sentido amplio) de la noción de *ukiyo*, o de la caracterización cultural de una época (*Genroku*), sino de las bitácoras de indagación literarias de Saikaku, en su exclusividad de autor, en su reconocimiento de singularidad: la cuestión del dinero, la vida del comerciante adinerado, el sexo, la mujer en su condición doble, de espacio sexual y emplazamiento social, etcétera (Kasuya Sakai, 1968). En uno de sus libros de cuentos, *Cinco mujeres apasionadas* (1686), da la impresión que Saikaku expresa ese camino productivo sin realización, a través de la aceptación de la propia transitoriedad del autor y no la fijación de un programa estético. El autor, pareciese, deja de estar determinado por la existencia de lo real –en el protagonista del cuento– o por la militancia a un estilo en la práctica de escribir –un creador de obras *ukiyo-zōshi*–, sino sólo a través del ejercicio del quehacer. El quehacer como *desmarcación*. El susodicho cuento de Saikaku, “Historia de Osén y el Tonelero”, inicia así:

“La vida humana es limitada, pero inagotable la pasión amorosa. Había una vez un hombre que comprendía bien que nada en nuestra existencia permanece, pues fabricaba ataúdes con sus propias manos”. (1993: 55).

Es, a partir de la concurrencia temática y problemática de Saikaku, que Kasuya Sakai pone en escena nítidamente –y tal vez, sin darse por enterado– la frontera contradictora entre la noción de *ukiyo* como una exigencia de inamovilidad, universalidad, y el discurso literario, fluctuante, de una figura autoral: saca a superficie la tensión inadvertida de un tipo de imagen descriptiva asociada a lo social, una cifra teleológica insembrada en las obras:

“Le debemos a Saikaku la transmisión más fiel de la realidad Genroku. Hemos visto que Saikaku promueve el cambio más vital y la mayor transformación de la ficción japonesa justamente en la psicología y en la forma, más que en el contenido” (1968: 33).

Hay que cuestionar esta tesis en los siguientes parámetros: ¿en qué sentido se juega su coordenada de legitimidad, la noción de “ficción” y la de “fidelidad de transmisión” como imagen? Parece que resistivamente recae en la figura del autor la doble problemática de su terminología. La cuestión de la “fidelidad de transmisión”, en la forma de una suerte de traslación fidedigna de lo escrito –desde una imagen visual a la palabra– y de lo visto –la experiencia de lo real a su testimonio–, es un petitorio teleológico, en que el autor debe dar insistentemente un testimonio de la sociedad, a modo de dar un fundamento de su propia existencia en el mismo núcleo societal, sin el cual le es imposible (auto) reconocerse de tal, y en ello, fecundada la expectativa de leer la novela, en cuanto una crónica ciudadana. Crónica, porque se trama en ella un valor histórico (tal vez movedizo) y una cuantía de verosimilitud en lo que es narrado, cuya legalidad de fabulación tiene la coartada de la autoría. En la consecuencia de su pertenencia histórica –en su uso hermenéutico que de ella ha proliferado– la obra adjudica, a lo menos, la elaboración o existencia de “imágenes culturales”, y en su especificidad literaria, exhibiciones contextuales narrativas. La “imagen cultural”, lejos de un predicamento complejo, por ahora, lo fronterizo meramente a la síntesis de testimonios sociales o culturales de primer orden (en este caso, de un autor que provee de una experiencia de su entorno), portadores de un cierto grado de credibilidad, cuya medida de valor es su impacto y pertinencia en un uso historiográfico como una fuente documental.

Pero, de sopetón, en el comentario de Sakai se concurre al encuentro con su contrario: aparece el concepto de *ficción* en una afirmación que sustrae al relato su fundamento primero, la veracidad de la narración ¿Y qué tipo de veracidad es ésta, la que fue sustraída (o liberada)? La *histórica*. La penetración de la ficción pone al texto en una situación tornadiza y difícilmente reconciliable: entrecruza su dispositivo documental, su flujo de registro, a la función puramente constructiva del lenguaje, a esa saturación de la subjetividad de un autor. Lejos de ser documento oficial, la novela de Saikaku comparece en el itinerario del artificio. Empero, no parece el comentario de Sakai una falta de acuciosidad terminológica, ni mucho menos de una claridad sobre el objeto de su estudio. Su sentido es otro. Presumo que la apuesta crítica del *ukiyo-zōshi* no está orientada en atención al contenido testimonial de la crónica (la de un sujeto que registra su experiencia) o de la mera construcción narrativa de la

ficción. Su atención está más puesta, como él mismo apunta, en la psicología, la forma discursiva de Saikaku, más que en el contenido. Para Sakai, el escritor japonés genera síntesis de mundo, instaura lecturas culturales. En ese juego de lo contextual como hecho histórico-presente y la propia elaboración de directrices literarias –o apuestas narrativas–, la *ficción* y “la transmisión fiel de la realidad” desembocan en una mixtura reflectante, lo representacional. Sakai, en su análisis inicial, únicamente pretende apreciar el hecho que la novela *ukiyo*, desde Saikaku en adelante, representan dinámicamente –a través de lo constructivo y testimonial del sitio del autor– una imagen literaria de su cultura contemporánea.

El *ukiyo-e* (la estampa) sigue esta remanencia, aunque en ningún lugar o instancia, autoral o investigativa, se establezca este vínculo como una proposición reflexiva. Pero, el *ukiyo-e* persiste desde el resultado de la conjugación: comienza desde la idea de una lectura cultural, análoga a la novela, mientras el adjetivo ficcional es suprimido irremediamente y se adosa la connotación de ser reflejo sistemático –y sus variopintos matices de “correlato”, “imitación”, “testimonio”, etcétera– en una determinación casi ontológica de la obra. En la obra hay una *verdad*: esa es que el *ukiyo-e* es una representación descriptiva, una imagen testimonial *pura* de la sociedad. Es la definición convencionalizada y, si se quiere, la signatura recurrente que se transforma en modelo paradigmático de proximidad a la obra. A modo de ejemplos: Mitsunobu Satō afirma que la determinación de su estatuto de obra artística es fundamentalmente descriptiva, puesto que está referida a testimoniar “con gran expresividad la vida de la época en el “mundo que fluye” [...] escenas de la vida cotidiana de Edo, escenas de lugares famosos [...] Especialmente grande era la demanda de escenas sobre las casas públicas y los teatros” (1994: 7), o bien, el propio Kasuya Sakai: “la imagen fija que atesora Occidente del colorido Japón se produce, primero, por la difundida creencia de que las estampas reflejan a una sociedad refinada y aristocrática” (1968: 14). Y Thomas Zacharias dirá que “a través del arte, los últimos en la rígida jerarquía social pasaron a ser los primeros en el olimpo del placer y la fantasía, inmortalizados en las estampas multicolores” (óp. cit., p. 23).

La instalación de la signatura (si es que puedo entrever una inserción posible o un encaje que produzca rendimientos analíticos) no se prolongaría al espacio del autor (aunque

la proliferación autoral es aturdidora, en cómputos de series, ediciones y libros de estampas, y en diversidad de rasgos estilísticos) como el efecto de saturación en la novela y tampoco estaría proscrito en el empaquetamiento del formato o en el motivo. La huella de la signatura se desplazaría al hecho mismo –allí su problematización, examinación crítica a la tradición– que, lo que revelan las imágenes del *ukiyo-e* son una radiografía de la sociedad, un catálogo inequívoco de imágenes que retratan, en fin, un dispositivo de reconocimiento testimonial. El *ukiyo-e*, en tanto clasificación de objetos, es la signatura de un atributo representacional.

En lo representacional de la Imagen en la *estampa japonesa* se ha yuxtapuesto históricamente un enfoque de corte cultural. Este enfoque precisa de la siguiente descripción. Sobre la tesis que el *ukiyo-e* describe “los placeres, la sensualidad y la miseria de la vida cambiante en la ascendente burguesía (*chōnin*) japonesa” (Kasuya Sakai, 1968: 15), el objeto artístico es convertido a resultado de las formas de socialización que lo aprovisionan de una especificidad artística –esto, en el orden de lo estrictamente técnico– y significación estética –modo de recepción y apropiación de un discurso sobre la visualidad–, a través de la divergencia y contrastación de campos sociales homogéneos y, generalmente, antagónicos (clase cortesana, burguesa y campesinado). Supone esta tesis, también, que la naturaleza de un objeto está en el orden inmediato de las propias configuraciones culturales de un grupo específico, debido a que, de un lado, el objeto se consolida desde un imaginario *a priori* que lo antecede, y de otro, que el objeto tiene una existencia material y temática, en la medida que pertenece a un imaginario que lo posibilita dentro de su circunscripción social. Lo primero es pensar que el *ukiyo-e* porta una estética hedonista y desacralizada por el hecho de estar vinculado a formas de representación de un grupo social delimitado (burguesía). Lo segundo es pretender ponderar en carácter de universal que el objeto artístico está condicionado exclusivamente por su repertorio de motivos (las escenas ciudadanas, retratos de mujeres, etcétera) y a sus posibilidades de reproducción (estampa xilografiada), respecto a la demanda de un público y un tipo de consumo específico.

3. El problema de la Imagen en el *ukiyo-e*.

En el *ukiyo-e* se concibe una problemática sobre la Imagen de una índole novedosa e inescrutable. Aquella, sin intervención investigativa, posee una amplitud proferida en el entrecruce de la fisionomía del concepto *ukiyo* (configuración de reconocimiento, cohesión, factura y control), los índices de categorización y clasificación de los objetos a los que patenta o imprime su identidad y el comportamiento de orden semántico en la obra, que hace comparecer la mentada noción. Su enunciación formal sigue así. Convencionalmente se ha caracterizado que la *estampa japonesa* es portadora de un tipo concreto de Imagen inequívoca –aquello que es puesto en obra–, que responde a una categoría de “documento”, expandido en tres aristas: a) una, que fomenta una disposición testimonial-descriptiva, en cuanto a la generación de su contenido temático; b) otra representacional, desde la lectura formal de su enlace con la ilustración, y c) una del orden cultural, en torno a un horizonte discursivo demarcado (que corresponde a su adscripción al concepto de *ukiyo* y a un grupo social que lo desarrolla). Sobre el caso de estudio de este informe doctoral se arguye que el espacio museal, por lo menos, a un nivel local, acusa recibo de esta ordenación desde sus regímenes organizativos para sus piezas *ukiyo-e*.

Hasta aquí, he pretendido sacar a luz este enunciado problematizador desde dos rutas de reconocimiento complementarias. Una, que reposa fundamentalmente sobre el caso de estudio, examinó la razón o principio de vinculación de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* con otros conjuntos de obras (colecciones) bajo una misma rubrica de clasificación. Esto, desde una regulación heurística de asociatividad museológica, o bien, desde las lógicas disciplinares (o modelos paradigmáticos) del museo que legitiman un discurso de vecindad entre los objetos. El comportamiento heurístico del caso de estudio, lo procesé a través de la noción de *convenientia*, la componenda de vinculación o posibilidad de homogeneización de las obras en el espacio museal. A través de la *convenientia*, las obras eran intervenidas en una proximidad de atributos. La propiedad de ilustración y de formato, predisponen la pauta de acomodo. Bajo una terminología moderna del museo, este elemento heurístico recibe el nombre de *Nombre Común*. Dos, centré una lectura sobre el sentido vernáculo del *ukiyo*, en tanto que un concepto, en apariencia, impertérrito y dotador de una inherencia sobre los

objetos con porfía. A través de una examinación casi etimológica del *ukiyo*, y una fisionomía de significación, propuse una atención a las transferencias, comportamientos y expectativas que esta noción insemína en los objetos. En una indagación desde la Teoría de las Signaturas, bajo un punto de partida experimental, puse a la palestra las vicisitudes conceptuales, las reticencias y distinciones, que se gestaban en el *ukiyo* y sus objetos de tipificación –las estampas y la novela– como efectos dispersantes por la categoría de ficción y trasmisión de lo real y una exigencia de lo representacional.

En ambas guías de acercamiento, la Imagen despunta desde una connivencia entre el objeto de la representación –en la forma de un motivo, un imaginario cultural o la descripción de un grupo social–, el tipo de reflexión que se extrae de la obra y los programas teóricos de validación de esa lectura analítica. Ciertamente, desde un punto de vista filosófico, se puede señalar que la relación con el mundo, con la realidad, es a través de representaciones de los acontecimientos; por lo tanto, la representatividad de las imágenes sería un rasgo esperable, incluso, exigible. Sin embargo, el nervio gravitante es la Imagen como documento –de la mirada– (un registro que no da lugar a la interpretación), por una parte, de un grupo social, de otra, con un sesgo epocal. La imagen del *ukiyo-e* se ha tipificado bajo un testimonio unívoco de dos convocatorias: la testificación de lo representado, en la medida de una imagen de ilustración, y la elocuencia de verosimilitud con el objeto de lo representado, en la forma de una reincidencia o transparencia de lo real. Ese problema, por decirlo así, de la Imagen contemporánea –fotográfica, si se quiere–, se vuelve pertinencia en el encuentro con todas las imágenes, acaso, también, como una desterritorialización de ellas mismas. Sergio Rojas, a modo de la instalación de una pregunta problemática, reflexiona lo siguiente respecto a la Imagen (la Imagen hoy en día):

“Claro está, la diferencia que hoy nos hace reflexionar acerca del estatuto estético de lo Real consiste en que los procesos y procedimientos de registro y circulación de las imágenes de la realidad son ellos mismos soportes de lo real. La circulación de imágenes acontece hoy a una escala inédita de registro, velocidad y sostenida transformación de sus propios contenidos (la figura del “archivo” es en este sentido extemporánea). ¿Ha sido el arte un dispositivo en el proceso de progresiva estetización de la realidad?” (2009: 28).

La experiencia estética en el *ukiyo-e* se ha dimensionado sobre la base, reitero, de la testificación (desde allí en nociones como de la descripción, la figuración, etcétera) y la verosimilitud (desgranada en lo representacional, ilustrativo, etcétera) de las imágenes, como dos enclaves con un retaso de ontológico. Este repositorio sobre la Imagen (tradicionalmente pensada) yo lo caracterizo en la noción de *Imagen Delimitada*. El adjetivo acuñado posee una connotación estética-existencial, pero, de una fuerza paradigmática; complicidad, que aquí auspicio, y cuya génesis la descuelgo desde una Teoría del Límite: lo delimitado no es una fijación puramente física o del orden material de instalación de la Imagen; es, antes bien, una constatación del límite como de-limitación de la potencialidad de dar sentido y mundo al objeto disciplinarmente, y un retraimiento de la experiencia estética (para el observador contemporáneo, claro está), a través de un “sentir la limitación” como señala Cristóbal Holzapfel (2012). Esto último, subrepticamente, sobre un fundamento interno de la Imagen, vía la inclusión y exclusión de lo que es permitido calibrar o ser dicho. Se labran algunas cosas con ello: hay una delimitación epistemológica, en la instalación misma de lo que es posible y permitido saber, y una delimitación existencial, tensionada entre la libertad de decidir qué y cómo conocer el objeto-imagen. Holzapfel menciona, a propósito de la solicitud intrínseca de generar definiciones (delimitaciones): “estamos atrapados en cierta obsesión de fijar las cosas, todo lo que es y que nos representamos de alguna forma [...] Suscitan una disposición de ánimo en nosotros, una actitud, a saber, la actitud delimitadora” (2012: 45).

La *Imagen Delimitada* no es una definición del *ukiyo-e*, pues, en la convencionalidad investigativa, las interrogaciones que intentan esclarecer lo que es la *estampa japonesa* reinciden en el asunto del objeto cultural y no en la Imagen como el problema nuclear. La *Imagen Delimitada* la inscribo en un tipo de abstracción de las condiciones paradigmáticas implícitas en el estudio del *ukiyo-e*; es una maquetación de proposiciones, predicamentos, categorizaciones y formas de significación sobre el objeto que se sitúan bajo la forma de un *dispositivo*, esto es, los modos de representación de la visión, el contexto social-histórico y las ideologías visuales, es decir, los “factores que regulan la relación del espectador con la imagen” (Jacques Aumont, 1992: 15) y que se circunscriben en un *campo*, aquello que Pierre

Bourdieu caracteriza desde una trama o configuración de relaciones entre posiciones que, sincrónicamente, “se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura” (2005: 150)–. La *Imagen Delimitada* es el modo en que históricamente se ha construido el objeto *ukiyo-e* en un discurso de saber válido como *verdad* y posibilidad de conocimiento. La *Imagen Delimitada* es una matriz de rasgos paradigmáticos estéticos.

3.1. Los tres lineamientos del problema.

El problema de la Imagen que presenta este informe (los modos de su construcción e impacto en la experiencia de los objetos) se conforma de tres aristas que lo detallan: las dos primeras, de un carácter fronterizo, enarbolan que este modelo paradigmático de la *Imagen Delimitada*, a) no permite integrar bajo un itinerario de categorización estable, la diversidad temática del *ukiyo-e*, y b) tampoco solventa la pluralidad de los espacios de tránsito y el emplazamiento de estas imágenes en el tejido discursivo del *ukiyo*. En otras palabras, la obra (la *Imagen Delimitada*) y su discurso (el *ukiyo*, el *Mundo Flotante*) compadecen en una correspondencia discreta, fisurada, pero, igualmente zurcida, desde un programa teórico que debe ser examinado a través de sus límites. La *Imagen Delimitada* empaqueta la reflexión de los objetos hacia la triangulación obra-representación-sociedad como inamovilidad vigilante e irreductible, y la proyecta en una ejemplariedad de interrogación e investigación.

Estas primeras aristas –el tránsito y emplazamiento– las expreso en el sub-problema de la configuración de la visualidad (exploración de la mirada) y las formas de dotación y donación de sentido de la realidad. La examinación del correlato espacio-sentido de la Imagen. Así, en el *ukiyo-e* existen motivos muy variados –más bien, habría que hablar de géneros, pues, es una especificidad no sólo del tema, sino también técnica y estilística–, por ejemplo, donde se desarrollan escenas de sexo con criaturas de un orden mítico (*shunga-e*); o bien, ciertos tipos de *ukiyo-e* que ilustran objetos ceremoniales, rituales –también con temas especiales, los *surimono*, elaborados para festividades y/o acontecimientos únicos–; sin mencionar, acaso, los *ukiyo-e* que eran apostados en templos o se utilizaban de folletos para peregrinaciones religiosas (*fuukei hanga*), que no pueden sujetarse puramente a esta reserva

obra-representación-sociedad. La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* posee dos *surimono*: *Surimono en relieve con un cangrejo vivo* de Hokkei Totoya (Número de inventario 11) y *Surimono en relieve con aplicaciones de plata con una tela y un instrumento de culto budista* del mismo autor (Número de inventario 12), y varias obras paisajísticas que sirvieron de folleto. Por ejemplo, *Vista del Fuji desde Yoshikara, decimaquinta de las cincuenta y tres vistas del Tokkaido* de Hiroshige Utagawa (Número de inventario 09) o *Una de las cuarenta y ocho vistas de Edo. El barrio de Matsuchi Yama* de Hiroshige II (Número de inventario 10). En el Anexo de Imágenes Capítulo I (p. 88) son correlativamente las Ilustraciones 1, 2, 3 y 4.

Pero, en cada uno de los géneros aludidos hay un éxodo o desterritorialización de la fisionomía rígida del *ukiyo-e*, ya sea en su principio constitutivo de pertenencia a una clase social (y sobre un campo de inseminación restrictivo a nociones estéticas-sociales) o en el divorcio entre el propio concepto de *ukiyo* y su producción artística, en términos de la vinculación analógica o escenificación de un imaginario unitario. A partir del entronque de estos dos lineamientos, el problema de esta investigación hace un énfasis a la descripción del modelo de conocimiento ortodoxo de la *estampa japonesa*, y su fuero interno de edificación de sentido unitario. Es decir, las primeras aristas aluden al desmontaje de lo que se sabe (y cómo se sabe); algo que hoy en día no se ha dedicado una mayor atención. Mucho menos su impacto en la experiencia, tanto estética de la obra, como desde la organicidad dentro de las colecciones.

Una tercera traza problematiza la investigación que la *Imagen Delimitada* no permite descomponer, exponer e indagar, los rendimientos del *ukiyo-e* en un horizonte trascendental de sentido sobre la Imagen. No extrapola, ni configura, una idea crítica sobre la Imagen. Aquello pretendidamente abre dos encriptaciones: una, en la observación reflexiva sobre la Imagen bajo la presunción de una especificidad de síntesis de mundo, y dos, la interrogación sobre la especificidad de la Imagen, en tanto que movimiento configurador de la visualidad o la mirada. La tercera arista, pues, es una pretensión por abrir lugares y puertos originales de interrogación de la Imagen bajo condiciones particulares de habitar mundo. Pero, también, comprende el propósito de repensar el objeto de estudio por fuera del perfil unidimensional

(convencionalizado) de sus determinaciones y principios, hacia un estatuto multidisciplinar de interrogación. Por de pronto y, a modo de un punto de control, la directriz predominante de este objetivo es de un interés antropológico y estético o, si se desea patentar así, sobre el Sentido y el Paradigma en el cruce del ser-humano con las imágenes. De aquí, en adelante, el desarrollo despunta sobre la interpelación y fundamentación de lo que no se sabe como posibilidad de espacios de estudio.

Anexo de Imágenes Capítulo I.



Ilustración 1 "Surimono en relieve con un cangrejo vivo". Autor: Hokkei Totoya. Número inventario: 11.

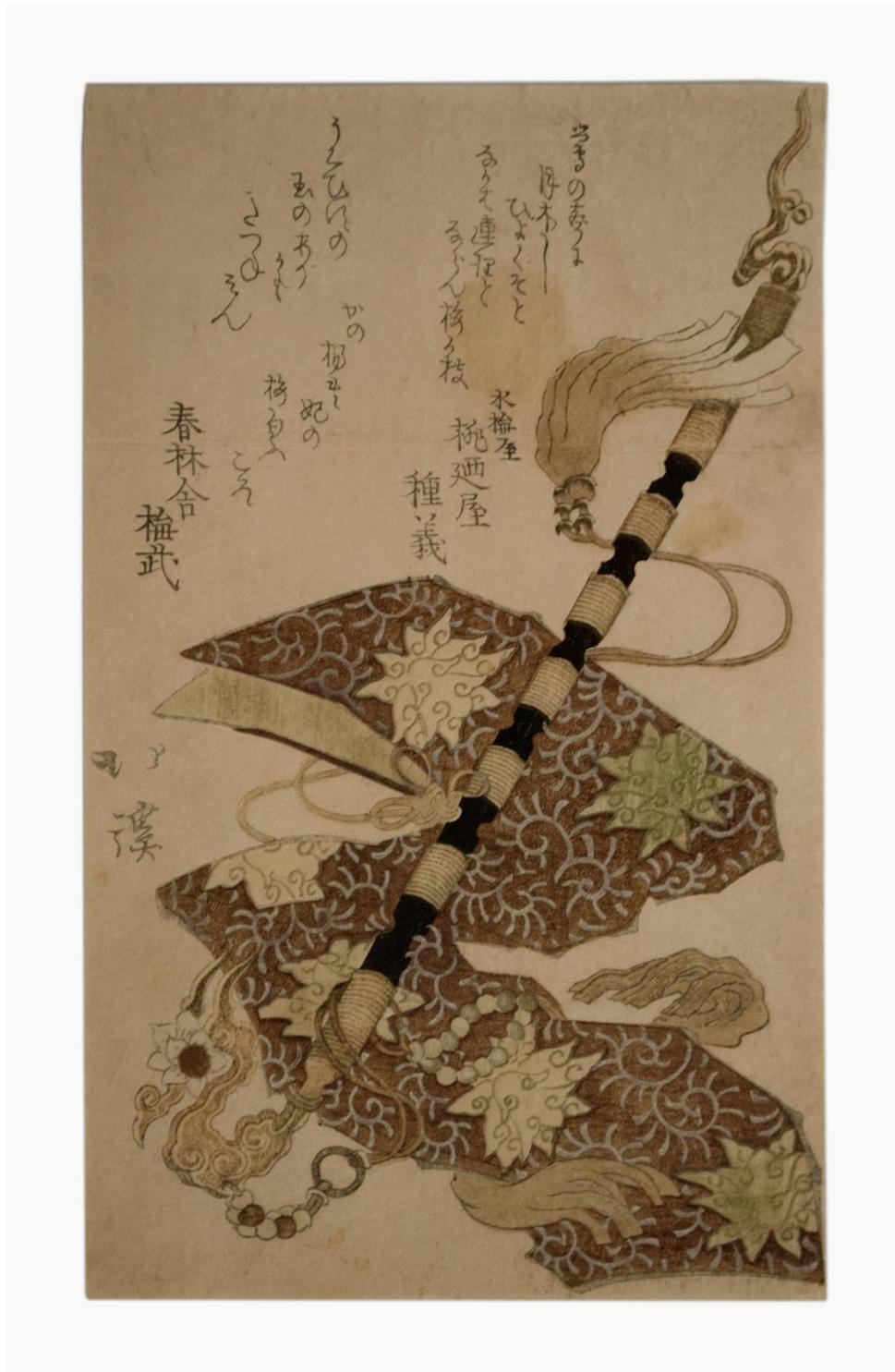


Ilustración 2 "Surimono en relieve con aplicaciones de plata con una tela y un instrumento de culto budista".
Autor: Hokkei Totoya. Número de inventario: 12.



Ilustración 3 "Vista del Fuji desde Yoshikara, decimaquinta de las cincuenta y tres vistas del Tokkaido". Autor: Hiroshige Utagawa. Número de inventario: 09.



Ilustración 4 “Una de las cuarenta y ocho vistas de Edo. El barrio de Matsuchi Yama”. Autor: Hiroshige II.
Número de inventario: 10.

Capítulo II: la Imagen Delimitada.

“Muchas veces, nosotros, asiáticos, quedamos horrorizados de la extraña red de hechos e invenciones en que se nos envuelve. Se nos representa viviendo del perfume del loto, cuando no de ratas y cucarachas. En nosotros no hay más que fanatismo impotente o sensualidad abyecta. El espiritualismo indio no es más que ignorancia; la sobriedad china, estupidez; el patriotismo japonés, una consecuencia del fatalismo; y se ha llegado a decir, que si somos menos sensibles al dolor y a las heridas, es debido a una menor sensibilidad de nuestro sistema nervioso”.

Okakura Kakuzō.

“El orientalista moderno era, desde su punto de vista, un héroe que rescataba Oriente de la oscuridad, de la alienación y de la extrañeza con las que él mismo se había distinguido convenientemente. Sus investigaciones reconstruían las lenguas perdidas de Oriente, sus costumbres e incluso sus mentalidades, como Champollion reconstruyó los jeroglíficos egipcios a partir de la Piedra de Rosetta”.

Edward W. Said.

1. La Imagen Delimitada: su cómputo histórico y fabulación teórica-autoral.

La *Imagen Delimitada*, la instalación teórica de un conjunto de propuestas, axiomas, reglas y condiciones en la definición reproducida del *ukiyo-e*, es una modulación de corte paradigmático: constituye la posibilidad de poder-saber. En ese sentido, esta noción acuñada no es la diagramación de una genealogía sobre el contenido de los saberes acerca del *ukiyo-e*, pero, sí la exposición de ciertos horizontes posibilitantes del comportamiento de las obras

que cobran eficacia y legalidad general hasta hoy en día. Conjeturo, asimismo, que aquellos rasgos matriciales-disciplinares son poseedores de una nominación autoral que, si no es la única, al menos, es la nota predominante, y el golpe de una contextualidad delimitada. Desde una mirada sociohistórica el estatuto *sui generis* de la *Imagen Delimitada* (esquema de proximidad a objetos artísticos) es la comparecencia de un proceso político-social de Japón, acontecido a partir del año 1868: el inicio de la *Meiji jidai* (la era Meiji), y el proceso de la *modernización y occidentalización* japonesa. A partir de la indicación autoral, es la impronta que tuvo el pensamiento crítico-estético de Ernst Fenollosa

Lejos de ofrecer un repositorio sociológico o político acabado de las razones que estribaron en la apertura japonesa hacia Europa y el mundo en general (Japón databa ya 250 años, más o menos, de una actitud inescrutable a cualquier tipo de influencia foránea, en lo que se denominó el *Tokugawa bakufu*), habría que convenir que se confabularon tres grandes ejes de discusión: por una parte, el interés de Europa y Estados Unidos por acceder a nuevos mercados coloniales y, simultáneamente, de la reserva y la inquietud, del intento japonés por no adjudicarse el rótulo de ser colonia, y de paso, el requerimiento de repensar –sin ningún miramiento a su *tradición*– la sociedad para sortear este escenario geopolítico irresuelto. El objetivo fundamental también poseía otro cariz tensionado y, tal vez, la afirmación de una insolvencia: la necesidad de Japón de posicionarse en Asia como una potencia absoluta.

El proceso modernizador de la sociedad japonesa fue de una anchura abismal y un campo fértil para el arrastre de las formas occidentales, es decir, europeas y estadounidenses. Tal movimiento, de dimensión ideológica, fue citado bajo la denominación de *yougaku* o *rangaku*. La ejecución envolvió una nueva política urbanística, vial y arquitectónica, que pretendió un correlato japonés de las principales ciudades europeas. Esa transformación del concepto de ciudad se diversificó con un original modo de ser ciudadano, de comportamiento, maneras públicas, etcétera. Aquello importó y condicionó la médula social, desde el uso de un cierto tipo de vestuario, la etiqueta, las ceremonias y ritos de oficialidad de los países occidentales, hasta la progresiva tecnificación de la industria y el impulso hondo a la milicia. Indubitablemente con este empujón renovador, los discursos tradicionales fueron apartados

e, inclusive, enclaustrados al espacio de lo privado. La modernización del Japón del siglo XIX conformó, dicho de manera empaquetada, la siguiente colocación:

“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)¹⁴.

En el horizonte de esta investigación doctoral, el proceso de *occidentalización* de la Restauración Meiji está referido a la fundación de una nueva pensatividad y sistematicidad sobre el Arte. En ese reducto, conjeturo, se enarbolan los principios matriciales de la *Imagen Delimitada* y, por ende, de la significación del *ukiyo-e* como una obra artística (e igualmente,

¹⁴ [Traducción libre] “La moderna industrialización dependía de las importaciones de materias primas. Las importaciones provinieron principalmente de Asia, ya sea directamente de la India británica o de Shanghai como punto de reunión para gran parte del comercio del oriente, y en la comunidad extranjera (incluso en el caso de la comunidad británica, la mayor inmigración en el Japón Meiji). Los chinos superaban en gran medida a otras nacionalidades, perpetuando o reconstruyendo, con mayor exactitud, un estado de los tiempos de Tokugawa en Nagasaki.

[...] Así, la capacidad de Japón para impulsar su expansión y pagar las materias primas esenciales para la industrialización dependía de dos productos básicos tradicionales y de su disposición, en lo que era un mercado totalmente nuevo en el interior de la pequeña franja costera de las "trece colonias" de la historia americana pre-1776. En otras palabras, el comercio de exportación de Japón dependía menos del final de la política sakoku, que de la expansión contemporánea de los Estados Unidos. Este resultado fue, en parte, una consecuencia de la expansión del comercio de los Estados Unidos en el Océano Pacífico, una vez que adquirió una costa del Pacífico en 1848; el crecimiento de la población y la construcción del ferrocarril siguieron para crear un enorme mercado nacional ”.

museal). La tensión capital entre la incorporación de una reflexión importada sobre el Arte desde un enfoque *occidental* y el pensamiento japonés no fue por causa –o por reacción– al entusiasmo del Arte europeo. A través de la participación japonesa en las Exposiciones Internacionales emerge el problema de una necesidad de revitalización de lo *japonés*, que, entonces, poseía un afanoso componente etnográfico; e insertado en lo artístico, reclamaba por una especificidad técnica, material de las obras y la búsqueda por una identidad. La razón de oposición era el interés generalizado de los artistas japoneses por estudiar Arte en las Academias de Europa, en el alumbramiento de éxodos formativos de artistas e intelectuales.

En el año 1873, Tsunetami Sano, comisario en la Exposición Universal de Viena, dejó constancia del temor frente a la amenaza de extinción del *patrimonio japonés*. Esta figura, la del aristócrata reivindicador de lo nacional, será constante en las formaciones o asociaciones revitalizadoras. Sano se afiliará al grupo *Ryūchikai*. Christopher Dresser, un contemporáneo de Sano, lo caracteriza así:

“Mr. Sano is a man of aristocratic bearing and decidedly of large stature for a Japanese. He interests himself especially in the advancement of the art industries of his country, which have in a large degree been saved from the corrupting influences of European taste through his exertions” (2015: 12)¹⁵.

La trascendencia reflexiva que se aglutina aquí es la problemática que despierta en el pensamiento japonés, quizás de manera inaugural, sobre la taxonomía del concepto Arte en un sentido sobre sus implicaciones teóricas, estéticas, en la disposición de las obras y su propia experiencia. En las aludidas exposiciones se deja entrever que el concepto de Arte posee una imposición que desborda la mera clasificación tipológica o formal. En el siglo XIX existía una distinción, ruptura y reproducción teórica que establecía marcadamente un binarismo entre Las Bellas Artes y las Artes Decorativas. La primera delimitación del fenómeno artístico en Japón radica en el valimiento de este régimen clasificatorio y su terminología en la propia producción artística nipona: ingresan y se aceptan los conceptos de

¹⁵ [Traducción libre] “El Sr. Sano es un hombre aristocrático y, decididamente, de gran estatura para un japonés. Él está interesado, especialmente, en el progreso de las industrias del arte de su país, que, en gran medida se han salvado de las influencias corruptoras del gusto europeo, a través de sus esfuerzos”.

bijutsu (las Bellas Artes) y *geijutsu* (Artes Decorativas) en la forma de una invención, pero, también, una imposición de sentido (quizás, voluntaria) y relación con el fenómeno.

Allí se suscita otro problema, que es sobre la reformulación de la noción de “artesano” y su tránsito hacia el de “artista” desde una frontera integradora y de autonomía excluyente, respecto al estatuto social y teórico de su ejercicio. El *ukiyo-e*, antes de la noción de *bijutsu*, tenía por categoría de referencialidad de sus autores, los ilustradores, la de artesano, y la obra, pues, una artesanía. De manera muy singular la tipología del grabado en Japón queda ceñida a las Bellas Artes (muy posiblemente, a causa de la larga tradición de experimentación sobre este formato, que no es exclusivo del *ukiyo-e*):

“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)¹⁶.

La nueva conducción del Arte importada que, no es otra cosa, que la reformulación de la experiencia sobre lo artístico, corresponde a un circuito par de indagación. De una parte, porque erradica el modo de acercamiento convencional de los japoneses a las obras, allí, donde no había diferenciaciones o especificidades más que tipológicas de los objetos. Hay un quiebre en las condiciones de la experiencia estética *convencional japonesa* (esquemas categoriales), una coerción de la noción *biteki kotatsu*, que se ha caracterizado como la “contemplación estética, sin tener en consideración cual fuera la fuente de dicho placer”

¹⁶ [Traducción libre] “Antes de 1872 la palabra “*geijutsu*” se empleaba, generalmente, para indicar artes y oficios, y para enfatizar las habilidades técnicas (*gijutsu*) requeridas en la creación de aquellas artes. Cuando el “Arte” llegó a ser definido como una actividad perseguida por su propio motivo, había que crear otra palabra: “*bijutsu*”, que aparece como una traducción de “bellas artes”, por primera vez, en el catálogo escrito en 1872 [...]

Nishi Amane incluyó en la categoría de “*bijutsu*” a la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura, la poesía, la prosa, la música, la caligrafía china, la danza y el drama”.

(Pilar Cabañas Moreno, 1999: 369). El susodicho término supone, en la correspondencia del sujeto con la obra, un tipo de placer que se despliega, insemina y fragua por la pura afectación de los objetos sobre el espectador –el placer del suceder un encuentro con la obra –, sin otro tipo de consideraciones o atenciones añadidas. En ese sentido, *biteki kotatsu* no está mediado por una pensatividad que antecede a ese encuentro: no hay una teorización, una sistemacidad estética, una lectura de la obra preliminar o marco de expectativa teórico activo. El contenido de esa experiencia, el encuentro con lo que se experimenta, se infiere, no logra obtener nunca una enunciación formal como teoría de esa sensibilización con lo artístico. No se trata de decir que existe una ilegibilidad del fenómeno artístico, sino de una indecibilidad de tipo hermenéutica.

Otra forma de descripción de *biteki kotatsu*, a la luz del pensamiento de Nishida, ya citado, es un tipo de experiencia que se produce por la saturación de lo experimentado, que concibe una suerte de transposición momentánea del sujeto y el objeto; cuestión que proviene desde el budismo (*paramartha*) y que el filósofo japonés captura en un de *salirse-de-sí*, esto es, en la ocasión de una aprehensión del objeto desde la superación –momentánea– de la distancia con el sujeto que lo experimenta. En Kenneth, aquello se corresponde a lo siguiente: “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” (1957: 144)¹⁷. Más que la figuración de un concepto rector de esa experiencia, entonces y, según se indica en ambos pensadores, *biteki kotatsu* refiere al *extravío* del sujeto contemplador en el radio de activación (o el borde de sensibilización) del objeto artístico.

Pero, de otra parte, y marcando un nexo con lo anterior, hay un segundo componente demarcador a considerar: la institucionalización de un nuevo sistema educativo, esto es, la inserción de un enfoque reflexivo, interrogador, inaugural sobre lo artístico, en tanto que un horizonte de problema y objeto, tipificación y declamación de sentido singulares de abordaje

¹⁷ [Traducción libre] “La contemplación estética es, entonces, una conciencia desinteresada de un objeto [...] La contemplación estética también se caracteriza por la perseveración, pues, en el estado de contemplación estética el sujeto y el objeto son uno”.

sobre el asunto Arte. Se sucede, en 1876, la inauguración de la primera Escuela de Arte, *Kōbu Bijutsu Gakkō*, y la elaboración de un programa pedagógico conformado únicamente por docentes extranjeros: Edoardo Chiossone, Giovanni Vincenzo Cappelletti, Vincenzo Ragusa y Antonio Fontanesi:

“Edoardo Chiossone arrived in Tokyo in January 1875 and took over the management of the state printing works. The following year he was joined by the architect Giovanni Vincenzo Cappelletti, the sculptor Vincenzo Ragusa and the painter Antonio Fontanesi who were to take up teaching posts at the *Kōbubijutsu gakkō* (School of Fine Art). The school had been set up on the express wishes of Ito Hirobumi (who at the time was the head of the Ministry for Public Works, the *kōbushō*) upon the suggestion of Fè d’Ostiani, but it was not a successful venture and was closed down in 1883. On the other hand, young Japanese came to study in Italy at the International College in Turin” (Ian Nish, 2008: 103)¹⁸.

A través de los años seguidos se amontona una avanzada de intelectuales y artistas que entran en dicotomía: aquellos que destierran la *tradición* japonesa a un plano secundario –o simplemente comprometen su supervivencia–, a favor del ingreso descontrolado de todo discurso *occidental*; de otra, los que patrocinan una conciencia de herencia, patrimonio o un legado de la tradición japonesa (con estas nociones sacadas de una terminología moderna, me refiero a una especie de *sedimento* o cláusula de autenticidad). Particularmente, desde el frente reivindicatorio de lo *japonés*, me interesa exponer 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) 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

¹⁸ [Traducción libre] “Edoardo Chiossone llegó a Tokio en enero de 1875 y asumió la dirección de la imprenta estatal. Al año siguiente se le unieron el arquitecto Giovanni Vincenzo Cappelletti, el escultor Vincenzo Ragusa y el pintor Antonio Fontanesi, quienes iban a ocupar puestos docentes en la *Kōbubijutsu gakkō* (la Escuela de Bellas Artes). La escuela había sido creada por los deseos expresos de Ito Hirobumi (quien, en aquella época, era el jefe del Ministerio de Obras Públicas, el *kōbushō*) por sugerencia de Fè d’Ostiani, pero, no fue una empresa exitosa y fue clausurada en 1883. Por otra parte, los jóvenes japoneses fueron a estudiar en Italia en el Colegio Internacional en Turín”.

Ancient Art), and included artists, dealers, collectors, government, officials, and other members of elite society” (Chelsea Foxwell, 2015: 177)¹⁹.

El proyecto de esta asociación fue establecer políticas de protección que se principien, a partir de la figura del Estado, sobre el problema de lo *japonés*. Por de pronto, sus intentos se condensaron en la elaboración de la *Primera Exposición Nacional de Pintura Japonesa*, la *Naikoku Kaiga Kyōshinkai* (1882). Pero, lo que tuvo mayor brío fue el asentamiento de las condiciones para el arribo de uno de los más significativos pensadores sobre lo artístico-japonés del siglo XIX, el estadounidense Ernst Fenollosa, quien inicia una labor de docencia, discusión y preservación de las obras japonesas hasta principios del XX:

“Ernest [sic] Fenollosa arrived in Japan in August 1878. He had been appointed by the Meiji government to teach philosophy, politics, and finance at the Imperial University. In cooperation with Takahashi Yuichi (1828-1894), a leading Western-style painter, Fenollosa thought of promotion oil painting in Japan, and in 1879 planned lecture meeting for that purpose” (Ellen P. Conant, 2006: 204)²⁰.

Esta estrategia de resistencia reivindicadora planteó algunas cuestiones hondamente relevantes para la investigación: la irrupción de una pensatividad sobre lo artístico en Japón, ya no, a partir de un sesgo aislado (la exención de una sistematicidad autoral, tipológica o categorial) o la reclusión a zonas reducidas de exploración, por ejemplo, el enclaustramiento normativo de una Escuela de pintura); sino, más bien, el pensar lo artístico-japonés desde una condición emancipadora, autónoma. El fenómeno artístico se trasunta en un sí-mismo problemático, *corpus* complejo de investigación que se visibiliza y reconoce sobre originales requisitos: tradición, herencia, preservación, identidad o personalidad (todos ellos, perfiles de especificidad). Pronto, *Ryūchikai* trenza esta apertura interrogativa a lo artístico *japonés*

¹⁹ [Traducción libre] “(Ryūchikai, nombrado por el santuario de Bente en el estanque de Shinobazu, en Ueno, donde el grupo se reunió) como grupo de estudio privado en Tokio. Dedicado al estímulo de las manufacturas de arte (bijutsu seihin) y al estudio del arte del pasado, recibió fondos del gobierno, organizó una exposición anual de antigüedades conocida como Kan kobijutsu kai (Exhibición de Arte Antiguo) e incluyó a artistas, distribuidores, coleccionistas, el gobierno, funcionarios y otros miembros de la sociedad de élite ”.

²⁰ [Traducción libre] “Ernest Fenollosa arribó a Japón en agosto de 1878. Había sido nombrado por el gobierno Meiji para enseñar filosofía, política y finanzas en la Universidad Imperial. En colaboración con Takahashi Yuichi (1828-1894), un pintor importante de estilo occidental, Fenollosa pensó en la promoción de la pintura al óleo en Japón y, en 1879, se planificó una reunión de conferencias para ese propósito”.

desde la acometida de suministrar y reproducir una efusión terminológica y conceptual sobre el Arte (la Institucionalidad europea), como plataforma para la semejanza y (re)afirmación de lo japonés; es decir, la incipiente reflexión del *arte japonés*, en el enfrentamiento de ambos vocablos. A efecto persuasivo, la defensa del campo artístico nipón es forzado –y, quizás, no conscientemente– a un cambio de registro y código, una estrategia (y euforia) apologética de lo *japonés*, bajo la hechura discursiva en vigencia del Arte europeo.

Ernst Fenollosa asume, junto a otros intelectuales, una visión y una confianza: hace guiño de estandarte en una contra-respuesta, de esencia 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 toda forma artística 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 conjunción con el signo de lo *japonés*, se baraja simultáneamente a una obstinación por la herencia, el legado, la preservación y, en suma, una identificación con el reconocimiento de lo *propio*.

Fenollosa genera su enclave ideológico –de la mano con una asociación que ayuda a organizar, *Kangakai*– a través de la consecución de cuatro grandes momentos resolutorios: uno de ellos, eso sí, considero que se halla agazapado por los demás y su presentación reviste la arista original para esta investigación. La primera intervención fue el proyecto de un Museo Nacional, luego, la creación de un Comité para la Protección de Propiedades Culturales y la planificación por decreto oficial de la Escuela de Bellas Artes de Tōkyō (hoy llamada *Tōkyō Geijutsu Daigaku* –Universidad de Bellas Artes de Tōkyō–) (Pilar Cabañas Moreno, 1999). La última banda del proyecto reivindicador de Fenollosa se alojó en un régimen inmaterial, declamación epistemológica: consistió en la formulación y puesta en ejercicio de un marco epistémico para el estudio del arte japonés. Una arquitectura de visibilización del problema artístico japonés como un problema de Arte (acerca del Arte y de lo que es continente), la inauguración disciplinar (y discursiva) de un relato sobre la Historia del Arte en Japón y una reflexividad sobre el nutrimento y el perfil artístico en Japón. En otras palabras, el empalme de una matriz paradigmática.

Fenollosa, habrá que aclarar esto, no extrapola una *praxis* investigativa sobre el Arte en el fenómeno artístico japonés. No manobra un campo, ni asoma en él, la sombra de una comunidad disciplinaria. Por el contrario, él provee sólo de un *ejemplo*; él mismo, y su obra, es ejemplariedad, lo matricial, el modelo paradigmático. Desde su pensatividad, destinada tanto para artistas, intelectuales y activistas japoneses o extranjeros, se descuelga la estructura de la Imagen Delimitada. Ernst Fenollosa acumuló distendidamente cátedras, discursos y ensayos sobre Arte durante su estancia en Japón, que su viuda, Mary Fenollosa, compendió en las primeras décadas del siglo XX. El último libro, una gran Historia del Arte de China y Japón, publicado póstumamente (y sin terminar) en 1912, es capital: *Epochs of Chinese and Japanese Art: An outline History of East Asiatic Design*. No sólo en lo que refiere a la defensa de lo *japonés*, sino a la impregnación de un modelo inaugural de legibilidad del problema artístico. El pensamiento de Fenollosa puede considerarse disperso, renuente e intermitente, pero, en esta obra sus proposiciones adquieren una consistencia esquemática, edificadora, de tres tesis de exploración sobre el Arte, que deben ser abstraídos desde su método de estudio, hacia el problema de la Imagen como rasgos paradigmáticos.

1.1. La frontera de lo expositivo y lo descifrador en el modelo de conocimiento del *ukiyo-e*.

La política de preservación artística de Fenollosa, junto al amparo de las agrupaciones reivindicadoras de la tradición japonesa, generaron un fructífero impacto en *lo patrimonial*: proyección de espacios custodios (una institucionalización de los Museos y las Academias), atención a la defensa de la cuantía cultural de los objetos desde un nuevo enfoque conceptual. Sobre estos perfiles, en lo que atañe a las obras, Ernst Fenollosa enlaza una interdependencia, una coparticipación, entre un sustrato de orden expositivo y otro de corte representacional. Aquello es posible pesquisarlo en las obras artísticas que conforman la categoría de *bijutsu* como la introducción de un inaugural discurso –una nueva comunicabilidad– sobre el Arte.

Quiero detenerme sobre esta idea de la comunicabilidad, a modo de una interpretación sobre los rendimientos del modelo (y el gesto) de Fenollosa. Por cómo se ha estructurado la

noción de matriz paradigmática, su función y fundamento es el de movilizar las condiciones de posibilidad del saber. Su propósito es el de dar efectividad, predisponer, anticipar. Pero, nada se ha mencionado de la legibilidad de ese saber resultante, su envoltura y sus puntos de cruce, retraimiento o distensión en una comunidad (o cultura). Es decir, cómo se posiciona el saber y, por decirlo así, se legisla y delibera. Sin ser ésta una investigación de semiología –de las culturas–, creo que hay cierto vocabulario y articulación conceptual de esta disciplina que me permite visibilizar la polivalencia reflexiva y las rutas de confrontación del modelo de Fenollosa en el fenómeno artístico en Japón, por lo menos, desde una escala panorámica. Me interesa la noción de *semiósfera*, trabajada por el semiólogo y lingüista ruso Yuri Lotman.

El predicamento inicial es la impugnación del Paradigma con la espacialización de los saberes que hace germinar. La matriz paradigmática, propongo, debe –o debería– “leer” el saber resultante de sí como textualidad, una red de comunicabilidad de las enunciaciones posibles. A su vez, esta trama comunicante, en que hacen habitable los paradigmas, mueven, no sólo temporalmente, sino espacialmente, una forma de reconocimiento de los saberes, a través de ciertos conductos distintivos: la red demanda la producción, la proliferación y la distinción de discursos. Recíprocamente, los discursos (que los adhiero a la performatividad de sistemas semióticos, pues, en efecto, son organicidades de signos) se sostienen sobre un espacio de certidumbre que admite su desenvolvimiento, reproducción o anulación. Aquella fisionomía no es proveniente de una matriz (matrices) disciplinar(es). No me refiero al *situs* de las posibilidades de conocimiento dables por el paradigma, sino un tipo de sistema-campo donde los signos –los discursos del saber– tienen un desenvolvimiento y interacción. Ese territorio abstracto, que, más que de proveer un nutrimento –una polivalencia de sentidos– a los discursos, establece su sistematicidad de conjuntos. Para Yuri Lotman esa esfera es la *semiósfera*; fisionomía que constituye, ante todo, un universo, un reducto de la concurrencia y la acometida de comportamiento de los discursos:

“Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiósfera” (1996: 11).

Como universo o *continuum*, esto es, donde el acto sígnico se precipita, la *semiósfera* conlleva dos tipos de componentes liminares: la homogeneidad y la individualidad. Aunque, para el autor tienen una eficacia simultánea, pues, ambos componentes permiten diferenciar y cohesionar (internamente) la *semiósfera*, respecto de la manifestación de todo aquello que es extra-semiótico o sobre lo que deriva en ilegibilidad para el código semiótico de aquel universo. Lotman, implícitamente describe una sintomatología del universo semiótico que propone: la *semiósfera* es una forma de delimitación, por cuanto no sólo legisla sus propios conjuntos, sino que también neutraliza o fagocita la ajenidad.

Hay algo provocativo en la analogía de la *semiósfera* y el organismo vivo que Lotman figura, y que guarda una relación con su vector de irregularidad-cerrazón. En la condición de delimitación de la *semiósfera*, entre la propia organicidad semiótica de sus conjuntos y lo ilegible, se ampara un fundamento de régimen cerrado de la comunicabilidad de los discursos de ese universo. A primeras aguas, la *semiósfera* es hermética, y a la luz de un punto de vista por fuera de sus límites, absolutamente encriptada. Sin embargo, y aquí lo persuasivo de la terminología, la *semiósfera* posee la contingencia de propagar sus márgenes, transgredir, incorporar la ilegibilidad. Esa textualidad transformadora, abarcadora, hace permisible el comunicabilizar, por decirlo así, el *ruido* o silencio de lo no-semiologizado. La transgresión, eso sí, no parece que sea necesariamente principio interno de la *semiósfera*. Por el contrario, conjeturo su fuerza expansiva en la fricción, la rozadura de los bordes de su organicidad con la capacidad de traducción o codificación de lo *im-propio*. En los límites, lo fronterizo –hay que imaginar ese límite desde dentro de la abstracción de la *semiósfera*– se abre la posibilidad de una búsqueda de la traductibilidad, vale decir, del abatimiento de nuevos o aumentados discursos. El término usado por Lotman corresponde al de “frontera”:

“El “carácter cerrado” de la semiósfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos” (ibíd., p. 12).

Lotman declarará, más adelante, que otro componente importante de la *semiósfera* es la irregularidad, indicación hacia el estado concéntrico en que se mueven los discursos. La

eficacia de la frontera está en las reciprocidades de una mezcla y desequilibrio por niveles, dependiendo del lugar concéntrico en determinado conjunto. En el universo semiótico no hay homogeneidad, concurren áreas atómicas donde los discursos son rígidos e impermeables a las transformaciones e hibridaciones, ya sea por una “pugna” entre las textualidades o la anexión de nuevos desciframientos al universo, y otros más laxos. Así, mientras los discursos que se hallan en la periferia de *la semiósfera*, mayor es su proclividad a las conversiones; vale decir, en aquellos que habitan con más impronta en la situación de fronteridad, su principio constitutivo es mucho más maleable y transitivo o transgresor:

“La no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, «deslizantes», los procesos dinámicos encuentran menos resistencia” (ibíd., p. 16).

La función de la frontera es clave. Es el índice de filtración de la ajenidad; inclusive, la regla de su mediación, adaptación o conversión, al sistema semiótico. Pero, en el caso del fenómeno artístico japonés, que lo conjuraré como una gran *semiósfera*, acontece un proceso singularísimo: su densidad semiótica es engullida por la *semiósfera* del Arte (su legibilidad o código europeo). La fronteridad del sistema del Arte europeo doblega a la pujanza de la codificación japonesa. Ese principio interno de ruptura y, a la vez, de imperativo sobre el Arte, está dado a través de la dislocación por, y entre, las Bellas Artes y las Artes Decorativas, que cumplen el propósito de un nuevo filtro, ahora, de la ajenidad de lo *propio japonés*. Aquello significó, como podrá advertirse, una inclinación torsional: la ajenidad europea desbordó la traductibilidad del universo japonés, para convertirse éste en su contrario, es decir, volverse ilegible a sí mismo, y cuya disponibilidad futura, dependerá de la inmediatez de la otredad del Arte europeo, ya *naturalizado*. Las nociones de Bellas Artes (*bijutsu*) y de Artes Decorativas (*geijutsu*) son destiladores de los discursos en el fenómeno artístico nipón. Ambos órdenes de traductibilidad fundan un ejercicio político e ideológico en el saber: fijan la disponibilidad inmediata de defensa y apología paradigmática de las obras, los discursos de escogimiento, disposición y esquematización del objeto-arte, y maniobran un tipo de

experiencia sobre los cuerpos, una esperabilidad y decibilidad. Los consabidos conceptos, en suma, instalan la pertinencia y la exclusión de la performatividad del saber.

Va una sucinta aclaración. El concepto que deseo desplegar, la *Imagen Delimitada*, no es el nombre que usaré para referirme a un universo semiótico específico (no es, de hecho, una *semiósfera*), ni tampoco la sumatoria de discursos sobre el fenómeno artístico en el Japón del siglo XIX. La *Imagen Delimitada*, al contrario, es un conjunto de rasgos paradigmáticos que delinean las condiciones de posibilidad de los discursos en la *semiósfera* del Arte, desde el Arte, para defender lo que una vez fue no-arte; el universo del fenómeno artístico japonés fuera de la codificación del arte europeo. Es el modelo de Fenollosa. La *Imagen Delimitada*, entonces, ejemplariedad del saber, su amplificación es la de posibilitar los discursos sobre el objeto artístico, la operatoria de *un tipo de mirada* hacia las obras y una potencia disciplinar, sistemática, de posicionarlas. El modelo paradigmático de Fenollosa establece, *a priori*, dos situacionalidades que, a su vez, constituyen dos fronteras discursivas del fenómeno artístico: a) las obras artísticas deben ser codificadas –o instalarse en el filtro– de *bijutsu*, esto es, desde la posibilidad de Arte (en esa frontera europeizada de osmosis); y b) el contenido de la obra –lo que acontece, suscita y provoca como significación o experiencia dentro de los límites del soporte– debe estar cernida a un potencial de reflexividad desde el contexto, o sea, una hermenéutica del entorno. En conformidad a la precisión y el control de la investigación, la caracterización de la *Imagen Delimitada* estará, estrictamente, enlazada al caso de estudio.

La defensa del *ukiyo-e* requiere, en la ejemplariedad fenollosiana, estas dos fronteras preliminares. Desde un punto de vista estético, establecen la siguiente conformidad: las obras son codificadas a la figura de contenedor de un *dispositivo expositivo*, a nivel ontológico; y preestablecer una experiencia de desciframiento (lectura y reproducción) de lo real-social. La médula reflexiva del autor estadounidense gravita, a través de toda su investigación, sobre este supuesto pre-reflexivo ¿Qué encierran estas sub-tesis de trabajo? Ante todo, el síntoma de la incorporación del *ukiyo-e* a la *semiósfera* del Arte y, lo que es homologable, su inserción a discursos muy específicos de asociación y simulación (y bien digo, de “simulación”, pues, el modelo de Fenollosa asume el *como si* del fenómeno artístico japonés): la determinación de un *dispositivo museal* y la ya hipostasiada relación entre Arte y Sociedad. Las obras hablan

desde la fuerza de su contextualidad y se dejan comentar como piezas de curatoría. Esta doble precondition de la obra se formula en la intención de trabajo de su libro póstumo, su público objetivo, que son investigadores y compradores:

“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, 1921: 35)²¹.

El derrotero que Fenollosa urde está en su reclamación patrimonial (intensiva de lo nacional) y en la apertura a un mercado de coleccionistas selectivos (extensiva de lo japonés a lo internacional). La separación y el filtro de *geijutsu* y *bijutsu* fue la primera decisión en la construcción del objeto-obra. La potencia exhibitiva de las piezas es, ante todo, asegurar el objeto a una instancia de preguntas por anticipado. El *ukiyo-e*, 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, discurso de saber museográfico y coleccionista, y, últimamente, desde una programación de lo *mirable* y *esperable*. Ambas fronteras encierran el umbral de disciplinariedad del Arte. En lo expositivo, el objeto musealizable opone su identidad en una reclamación de verdad real sociohistórica:

²¹ [Traducción libre] “El propósito de este libro es aportar material de primera mano a una verdadera historia del arte asiático oriental, pero, de una manera interesante que puede atraer, no sólo a los estudiosos, sino a los coleccionistas de arte, a los lectores en general sobre temas orientales y a los viajeros en Asia. Su tratamiento del tema es original en varios aspectos. Hasta ahora, la mayoría de los libros sobre arte japonés se han ocupado, más bien, de la técnica de las industrias, que, del motivo estético en las escuelas de diseño, produciendo así una clasificación falsa por materiales, en lugar de por períodos creativos. Este libro concibe el arte de cada época como una belleza peculiar de la línea, el espaciamento y el color, que no podría haberse producido en ningún otro momento y que impregna todas las industrias de su coyuntura”.

“[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)²².

El *ukiyo-e*, en tanto que la pertenencia a la fronteridad de *bijutsu*, es una instalación expositiva, objeto y objetos de una musealidad ingénita. El concepto de lo museal, qué duda cabe, ha cambiado sobradamente en el tiempo –y controvertible en esas transformaciones–, pero, se puede proponer una asociación fija: la relación del hombre con lo real, a través del entorno museal; la prevalencia de lógicas espaciales del mirar, medir, registrar y catalogar una significación, un objeto de la experiencia y un campo de disposición. El *ukiyo-e*, inscrito bajo este marco tripartito, empodera un fondo ontológico y teleológico. Esta sustancialidad de las obras es simultánea a la emergencia de una historicidad artística propiamente japonesa. Esta tesis supone que, en la obra –en el *ukiyo-e*, particularmente– existe una referencialidad a lo social, en la medida de una articulación con lo real. En el objeto artístico se emprende un descubrimiento –exposición y lectura mimetizante o descifradora– de la coyuntura social y cultural que ha posibilitado su acontecer.

Hay dos cuestiones de suma pertinencia que se desprenden de esta nueva taxonomía del Arte. Lo primero, es que se revela la saturación del contexto como patrón exegético. Las obras reposan invariablemente sobre un dispositivo social-cultural histórico que les dispensa condiciones de posibilidad de una descodificación *nítida*, como también, la constatación de una fundamentación de su existencia. Lo segundo, se configura un anclaje y un cierto tipo de narratividad sobre los objetos. La obra asume un elemento expositivo que lo origina el

²² [Traducción libre] “Es un objeto de la realidad, una parte del patrimonio cultural mueble. Trasladado al museo, el objeto se convierte en un documento de aquella realidad desde donde fue seleccionado (Stransky, 1970: 75). Así se convierte en un documento de aquellas realidades con las que vivió anteriormente, pero, de una manera que no es obvia ni inteligible en un primer vistazo, sino sólo después de un estudio más profundo. El estudio muestra las múltiples capas del objeto del museo y sus identidades multicapa, que varían desde lo conceptual, lo factual, lo funcional y lo estructural, hasta la identidad actual”.

discurso museal, en que ellas se ancoran y rigen, confeccionando esquemas de narratividad singulares. Uno de aquellos sistemas es lo iconográfico, la decodificación de un vector social y cultural, a partir de un conjunto de estrategias de representación y (re)interpretación. Por añadidura, aparece su rótulo representacional en la forma de un dispositivo expositivo. El pensamiento de Fenollosa no se puede concebir desde la inexistencia de enlace de imágenes sociales y de representaciones culturales en imágenes.

La juntura de lo exhibitivo-descifrador y lo museal se transpone recíprocamente en la forma del catálogo. Esa es la imagen recurrente en Fenollosa, horizonte de confluencia del saber sobre el *ukiyo-e*. Por ello, la *Imagen Delimitada* es una designación paradigmática de la Imagen, que es posible de aplicar a un formato de catálogo: la Imagen-obra-*ukiyo-e* es un objeto panorámico bajo un índice, ficha y determinación –casi de forma inmediata– hallable en su contexto sociohistórico o simplemente cultural. En un breve artículo 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)²³.

Cosas que destacar de la cita. Para comenzar, el valor de lo expositivo en su avanzada de filtro sobre el estudio del arte japonés, que resulta ser un componente cuantificable –entre otros, por cierto– y se vehicula sobre un campo-*semiósfera* (artística); y seguidamente, la palmaria preponderancia a pensar ese espacio desde una noción holística y hegemónica, la

²³ [Traducción libre] “Todavía no podemos medir el valor para el mundo del contacto progresivo con la cultura oriental. Ya una introducción al arte oriental ha transformado nuestra teoría y práctica. Puede ser sólo la primera revelación de un nuevo orden de ideales. El arte de una nación es más que sus métodos técnicos, o un agregado de sus colecciones; es la flor de su vida espiritual –la respiración sobre su mundo, el sabor de sus concepciones interiores sobre el hombre y la naturaleza. De las muchas grandes artes nacionales que Asia ha conocido, a través de los dos últimos milenios, el arte japonés es, en un sentido especial, en el heredero”.

póliza de un espíritu epocal (*Zeitgeist*), como si los discursos del Arte están condicionados, o bien, conducidos por aquel. No deseo fijar el acento de la discusión en las extensiones de esta noción sobre las obras y sus relaciones, sino, más bien, en el discurso del autor. Me interesa cómo Fenollosa argumenta, en términos de libertades y propósitos, la efectividad del filtro expositivo y el museal, o sea, la utilidad de esta *semiósfera* del Arte. Pues bien, se establece un conducto acostumbrado entre esta publicación y la obra ulterior del autor, aquí sobredicha, en el tránsito dinámico de argumentaciones sobre ejemplaridades selectivas de obras o rótulos autorales y rudimentos sociohistóricos globalizantes. La mixtura entre lo expositivo –el objeto individual, medible y analizable formalmente– y lo descifrador de lo real-social, emergen en su argumento como dos modos de fundamentación de lo mismo: la fabulación de una imagen-representacional de la cultura.

Fenollosa se da licencia de operar con un dinamismo de esquemas y enfoques sobre la determinación de lo artístico en Japón, ya sea desde un carácter civilizatorio y cultural, como el título periodizador de “Primitive Japan”, “The coming of buddhism”; referidos a un estricto motivo representacional o de una facticidad técnica, tal como “Religious sculpture”, “The bronze statuettes”; asentados en un sesgo sociológico como “The period of aristocracy”, “Social culture”; o bien, agrupados desde un fuero autoral-estilístico, por ejemplo, “The school of Kobo Daishi” o “The school of Kose Kanawoka”. Aquellas “metaforizaciones”, claro está, asumen una función y un propósito metodológico límpido en la construcción de la nueva sistematicidad del Arte. Privativamente interesante es la coyuntura epocal del autor, la última mitad del siglo XIX, donde las nociones periodizadoras atañen a individualidades o espacios discipulares de producción de obras, *como si* el fenómeno mismo de la Escuela, por ejemplo, sea *el* problema de la contemporaneidad y sobre la concepción de lo artístico. Más adelante, en el capítulo IV, el asunto de la Escuela volverá a emerger.

Retomando este abanico de nociones holísticas, universales y herméticas en que se ha grillado la historicidad del fenómeno artístico japonés, y elementos singulares expositivos o autorales, habrá que indicar que su disposición se anunciaba, ya con cierta luminosidad, en el catálogo *The Master of Ukiyo* [sic] para la exposición del Fine Arts Building de 1896,

dos años antes. En el mentado catálogo, sobre el primer *ukiyo-e* de la exposición, de Iwasa Matabei, Fenollosa escribió lo siguiente:

“The Ukioye [sic] 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 [sic] was faithfully followed in their drawings; and thus the Ukioye [sic], 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 [sic]” (1896: 15)²⁴.

En la definición, privativa de un catálogo sobre *ukiyo-e*, de modo general, registra y condensa el contenido primario que se reproduce, esparcidamente, hasta hoy. Embotella el valor social, los rasgos estilísticos de las obras y la entronización 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 unicidad de lo social –a medias sombras, la idea de un gusto epocal– espeja una teorización acerca del objeto, en cuanto testimonio cultural: se insemína la concepción de la obra bajo una imagen *real* de lo social.

El modelo de pensamiento de Fenollosa sobre el *ukiyo-e*, caracterizado en la *Imagen Delimitada*, posee tres grandes perfiles paradigmáticos. Cada uno de ellos, no sólo fabula una manera de acercamiento al *ukiyo-e*, sino, es de esperar de la ejemplariedad, instituye una fibra heurística. Bien valdría la acentuación de estos tres ejes, por fuera de un punto de vista del Paradigma o la *semiósfera*, como una episteme de investigación de lo artístico que, por

²⁴ [Traducción libre] “El Ukioye [sic] es una escuela de pintura japonesa y diseño de impresión que, durante los últimos tres siglos, ha sido el órgano especial de expresión para la gente común. Su artista, surgido, principalmente, de las filas del pueblo, confinó sus motivos a las ocupaciones y recreaciones de su clase. Todo cambio de moda en la vida alegre de la capital en Yedo [sic] fue seguido fielmente en sus dibujos; y, así, el Ukioye [sic], a diferencia de las escuelas hieráticas e idealistas de los días anteriores, tiene el encanto de ser un espejo completo de la vida japonesa [...]

El fundador de esta escuela fue Iwasa Matahei [sic].

ciertas condiciones –todavía no elucidadas– conservan una sinuosa vigencia. La examinación de los rasgos paradigmáticos del modelo de Fenollosa que pretendo sacar a la luz del *ukiyo-e* lo desarrollo sobre dos rutas de reflexión co-participativas: las lecturas críticas que escenifica Ernst Fenollosa con sus autores coetáneos, en términos de los rendimientos, las coyunturas y las hibridaciones desde sus operaciones reflexivas; y un enlace, a partir de las publicaciones posteriores. En síntesis, deseo sondear la matriz paradigmática del crítico estadounidense desde una suerte de *estructura de representación*, la que, por exacción, debo erigir su propio modo de exposición.

2. El primer rasgo paradigmático: el ontoteleologismo del *ukiyo-e*.

Se puede regimenter que la definición convencionalizada del *ukiyo-e* está integrada sobre el decantador del intercambio objeto-contexto, tensada en las dinámicas de producción material y cultural desde un punto de vista histórico como discurso sobre el Arte. Y, si bien existe además de reconocimiento de lo contextual en el objeto artístico (una hermenéutica), el peso teórico de Ernst Fenollosa descansa fundamentalmente en la retícula de la obra, en su indefectible fisionomía y permeabilidad de montaje de relaciones. El sujeto de la *Imagen Delimitada* es el objeto, la obra, el producto artístico, en tanto que un dispositivo material (y, en ello, ya lo expuse, su laya de expositivo, coleccionable y catalogable). La ejemplariedad de Fenollosa en los estudios japoneses consiste en el proveer de un ejercicio paradigmático sobre un concepto y *corpus* de obra artística.

El primer rasgo paradigmático posee el siguiente principio: está sostenido sobre una noción de objeto artístico, en que comparece una forma de producción material de la cultura –cariz ontológico– y una estratificación del desarrollo *en progresión* de lo humano, como evolutividad de su individualidad y colectividad –predicamento teleológico–. Sin embargo, en ambos postulados que, de alguna manera, tientan a elucubrar una noción de Arte muy irreductible y absoluta, no se esgrimen –al menos, en buena parte– desde una teorización sobre el Arte (discurso aplicado al problema del Arte), sino que es dispuesto por un enfoque

disciplinar arqueológico, sobrentendido, y cuyo origen está en las conexiones de carácter pedagógico y panegiristas sobre Oriente que enraman a Ernst Fenollosa y el arqueólogo norteamericano Edward S. Morse, quien arriba a Japón en 1877, un año antes que el primero.

Del referido nexo entre Fenollosa y Morse, debe al segundo, la adjudicación del cargo de profesor en la cátedra de Filosofía de la Universidad de Tōkyō. Pero, de una muy mayor importancia, Fenollosa es deudor de la posibilidad de experimentar y usar un nuevo enfoque, el positivismo científico. De sus discusiones e intereses en común con Morse, con Fenollosa se irrumpe hacia una mirada interdisciplinaria de lo artístico con un hilo conductor enfático: una analogía entre las transformaciones de las especies animales por su medio natural y los lineamientos de la sociedad y su producción bajo una ideología del progreso. Mientras que Morse está indagando abiertamente en el pensamiento de Charles Darwin y la teoría de la evolución de las especies (libro que había sido publicado sólo unas décadas atrás), debido a sus primeras investigaciones en Japón sobre biología marina (braquiópodos), Fenollosa está pasando lectura a la filosofía de Herbert Spencer en sus cátedras universitarias. Allí, en una segunda equivalencia, el crítico de arte estadounidense está encauzado en el problema de la evolutividad de las sociedades; un problema que cautivó, también, a una buena cantidad de intelectuales y artistas japoneses (Benjamin C. Duke, 2009). La obra artística para Fenollosa se configura en una resistencia ontológica y teleológica sobre el concepto de *variabilidad* de Darwin y una ideología del progreso fecundada sobre el tema de la mutabilidad de la sociedad de Spencer.

¿Cuál es la fundamentación teórica del modelo de Fenollosa, en su primer rasgo, el ontoteleologismo de la obra? Las derivaciones del conversatorio sostenido entre S. Morse y Fenollosa, implicaban la suposición de un puente conceptual del material científico hacia el problema de lo social, al modo de un calce lógico, la tesis de comprender la sedimentación de la sociedad, tal si fuese ésta un organismo biológico, advertido, como una prolongación observable, medible y esperable de los efectos que la naturaleza ejerce sobre las especies. La figura del organismo, lo que traza no es una metáfora para visibilizar o ilustrar el campo social, un *como sí* representacional de aquel, sino patentar el despliegue de una arquitectura polivalente y, a la vez, universal. Una taxonomía de la realidad social que viene entroncada

al 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 un atributo, también, presente en el ser humano: la posibilidad innata de una transformación desde el orden sistémico, a través del tiempo. Primeramente, sobre lo natural-biológico, me remito al origen de la discusión, el libro de Charles Darwin:

“In the first chapter I attempted to show that changed conditions act in two ways, directly on the whole organisation [sic] 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 [sic] 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)²⁵.

Observaciones que tener en consideración: en Darwin, la hibridación o posibilidad de cambio, a partir de la temporalidad de un organismo (esto es, la *variabilidad*) con su entorno natural, tiene una índole ontológica. Ser-organismo consiste en el aspecto de la permeabilidad y la maleabilidad a su hábitat congénito; en otras palabras, sólo hay esa complicidad –la instancia del cambio– sobre un ser que, paradójicamente, al carácter inmóvil del Ser, tiene potencia de actualización, modificación por lo incidental (que suministra, por efecto directo, un principio de genealogía y apertura arqueológica). La sistematicidad en que todo ser-organismo es dotado, es la *adaptabilidad*; una noción que se halla intrínseca, incluso, que es determinativa de la *variabilidad* y, para Darwin, estratégicamente, retiene un rendimiento heurístico. La *variabilidad* permite desglosar arqueológicamente, genealógicamente, una huella cuantificable de la actualización de las especies, vestigio de tipo bio-histórico de esa

²⁵ [Traducción libre] “En el primer capítulo intenté mostrar que las condiciones cambiadas actúan de dos maneras, directamente en toda la organización o sólo en ciertas partes, e, indirectamente, a través del sistema reproductivo. En todos los casos hay dos factores, la naturaleza del organismo, que es el más importante de los dos, y la naturaleza de las condiciones. La acción directa de las condiciones cambiadas conduce a resultados definidos o indefinidos. En este último caso, la organización parece ser plástica, y tenemos mucha variabilidad fluctuante. En el primer caso, la naturaleza del organismo es tal que produce fácilmente, cuando se somete a ciertas condiciones, en todos o casi todos los individuos se modifican de la misma manera”.

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 va realizando sobre una infinita actualización de sí). La publicación del autor, *On the Origin of Species*, persiste en patentizar esta hipótesis trascendental:

“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” (ibíd., p. 4)²⁶.

La presunción darwiniana debe ser medida en el modelo paradigmático fenollosiano sobre la impronta que genera, vía intermediación o connivencia, con Edward S. Morse, cuando se argumenta que todo objeto es el resultado de una *adaptabilidad* (dimensión heurística), subordinada –pues, se activa en una reacción y no desde una anticipación– a la *variabilidad*: el tipo de modulación (en los términos de asociatividad, intensidad, vecindad, nutricidad, reciprocidad, etcétera) que se posibilita en 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”²⁷ (ibíd., p. 51).

Ernst Fenollosa, ya lo asenté, está enfocado en el problema de la sociedad bajo una indicación de transformatividad, la articulación –incluso, dicotomía– individuo-sociedad y

²⁶ [Traducción libre] “Al considerar el origen de las especies es perfectamente concebible que un naturalista, reflexionando sobre las afinidades mutuas de los seres orgánicos, sobre sus relaciones embriológicas, su distribución geográfica, sucesión geológica y otros hechos semejantes, llegue a la conclusión de que las especies no han sido creadas independientemente, sino que han descendido, como variedades, desde otras especies”.

²⁷ [Traducción libre] “Casi cada parte de todo ser orgánico están tan bellamente relacionadas con sus complejas condiciones de vida que parece tan improbable que alguna parte debiera haber sido producida súbitamente perfecta, como que una máquina compleja debería haber sido inventada por el hombre en un estado perfecto”.

su acontecer como evolutividad. En este marco se retroalimenta su investigación de la tesis de la variabilidad darwiniana, en sumatoria al determinismo social de Helbert Spencer, bajo la interpelación ¿desde qué calibración, articulación, la coyuntura social determina las formas materiales y simbólicas que generan los individuos de ese hábitat? Si emparejo la posición de Darwin a la de Spencer en un calce analógico, la propia sociedad viene a ser considerada tránsito de *adaptabilidad* del ser-humano, y el campo de lo social, en tanto que una realidad habitable. La *adaptabilidad* se encarna en la pauta moral-epocal, no como atributo, digo así, “fisiológico” del individuo, sino ley, una pretensión de universalidad que la coyuntura social empuña:

“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” (1851: 43)²⁸.

Herbert Spencer abre el camino hacia una reflexión desde lo general a lo particular, de efecto compartido entre la sociedad y las obras, desde una duplicidad de comportamientos. No desarrolla esta potencia interrogativa, eso sí, sino que es Fenollosa quien formaliza la conjunción. En Spencer, 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 discurrir, dada la cita anterior. Mi interés es otro: resguardar el postulado moral determinista de Spencer como una condición de visibilidad de un estado civilizatorio de lo humano, cuestión que es parte de la columna teórica de Fenollosa. O, más bien, el predicado

²⁸ [Traductor libre] “Respecto a la posición actual de la raza humana, debemos decir que el hombre necesitó una constitución moral que lo ajustara a su estado original; que él necesita de otro para adaptarlo a su presente estado; y que él ha sido, es, y seguirá estando durante mucho tiempo en un proceso de adaptación. Por el término civilización significamos la adaptación que ya ha tenido lugar. Los cambios que constituyen progreso son los sucesivos pasos de la transición. Y la creencia en la perfectibilidad humana, meramente equivale a la creencia que, en virtud de este proceso, el hombre, finalmente, se adaptará por completo a su modo de vida”.

es que, en Spencer, lo que está verdaderamente en juego es la presunción de ciertos atributos propios del ser-humano, de carácter ontológicos, que se van alumbrando o ensombreciendo, respecto al normativismo ético-moral de las sociedades. Resplandece, pues, la *adaptabilidad* del ser-humano respecto de sí, en la pretensión de un progreso sostenido de su medio. La sociedad marcha en la forma de un ecosistema minúsculo, donde los individuos se ven modelados, alterados y adaptados al marco de posibilidades que ofrece, reproduce o proyecta. Si considero la obra artística elemento constituyente de esta biosfera (bien podría expresar *semiósfera*) de lo social, surge una formatividad arqueológica. Digo bien, arqueológica, en lo que la obra compadece y afirma para sí, como instalación de una imagen-continente; es la pura representación civilizatoria, la noticia material de la historicidad humana en el tránsito de una utopía de realización y consumación de sí.

El ontoteleologismo paradigmático de Fenollosa tiene la siguiente presentación: de la conjunción entre una ideología del progreso y la hipótesis de la civilización como ajuste de sí, la noción de obra queda registrada –y atrapada– a una síntesis y 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. Nunca se ha evocado esta dimensión del pensamiento de Fenollosa, ni su inserción en la reflexión sobre el Arte y el Museo desde la contemporaneidad. Pero, hay un conducto vinculante. En la terminología moderna, aparece un vocablo referente a esta caracterización, tanto por su naturaleza de precepto testimonial, arqueologizante y de mediación individuo-sociedad, el *artefacto*. En el *Cataloging Cultural Object*, una guía para la comunidad internacional dedicada al patrimonio cultural, se lee lo siguiente:

“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)²⁹.

²⁹ [Traductor libre] “Los artefactos culturales son objetos físicos producidos o en forma de artificios humanos, especialmente herramientas, armas, adornos u otros elementos que, intrínsecamente, dan pistas culturales sobre la persona (y la cultura) que las fabricaron o utilizaron, y se caracterizan por ser de interés arqueológico o histórico y un tipo de colección por los museos o los coleccionistas privados”.

Condensaré el primer rasgo paradigmático del modelo de Fenollosa en un concepto. La naturaleza ontológica de la obra artística para el autor, pues, es la de *artefacto*, en su terminología moderna: objeto arqueológico testimonial, un *documento*. Y, en tanto que testimonio, la obra es un contenedor que tiene, por principio, una porosidad y maleabilidad de sí. Habría que pensar, pues, el modo en que la obra filtra relaciones y acusa recibo de combinatorias sociohistóricas. 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 (añádase el vínculo con Morse), la homologación obra-organismo supone, también, un componente teleológico. El hallazgo reflexivo de la adaptabilidad enarbola un chasis de transferencia en la analogía obra-sociedad y la de organismo-entorno desde una actualización y evolución de estructuras, estados o situacionalidades (*variabilidades*).

Hay una traza temporal y una *orientación* de la temporización. Ernst Fenollosa asume, desde el sondeo genealógico de las variedades animales y sus cambios fisionómicos en el tiempo, que el Arte se presenta, también, *como* un correlato en las transformaciones de las sociedades y sus agentes (instituciones), en la medida de un progreso ininterrumpido hacia su realización o perfeccionamiento. Patentizará una evolutividad de lo social desde un estado primario, primitivo, simplificado, hacia una complejización de la realidad, tanto en la forma de un hábitat (sus condiciones materiales), estrategias de vinculaciones (imaginarios) y la problematización de sí (un pensamiento que pone a un mismo nivel la física y una metafísica de lo real-social). Sólo se puede entender esta pista intrínseca en el autor bajo el tamiz de una ideología del progreso:

“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” (Herbert Spencer, 1851: 44)³⁰.

³⁰ [Traducción libre] “El progreso, por lo tanto, no es un accidente, sino una necesidad. En lugar que la civilización sea artificial, es parte de la naturaleza; todo de una pieza con el desarrollo del embrión o el despliegue de una flor. Las modificaciones que la humanidad ha experimentado y sigue experimentando, resultan

La *Imagen Delimitada* como un modelo paradigmático –o paradigma, directamente–, está construido desde una concepción ontoteleológica de la obra. La forma de *artefacto* (el acento paradigmático) de los objetos, mixtura 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, respecto de otras, en la medida de una significación, configuración y sustancialidad, casi etnológica. De otro, en la obra se resaltan las dinámicas de progreso y evolución desde un gesto antropológico, sociológico y/o arqueológico como espacios particulares de registro y control normalizados de la historicidad de una sociedad. Por ello, su voluntad de cuerpo de catálogo, su frontera expositiva y arqueologizante. Hay que añadir, ahora, su repositorio periodizador.

Sobre el perfil de artefacto, y volviendo a pensar el fundamento de partición y unidad del tiempo en Fenollosa (rememoro, por ejemplo, el título de “Primitive Japan”, “The bronze statuettes”, “The period of aristocracy” o “Social culture”), se materializa un hilo conductor, una suerte de parentesco evolutivo, creciente, más que dispersión y diversidad de criterios periodizadores. La suposición de la ideología de un progreso –la evolutividad– de la historia humana, reconduce los contrastes y las proximidades en la categorización de periodos en el modelo de Fenollosa. Así, al inicio del relato, el artefacto-obra es adherido a un horizonte civilizatorio amplio, arqueológico (aplicación a criterios técnicos y tipológicos de la relación obra-hombre), hasta consumarse, en la contemporaneidad del autor, hacia el testimonio cultural complejo (activación de nociones sociológicas, estilísticas-formales específicas) de corta data, y asignado a un imaginario unitario y localizado, o incluso a una figura individual (la figura de una Escuela). La consecuencia es directa para el estudio del fenómeno artístico: el paradigma delimita la posibilidad del saber del Arte a un método de estudio comparativo de la obra, respecto a otros conjuntos tipológicos desde un mismo contexto histórico. En el modelo fenollosiano hay una dimensión heurística-analógica: toda obra artística se comporta *igual* en la biósfera-semiósfera social. Esta expectativa de la obra, entonces, condiciona los

de una ley subyacente a toda la creación orgánica; y siempre y cuando la raza humana continúe, y la constitución de las cosas siga siendo la misma, esas modificaciones deben terminar en completitud”.

discursos del saber a escudriñar, exhumar, la huella arqueológica, la pauta en su adaptabilidad histórica.

¿Qué define, institucionaliza y promueve, en términos metodológicos y *praxis*, este rasgo paradigmático, el del *artefacto*? En buena medida, posibilita los discursos que se reafirman en un proceso de comprobación estilística por medio de analogías y vinculaciones formales desde las tipologías de los objetos, en cuanto patrones que están determinados por su espacio social, y en una constante transformación y realización *en progreso*. Analogía de la Forma, esto es, la autonomía de la representatividad. Las obras artísticas son exigencias y rendimientos de imágenes contextuales; imágenes, ante todo, como campo de despliegue del Arte. Sólo así, las obras se convierten en univocidad de una temporalidad y una espacialidad social. En Pedro Atilio del Soldato se indica el meollo del ontoteleologismo paradigmático de Fenollosa. Una cita, ciertamente, que tiene la condición de discutible y controvertible hoy en día (más por el contenido, que, por su datación temporal), pero, tremendamente oportuna:

“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).

Para redondear, a la luz de la cita de Atilio del Soldato: desde Ernst Fenollosa surge un programa de reactivación de lo *japonés* como un modelo de posibilidad de conocimiento, al fijarse dos planteamientos derivados de sus conjeturas de Spencer y de las conversaciones con Morse: primero, 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, una exégesis sobre el desarrollo civilizatorio o cultural al que pertenece como resultado analítico-crítico. Su sustento despunta de pensar la historicidad del ser-humano, en función de progreso o evolución de su modo de habitar, configurar el mundo. Consiguientemente, la obra artística, abarrotada de esta matriz transformista y evolutiva, es correspondencia entre la temporalidad social y su efectividad –de *variabilidad* y *adaptabilidad*– de registro o testificación. Aquello trajo beneficios para pregonar el patrimonio japonés: puso en cláusula, por una parte, la

existencia de una historia de lo *japonés* (la especificidad de la concomitancia sociedad-entorno y organismo-sociedad) y una historia de las obras (la *adaptabilidad* y repositorio histórico de su contexto, es decir, el acoplamiento de la obra-sociedad en la temporalidad). Estos son los campos de estudio que abre el modelo fenollosiano, evocado hasta la actualidad.

De otro lado, el autor empalma la posibilidad abierta del estudio y análisis de las obras bajo una heurística analógica en un doble movimiento, a su vez, reflexivo: conjeturar, en la forma de expectativa, que la obra se comporta análogamente a un organismo vivo, y desde allí, inquirir sus permutaciones, evoluciones y consistencias, sobre la lógica de la adaptación y el transformismo darwiniano, y el progresismo histórico-social spenceriano. Además, brota la potencia de asociar los objetos artísticos bajo un mismo principio relacional, el de hacer de la temporalidad de la sociedad huella genealógica-arqueológica como formas-artefactos, documentos, que manifiestan una suerte de *personalidad japonesa* indiscutible, distante, de las intenciones de imitación y transcripción del arte europeo desde las nuevas generaciones de *artistas japoneses*.

Esta es precisamente una de las preocupaciones de Fenollosa, según se pondera en un ensayo publicado en *The Century Magazine* durante agosto de 1893. No es inocente su apología al *autodesarrollo* –menos inofensivo todavía este vocablo en particular– de la *identidad japonesa* desde el Arte:

“The recent tendency of Japan to return to conservative ideals marks a most healthy [sic] reaction from the policy of imitation to that of self-development. Art, the most sensitive barometer of Oriental culture, was the first national interest to plant itself on this new platform. After the fall of the shogunate and of native patronage in 1868, the masters starved; only the poorer workmen found employment in cheap production for the foreign market.

Along with brick and stucco architecture, French clocks, and crimson carpets, it was deemed necessary to import Italian painters and sculptors to educate a new generation of "civilized artists." For nearly a decade large classes of young men trained in crayon drawing from Greek casts, in oil studies of models with blurry drapery, and in marble Madonnas, were turned loose upon a wondering community to perpetrate travesties of

European salons. It became a disgrace to exhibit a sign of "barbarous" Oriental feeling" (1893: 577)³¹.

3. El segundo rasgo paradigmático: el determinismo de lo social.

El ontoteleologismo de la obra artística, concebido como un rasgo paradigmático del pensamiento sobre el Arte de Fenollosa, pero, también, un punto de partida experimental hacia una concepción de la Imagen (cuya entidad nunca es expuesta abiertamente, sino desde una acumulación de enunciados que visibilizan un método intrínseco de acercamiento a las obras) y la construcción de un discurso de revitalización de lo *japonés*, forjaron espacios de pensamiento sobre el Arte y de ensayo crítico inéditos hasta esa fecha: germinó, a costa de sedimentarse en enfoque holístico e inflexible, la idea de concebir la sociedad japonesa como sustancialidad derivada del dominio y el acto de lo natural. El reflejo de una taxonomía. En tanto que el encadenamiento de ese esquema, la sociedad es una polivalencia que, habría que enarbolar cómo, permite acaecer la determinación –gesta de efectos estéticos, disposiciones visuales-formales, monturas de sentidos o receptividades– en el material artístico. Despunta una zona donde es posible reflexionar la realidad japonesa –el contexto, la localidad– como eje saturador del despliegue histórico de las obras y el Arte. La instalación fue provocativa, en palabras de Kaneda Tamio:

“This trend applied to aesthetics, as well, which finally started to take on a more localized meaning based on the history reality of Japan. The aesthetic of mid-Meiji

³¹ [Traducción libre] “La tendencia reciente de Japón a volver a los ideales conservadores marca una reacción más sana de la política de imitación que a la de autodesarrollo. El arte, el barómetro más sensible de la cultura oriental, fue el primer interés nacional en plantarse en esta nueva plataforma. Después de la caída del shogunato y del patrocinio nativo en 1868, los maestros se volvieron famélicos; sólo los trabajadores más pobres encontraron empleo en la producción barata para el mercado exterior.

Junto con la arquitectura del ladrillo y del estuco, relojes franceses, y alfombras carmesíes, se consideró necesario importar pintores y escultores italianos para educar a una nueva generación de "artistas civilizados". Por casi una década, grandes generaciones de jóvenes entrenados en dibujos a lápiz de motivos griegos, en estudios de aceite de modelos con ropajes borrosos y en Madonnas de mármol, se soltaron en una comunidad maravillosa, para perpetrar travesuras de salones europeos. Se convirtió en una vergüenza exponer un signo de sentimiento oriental "bárbaro".

started from a critical examination of the artistic phenomenon at the time. In other words, this was the period when the foundations were laid for a Japanese aesthetics grounded in an act of reflexive self-consciousness” (2001: 53)³².

Con insistencia, el lugar de lo social se ha identificado taxonómicamente a un bioespacio donde se desarrollan dinámicas de producción y sentido de las obras. La sociedad consiguientemente es invocada bajo una fórmula de conjuntos; desde la complejidad de la contextualidad se desprende, explica y fija a los elementos sociales más individuales, en un modo en que su advenimiento es evidencia y defensa científica, pues, prorrumpe a superficie el peso teórico que Spencer suministra en Fenollosa: “men cannot break that vital law of the social organism [...] Being themselves members of the community, they are affected by whatever affects it” (Herbert Spencer, 1851: 269)³³. Aquella sentencia no es meramente la figuración analógica entre fenómenos individuales y las transformaciones en las estructuras sociales. Espejeo, indicaré así, entre lo general y lo particular, o individuo y colectividad. Significa que, en Fenollosa, el tiempo social –la historicidad de las sociedades– concibe un tipo de impacto en lo cotidiano como efecto material, sentido o forma de configuración de la realidad. El autor lo desgrana así en que la obra, atenazada por la metáfora objeto-organismo, exegética de inconmensurabilidad contextual-social, es también repositorio de la historicidad de un entorno definido, proceso formativo de *variabilidades* y *adaptabilidades* que imprimen un tipo de huella tal, hacia una interpretación genealógica-arqueológica.

El vestigio, la huella, el rastro, el depósito de ese proceso definen la sustancialidad del Arte como definición, contenido y proyección. Las obras refieren la temporalidad de las transformaciones sociales, su historia, y el modo en que ellas hacen frente a estas dinámicas. Son resultados –documentos– formales y dialécticos del tiempo, de sentidos sociales en un movimiento progresivo de perfeccionamiento. El problema (epistemológico) de producir una

³² [Traducción libre] “Esta tendencia se aplicó, también, a la estética, la que, finalmente, empezó a adquirir un significado más localizado, basado en la realidad histórica de Japón. La estética de mediados de [la época] Meiji se inició, a partir de un examen crítico del fenómeno artístico de la época. En otras palabras, este fue el período cuando se sentaron las bases para una estética japonesa fundada en un acto de autoconsciencia reflexiva”.

³³ [Traducción libre] “Los hombres no pueden romper esa ley vital del organismo social [...] Siendo ellos mismos miembros de la comunidad, se ven afectados por todo aquello que la afecta [a la comunidad]”.

historia de la obra japonesa sobre estos preceptos, descansa en poder particularizar el rastro, la posibilidad exegética del documento como forma revisable de sentido social de la realidad, es decir, visibilizarlo y colocarlo al alcance:

“If our prevalent theory of the stagnation of Oriental culture were correct, the history of Japanese art would be simple. In fact, the torch has flamed high or low, clear or smoky, with the shock and ebb of many a spiritual crisis; and the color of the flame has changed with the new fuel of thought caught up in the contact of races. In this way Japanese art has risen to five successive and distinct heights of illumination. The outline of these is the outline of its history” (Ernst Fenollosa 1898: 62)³⁴.

Historia de la obra japonesa apresa, por un lado, un relato compuesto por la analogía entre los objetos de estudios (los sociales, a partir de los biológicos) y, en otro, la reclamación de universalidad de ese método. El reducto de la especificidad disciplinaria del Arte (la propia producción, por ejemplo, de una historiografía del Arte) y una terminología sobre lo artístico (ejercicio del lenguaje alusivo al fenómeno) son una comisura ausente. Quiero decir, de la complicidad entre “sociedad” e “historia” que se anuncia en el autor, es posible inferir que, más que una problematización sobre la producción de la obra –su carácter de mediación–, estos conceptos son un recurso de ligadura a su ontoteleologismo inicial. Son componentes de posibilidad de saber del paradigma de Fenollosa. Las nociones “sociedad” e “historia” son el esquema transcendental para la continuidad naturaleza-cultura y constituyen el espacio de la circulación o mediación de las obras (por debajo, el interés es que el “Art should be judged by universal standards”³⁵ (Ernst Fenollosa 1912: 27)). Empero, el pensamiento de Ernst Fenollosa no está intencionado únicamente al objeto artístico, ni en su apartado ontológico, ni su constitución histórica. El énfasis está remitido a los modos de significación de las obras, vale decir, a sus expectativas hermenéuticas en el modelo: las posibilidades de entrecruce

³⁴ [Traducción libre] “Si nuestra teoría predominante del estancamiento de la cultura oriental fuera correcta, la historia del arte japonés sería simple. De hecho, la antorcha ha flameado alta o baja, clara o humeante, con el choque y el decaimiento de muchas crisis espirituales; y el color de la llama ha cambiado con el nuevo combustible de pensamiento atrapado en el contacto de razas. De esta manera, el arte japonés ha subido a cinco alturas sucesivas y distintas de iluminación. El esbozo de éstos es el contorno de su historia”.

³⁵ [Traducción libre] “El Arte debería ser juzgado por estándares universales”.

obra-sociedad. El segundo perfil paradigmático de la *Imagen Delimitada* designa el determinismo de la dimensión social como método exegético universal.

Deseo desarrollar los porqués de este segundo rasgo del paradigma. Correlativamente a la posición de Spencer sobre la complejización de las sociedades (desde una propensión ineludible de evolutividad o perfeccionamiento que el autor lo engarza a lo moral y ético), Fenollosa lo piensa respecto a su impacto en la obra y sus consecuencias para producir (y reproducir) un saber sobre el Arte. No es posible cuantificar o identificar, desde los límites de esta investigación, todo el barrido reflexivo del autor, ni el conducto desencadenante hacia un determinismo de lo social, sin que esta labor redunde en debate, más bien, bibliográfico exhaustivo y de cómputos históricos, que otra cosa. Sin embargo, hay ciertas interrogaciones forzosas para Fenollosa por las que su pesquisa tuvo que cruzar y desarrollar, tanto desde su formación académica como en trabajos posteriores en Japón. Y en lo medular: ¿cómo sería posible conjeturar la susodicha evolutividad artística o la medición de una *adaptabilidad* histórica del Arte a su medio social? Bajo el supuesto cardinal que se teje una correlación de continuidad de la obra y la sociedad, tal como si fuese una transferencia entre la especie y el bio-sistema, ¿cómo reaccionan las obras, en términos de combinatoria y *variabilidad*, a esa coordenada determinante del medio? ¿Cómo se modela, a partir de este entrecruce, un planteamiento estético sobre los efectos y resultados de la actualización de las obras, y las adaptabilidades sociohistóricas de lo artístico como gran conjunto?

De pronto, ni Morse ni Spencer nutren a Fenollosa de un horizonte exploratorio. S. Morse, quien, por formación podría sostener una reclamación del medio bajo la posibilidad y basa de los objetos (sean artísticos, arqueológicos, etcétera), se aleja irrevocablemente. Su preocupación, en parte, es de carácter etnográfico, más que estético: origen de los japoneses desde su etnicidad; y, en ello, los objetos operan categóricamente como bocetos y asomos civilizatorios, genealógicos, de los procesos demográficos. No son objetos de cifra artística. Tampoco son portadores de una dimensión estética. La dinámica obra-sociedad no opera en el método de Morse, sino la articulación objeto-hombre. Prueba de ello es el artículo “Traces of an early race in Japan” en *The Popular Science* (1879), que fue publicado nuevamente por

la *Society of East Asian Archaeology* en el año 2007. Dice Morse, acerca de un depósito arqueológico encontrado en Omori:

“The deposit varied from a few inches to two feet and a half in thickness, and the layer of earth above varied from two feet to nearly five feet in thickness. This great depth of soil above the shells might have been brought in by man, as the Japanese are famous for the manner in which they level the ground and fill in depressions. The thickness of soil above a deposit is always an untrustworthy guide in estimating the age of such a deposit: as, for example, the deposits about Salem, Massachusetts, containing precisely the same kinds of pottery and bone-implements, and presumably of the same age, will have in one place a thickness of two feet of soil above, and in the sterile pastures a thin layer of a few inches. The Omori deposit is made up of shells which still live in the bay of Yeddo [sic], though I have not yet been able to study the living-forms sufficiently to ascertain whether any changes have taken place in the fauna since the heaps were made. A number of genera are found, representing, among others, Eburna, Turbo, Cerithium Area, Pecten cardium, two species of Ostrea, and, curiously enough, large valves of the common clam, Mya arenaria, hardly to be distinguished from the same species so common along the New England coast” (1879: 260)³⁶.

Cita espaciosa, pero, punzante en la desvinculación de Morse y Fenollosa. El objeto civilizatorio es disímil al cuerpo artístico. Hay desplazamiento de expectativa y finalidad. El primero es un aparato arqueológico, en cuya espesura descansa una factura antropológica como elemento material y temporal de un desarrollo del ser-humano. Allí reside su eficacia argumentativa y orden metodológico. Su finalidad es de muestreo y posibilitar una solvencia

³⁶ [Traducción libre] “El depósito variaba de unas pocas pulgadas a dos pies y medio de grosor, y la capa de tierra de arriba variaba de dos pies a casi cinco pies de espesor. Esta gran profundidad de tierra por encima de las conchas podría haber sido traída por el hombre, ya que los japoneses son famosos por la manera en que nivelan el suelo y rellenan las depresiones. El espesor del suelo sobre un depósito es siempre una guía poco confiable para estimar la edad de tal depósito: como, por ejemplo, los depósitos de Salem, Massachusetts, que contienen precisamente los mismos tipos de alfarería y utensilios óseos, y, presumiblemente, de la misma datación, tendrá en un lugar un espesor de dos pies de suelo arriba, y en los pastos estériles una fina capa de unos pocos centímetros. El depósito Omori está formado por conchas que todavía viven en la bahía de Yeddo [sic], aunque todavía no he podido estudiar suficientemente las formas vivientes para determinar si se han producido cambios en la fauna desde que se hicieron los montones. Se encuentran una serie de géneros que representan, entre otros, Eburna, Turbo, Cerithium Area, Pecten cardium, dos especies de Ostrea y, curiosamente, las grandes válvulas de la almeja común, Mya arenaria, que, difícilmente, se distinguen de la misma especie Tan común, a lo largo de la costa de Nueva Inglaterra”.

descriptiva de un escenario del ser-humano en la historia. El objeto artístico, a contrapelo, tiene una especificidad que se repliega en sí misma, y es justamente ese radical de “artístico” que lo constituye en problemática de instalación de saber, reflexión de contenidos y rúbrica indecisa, acerca de su definición. Parece lógico que ambas figuras autorales desaparezcan de la escena reflexiva fenollosiana. De alguna manera no articulada aún, el autor norteamericano concibe y sitúa un nexo obra-sociedad hacia un determinismo de la significación, un límite que esta investigación desea diluir, aunque que, también, ha sido un ejercicio de vigencia en la producción teórica sobre el Arte (y el *ukiyo-e*).

La cuestión es dónde encontrar ese relámpago de inflexión en Fenollosa y también la bisagra de lo social. Yo expongo una reverberación metódica con la obra de Hippolyte Taine, si bien las proximidades son muy oscuras desde una datación, más colindantes al de montaje de ideas desde el sitio común de una mirada dialogante con Hegel, que, a la consumación de una lógica reflexiva entre ambos. Cuando menos, epocalmente se inscriben en una corriente consonante, a saber, de problematicidad acomodada en una aptitud científicista de concebir el mundo.

Hippolyte Taine inaugura la reflexión de la obra donde culmina el ontoteleologismo de Fenollosa, en la determinación del objeto artístico hacia un método y una estética. En el autor francés compadece, ante todo, la hipótesis de una verificación de leyes generales sobre el Arte, la hipótesis de una científicidad de lo artístico, o bien, la suposición de un esquema transcendental sobre el Arte. Controvertible como hipótesis y como contenido de la hipótesis. Lo primero, porque supone que la cifra del objeto artístico es hallable desde la comprobación empírica; algo dado de antemano hacia lo medible y signo de un hecho irrefutable que deja por fuera toda trayectoria reflexiva distinta. Seguidamente, porque mantiene implícitamente la idea que la obra reposa sobre un campo –espacio físico, material– que le da pertenencia y determinación:

“The modern method, which I strive to pursue, and which is beginning- to be introduced in all the moral sciences, consists in considering human productions, and particularly works of art, as facts and productions of which it is essential to mark the characteristics

and seek the causes, and nothing more. Thus understood, science neither pardons nor proscribes; it verifies and explains” (1873: 37)³⁷.

Del fragmento se extraen algunas cosas interesantes. Una, que estas leyes tienen una cifra histórica, pues, están referidas, bien, a la producción de un autor –origen no natural– (y aquí queda abierta la posibilidad de pensar esa producción, en lo referente al Arte, desde una especificidad y autonomía como el estilo o el rasgo estilístico); y, dos, que pueden apuntar a un conjunto de producción más amplio de referencia (tal como la idea de Escuela u espacio de hibridación complejo). Resulta para Taine que las obras artísticas no son autónomas en su aparición en el tiempo. Las obras son generadas históricamente en formas de conjuntos o totalidades, y pueden ser analizadas bajo esa lógica taxonomizante, pues, “I mean works of art arranged by families in galleries and libraries, like plants in an herbarium, and animals in a museum” (ibíd., p. 39)³⁸. La temporalidad de una obra, su aparición, es la declaración de un espacio compartido que otorga fundamento de existencia. El objeto artístico es portador de ciertos elementos, atributos o adaptabilidades de un horizonte común que lo modela y, en torno a la Historia del Arte (discurso o disciplina) se organiza en forma de relato sobre esa permutabilidad de temporalidad. El tiempo-espacio de las obras –tiempo de germinación y espacio de variación– determinan su situacionalidad interpretativa, en tanto que explicación, definición y especificación del objeto como síntesis de entorno. Ese medio da un nutrimento a la obra, a través de formas de sentido perceptibles, indicativas, pero, provisionales en la historia.

Fenollosa estableció bajo este precepto una triple correlación entre la obra y el autor: transferencia de rasgos personales (elementos estilísticos) entre autoría individual, referencia con sus pares (el concepto de Escuela) y el contexto social en que ellos se desarrollan. El fundamento del segundo rasgo paradigmático fenollosiano es que el tiempo-espacio de las obras es el medio social, tanto en la forma de un colectivo de producción y de adaptabilidad

³⁷ [Traducción libre] “El método moderno que me propongo perseguir, y que está comenzando a presentarse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las producciones humanas y, particularmente, las obras de arte, como hechos y producciones, en las cuales es esencial marcar las características y buscar las causas, y nada más. Así entendida, la ciencia no perdona ni proscribe; aquella verifica y explica”.

³⁸ [Traducción libre] “Me refiero a obras de arte arregladas por familias en galerías y bibliotecas, como las plantas en un herbario, y los animales en un museo”.

autoral. Allí, en lo social, las obras quedan fijadas espaciotemporalmente, en función de una relación con el contexto como de una especificidad que aquel entorno dota al *corpus* de lo artístico. La definición de Fenollosa del *ukiyo-e* subraya este perfil.

La correlación tripartita le permitió diferenciar y separar la técnica del *ukiyo-e* por sobre otro tipo de producciones de la sociedad y, dentro de un campo artístico, en distinción de un mero procedimiento serializado de impresión; existe un espacio de vinculación entre el contexto y la producción de obras que, para el autor, es el trabajo (la técnica), la exigencia (la particularidad de su quehacer) y la diferencia, propiamente tal, del artista (posición social, respecto al resultado de su producción). La relación obra y autor le facilitó a Fenollosa asumir que la factibilidad de la Escuela (sobre la figura de un maestro y grupo de discípulos que comparten aprendizaje y formas normalizadas de producción de obras), constituyeron una materialización más verosímil de esa coyuntura del contexto-obra-autor. Sobre este punto extraigo la descripción de Ernst Fenollosa sobre el *ukiyo-e*, desde su libro póstumo:

“Again it is often made out that this Ukiyoye [sic] is primarily a school of printed art, and is treated as if it included all book illustration. The truth is that, on the one hand, it is as much primarily a school of painting as is the Shijo; and that, on the other, much of Japanese book illustration belongs to Shijo art and to the work of the Kano pupils of Tanyu. This is only another illustration of the aesthetic confusion that issues from classifying through industrial methods. Any school of design may use the method of printing, but that which makes it an individual school is its manner of drawing, spacing, spotting and colouring” (Ernst Fenollosa, 1912: 179)³⁹.

En el vector paradigmático del determinismo social, obra, autor (puede tratarse de un artista o artesano, no hay diferenciación –o problematización– en la terminología, ni para los japoneses, ni en el autor) y contexto, son un conglomerado crítico y sincrónico de indagación

³⁹ [Traducción libre] “Una vez más, a menudo se distingue que este Ukiyoye [sic] es, ante todo, una escuela de arte impreso, y se trata como si incluyera todo libro de ilustraciones. La verdad es que, por un lado, es tanto una escuela de pintura como es el Shijo; y que, por otra parte, muchos de los libros japoneses de ilustración pertenecen al arte de Shijo y al trabajo de los discípulos Kano de Tanyu. Esta es sólo otra ilustración de la confusión estética que surge de la clasificación, a través de métodos industriales. Cualquier escuela de diseño puede utilizar el método de impresión, pero lo que hace que sea una escuela individual es su manera de dibujar, espaciamento, punteo y coloración”.

del Arte. Propiamente, son las condiciones de posibilidad del método de Ernst Fenollosa. Sobre todo, la noción de Escuela que, por sí misma, irradia espacios de debate entre lo social y artístico. Otrosí: el método de investigación se inicia con la autoconciencia desde Taine de la posición del investigador. La cuestión crucial es cómo se conjuga aquella perspectiva del investigador, a razón a sus materiales críticos “obra”, “autor” y “contexto”. Desde Hippolyte Taine la determinación de las obras artísticas, casi zanjando el debate y las lecturas alrededor, se extrae desde su medio de posibilidad. La soberanía del contexto implica fundamento de existencia, explica razón de lo que *es* y *cómo es*, y procura un organigrama de la historicidad de las obras y su hechura en el tiempo; también, la conciencia de un proyecto o devenir.

En virtud de ello, se empotra la orientación y afán medular del investigador y, por decirlo así, el efecto del modelo paradigmático fenollosiano: si la constatación que reviste esperar del Arte es la clarificación histórica del espacio posibilitante, cuyo arreglo responde a ciertas leyes universales, el trabajo del investigador es la de un reconstruir, un *restaurar* ese medio coyuntural de lo artístico. El investigador se inviste (y se atrapa) en la pátina de un historiador social del Arte:

“Everywhere may be found similar examples of the alliance, the intimate harmony existing between an artist and his contemporaries; and we may rest assured that if we desire to comprehend the taste or the genius of an artist, the reasons leading him to choose a particular style of painting drama, to prefer this or that character or coloring, and to represent particular sentiments, we must seek for them in the social and intellectual conditions of the community in the midst of which he lived.

We have therefore to lay down this rule: that, in order to comprehend a work of art, an artist or a group of artists, we must clearly comprehend the general social and intellectual condition of the times to which they belong” (Hippolyte Taine 1873: 27)⁴⁰.

⁴⁰ [Traducción libre] “En todas partes pueden ser encontrados ejemplos similares de la alianza, la íntima armonía existente entre un artista y sus contemporáneos; y podemos estar seguros que, si queremos comprender el gusto o el genio de un artista, las razones que le impulsan a elegir un estilo particular de pintar un drama, preferir este o aquel personaje o color, y representar sentimientos particulares, debemos buscarlos en las condiciones sociales e intelectuales de la comunidad en la que él vivió.

Por lo tanto, tenemos que establecer esta regla: para comprender una obra de arte, un artista o un grupo de artistas, debemos comprender, claramente, la condición social e intelectual general de la época a la que pertenecen”.

Me parece que ésta es la ruta exploratoria seleccionada por Fenollosa que se establece en ejemplariedad para el análisis de cualquier objeto cultural-artístico (artefacto). La *Imagen Delimitada* se asigna en esa torsión: lo que se contiene –compadece y emerge– en el *ukiyo-e* son formas representacionales –síntesis visuales– del campo social (clase, institucionalidad política, espacio urbanístico, esferas de la cotidianidad, lo público y privado, etcétera), que recíprocamente las entrona de valía y densidad histórica particular. Ese espacio contextual, en que las obras son, a la vez, síntesis de lo social y una acuñación implícita sobre lo artístico desde una noción universalista, disponen, pues, el nervio crítico del esfuerzo reflexivo de Fenollosa. El enfrentamiento es desde un modelo analogizante-paradigmático que aproxima imagen y sociedad, imagen e historicidad de la imagen, imagen y sentido. El autor elabora la siguiente caracterización situacional del *ukiyo-e*:

“The self-consciousness of the people was becoming too strong, too antagonistic to the formality of the Samurai’s life, to allow any new tyranny to spring up in its own ranks. Provided it did not interfere will politics, it was granted by the government free license for enjoyment; and one the greatest and newest of its enjoyments was art [...] In pattern it avoids the patches of small design characteristic of Genroku, and delights in large plaids, suggestions of flowers and leaves, and sudden charges in the ground color, which give scope for a more organic treatment in the harmony. The color, as such, no longer conceived in conventional costume; discover laws and beauties of its own. It is especially in its coloring that Ukioye [sic] now adds a new splendid note to the sum of Japanese art” (Ernst Fenollosa, 1896: 4)⁴¹.

Este aparataje, que configura una triangulación entre obra-imagen-sociedad, instaura una presunción compleja y de prolongada discusión: la determinación social es un apriorismo exegetico de las obras, que pondera el acercamiento a un paralelismo entre el contexto social

⁴¹ [Traducción libre] “La autoconciencia del pueblo se estaba volviendo demasiado fuerte, demasiado antagonica a la formalidad de la vida del samurai, para permitir que cualquier nueva tiranía germinara en sus propias filas. Siempre que no interfiriera la política, estaba garantizada por el gobierno la licencia libre para disfrute; y uno de los más grandes y novedosos espacios para el placer, fue el arte [...] El patrón evita los parches de diseño pequeño característicos de [la época] Genroku, y se deleita en grandes tartanes, sugerencias de flores y hojas, y cargas repentinas en el color del suelo, que dan lugar a un tratamiento más orgánico en la armonía. El color, como tal, ya no es más concebido en traje convencional; descubre leyes y bellezas propias. Está, especialmente, en su colorido que, ahora, el Ukioye [sic] añade una nueva y espléndida nota al total del arte japonés”.

y el *Zeitgeist*. Esa proximidad, tendenciosa, implica el problema de ceñir una referencialidad geográfica con un contenido específico; una reflexión acerca del hábitat en que las obras se despliegan, y una invocación material (técnica) y simbólica de un *repositorio* social que se insemna como Imagen en las obras. Por lo tanto, qué duda cabe, hay una preocupación por el campo de la obra y los modos en que lo social licencia un sondeo de la visualidad. Para orquestar el tanteo de búsqueda de acercamientos en esta suerte de Espíritu Epocal, debo transparentar un asunto irresuelto, todavía, en la jurisdicción naturaleza-cultura.

Sobre la naturaleza, según lo sugerido, la *adaptabilidad* de los organismos se precipita en los efectos de permutación sistémica, física, y la actualización corpórea, en función de una transformación individual y de especie. Pero, seguidamente, asalta la duda: ¿cómo se expresa esa actualización en el marco de las sociedades y en el denominado organismo-obra? ¿Cuáles son sus indicios, síntomas, figuraciones? Sospecho sobre algunas dimensiones que Fenollosa desarrolla en sus publicaciones y, hasta ahora, no generaban mayores asociaciones, pero, que pueden proveer una pertinencia sobre la idea de *Zeitgeist*: la cuestión de la periodización y la categoría de Escuela. Ambos son rasgos condicionantes del nicho paradigmático, más no determinantes.

De la ligadura con una ideología del progreso en la Historia, Ernst Fenollosa elabora una partición del tiempo como retrato físico y constatación de ese perfeccionamiento de las sociedades. Ese es el supuesto teórico, el paradigma que está dentro de lo paradigmático. La periodización que emplea refiere al estado cultural y artístico, ya sea bajo criterio de influjo de clases, tendencias o imaginarios sociales efervescentes, o bien, desde la mediación de una Escuela o artista. Cada bloque temporal es una forma de montura celularia, homogénea y condenada a la fijeza de un contenido o discurso. La relación entre periodo y obra es el tipo de efecto que aflora en aquellas. Pero, el hecho mismo que se modifiquen no sólo implica que el periodo se gesta donde hay un medio, sino también una forma de sentido aglutinante, una retórica temporal del contexto. A discrepancia del medio natural que procede por la ley (universal, holística y absoluta), en las sociedades ese principio interno es un movimiento de significación de mundo, la idea de un espíritu epocal, nacional o social:

“There are millions of ways of combining these many kinds of beauty and these many species of suggestion; the history of art records the ways heretofore tried. But in all these efforts we find some sort of order, due to the similarity of effort in the human spirit and in the incidence of the social environment” (Ernst Fenollosa, *óp. cit.*, p. 25)⁴².

Fenollosa conjetura que las obras se articulan en una especificidad regional-histórica, a razón de su diálogo con el contexto social. La periodización debe dar cuenta –consignar y registra unitariamente– la tendencia de la sociedad a proferir atributos, valores, sentidos y posicionamientos sobre la realidad y el mundo. De allí la cuantía hermenéutica de Fenollosa, y el arrebató de la dimensión semántica de las obras como justificación y fundamentación. Las obras son aparatos sociohistóricos. La periodización es una forma intensiva y extensiva del tiempo. Intensiva, respecto a un *contenido* social que prevalece. Extensiva, porque ese tal contenido se aloja en determinada región o perímetro geográfico. Las obras, entonces, tienen un valor trascendental de la sociedad que las precede y las despliega sincrónicamente en un periodo o lapso. Pero ¿desde dónde emana la mentada valía? Fenollosa asevera que procede desde las Escuelas. Un concepto, que, más que demarcar un espacio físico de producción, agudiza un tipo de relación de tipo simbólica-institucional. El nexo es, de un lado, el recurso constatado de disposición entre pares (artistas-artesanos), la de un diálogo discipular, y, de otro, la inscripción (y domesticidad) de una poética o lenguaje artístico:

“The founder of this school was Iwasa Matahei [sic]. Previous to his day, the end of the sixteenth century Japanese Art and civilization were dominated by Chinese ideals, as were the nations of medieval Europe by classic tradition [...] by with Matahei [sic] began the painting of contemporary life, or genre: and his are the first of the long and full series we possess of scenes in the life of Japanese women of the middle and lower classes” (Ernst Fenollosa, 1896: 1)⁴³.

⁴² [Traducción libre] “Hay millones de maneras de combinar estos muchos tipos de belleza y estas muchas especies de sugerencia; la historia del arte registra las formas hasta ahora intentadas. Pero en todos estos esfuerzos encontramos alguna clase de orden, debido a la similitud del esfuerzo en el espíritu humano y en la incidencia del entorno social”.

⁴³ [Traducción libre] “El fundador de esta escuela fue Iwasa Matahei [sic]. Antes de su día, a finales del siglo XVI, el arte y la civilización japonesa estaban dominados por los ideales chinos, al igual que las naciones de la Europa medieval por la tradición clásica [...] Con Matahei empezó la pintura de la vida contemporánea, o de género: y la suya es la primera de las largas y completas series que poseemos de escenas en la vida de las mujeres japonesas de las clases media y baja”.

La Escuela es contenedor y nutrimento; vuelve en imágenes la *praxis* artística que allí acontece como (dis)curso: son imágenes sociales primeramente e imágenes de la Escuela, en ese orden jerárquico. Dicho de otro modo, la conjugación Escuela-sociedad en Fenollosa acaece desde órdenes tensionados. Uno de densidad sociológica: la Escuela es depositaria de un contexto que abastece de ima*****ginarios, lenguajes, materialidades y sentidos. La Escuela no es mediadora de eso “soci+-ológico” que se torna en el objeto de lo artístico, sino recolectora y observadora del *material social* de primera mano. Para Fenollosa, nutrimento sociológico es el hecho urbanístico, físico, por, sobre todo, de las ciudades de Edo, Kyōto y Osaka; las jurisdicciones donde se desarrolla y se extiende el *ukiyo-e* con mayor arrastre, tanto en la elaboración de obras, la reproducción editorial y la recepción por consumo. La Escuela oficia de una dimensión demográfica y otra temática. Más aún, Fenollosa deja caer de un brevísimo vistazo que, la propensión predominante de la sociedad japonesa (su espíritu epocal), se escurre e irradia en esas localidades. Entonces, ¿cómo designa y desvela Fenollosa, desde criterios de periodización, la reclamación sociológica del contexto? Responderá: “Modern plebeian art in Kioto”, “The Shijo school” y “Modern plebeian art in Yedo [sic]. Ukiyo-ye [sic]” (óp. cit. 1921).

Una segunda espesura es de un orden simbólico. La Escuela es la maduración de un patrimonio autoral-artístico reconocido por lo sociedad. En Japón, el concepto de Escuela – caso *ukiyo-e*– refiere, no exclusivamente, a la instauración formativa de un artista (maestro) y grupo de estudiantes (discípulos o aprendices) que reciben y reproducen un conocimiento y técnica, sino a la transferencia del apellido del maestro a un estudiante (cuyo apellido, por lo demás, sintetiza el atributo primordial de la Escuela). No es una norma implacable, pero, tampoco es un acto a la intemperie. El receptor del apellido es el ilustrador, aunque el proceso de elaboración de las obras está condicionada a una estructura regularizada y grupal de producción (aquellos que tallan la madera, colorean los bloques o las matrices, elaboran el dibujo, el editor, un poeta aleatorio que coloca unos versos, etcétera). Por tanto, en el entorno de la Escuela repliega un modo de cooperación social y una invocación de lo social:

“The first outbreak of ukiyo [sic] was devoted to painting, whose line had been perpetuated unbroken in the school of Choosun, a School still represented and this date

by the veterans Shunshi and Tsunemasa, and the former's young pupil, Shunsho” (Ernst Fenollosa, óp. cit., p. 44)⁴⁴.

La transferencia de nombre-apellido, o del signo de una tradición autoral, subraya el carácter hermenéutico de las obras: delinea la variedad temática de su producción, su cuantía técnica y atributos visuales. La Escuela emerge como *adaptabilidad* del medio. Por ejemplo, convencionalmente se adjudicó a la Escuela de Hiroshige una distinción por obras de paisajes y escenas de tipo urbanas. A contrapelo, la Escuela de Utagawa fue reconocida por sus motivos y los estudios de la perspectiva europea (que comenzaba a popularizarse, a través del comercio de los holandeses, junto con el formato del óleo sobre tela). Ernst Fenollosa conjetura que, desde la Escuela, se destaca el “espíritu epocal”, pues, somatiza temáticamente y en un modo más específico, a partir del uso de técnicas, materiales y procesos xilográficos, las dinámicas sociales circunstanciales. La Escuela es toma de posición y observación: ése es el diagnóstico. Dentro de esta militancia endémica, el rasgo estilístico de los artistas surge meramente como un tipo de especificidad nominal, referente al uso del color, la línea, el detalle o la forma (arista que convoca la mirada en el siguiente parágrafo, otro lineamiento paradigmático fenollosiano).

El Periodo y la Escuela son las coordenadas espaciotemporales de Fenollosa para enarbolar un acercamiento a una suerte de Espíritu Epocal. Pero, es una proximidad que no contempla a la sociedad en su totalidad, ni la sociedad una homogeneidad. El autor considera sintomático el parentesco entre el fenómeno urbanístico, la germinación geográfica de las Escuelas y los repertorios temáticos, en función de indicios de un contexto social controlado y delimitado. Concluye con la existencia de una influencia decisiva; un imaginario que es donativo de una clase social consumidora de las obras, promotora de su auge y desarrollo, y capaz de perfilar su campo de inserción: la clase comerciante japonesa, los *chōnin*. El beneficio argumentativo de Fenollosa es uniforme, pero, también, de una rigidez exploratoria en progreso. La ventaja de esta lectura de las obras, determinada por lo social, estribó para Fenollosa en poder argumentar y facturar focos de inicio –físicos y materiales– del *ukiyo-e*

⁴⁴ [Traducción libre] “El primer brote de ukioye [sic] se dedicó a la pintura, cuya línea se había perpetuado sin interrupción en la escuela de Choosun, una escuela todavía representativa a esta fecha por los veteranos Shunshi y Tsunemasa, y el joven discípulo Shunsho”.

concretos –justificación científica de un hecho–, por ejemplo, las urbes donde se populariza y distribuye, y, a partir de allí, el poder detectar los sub-géneros de las obras, en la medida de formas de reproducciones o testimonios tematizados de esos espacios urbanos, justificar el *ukiyo-e* con la proliferación de un grupo consumidor de estas obras y en virtud de las transformaciones sociales contemporáneas. Pero, por sobre todo, fijar la idea que el *ukiyo-e* es síntesis de lo social, una *representación* (documento representacional).

Dentro de este enunciado hay una interpelación por dos problemas no visibilizados en el autor: uno, la explicación del *ukiyo-e* en conexión a un tipo de gusto de clase (los *chōnin* eran los compradores y receptores significativos de las obras, y, sugestivamente, su posición e imaginario, también disponían de las pautas temáticas del *ukiyo-e*). El problema del gusto social nunca es formulado en estos términos, sino por una interpretación del medio y su efecto en las piezas. Lo otro, me parece, es tanto más fundamental, y es el hecho que, en Fenollosa, la concepción de mundo de una burguesía pre-capitalista –esto es, muy acotada–, es tratada desde sus criterios periodizadores y analíticos de las obras, como si fuese aquella la tendencia holística de la sociedad japonesa. De hecho, la propia definición del *ukiyo-e* tiene un perfil inaugural, original entre lo social y, por ello, inconexo con los periodos anteriores.

¿Por qué ha ocurrido esto?, ¿qué significa este tridente exploratorio, origen urbano de las obras, los temas de los objetos y su grupo consumidor? Por una parte y, expresado muy apretadamente, porque le ha permitido a Fenollosa formar una condición de sistematicidad entre obra-medio-temporalidad. Existe un principio paradigmático intrínseco. También, de sopetón, levantar una propuesta de delimitación: concebir el gusto –o la predisposición– de una clase, bajo la idea de lugar de recepción y movimiento de las obras, y afirmar que existe reciprocidad de significación determinante entre un grupo social que recoge y es consumidor de obras, y un imaginario –formulación de sentido– traslúcido que se imprime en ellas. Un fundamento heurístico analógico transita como un sub-paradigma en el modelo fenollosiano.

Planteo otro punto de vista, reforzando el lazo entre Escuela y conciencia de Espíritu Epocal. El contenido semántico transferible desde la clase social consumidora de *ukiyo-e* es reflexionado en Fenollosa, más que aglutinado a un tipo de lenguaje sobre lo artístico, o bien, la dotación de normas estéticas y matrices de sentido, hacia un arco de posibilidad de generar

experiencia del objeto. El autor acuña el término de “Idea” para referirse al contenido social sobre el continente de lo artístico. La “Idea” es un horizonte de saber, previamente activado a toda experiencia estética, que da fundamento y principio de existencia a los objetos, como también la condición de juicio o valor del fenómeno. Creo que es plausible sostener que la “idea” es el anuncio –no exposición– del rasgo paradigmático del determinismo de lo social:

“A third stipulation of Fenollosa with regards to the arts was that the analogy between sign and real object is not an intrinsic characteristic of art but is mediated by “ideas” of fine arts to which the arts give expression” (Kaneda Tamio, 2001: 59)⁴⁵.

Con la inserción de una “Idea” socialmente consentida sobre el fenómeno artístico (o un repositorio categorial de lo artístico, como afirma Kaneda) los tres frentes problemáticos, a saber, el problema de la *variabilidad*, la *adaptabilidad* y la evolutividad de las sociedades, y el subproducto de lo artístico, quedan entroncados por medio de la analogía hacia una ley universal y homologable al comportamiento de la Naturaleza. Esta ley, expresada como Idea, es el consenso social sobre los márgenes de la Representación y la relación visual entre el objeto material (el soporte), el motivo y su forma.

La Idea en Fenollosa, habrá que ampliar, puede suministrar mucho más que un simple padrón de enunciados sobre el Arte o una cifra de relaciones, configuraciones y expectativas del campo artístico en lo social. Su estatuto paradigmático tiene una doble faz: también su uso remite a una condición de posibilidad de referenciar lo real en la obra. Es decir, no sólo desde Fenollosa la Idea anuncia el determinismo de lo social en su modelo, sino que, en los términos de la propia pesquisa sobre los objetos artísticos, atañe al problema de un horizonte social convencionalizado sobre rudimentos de la obra (Imagen), tal como la Representación (y sus ramales, el naturalismo, el realismo, etcétera). Inclusive, vislumbro en el mismo autor, la incursión de un punto de control investigativo: el abismo de cultural como una forma de Sentido trascendental –y último– de los objetos. Aunque es una dicotomía irreconciliable, Fenollosa profesa que su labor de reconstrucción, *restauración*, del medio de lo artístico,

⁴⁵ [Traducción libre] “Una tercera estipulación de Fenollosa con respecto a las artes fue que la analogía entre signo y objeto real no es una característica intrínseca del arte, sino que está mediada por “ideas” de bellas artes a las que las artes dan expresión”.

envuelve la conciencia –desconfianza inoculada– que sus esquemas de referencialidad en lo artístico sobre lo real (motivos y procedimientos técnicos) no son adyacentes, calzables o maniobrables a una especificidad cultural japonesa, por lo menos, completamente. Por cierto, eso sí, que la dinámica obra-sociedad es invariabilidad, pero, no el valor de esa ensambladura, ni la eficacia de transponer relaciones entre contextos. La Idea no menoscaba la condición de posibilidad del saber sobre la obra (la arquitectura de producción de conocimiento), aunque sí cuestiona el carácter de ese contenido; la Idea es pura condición de posibilidad del conocimiento.

No es posible inquirir bajo nuestros preceptos, dice Fenollosa, por ejemplo, el grado de referencialidad hacia lo real desde la representación de un árbol en la pintura japonesa, si no nos posicionamos, como investigadores, en los límites de sus expectativas y posibilidades de receptibilidad y experiencia de esa misma representación, como augurando, en ello, una doble factura conceptual, la impuesta y la propia:

“Take a look at Kōrin’s painting of a plum tree. Would you take it for a natural plum tree? Of course not! And yet you would not change a bit of it. That is because the painting possesses the idea of the plum” (Como se cita en Kaneda Tamio, 2001: 60)⁴⁶.

Y se añade en su obra póstuma, para reforzar:

“The end of a work of art is to manifest some essential or salient character, consequently some important idea, clearer and more completely than is attainable from real objects. Art accomplishes this end by employing a group of connected parts, the relationships of which it systematically modifies” (Ernst Fenollosa, óp. cit., p. 83)⁴⁷.

Se esgrime una consecuencia múltiple: de la relación entre Representación y objeto de la representación (traductibilidad apegada del motivo), la categoría de *naturalismo* se relativiza en un tipo de adjunto y disposición de proceder técnico-estético, y forma de análisis

⁴⁶ [Traducción libre] “Observa la pintura de Kōrin de un ciruelo ¿Lo tomarías por un ciruelo natural? ¡Por supuesto no! Y, sin embargo, no lo cambiarías ni un poco. Esto se debe a que la pintura posee la idea de del ciruelo”.

⁴⁷ [Traducción libre] “El fin de una obra de arte es manifestar algún carácter esencial o sobresaliente, en consecuencia, alguna idea importante, más clara y más completa de lo que se puede obtener de los objetos reales. El arte logra este fin empleando un grupo de partes conectadas, relaciones que modifica sistemáticamente”.

de la obra. La tentativa de acoplar una lectura sobre el Arte en lo artístico-japonés. La pauta analítica predeterminada merma en una eficacia referencial. Al mismo tiempo, se declara que el acceso a la significación de lo social como dimensión de verificación de la identidad del propio objeto es custodiada por la Idea del grupo consumidor; una suerte de patrimonio de los *chōnin*, tanto en un compendio teórico y simbólico, y *praxis* colectiva. Idea es sinónimo al concepto de *ukiyo*, para efectos de definición de la Representación (obra) y su juntura con lo social (tema). Así, pues, la cifra del entorno-social, en un movimiento análogo al entorno natural, el radical de la *adaptabilidad* y evolutividad de las obras, condicionante de un grupo social –y, sobre todo, del fundamento de los objetos, una Idea de lo artístico–, se unifican en la soberanía del concepto *ukiyo*.

La dimensión del contexto social –la fuerza del *Mundo Flotante*– para la *Imagen Delimitada* es la invocación de tensiones simultáneas y definitorias de las obras. La primera, la facticidad de configuración de lo artístico normalizada por un espacio social, igualmente, delimitado: la plaza de acción de los *chōnin*. La dimensión semántica de los objetos artísticos es de un sentido transitivo al de la *praxis* social del *ukiyo*. Lo segundo, el potencial asociativo que posee este esquema de lo artístico sobre el campo de recepción, apropiación y experiencia de las obras. Lo social, en la *Imagen Delimitada*, es cimiento y finalidad de la obra, reclusos a un tipo de ejemplariedad. El *ukiyo-e* tiene una existencia ancorada al material social y, paralelamente, son asumidas las imágenes, *objetivamente*, como una Representación de esta cuota contextual. Ambas tesoras se enclavan en la ocupación investigativa, a través de dos intercesiones inamovibles: el método exegético como el vínculo primordial del investigador con el Arte y la propia saturación del medio, la determinación de las obras, y el contorno de conocimiento –reconstructivo– fundamental del Arte.

4. La Forma de la Imagen Delimitada: la Representación.

La relación obra-sociedad es hegemónica, sin embargo, ostenta una arista importante incrustada sobre la reflexión artística y que, también, es de fibra paradigmática. Y es que, ante todo, el *ukiyo-e* es un objeto artístico y no una entidad, en excedencia, sociológica. Este

tránsito teórico se atenaza como el engranaje entre la impronta del contexto y la evolutividad de las obras. La expresión visual de la *adaptabilidad* es lo que se debate, aquí, como el lugar de la Representación. Apretadamente he señalado en la *Imagen Delimitada* una precisión de tipo ontoteleológica y sociológica de las obras, en que tales afirmaciones están, siempre, a lo que acontece dentro de los límites del soporte (*ukiyo-e*). La Imagen es gestación y continente de algo extrínseco, una exigencia de *formación* en la obra. Pero, Imagen, del mismo modo, es también un sedimento que se fecunda en el *ukiyo-e* –como unidad de sentido, dimensión semántica o legibilidad– y que he desplegado desde un vínculo vital con lo social. Aquello ha construido un modelo o posibilidad de saber desde el siglo XIX.

La compostura de la Imagen es la expresión de la adaptabilidad de la obra-organismo en el espacio-tiempo y esquematiza la juntura con lo contextual. Aquella, a la luz de la labor investigativa, presume una atención a los criterios periodizadores y el lugar problemático del concepto de la Escuela. Pero, nada se ha dicho aún sobre la organización de ese contenido en la Imagen, y su declamación de formatividad. Nada acerca de su registro y disposición visual, en suma. Yo apunto en este último nexo al problema de la Representación. Más bien, al lugar que le es asignado a la Representación como requerimiento testimonial de la obra. En Ernst Fenollosa esta cuestión no aparece con reincidencia, ni con una solicitud problemática. Por el contrario, se da en el tenor de un presupuesto de la experiencia de la obra. La trama de la Representación se enlaza largamente en una zona de descripciones, anotaciones y opiniones generales de las obras como encadenamientos de perfiles estilísticos, cualidades visuales, a nivel individual y de Escuela, del sucesivo tenor:

“While the composition of the Goshun-Keibun school is much like that of Okio, its execution is a little softer and more blended. Okio's dry, often crumbly, even-breadthed outline touch hardly appears in it. Its tones are more liquid, its colours more tender” (Ernst Fenollosa, *óp. cit.*, p. 173)⁴⁸.

⁴⁸ [Traducción libre] “Mientras la composición de la escuela de Goshun-Keibun es similar a la de Okio, su ejecución es un poco más suave y mezclada. Lo seco de Okio, a menudo desmoronadizo, incluso anchuroso, el contorno del tacto apenas aparece en él. Sus tonos son más líquidos, sus colores más tiernos”.

Hay que observar este fragmento en su justa medida. Sobre la inminencia de estas enunciaciones, casi por dictamen, hay un aviso unidireccional de emparentar la Imagen de la obra con su contextualidad. Reservar el fondo de la Representación a variable testificadora, y coyuntural, de su medio o entorno social. La pregunta ya no se corresponde al porqué del encuentro de la obra con lo social, sino al cómo se fija su adecuación. Es una interpelación de carácter estético, aunque lamentablemente con un desarrollo bastante licuado y fuliginoso en el crítico de arte estadounidense. La tesis es la siguiente: la *Imagen Delimitada* es una representación del contexto, pues, en la Imagen se testimonia y describe formalmente el espacio social. La Representación es disposición analógica –o mimética, a primeras aguas– de lo real (social). El problema es el lugar que adquiere la noción de Forma como una configuración de esa Representación.

Convencionalmente el *ukiyo-e* se ha caracterizado de figurativo, en la medida que, su Imagen representa escenas y objetos identificables, asociables, desde una lectura unívoca de reconocimiento, y la aplicación de un análisis formal. Es figurativo bajo un punto de vista temático (variopinto de localidades, retratos de cortesanas, escenas de *geishas*, de actores *kabuki*, vistas de paisajes rurales, urbanos, etcétera) y desde el orden compositivo (desde la elaboración y ejecución de recursos representacionales consonantes y específicos al tema). Adjunto una última definición del *ukiyo-e*, ya bastante reiterativa, pero, repetida en el tiempo, para subrayar lo dicho:

“The Art of Ukiyo-e is a “Spiritual rendering of the realism and naturalness of the daily life, intercourse with nature, and imaginings, of a lively impressionable race, in the full tide of a passionate craving of art”. This characterization of Jarves sums up forcibly the motive of the masters of Ukiyo-e, the popular School of Japanese Art, so poetically interpreted as “The Floating world”” (Dora Amsden, Woldemar von Seidlitz, 2007: 6)⁴⁹.

⁴⁹ [Traducción libre] “El arte de Ukiyo-e es una "representación espiritual del realismo y la naturalidad de la vida cotidiana, de la relación con la naturaleza y de las imaginaciones, de una raza vivaz impresionable, en la marea llena de un anhelo apasionado de arte". Esta caracterización de Jarves resume enérgicamente el motivo de los maestros de Ukiyo-e, la popular Escuela de Arte Japonés, tan poéticamente interpretada como "El mundo flotante".

De pronto, lo figurativo tiene la connotación de ser representativo, documentario. Este circuito se afirma en la conjetura de Fenollosa sobre una “Idea” indivisa de los japoneses en su vinculación con lo real. Lo figurativo está soldado *a priori* en lo representacional. La figura tiene un modelo de referencia en la realidad, ¿qué implicancia tiene esta conjunción entre el objeto de la figura y lo figural? Primero, la necesidad de tensionar el espacio de lo figurativo hacia un comportamiento invariable, fijo, y quizás, por lo mismo, en esa asiduidad, hay un abandono de pensarlo, y simplemente a darlo por hecho: urdir la Imagen como lugar de formatividad, esto es, bajo la cifra de una disposición de las partes y una mediación del contenido de la Forma figurativa a los sentidos o la experiencia. Este encuadre de la Forma, muy seguramente, están en el horizonte teórico activo de Fenollosa, y en última instancia, debido a su propia formación disciplinar.

En la retórica de Fenollosa, la Imagen del *ukiyo-e* es presentada en los términos de “escenas” o vistas: escena de paisaje, vista urbana, escena de *geishas*, escenas o vistas de actores *kabuki*, etcétera. La escena, con preponderancia, condensa el espacio y sus elementos a una lectura nominal y delimitada de lo que se mira. Las apostillas del tipo “here is still more striking composition of three figures, filling the whole space” (Ernst Fenollosa, 1896: 68)⁵⁰ no son exiguas, sino indiciales de la densidad de lo figurativo y lo formal. La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* de la Universidad de Chile acusa recibo de esta clasificación en algunas de sus piezas: *Díptico con escena de geishas en una casa de té sobre el Sumida. Al fondo paisaje urbano de Edo* (número inventario 04), *Díptico. Dos geishas un poco bebidas toman aire; a través de los paneles de la casa se ven en sombras varias figuras* (número de inventario 07), *El puente Ryogoku sobre el Sumida* (número de inventario 13), etcétera. En el Anexo de Imágenes Capítulo II (p. 165) son correlativamente las Ilustraciones 5, 6, y 7.

La escena es delimitación formal; la primera saliente, en la medida de demarcación de la mirada, la experiencia del contorno de un espacio infinito que se recorta, fracciona y ajusta. La delimitación del espacio es la posibilidad del ajuste crucial de sus elementos

⁵⁰ [Traducción libre] “Aquí es todavía más sorprendente la composición de tres figuras, llenando todo el espacio”.

internos. La experiencia de lo que se mira es el intersticio y el alcance de la obra, del soporte, y de lo que allí se dice (temáticamente) que acontece. El vínculo primerizo con la obra es la noticia de un espacio finito, donde la experiencia de la realidad se presenta bajo un límite abismal. Ese límite es la Forma: con-formación que adquieren las figuras en la escena, su posición, talla, lugar, y la formatividad material del *ukiyo-e* (sus dimensiones, disposiciones y asociaciones físicas). La Forma define, también, lo que se ve y se espera que sea recibido: dota al objeto de un título, ya sea por la decisión de un artista o editor, o bien, por efecto de la investigación museológica de las instituciones y su necesidad de catalogar y registrar los objetos. No se debe olvidar que muchos de los títulos (primeras referencias) de la colección de estudio, son resultado de un análisis formal; es decir, son el reconocimiento de lo mirado como la sublimación de un sentido terminal de la Imagen.

La similitud referencial –o el enredo categorial– entre la noción de *escena* y el título de la obra, no parecen, en absoluto, secundarios. A contramano, se desnuda la apuesta teórica del autor frente a la articulación de lo social y *adaptabilidad* de la obra; a saber, la posibilidad de configuración de la Imagen. Fenollosa presume que, en la noción de *escena*, acaecen una serie de tramas, matrices, repertorios y efectos formales que dan de resultado una Imagen descriptiva-figurativa del entorno social. La red de vínculos y combinatoria de elementos en la escena, la demarcación espacial, poseen la condición de una composición. Y las coyunturas dentro de ella, el proceso distributivo del espacio, son la asignación de elementos figurativos. Así, el nervio gravitante de su reflexión, y lo que deseo establecer aquí, es el vínculo cardinal entre Forma, composición, y la pretensión de una referencialidad de lo social como el último gran rasgo paradigmático sobre el *ukiyo-e*.

Un primer vislumbre puede anclarse en el amparo de la tradición artística europea, y considerar la posición fenollosiana desde el seguimiento a la noción Forma, en sentido activo a su contemporaneidad. Si ésta es su localización, habría que pasar revista a la Forma bajo la unidad fundacional del sistema estético moderno, la obra de León Batista Alberti. El autor italiano desarrolló en su tratado *De Pictura*, una pretensión analógica trascendental imputada a la Imagen (lo que sobreviene y se configura desde dentro del espacio pictórico), al otorgar a la Forma una sustancialidad de remisión de armonía entre las piezas del conjunto: “aquella

regla con la cual se unen y coordinan entre sí las partes que componen una obra pictórica” (1827: 231); la correspondencia entre las piezas visuales-formales y ordenamiento funcional dentro del esquema compositivo (*concinnitas*). Obedece aquello, a la movilización de los componentes y combinatoria.

Se desliza un tipo de pronunciamiento primordial: la organización que se despliega, su dinamismo y simultaneidad en el espacio, es por provocación de una regla o norma que es externa a la propia estructura de los elementos o el espacio de fondo de la superficie pictórica. La razón absoluta es la sumatoria de los elementos formales del espacio pictórico, que son imitaciones de lo real o, más bien, con-figuraciones de la realidad:

“La Pintura la dividimos en tres partes, y esta división la sacamos de la misma naturaleza: pues siendo el fin de aquella representarnos las cosas del mudo que se ven, hemos reflexionado las diferentes maneras con que llegan á [sic] nuestra vista los objetos” (León Bautista Alberti, 1827: 226).

La composición, la instalación de la Forma como vínculo, la espacialidad de las partes dentro del espacio, es siempre figurativa; figuras modeladas de lo real. Lo figural se reclama para sí la finalidad representacional de la obra. Más aún, es en el dispositivo de la imitación, donde la composición vuelve configuración de Imagen descriptiva: irreductibilidad de lo real a una exigencia entre modelo y representación, y la experiencia de la Imagen, en tanto que límite de las formas figurativas. Dejaré deliberadamente el asunto de la belleza fuera de esta reflexión, porque, en Fenollosa, esta noción no es preponderante, sino más bien, se trata de un lugar estratégico de la Forma y su cercanía con la Representación. Vuelvo, entonces, a lo anterior. Alberti arguye, a propósito de la labor representativa de la realidad como finalidad, y la Forma como la composición de figuraciones:

“El oficio del Pintor es dibujar y dar el colorido á [sic] cualquiera cosa que le presenten con líneas y colores en una superficie plana, de modo que con un determinado intervalo, y cierta colocación del rayo céntrico parezcan las cosas pintadas como si fuesen corpóreas, y totalmente semejantes á [sic] las verdaderas” (ibíd., p. 251).

Más adelante añade:

“Finalmente cuando se nos ofrezca pintar una historia, imaginaremos primero el modo y el orden con que hemos de ajustar la composición, á [sic] fin de que haga el mejor efecto que sea posible–, y tanteando los pensamientos que nos ocurran en el papel, examinaremos el todo y las partes despacio, oyendo el parecer de nuestros amigos; y será nuestro mayor anhelo el pensar y meditar cada cosa de por sí, de modo que no haya objeto en toda la obra , cuyo lugar y colocación no la sepamos bien (óp. cit., p. 260).

Aquello caracteriza la relación de la Forma con lo objetual, su ligadura imitativa y el argumento de la composición y la escena. Considero, ésta, la pista reveladora de Fenollosa, respecto a la taxonomía analítica del *ukiyo-e* y sus elementos paradigmáticos de lo social y lo testimonial-civilizatorio. Ahora, la Forma es también un movimiento analógico entre la composición y la historia narrativa (*storia*, es decir, sobre aquello que se expone desde un testimonio de hechos ocurridos, aunque en un tiempo pretérito y desde una esfera de fuentes literarias). Para Alberti, la Pintura de Historia tiene el estatuto predominante, a razón de su grado de *referencialidad* y *semejanza* con los relatos de fuentes literarias y la forma en que éstas adquieren sentido, regulación y connivencia en la imagen pictórica:

“The Latin word, like its Greek cognate, can also mean any form of inquiry or narrative, and Alberti used historia in this sense when he denied that he intended to produce a “history of art” like Plini’s. In fact, Alberti made clear to the humanist reader of his Latin text that he did not mean to be bound by classical usage. Alberti offered detailed descriptions of what he considered appropriated subjects for a historia. One of these referred not to an actual event but to an elaborately allegorical painting (of Calumny by the ancient artist Apelles). In this case as others, Alberti used historia to refer to classical myths, a usage that occurred in Latin poetry but not in prose” (Anthony Grafton, 2002: 128)⁵¹.

⁵¹ [Traducción libre] “La palabra latina, al igual que su cognado griego, también puede significar cualquier forma de investigación o narración, y Alberti utilizó “historia” en este sentido, cuando negó que tenía la intención de producir una “historia del arte” como la de Plinio. De hecho, Alberti dejó claro al lector humanista desu texto latino, que no quería estar atado al uso clásico. Alberti ofreció descripciones detalladas de lo que consideró temas apropiados para una historia. Una de ellas, refiere no a un acontecimiento real, sino a una pintura elaboradamente alegórica (Calumny, del antiguo artista Apeles). En este caso, como otros, Alberti utilizó la “historia” para referirse a los mitos clásicos, un uso que ocurrió en poesía latina, pero, no en prosa”.

Si bien este pensamiento es irruptivo en el campo artístico moderno, y digo esto sólo para hilvanar su trayectoria histórica, su destilado está principiado por la tradición filosófica aristotélica. La mediación entre la fuente y Forma, como la yuxtaposición entre la unidad de relación de semejanza (la analogía como una sustitución y una combinatoria: “que el segundo término sea el primero como el cuarto al tercero [...] y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustitutivo” (Aristóteles, 1974: 205)) y la unidad de reseña a un primero (“el [término] ente tiene muchos significados, pero ellos en relación a algo único” (ibíd., p. 191)), también intercedida por la pretensión de un ideal de Belleza fundado en la conformidad entre los segmentos (“cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden” (óp. cit., p. 153)).

Ernst Fenollosa, por lo menos, en una primera tentativa, y luego proliferada hasta el presente, han considerado aquellos dos vínculos para caracterizar la dimensión imitativa del *ukiyo-e*. Primero, que la Forma bajo la cifra de una com-posición de las partes, es un modo de ordenamiento de la realidad. Su validación no está dada por una soberanía del naturalismo, pues, lo apunté, en el autor sobresa la especificidad de una “Idea” fijada de los japoneses sobre el modelo, antes que su traducción *exacta*, sino en la posibilidad de construir una escena figurativa que pueda ser leída como un *reconocimiento* de temas, objetos y situacionalidades. Así, al comentar Ernst Fenollosa la obra de Masanobu *Two figures under a blossom thre*, describe:

“Here Masanobu more thoroughly succeeds in reducing his complexity to harmony. In warmth of splendid color, if not in power of drawing, he has now indeed become Kiyonaga's rival. The composition is the finest, and the cherry blossoms especially beautiful” (óp. cit., p. 70)⁵².

La Representación, sobre este primer ramal, está conectado a la legibilidad de la obra, más que, a una adecuación imitativa del modelo y la Forma. Sin embargo, sigue habiendo

⁵² [Traducción libre] “Aquí, Masanobu tiene un éxito más profundo en reducir su complejidad a la armonía. En el calor del color espléndido, si no en el poder del dibujo, él, ahora, en efecto, se ha convertido en el rival de Kiyonaga. La composición es la más fina, y el cerezo florece, especialmente, hermosa”.

correspondencia o mediatez. La legibilidad del *ukiyo-e* implica univocidad de la recepción y la interpretación, por tanto, la Forma es una síntesis de lo real *por* conceso de referencialidad. La composición, gestión formal de un espacio para lo artístico, tiene el carácter de hacer posible una lectura cerrada del representamen de la obra. La confabulación formal es lectura del motivo, determinación del título de la obra, el fondo del proceso estético bajo la noción de Representación y, a fin de cuentas, el horizonte de expectativa del objeto artístico.

Seguidamente desde el pensamiento de Alberti se desprende otro momento reflexivo, que asalta a la narratividad de la obra. La Forma en el *ukiyo-e* no se reduce simplemente a la reproducción de modelos de la realidad, del natural, a su articulación en una composición. También es una mediación de segundo orden con fuentes literarias, sea desde la producción de una Imagen, a partir de textos, o con el acompañamiento de ellos:

“Yet, the bourgeois clientele from whom Ukiyo-e was intended was far from illiterate, and neither were the artist who catered to their taste and demands. Even this most prosaic of art forms often drew inspiration from literature, both classical and contemporary [...]

Pictures of the professional women of Yoshiwara were sometimes accompanied by poetic colophons, which were composed and written by famous writers of popular literature” (Miyeko Murase, 1975: 213)⁵³.

La Forma desempeña una doble función adaptativa; primero, referir el entorno desde un modelado de la realidad, segundo, configurar una escena nueva desde una imagen literaria, usando elementos de lo real. Esta doble funcionalidad ejerce un punto de inflexión que marca el límite del modelo fenollosiano, el linde de la *Imagen Delimitada*. En el *ukiyo-e* acontecen imágenes figurativas, representaciones de las formas reales y emplazadas en composición; pero, su determinación absoluta, su conciliación, no es representacional o testificadora de la realidad (social). La Forma como configuración original de escenas desde fuentes literarias corta su vínculo mimético con lo social y lo traslada al artificio y el ajuste de la composición

⁵³ [Traducción libre] “A pesar de todo, la clientela burguesa a la que Ukiyo-e estaba destinado, era lejos de ser analfabeta, y, tampoco, el artista que atendía a sus gustos y demandas. Incluso, esta forma de arte más prosaica obtuvo inspiración, a menudo, en la literatura clásica y contemporánea, [...]

Los cuadros de las mujeres profesionales del [barrio] Yoshiwara fueron, a veces, acompañados por colofones poéticos, que fueron compuestos y escritos por escritores famosos de la literatura popular”.

por el autor. Esto no quiere decir una desligadura total con el cuerpo simbólico del concepto de *ukiyo* y el grupo social que lo administra, pero, sí marca una independencia relativa como un soporte xilografiado y causalidad de construcción de imágenes, aunque desapercibida en el esfuerzo reflexivo de Fenollosa.

5. Los límites de la Imagen Delimitada en el *ukiyo-e*.

En la investigación científica hay dos tipos de conducto regulares para intentar falsear un modelo o teoría vigente: de una orilla, se debe construir una argumentación que impugne el modelo hacia el absurdo (un cambio de paradigma o *revolución*), bien, hacer indicativo de sus limitaciones, ilicitudes y espacios interrogativos –de pertinencia– que están por fuera de sus alcances de posibilidad. En el caso de esta investigación, la raigambre crítica mezcla un poco de ambos itinerarios, y forja márgenes originales como artificiosos.

No se ha logrado arquear una investigación que trabaje *desde dentro* del tema de la Imagen en el *ukiyo-e* o el fenómeno artístico japonés en su red de “fenómeno” y “artístico”, y desde el empeño de su tensión. Entonces, siendo riguroso, no hay propiamente tal una teoría sobre la Imagen sobre mi caso de estudio, a su vez, no existe el hallazgo arqueable de ningún límite teórico establecido sobre el que reflexionar o falsear. Lo que se conjunta aquí, ya sea desde un cómputo histórico o de cierta inserción filosófica-estética, es un repositorio de tesis cardinales sobre el Arte que se insemnaron en Japón desde el siglo XIX y que he procurado medir como un modelo de patrones de análisis, receptibilidad de las obras, reproducción de horizontes, expectativas del saber y experiencia del fenómeno de estudio.

Los elementos paradigmáticos los he agrupado en tres ejes, y que corresponden a la noción artificiosa que he advertido como *Imagen Delimitada*: una exposición, primero, desde un fuero ontoteleológico del *ukiyo-e*, luego, un determinismo de la dimensión social y una inquisición de la noción de Forma como Representación, para cerrar el círculo. Cada uno de estos enunciados exhibe un gajo problemático sobre la Imagen que caracteriza a la misma Imagen, en principio, a lo que acontece desde dentro de los márgenes del soporte artístico (*ukiyo-e*) y a los momentos trascendentales que la determinan.

Así ocurre que la *Imagen Delimitada* no es, sino, una condición de posibilidad y un modelo de la investigación convencional del *ukiyo-e*, esto es, desde el ejercicio sistemático de generar un tipo de publicación académica y de divulgación –o de segundo orden– que se reproduce para un público no especializado, de introducción sobre el tema, y cuya naturaleza superviviente es atingente para esta investigación, pues, es el prototipo de bibliografía que se suministra para investigar las colecciones asiáticas locales. Mientras tanto, el falseamiento de esta ejemplariedad va oscilando entre una demarcación de los límites del conocimiento y una presión hacia el absurdo. Ambas oscilaciones, a primera vista, son antagónicas y sin una tendencia a irisaciones o solidaridades claras. Deseo interceder sobre este punto, proponiendo un concepto que vehicula el sentido del límite con el estadio catatónico del absurdo, que abre un acercamiento menos áspero y radical: el Falso Positivo.

5.1 La De-limitación desde el Orientalismo.

Hay que añadir, a modo de alusión histórica y discursiva, la impronta que posee el modelo de Fenollosa –o repositorio de paradigmas sobre el Arte–, en relación a su aspaviento con el Orientalismo. Por un asunto de claridad y énfasis, quisiera considerar el Orientalismo una forma de *semiósfera*. En qué sentido lo digo: el Orientalismo posibilita la irrupción de un conjunto de discursos sobre objetos, más o menos, reconocibles, y por otro, produce filtros y códigos en la sujeción de esos discursos, frente a otras formas de significación que se insertan en esa territorialidad ¿Por qué me sirve de referencia la figura de la *semiósfera* para pensar el Orientalismo y su nexa con el modelo paradigmático de Fenollosa? Creo que, en primer lugar, omitir esta situación de los discursos sobre Oriente, es dejar por fuera una esfera epidérmica de toda discusión sobre Asia y África. Su acentuación atañe a un impulso y una voluntad programática del tipo (los discursos) y el modo (su organización y traducción) del saber sobre Japón. Lo que está en juego es el registrar sobre este espacio de la pensatividad –o, si se prefiere, horizonte de codificación de Oriente– la posibilidad histórica de gestación, tratamiento y gravedad conceptual, de un ejercicio sostenido de exigencia e inscripción de las obras a una orografía museal y categorías *occidentales*, de implicaciones ya refrendadas.

El Orientalismo es un término despectivo, hoy día, pero, de altos umbrales para poder indagar la conformación y abordaje del saber sobre Japón, Corea e Indochina. Aquí, entiendo dos entramados que deben ser sacados a colación: primero, identificar el Orientalismo como campo donde se inscribe una forma de narrativa academicista de construcción, imposición y administración de la *otredad oriental*, pero también, y en segundo momento, reflexionar desde el predicamento de una postura dualista e, inclusive, antagónica, un distanciamiento con Occidente, casi desde la obligatoriedad. Sobre aquella doble faz y dos constelaciones, quiero acudir al enfoque de Edward Said sobre el asunto, quien declara en la primera parte de su libro, ya dilatadamente comentado y puesto en controversia, el *Orientalismo*:

“En cuanto a esta tradición académica, cuyos destinos, transmigraciones, especializaciones y transmisiones son, en parte, el objeto de este estudio, existe un significado más general del término orientalismo. Es un estilo de pensamiento que se basa en la distinción ontológica y epistemológica que se establece entre Oriente y –la mayor parte de las veces– Occidente” (2015: 21).

La separación –y también la oposición radical –de Oriente y Occidente no se reducen a la incondicional escenificación de dos bloques participativos, a saber, de quien interroga y de quien media con un objeto de estudio intempestivo, ajeno. La provocación es lo que opera a nivel del investigador. Oriente-Occidente es una fisión del sujeto que conoce; o sea, tras de sí, la distinción ontológica y epistemológica se conjuga en un radio de invisibilidad del autor, en la supresión de toda puesta crítica (o pre-crítica) de esta valencia como condición decisiva en toda investigación. Ambas constelaciones funcionan, entonces, en una suerte de criterio sistémico anterior a todo saber. No es contraproducente proponer que el Orientalismo, en el fundamento de la dicotomía, está cercano a la lógica del paradigma, y distancia a una mera interpretación metodológica sobre la construcción de un conocimiento, respecto de Asia o África. Oriente-Occidente constituyen un paradigma y una *semiósfera* que congrega formas institucionalizadas del saber, discursos –lenguajes– y horizontes de potencialidad de una voluntad de producir conocimiento. Se asume en él un apriorismo de todo saber, esto es, un elemento de extravío, anterior, de la *praxis* científica. Dentro de este panorama academicista está el nudo articulativo de la *Imagen Delimitada* y el nutrimiento de exacción investigativa –epistemológica– sobre lo artístico, en tanto que límites:

“En pocas palabras, por el orientalismo, Oriente no fue (y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento o acción. Esto no significa que tenga que determinar unilateralmente lo que se puede decir sobre Oriente, pero sí que constituye una completa red de intereses que inevitablemente se aplica (y, por tanto, siempre está implicada) siempre que aparece esa particular entidad que es Oriente” (ibíd., p. 22).

Si se fija la performatividad del Orientalismo sólo en una línea academicista (“un campo de estudio erudito” (óp. cit., p. 81)), a la luz de Said, no sólo habría que depositar un miramiento cauteloso en la examinación de las investigaciones sobre Oriente, en términos metodológicos o sobre la situación de sus resultados (fines, dinámicas, reivindicaciones e intereses); habría que detenerse quirúrgicamente en la libertad (o voluntad) de interrogación (desde la andadura de un sistema limitador de proposiciones, proyecciones, leyes y rutas de exploración) y, a partir de ello, lo que yace en la repartición de los problemas asumibles por el Orientalismo. Allí hay un interesante enclave para visibilizar el estatuto de la *Imagen Delimitada* como eje paradigmático. Un problemático escenario, a primeras aguas, por la misma caracterización de su objeto y la confusión que se crea entre una investigación que indaga el Oriente como realidad social, política, económica, cultural, religiosa, etcétera (en el fondo, en un sustento presumible de empírico o real con aquella geo-culturalidad) y las investigaciones que tocan con Oriente. a través de ramales interrogativos o problemáticas del propio discurso del Orientalismo; vale decir, desde sus lineamientos ideológicos, políticos. La cuestión medular es la siguiente: Oriente se ha fabulado con mayor preponderancia por el carácter multidisciplinario de la comunidad que lo integra y sus entrecruces teóricos y metodológicos (concentración de enunciados hipotéticos), que, por el descubrimiento de una suerte de realidad material que está en una apertura hacia nuestro conocimiento:

“Su Oriente no es Oriente tal y como es, es Oriente tal y como ha sido orientalizado. Un arco ininterrumpido de conocimiento y poder conecta a los hombres de Estado europeos u occidentales con los orientalistas occidentales y conforma el perfil del escenario que contiene a Oriente” (ibíd., p. 149).

La línea académica de Fenollosa, en términos de discurso, puede definirse por una cuestión persuasiva, como unacorriente estadounidense (embrionaria) de sondeo sobre

Oriente, que condensa una interrelación epistemológica entre el objeto de estudio –el mismo Oriente– y las posibilidades de generar saberes por la estancia del Orientalismo. Hay una articulación que es fundamental: la combinabilidad del Poder y la Representación, como dos momentos sostenidos en el trabajo de Fenollosa, y cuyos efectos son de un carácter casi tautológico: lo que se enarbola sobre Oriente, y la subdivisión geo-cultural de este bloque (Japón), debe generar una triple correspondencia epistemológica.

Por una parte, el saber sobre Oriente debe tener un correlato con su situacionalidad “real”, en cuanto a un espacio cultural, territorial, político, económico, religioso y una larga lista de conjuntos. En la incorporación de un contexto y, en ello, el desciframiento de algo que se sustrae a mediaciones de verosimilitud. Además, supone una relación de Poder desde la dicotomía de Oriente y Occidente como unidades plurivalentes que se encuentran siempre en tensión desigual, a la vez que binarias, y en acusación sobre el último, de pasividad; esto es, toda investigación *occidental* (como si este descriptor tuviese todo el peso epistemológico de determinación en los resultados de su objeto de estudio) sobre Oriente, es un arreglo progresivo y sistemático de una estructura de dominio en que se expresan los intereses de Europa (y Estados Unidos desde el inicio del siglo XIX, en adelante) sobre la fisionomía oriental. Sujeción programática de las propias transformaciones territoriales –y comerciales– mundiales, en el marco de la formatividad de nuevos sistemas económicos. En el caso nipón, bástese recordar el contexto de la Restauración Meiji y su abreviada caracterización, en los términos de un colonialismo sobre Japón e intentona de emparentar su identidad a la usanza *occidental*.

Finalmente, una tercera arista, es el deseo de la legitimización de las formas del saber sobre Oriente en el tiempo; la validación de las investigaciones como sistemas efectivos de conocimiento. La incursión sobre Oriente se da en un movimiento configurativo, sólo en la medida que Occidente forja para sí un uso epistemológico que deposita en ese espacio abstracto. Esta irrupción exégeta de lo oriental, sistema de legibilidad y evidencia empírica de realidad es, además, punto de control en la productividad de su especificidad geográfica y cultural, como un aleccionamiento a su condición de objeto de investigación. En sumatoria,

todo saber que sale a superficie está estructurado y formado en esta tripartición del modelo academicista. En las palabras, nuevamente, de Said:

“En cierto sentido, las limitaciones del orientalismo son, como he dicho antes, las que se derivan de reconocer, reducir a la esencia y despojar de humanidad a otra cultura, a otro pueblo y a otra región geográfica” (óp. cit., p. 155).

Sobre ese triple juicio, el brío reflexivo fenollosiano ha cultivado una raigambre orientalista (por lo menos, una invocación discreta de aquel) y donde la *Imagen Delimitada* presume la posibilidad de ser un saber eficaz sobre la territorialidad oriental; un principio de determinación de la especificidad y/o sustancialidad de ese espacio, en el sentido del ejercicio de dominio desde una política o institucionalidad del saber (europeizante), indisociable, inversamente, a la pasividad y opacidad del fenómeno de estudio. Vuelvo a aludir la decisión de trabajo de Fenollosa a la luz de esta perspectiva.

El autor enlaza en Japón la exposición de una producción artística (un campo), una identidad histórica (tradicción) y una zona de imaginarios activos, rescatables (patrimoniales) como manifestación, *a priori*, de todo tratamiento investigativo sobre el asunto Arte. Estas manifestaciones tienen una cisura de tipo epistemológica y paradigmática, por lo mismo, son automatismos del conocer de lo artístico. Ernst Fenollosa los sitúa, aunque de un modo no muy empeñado, en la novedad singular del *japonés*, entiéndase en un carácter antropológico (una suerte de ser-japonés) o en función de la preservación de una sociedad “japonesa” (de relacionarse con lo real y de sintetizar, al mismo tiempo, un conocimiento o experiencia de mundo). Fenollosa lo condensó en la “Idea”, como si fuese la cerradura de una experiencia estética *auténticamente* japonesa. Pero esta noción no la imbuye de un contenido, sino que la aprehende como propiciadora de saber. No es posible, más que orillar, ese vínculo del japonés con su experiencia específica de la realidad, y no más que indicar su gesto en la obra artística. Ante este entorpecimiento, el autor contribuye con un movimiento comparativo, en la forma de un atisbo metodológico: el *reconocimiento* y el *correlato*.

Fenollosa reconoce en el fenómeno artístico de Japón una reiteración de relaciones y reciprocidades con el espacio del Arte en Occidente (europeo). Una matriz, una mecánica. En vez de una oposición radical con Occidente, el autor identifica continuidades de sentidos

y junturas lógicas. Sin pretender abreviar y cesar la densidad problemática de esto, es patente que detecta tres parámetros generales intrínsecos: solicitudes de objetos-obras (y, en ellas, la constitución diferenciada entre soportes, rasgos estilísticos y finalidades); hay artistas (si bien el término no aparece en Japón hasta el siglo XX, más o menos. Con anterioridad, su signo más colindante era el de artesano, pero, Fenollosa cierra la discusión al fijar su definición al espacio de la autoría); y hay contextualidad proveedora de materiales simbólicos, materiales, y custodia de su perpetuidad en el tiempo. Estas tres dimensiones, si se releen, corresponden a los tres apartados de la *Imagen Delimitada*.

Entonces, el *reconocimiento*. Y, acompañante invisible, el *correlato*: de una instancia interpretativa inicial, se incorpora la posibilidad de estudiar Japón *como si* fuese un espacio homónimo a Europa, *como si* fuese una imagen duplicada del fenómeno artístico europeo, en su signatura de objeto de estudio. En el *como si*, hay sentido, modulación y presencia que puede transponerse o traducirse a nuestros esquemas y categorías de conocimiento (en el marco cientificista del siglo XIX). Fenollosa desarrolló esta duplicación del modelo en el reducto de la periodización, la Escuela y el Estilo. En un contexto general de lo artístico en Asia, la repetición es encadenada:

“So Oriental Art has been excluded from most serious art history because of the supposition that its law and form were incommensurate with established European classes. But if we come to see that classification is only a convenience, valuable chiefly for chronological grouping, and that the real variations are as infinite as the human spirit, though educed by social and spiritual changes, we come to grasp the real and larger unity of effort that underlies the vast number of technical varieties” (Ernst Fenollosa, 1921: 24)⁵⁴.

Inmediatamente se explicita el *correlato*, se activa el efecto de dominación. Ese signo es una obligatoriedad ontológica que contraen las obras con el discurso del orientalismo: la

⁵⁴ [Traducción libre] “Así, el arte oriental ha sido excluido de la historia de arte más seria debido a la suposición de que su ley y forma eran incommensurables con las clases europeas establecidas. Pero, si llegamos a ver que la clasificación es sólo una conveniencia, valiosa, principalmente, para el agrupamiento cronológico, y que las variaciones reales son tan infinitas como el espíritu humano, aunque, educadas por cambios sociales y espirituales, vamos a captar la unidad real y más grande del esfuerzo que subyace al vasto número de variedades técnicas”.

coerción de *ser*, ineludiblemente, en el rigor de las concepciones vigentes (e imperativas) del arte europeo. El ser-obra en Japón no se ilumina en la investigación, se empaqueta, tipifica, se invierte en el maquillaje de la Obra de Arte. El gravamen no es la extensión de los nudos reflexivos en el pensamiento estético contemporáneo europeo sobre el Arte, que pasarían a ocuparse un nuevo terreno (lo oriental), sino que es la renuncia –de eso *oriental*, eso *japonés*– a toda especificidad, ruptura y demarcación de significación. Me refiero con la demarcación a un doble juego con el límite:

“Al hecho que una discontinuidad en particular no se deslimita, sino que insiste en su delimitación, y ella misma la lleva a desmarcarse del conjunto a que pertenece. Como ya adelantamos, hay otra variante de la desmarcación, a saber, cuando en quien se desmarca surgen nuevas ideas, estilos, modos de actuar” (Cristóbal Holzapfel, 2012: 89).

La reformulación ontológica al ser-obra (más bien, el dictamen) que desarrolla Ernst Fenollosa a través del correlato, implica su desvinculación con la historicidad y legitimidad, y con sus condiciones de emergencia inmediata (su dimensión contextual, aunque, con ello se forje una paradoja). Generó, eso sí, en la obra, un interés persuasivo de proximidad con el conocimiento (de Occidente como núcleo europeo). Hecho producido por la injerencia de la investigación europeizadora, pero, por la propia orfandad –por lo menos en una buena parte– de la sociedad japonesa del siglo XIX. Este es el núcleo problemático de todo este capítulo, pues, recorre las consecuencias del segundo ramal de la noción de desmarcación: el problema de la mediación del objeto artístico que es desvalijado y delimitado; y, entre tanto, recuperado y empotrado en un nuevo territorio paradigmático (una colección museal).

Se puede secundar lo siguiente, y, de una no menor importancia: el efecto de dominio del correlato no es meramente el problema central de redefinición de lo que la obra japonesa es *en sí*, sino de las implicancias que teje una nueva relación del conocimiento con ese objeto. Allí, la obra conjuga su disposición interrogativa y administrativa –la ideología retratada en su rescate patrimonial y extensión exhibitiva, su perímetro museal–, quiste de la avanzada investigativa, en función de métodos, enfoques, legitimidades problemáticas, expectativas de saber, etcétera, de los discursos de Europa y Estados Unidos, en un segundo grado. Fenollosa

acusa recibo de aquella voluntad bajo una hipótesis universalista del Arte, a la que nunca renunciará:

“It is thus of vital, practical concern that the points of unity should be emphasized, and a history of Oriental Art written from a universal point of view” (óp. cit., p. 25)⁵⁵.

5.2. El límite de la teoría-modelo como el problema de la heurística: el Falso Positivo.

Aclarado el asunto del Orientalismo –al menos, su insoluble filiación con Fenollosa– me referiré al concepto de Falso Positivo, clave fundamental para articular los límites de la *Imagen Delimitada* y asegurar sobre esos términos, un problema de investigación abierto. Ante todo, la selección de este concepto no es antojadizo, sino de consenso, respecto a las posibilidades de desfondamiento del modelo: el de moverse entre el límite y el absurdo. El término Falso Positivo, en una definición casi de manual, se emplea dentro de ciertos sentidos de la Psicología y las Ciencias Sociales, pero, sobre todo, su potencia de uso está en el marco de las Ciencias y en la Tecnología y la Informática (Sergio F. Martínez, 2000). Desde esta última, el Falso Positivo define la computación errónea de un dato falso como verdadero, producido por insuficiencia o problema derivado de la heurística del programa (la utilización de algoritmos). El caso más acostumbrado –de conocimiento extendido– es el muestreo de los antivirus en los computadores. En ocasiones, sucede que un archivo puede ser detectado de malicioso por el antivirus, sin serlo realmente. Allí hay una permutación entre un catálogo de exclusiones –lo que no está en correspondencia es erróneo o prohibido– y una entidad que cae en la verosimilitud de ser:

“The term false-positive rate is, unfortunately, not commonly defined or agreed on. For some people, the false-positive rate is the proportion of those cases that test positive but

⁵⁵ [Traducción libre] “Es así, de un interés vital, práctico, la preocupación que los puntos de unidad sean enfatizados, y una historia de Arte Oriental se escrita desde un punto de vista universal”.

that are actually not spam [...] for others, false-positive rate is the proportion of the total sample [...] that is not spam, but test positive as spam” (Joel Snyder, 2003: 44)⁵⁶.

En cualquiera de las dos acepciones, considerando el caso particular o su proporción total, lo provocativo y su soldadura en esta investigación, es acerca de la razón de inicio de este fenómeno. El Falso Positivo no es un mero error de reconocimiento o de identificación, sino del funcionamiento del proceso de una heurística. La heurística provoca una confusión, configura el enunciado decisivo de un dato sobre la ilusoria identificación de su legibilidad, y, con ello, la ratificación de su sustancialidad. El dato muestreado se asegura para sí algo que no es. Al mismo tiempo, adjudica condición de verosimilitud: *parece-ser*. La parencia es una detección del dato, en que se aplica una heurística análoga (ya sea en la función de la detección de una apariencia, un comportamiento o expectativa). Pero, la verosimilitud no es la *verdad*, si por ello se entiende el acercamiento a un principio o razón del fenómeno. La verosimilitud es sólo una condición mínima de afirmación o estimación, de probabilidad. El Falso Positivo subvierte el *parece-ser* al *ser*, a un precinto soberano y, en consecuencia, se comanda la omisión de la crítica y revalidación de su posibilidad de ser.

No está demás indicar que, la implementación de una heurística en la exploración de un objeto gravita, de una parte, en la decisión del propio investigador, por otra, respecto de la cavilación que se realiza hacia el fenómeno de estudio, en su pertinencia de uso y propósito. Sergio F. Martínez, a colación del proceso de heurística sostenido sobre una sumatoria de algoritmos diversos, hace hincapié de su especificidad de intercambio al tipo de problemática que desea abordarse:

“El tipo de problemas que un algoritmo nos permite resolver está determinado por la estructura lógica de los mismos. Un algoritmo para resolver ecuaciones de tercer grado nos resuelve el tipo de ecuaciones que matemáticamente, y sin ninguna ambigüedad, podemos caracterizar como ecuaciones de tercer grado” (Sergio F. Martínez, 2000: 40).

⁵⁶ [Traducción libre] “La tasa del término de falso positivo, lamentablemente, no es, comúnmente, definida, ni acordada. Para algunas personas, la tasa de falso positivo es la proporción de aquellos casos que resultan positivos, pero, en realidad no son spam [...] para otros, la tasa de falso positivo es la proporción de la muestra total [...] que no es spam, pero, que da positivo en la muestra como spam”.

Atendido a la inversa: en cada algoritmo, se aventurará, existe la imbricación de una multiplicidad de lógicas heurísticas. Y en toda ejecución heurística está la ponderación de un proceso analógico, que va de la especificidad algorítmica al caso. La complejidad heurística compara y resuelve, metódicamente.

La localidad analógica sobreabunda en el pensamiento de Ernst Fenollosa sobre el fenómeno artístico. Toda su teoría es una reivindicación de las lógicas vigentes de la Teoría del Arte como heurística de reducción y *semejanza* del problema de lo japonés, sobrevenidas a un modelo paradigmático. Ya lo he expresado sustancialmente: la *Imagen Delimitada*, ya sea desde una práctica del Orientalismo o desde las pretensiones personales o institucionales del autor, involucra un calce analógico (paradigmático) del fenómeno nipón a las lógicas de producción de conocimiento (los conjuntos “algorítmicos”) europeizantes. La taxonomía del Arte se constituye en emplazamiento teórico de computación de fenómenos. Lo analogizante, asegurado en un tipo de heurística, supone que hay un (des)ciframiento de la obra japonesa bajo la misma configuración que una pieza europea y, en consecuencia, puede ser analizada y explorada bajo la misma rúbrica interrogativa.

El proceso analógico lleva a resultados equiparables y, con ello, el fundamento del Falso Positivo en este informe: la *Imagen Delimitada* constituye una heurística de detección de tres variables *analogizadas* con el campo artístico europeo: a) corroboración de un valor exhibitivo de los objetos –las obras tienen un carácter expositivo; están configuradas para ser vistas de cierta manera y emplazadas en ciertos lugares, y, por lo tanto, con la latencia de una musealidad–, b) corroboración de rasgos estilísticos –las obras son derivaciones de matrices compositivas, y no el producto de un movimiento aleatorio; son repositorios de imaginarios instituidos desde un sitio determinado de fuero social–, c) corroboración de la historicidad de producción de obras –los objetos no son coyunturales y, tal como se avista de las dos variables anteriores, el fenómeno salvaguarda asiduidad en el tiempo, asociada a una suerte de tradición–.

El Falso Positivo conjuga todo aquello que está delimitado en estas tres variables y todo lo que se deja por fuera. Lo de “adentro” es la *Imagen Delimitada*. Lo de “afuera”, lo omitido, es también una interrogación por el ser del objeto: ¿qué acontece en la obra?, ¿qué

se *configura* como aparición, el fondo de la Imagen? Queda postergada esta interrogación, porque en la heurística analógica que emplea Fenollosa, el asunto del ser-obra puede ser solventado con las tres variables precedentes. Esto, en el siglo XIX. Hoy, es de esperar que la posibilidad de interrogación y reinterpretación del conocimiento sea mucho más dinámica y abiertas a nuevos embates. En el tema de la Imagen, un original abordaje –siempre en el carácter de lo exploratorio– sobre el *ukiyo-e*, anticipo, es el repensar la obra, respecto a los modos particulares de dar Sentido de lo real. La forma de la Imagen como síntesis de mundo. Un nuevo esfuerzo reflexivo sobre esa “Idea” que Fenollosa prefirió soslayar o abandonar en una suspensión sin retorno.

Tal vez no sea tan descabellado ser más incisivo sobre esa “Idea” de lo real, incluso equiparándola con una idea de la Imagen: la crítica a los supuestos convencionales sobre el *ukiyo-e* pasa necesariamente por reactivar la densidad geocultural del objeto de estudio. En la Imagen está la especificidad, cualquiera que sea su forma enunciativa o de contenido. El punto de gravedad es la apelación a una fuerza de tensión asociable entre la noción de obra (el apéndice de la Representación) y de sus expectativas de conocimiento (los resultados de la investigación): si de la proximidad analógica (heurística) de las obras japonesas y europeas (aquí vale, y mucho, el descriptor regional) se registra en igual medida el signo de un rótulo de formato, una composición, un título identificador, una firma autoral, y la verificación de relación con su medio socio-histórico, entonces, pues ¿es aquello indicativo que, tanto en los japoneses, como desde la tradición artística europea, se concibe el mundo de igual manera (y las imágenes) y, cuya experiencia, además, suministra el nutrimento a esquemas categoriales de idéntica factura, acaso también, sobre articulaciones semejantes en lo real? ¿Hay una sola Imagen, pero, expresada en múltiples sentidos o interpretaciones? No puede sostenerse esta hipótesis, sin que asalte el sesgo de lo cultural, lo identitario, incluso lingüístico, a favor de la inagotabilidad de las Imágenes, sentidos, hermetismos y fronteras inescrutables: el Falso Positivo consiste en la persuasión que la dimensión heurística supla como contenido la determinación del objeto de estudio.

5.2.1. El Falso Positivo de la continuidad del contexto y la unidad de un espacio artístico: el problema del tránsito de las imágenes.

Las tesis capitales de la *Imagen Delimitada* sujetan la convocatoria de dos uniones, dos camisas de fuerza: la emanación resueltamente determinadora de la contextualidad, en función de posibilidades de dar sentido –de dotar de caracterización o definición– al *ukiyo-e*, que va desplegándose desde el apunte de los rasgos estilísticos, la configuración de los repertorios representacionales, hasta la experiencia de la obra; la otra, la arremetida de la suposición que, en los límites de la contextualidad, tanto físicos (ordenamiento urbano) como teóricos (la idea de clase social, en la disponibilidad de un grupo productor y modulador de significaciones en las obras), mantienen correspondencia y reciprocidad asidua en un espacio artístico que los sostiene.

El *ukiyo-e* tiene un doble cerrojo de determinación: es un objeto artístico que está delimitado –y demarcado– por la remisión de su contextualidad, bien desde la conjetura que, esa saturación del entorno social da al objeto identidad trascendental (una performatividad de los *chōnin*); y el seguro de una circulación de las imágenes vigilada e inescrutable, en que los objetos artísticos irresistiblemente se encuentran concesionados a los bordes del campo artístico que, figura también, como delimitación de sentido y de alcances de circulación de las obras. A saber, demarcación de un mercado de producción, mercadeo y reproducción de imágenes (la triangulación entre institucionalidad de la Escuela, límites del emplazamiento urbanístico y perímetro de publicación). El *ukiyo-e* sintetiza una taxonomía física-social, el enmarque a ciertas ciudades y grupos sociales específicos y, en aquello, espacializa un nexo de corte estético entre la donación de un imaginario social y la dotación de configuraciones de las imágenes.

El Falso Positivo de Fenollosa no consiste, como podría conjeturarse en primera línea, una revisión crítica de las nociones de “clase social” o de “imaginarios colectivos”, que, por sí mismos, son un asunto de debate. Y, digo bien, en insistencia a la reflexión crítica sobre su pretendido unitarismo, alusión a un hermetismo, impermeabilidad o cohesión interna del concepto (bástese revisar los trabajos dilatados de autores como Roger Chartier, Yuri Lotman o Pierre Bourdieu, entre otros y, al respecto, los que impugnan esta reserva). Fenollosa coteja

un lazo empírico entre la clase comerciante japonesa y la comercialización de las imágenes: registra los núcleos de elaboración de *ukiyo-e*, tantea el tipo de demanda y su recepción social (experiencia, valoración y emplazamiento desde el espacio de lo privado). El autor sintetiza el hallazgo y la comprobación de estas variables con la formulación de una suerte de Teoría del Gusto, o, por lo menos, una tendencia o inclinación social:

“These were the new schools of design that arose among the manufacturing populace of Kioto upon the one hand, and among the artisan and merchant masses of Yedo [sic] upon the other. Other local schools, like those of Nagasaki, Nagoya, Fukui, were weak or abortive. Only in the work of the two capitals could arise art which should be at once new, teachable in a clear technique, high in aesthetic character, involving large classes of pupils in several generations, and exerting its influence not only upon mural and panel painting, but throughout the whole local field of industrial design. Such breadth and depth may be said to have been reached by both the Shijo and the Ukiyoye [sic]” (Ernst Fenollosa, 1921: 161)⁵⁷.

Aquello es lo que detecta y filtra su heurística analógica. Lo que no previene y, quizás inadvertidamente, es el dinamismo configurativo y extensivo del *ukiyo-e*, o, mejor dicho, la plasticidad de las imágenes, respecto a la idea de un núcleo de sentido incólume. Es razonable la conjetura de Fenollosa en decir que el *ukiyo-e* es recepcionado mayoritariamente por la clase de los *chōnin*; y que, al mismo tiempo, su posibilidad representacional mantiene una articulación con el tipo de expectativa estética de esta clase social japonesa, de acuerdo con sus propias categorías de mundo (atenazadas en la noción de *Mundo flotante, ukiyo*). El Falso Positivo se expresa en la omisión –o en el desborde– de los datos que se sustraen de estas dos variables y que pretenden ser la confirmación de fondo, de suerte fundamento final del *ukiyo-e*.

⁵⁷ [Traducción libre] “Estas fueron las nuevas escuelas de diseño que surgieron entre la población manufacturera de Kioto, por una parte, y entre las masas artesanales y mercantiles de Yedo [sic], por otra. Otras escuelas locales, como las de Nagasaki, Nagoya, Fukui, eran débiles o abortivas. Sólo en el trabajo de las dos capitales podría surgir un arte que fuera, a la vez nuevo, enseñable en una técnica clara, de alto carácter estético, involucrando a varias clases de alumnos en varias generaciones y ejerciendo su influencia, no sólo sobre la pintura mural y de paneles, sino que, en todo el campo local del diseño industrial. Tal anchura y profundidad puede decirse, que ha sido alcanzada por el Shijo y el Ukiyoye [sic].

El Falso Positivo registra como “dato nulo” (no reconoce predicado) que, pese a la existencia de un protocolo de fibra representacional en las obras y una fuerte afiliación sobre una clase social, las imágenes *ukiyo-e* son rebosadas por la amplitud –desde un relativismo de lo ilustrativo o lazo semántico– al mero enclaustramiento de los *chōnin*; su emplazamiento y ramificación de consumo efectivo se propagó, incluso, hacia territorios inversos a sus usos estéticos y sociales establecidos, como algunos templos o sitios de connotación sacralizada, en general, debido a la cercanía con algunas prácticas secularizadas, surgidas desde los inicios del siglo XIX, y la investida de nuevas formas de entretenimiento vinculadas a aquellas. Inclusive, la misma categoría del *ukiyo* no es unitaria, sino una interpretación dinámica y volátil como se desarrollará en el Capítulo IV.

El desborde de la Imagen desde su retraining de clase, imaginario, residencia y trama, no sólo se efectuó en el hecho que algunas obras, por ejemplo, de la autoría de Katsushika Hokusai, fuesen adquiridas y exhibidas por recintos de corte religioso, o en las temáticas amplias que abordaban las obras como los *shunga-e* (escenas con énfasis sexual, donde persistentemente hay indicaciones a seres de naturaleza mítica o personificaciones de animales con atributos humanos) o los *surimono*, que no poseían una regulación temática tersa o de etiqueta a una militancia testimonial, descriptiva de lo social. También se induce una forma de consecuencia, a través de la circulación de las imágenes y la constitución de relaciones entre un requerimiento publicitario y turístico, como la aplicación del *ukiyo-e* en folletos para actividades de peregrinación. Es de conjeturar, entre tanto, su origen en el *Edo Meisho Zue*, que era una suerte de guía turística de las colocaciones más características de la ciudad de Edo (hoy Tōkyō), según la apreciación de Patricia Jane Graham:

“But the early nineteenth century, ukiyoe [sic] artists had broadened their range of subject matter to encompass famous places throughout the country, reflecting the booming interest in tourism at the time that often revolved around journeys to famous, old temples.

Among the most widely distributed group of ukiyoe [sic] religious prints is a large set” (2007: 79)⁵⁸.

La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* de la Universidad de Chile es custodia de algunas piezas que exponen esta expansión de la Imagen, tal como las obras de “vistas” o “escenas” de Hiroshige Utagawa (imagen turística) o los *surimono* de Hokkei Totoya (objetos con temática budista) (en el Anexo de Imágenes Capítulo I (p. 88), ilustraciones 3 y 4, 1 y 2, respectivamente), entre otras. El Falso Positivo como determinación del ser-objeto, y en la medida de omisión de dato –variables– deja abierta una interrogación por la propia especificidad y condición de la obra, por aquello susceptible de reñir por fuera del saber actual y que manifiesta, en fin, una pregunta transcendental por el Sentido de las imágenes (la determinación de lo *imaginal*). La razón es sencilla y radical: si el Falso Positivo declara lo que el *ukiyo-e* es, su puesta en crítica corresponde, inversamente, la apertura hacia una conjugación exploratoria de su disponibilidad y legibilidad al conocimiento, casi, al retorno de la nulidad sobre la obra, la reserva a una nueva reformulación –replanteamiento– de su estatuto.

Esto no es afirmar una pretensión de definición –casi enciclopédico o de actualización de manual– sobre el caso de estudio, tampoco, la puesta en discusión de una metodología cerrada de pesquisa sobre el fenómeno, en el modo de sentenciar, sobre un cierto programa o procedimiento, su validez soberana y universal (monismo). Este informe doctoral –ya lo he declarado– no es de definiciones o ponderar fehacientemente el agotamiento del objeto. La cuestión principal es atender por la posibilidad misma de la exploración, su potencialidad de aventura reflexiva en los márgenes de una colección chilena. La exigencia del tratamiento no es sobre la legitimidad de cómo investigar el objeto, sino desde la hipótesis de lo que se puede llegar a investigar.

⁵⁸ [Traducción libre] “Pero, a principios del siglo XIX, los artistas de ukiyoe [sic] habían ampliado su gama de temas para abarcar lugares famosos en todo el país, reflejando el creciente interés por el turismo en el momento que, a menudo, estos giraban en torno a viajes hacia templos famosos y antiguos”.

5.2.2. El Falso Positivo de lo representacional dentro de la mediación museal.

Las consecuencias del Falso positivo anterior, el desborde temático y transitivo de las imágenes, respecto al anclaje convencional obra-sentido-grupo social, es merecedor de una investigación completa, independiente y de largo aliento. Sin embargo, en los alcances de este informe, comparte posición con una derivada de la crítica a su estabilidad como Imagen. La discusión, a partir de la sospecha de la noción de Representación, tanto como testimonio del espacio social, y un tipo de nexo de la mirada con lo real, en su escala de traductibilidad.

El Falso Positivo en esta segunda escena ya no estriba en la omisión de datos, sino en la in-filtración de contenido no considerado, o bien, soterrado. Aquello que fundamenta conceptualmente y activa como un proceso metodológico a la Representación es la tensión irreductible de obra-sociedad, si se entiende desde una cifra de registro y de finalidad de la obra, y de fuente de reflexión y ocupación, al espacio social. Si el registro es el testimonio y la finalidad lo expositivo, la Representación es un concepto que encarna una transcripción – legibilidad y escenificación verosímil– de lo real-contextual. Pero, ya se daba por enterado, en el párrafo anterior, que el *ukiyo-e* desplegaba imágenes que sobrepasaban la resumida hipótesis de referencialidad de lo real, objetual. La Imagen es una fisionomía mucho más dinámica e imbricada, por lo que la misma determinación testimonial queda en entredicho (al menos) como una petición de principio de definición de las obras.

Según esta lógica, el Falso Positivo de infiltración de significaciones de la Imagen que aguarda inadvertido tiene un rendimiento reflexivo importante en el caso de estudio. En el gesto fundacional, el carácter ilustrativo –narrativo– de la Imagen es justamente la noción que sutura la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* con los demás conjuntos. Es a partir de esa infiltración que se legitima la colección y la juntura entre los conjuntos de piezas (*Colección Iconográfica*) y fundamenta la existencia de significación y apropiación de las obras. La Imagen, en su actual desborde de sentido, hace imposible la avenencia de la colección como tal, tanto en su propia taxonomía y en su mediación con el espacio museal.

Lo primero, porque es muestrario donde la incertidumbre por su naturaleza es pedida precisamente desde el concepto (y la voluntad de teorización) discernidor, en su indagación original (su fuerza de ser objeto-documento). Lo segundo, porque a nivel de una delimitación disciplinar, los objetos dejan de ser concebidos como *artefactos* culturales, casi de golpe, en la medida que son desvalijados de su originalidad y declarada creencia de ser testimonios de una sedimentación regionalista, histórica, cultural. La única evidencia que resiste es su propia existencia material. Sin la intención de crear una burda metáfora o comparación de este escenario múltiple, las obras son resididas a ser objetos “flotantes”, en su mediación con lo museal y en su campo de inserción investigativa (la orfandad de apertura hacia lo testimonial como identidad de las obras). Pero ¿no es eso, acaso, lo flotante, la constante de esta colección de *ukiyo-e* que, por sobre los 30 años de constituirse, no más de una vez se ha investigado?

Este Falso Positivo, aún en su circunstancia de ramificación del primero, me parece el más importante e imperativo para la investigación. No por las imbricaciones que trae en el sucesivo tratamiento de esta tesis, sino porque es incumbencia directa sobre las transferencias e hibridaciones de estas piezas con el espacio museográfico local. Y esto, a su vez, también particionado en dos recuadros de complicada atención: uno, que se hace patente a primera vista, es la manifiesta fragilidad con la que queda la administración e interrogación de las piezas si se discute sobre la dimensión representacional de la Imagen. Debilidad conceptual, pero, también de método. Desde la carga crítica de la Representación puede desmontarse todo el saber producido y el carácter de sus resultados; los paradigmas o modelos que han mediado. Lo segundo, ya apuntado en la introducción de esta investigación, es la carencia terminológica para el contacto –la administración, que no rebota a secas en un intercambio con el museo– de estas obras, ya sea desde la co-participación de repartos conceptuales alternativos, de riqueza dialogante con los instrumentales convencionales como de nociones –lo digo así, por énfasis a la especificidad– de basamento japonés.

Anexo de Imágenes Capítulo II.



Ilustración 5 “Díptico con escena de geishas en una casa de té sobre el Sumida. Al fondo paisaje urbano de Edo”.
Autor: Eishi Chōbunsai. Número de inventario: 04.

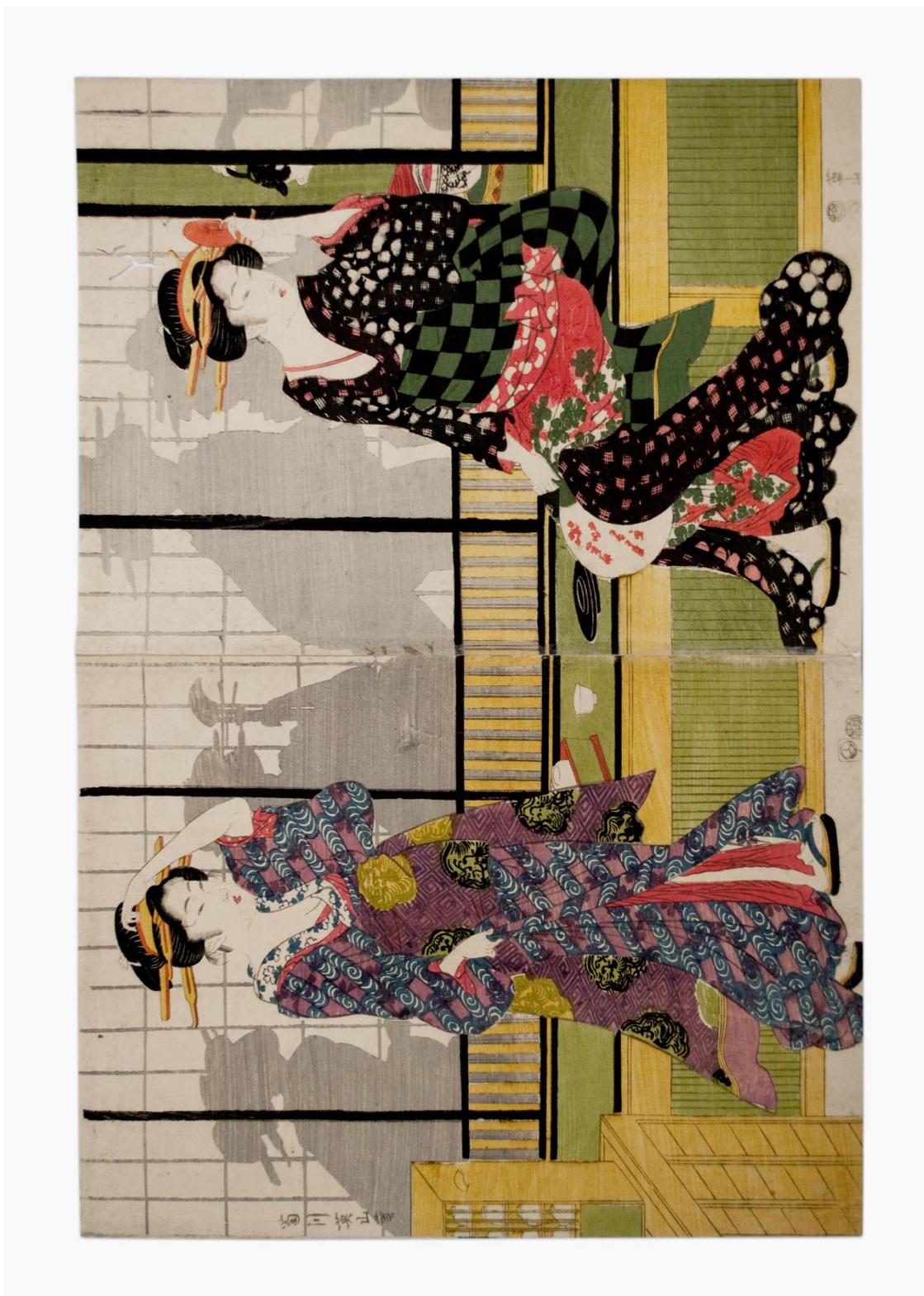


Ilustración 6 “Díptico. Dos geishas un poco bebidas toman aire; a través de los paneles de la casa se ven en sombras varias figuras”. Autor: Eizan Kikugawa. Número de inventario: 06-07.



Ilustración 7 “El puente Ryogoku sobre el Sumida”. Autor: Hokuju Shôtei. Número de inventario: 13.

Segunda Parte

***IMAGINALIZACIÓN, PARENTESCO Y
CONTAGIO***

(proyecto de deslimitación en el *ukiyo-e*)

Capítulo III: La Imagen Deslimitada.

“Un emperador chino pidió un día al primer pintor de su corte que borrara la cascada que había pintado al fresco en la pared del palacio porque el ruido del agua le impedía dormir [...] Su lógica nos hiera, y, sin embargo, ese encanto despierta en el fondo de nosotros una sospecha adormecida: como una historia íntima más olvidada que perdida, aún amenazadora. Pero muy lejana. Después de todo, China es el Otro de occidente... Esos insomnios no se dan entre nosotros”.

Régis Debray.

1. De la Representación como grilla en la investigación, a la Imagen como posibilidad de nuevos lugares de estudio.

En términos casuales y ambiguos, la Imagen no ha sido captada en este informe más que desde la obcecación de forma de contenido que se adviene en la obra, lo que se contiene dentro de sí, en una cifra semántica y en los límites del soporte. Esta caracterización estrecha, en toda su insolvencia, aun así, ha permitido una aproximación al *ukiyo-e* en su condición doblemente problemática para esta investigación: exhortada como objeto museal y objeto artístico de factura japonesa. Por fuera de cualquier acaecimiento en la forma de objeto de estudio, el asunto de la Imagen conjugó la matrícula de un “abre latas” interrogativo y la de umbral epistémico sobre lo que se conoce y de aquello que todavía no se tiene noticia, ni de articulación formal como ranura reflexiva sobre el *ukiyo-e*. Asalta la siguiente confirmación: la experiencia y conocimiento sobre estas piezas no se condensa simplemente en un conjunto de saberes y significaciones de procedencia japonesa (una batería de conceptos o *corpus* bibliográfico), sino que se encuentran entrecruzadas por lógicas disciplinares y horizontes teóricos desde la tradición europea del Arte. El objeto *ukiyo-e* se visibiliza, a través de una

arquitectura epistémica impuesta que lo hace *hablar* y ser *mirado* desde el acto de definición de su Ser-obra.

Su promisoría ampliación inquisidora de “abre latas” se asienta en la medida que la proposición de inserción de la Imagen como elemento constituyente de la obra –o, si se quiere, el espacio para una estética de la obra–, ha implicado que ese objeto sea investido de cierta movilidad reflexiva, una hondura insólita del caso de estudio que antes no ostentaba. La Imagen hace ver que el objeto había sido construido y respecto a cuáles herramientas. Con aquello me refiero a la posibilidad de poner atención sobre los protocolos, sistemas y líneas museales de custodia y articulación de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* (el *ukiyo-e*), como también, a través de las conducciones metodológicas y conceptuales de investigación sobre estas obras, en su interposición con las instituciones locales y fuentes bibliográficas. En el espacio de la Imagen esa aspiración ineludible de sondear al objeto de estudio desde todas sus variables posibles (al reactivar la noción de *work in progress*, en su significancia museal) se hace efectiva en la transgresión de un control disciplinar y, desde allí, a las propias definiciones convencionalizadas del *ukiyo-e* en muy diversos sentidos: en cuanto a las prohibiciones de conjetura (hipótesis) sobre el objeto, a la clausura de miradas (tentativas metodológicas), acuñaciones sobre la experiencia o las (sobre)determinaciones de su sentido.

De ahí, a lo que continúa en el desarrollo de esta investigación es, de un lado, una consecuencia de la susodicha trasgresión, como, por otro, una exigencia que –debería– ser acentuada en toda aproximación crítica: sobre la autoconciencia de la Imagen, en su gradación de apertura interpelativa del *ukiyo-e*, se hace inexcusable la revisión introspectiva de la construcción del objeto de estudio, no sólo en términos históricos o como la solicitud genealógica del saber, sino desde una calibración teórica, conceptual, de la configuración del fenómeno artístico. He sostenido desde las primeras delineaciones del problema que, en el abatimiento de las concepciones del *ukiyo-e* (su proyección metodológica, intencionalidad autoral y la delimitación de sentido), la dimensión de la Imagen produce una perspicacia, un tanteo de esclarecimiento del suelo compartido entre el museo y la fabulación teórica de la obra artística. Ello provenía de las primeras rutas de examinación del *ukiyo-e* en el siglo XIX,

esencialmente, por autores europeos y estadounidenses. Esta es una cuestión poco conocida o desgajada de la bibliografía general sobre el *ukiyo-e*: el carácter exhibitivo, la propensión a regularse en colecciones, en el modo de objeto cultural, son los fustes que sostienen su caracterización histórica. De tal suerte que, hoy en día, son remanencia de su formulación como fenómeno de conocimiento y experiencia estética en una definición de lo que la obra es, sin objeción, sin más intenciones o proposiciones, que las im-posiciones posibles.

Junto con la autoconciencia del constructo del objeto y los efectos de certitud sobre los supuestos en la generación de saber del *ukiyo-e*, se exhibe inversamente el abismo de la incertidumbre por lo que no se sabe. La noción de la Imagen instaló su atención crítica en las hendiduras históricas, donde el modelo de conocimiento ha asignado sus magnitudes de determinación de la obra. La Imagen provee una delimitación –y, si se estima también, la infiltración de un atisbo de falseamiento– del discurso disciplinar y el horizonte conceptual insembrado en el objeto artístico. La incertidumbre que resulta es el límite abismal del control del objeto, su regulación, montaje, ya sea desde la intención museal o el intercambio artístico, hacia la potencialidad inagotable de alojar en él nuevos espacios problemáticos y reflexivos.

Implantar el problema de la Imagen en la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* fue, en un primer intento, escudriñar sobre el valor no medible de asociación (o hibridación) entre el objeto *estampa japonesa* y las colecciones de ilustraciones y grabados de distinta procedencia geocultural que, sin embargo, calibraban un mosaico de colecciones bajo la etiqueta *Iconográfica*. Además, colocó el propósito de desempolvar la taxonomía con la que se construyó la definición enciclopédica del *ukiyo-e* y, en vez de exhibirla como recordatorio epistemológico del objeto, caracterizarla bajo una concepción disciplinaria, las posibilidades de un saber destinado al Museo y su interpretación culturalizante. La noción de *convenientia* fue en su índice exploratorio, a partir del tratamiento que le asignó Michel Foucault, una primera fuente afirmativa de la Imagen como agente indagatorio y, si no, de nutrición en la reflexión de las piezas.

Fue una ocurrencia y, al mismo tiempo, un importante descubrimiento. La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* de la Universidad de Chile (desde su interposición con la *Colección Iconográfica*) es un constructo que deja por fuera criterios regionales, culturales,

históricos o funcionales (más bien, utilitarios) en los objetos que custodia, y sólo acentúa la coordenada ilustrativa, testimonial o descriptiva de las imágenes. Aquello que se pone en equivalencia, la *convenientia* entre colecciones, es por una interpelación figurativa y representacional. Es aquel descriptor, quien permite la convivencia de la colección, pero, sobre todo, marca la lista de referencialidad (significación) de las obras. El *ukiyo-e* (la *estampa japonesa*) es un dispositivo testimonial de imágenes, desde donde se elucubra toda una metodología de la experiencia y administración de los objetos. Esta metodología y conjunto de presunciones sobre las piezas museales, las atenacé autoralmente en Ernst Fenollosa, a través de la idea de *Imagen Delimitada*. De un modo más general, figuré los horizontes de expectativas del Arte del siglo XIX en Japón.

Más que la intercesión de una genealogía del conocimiento sobre el *ukiyo-e*, propuse una excavación a un dígito histórico y fuente fundacional de la investigación disciplinar sobre el fenómeno artístico en Japón. En la gesta social de una defensa e indiferencia de la tradición cultural japonesa, Fenollosa hace germinar una sistematicidad reflexiva sobre la obra, una tentativa ordenadora y articuladora de la experiencia del fenómeno como símil del campo artístico occidental, o europeo, más específicamente. Las primeras luces de lo que *es* el *ukiyo-e*, en cuanto un objeto de estudio acotado, incluso, si es un calce de esquemas o transacción de determinaciones vigentes del Arte, se edifican en este autor curiosamente con un puerto de partida doble: el objeto se estudia, a partir de un adjetivo de artístico (entra en el entramado del Arte), y con un valor exhibitivo, vale decir, ingresando a emplazamientos curatoriales (se asume como pieza documental, objeto de documentación).

La Imagen no se concibe en su densidad por Fenollosa, sino que adquiere un valor relacional con el fin de definir la existencia histórica de las obras y de la tradición artística japonesa. Fenollosa insemna un modelo paradigmático, un ejercicio de ejemplariedad que sigue vigente. Primeramente, hace germinar una concepción ontoteleológica de la obra que se principia sobre los diálogos con el arqueólogo Edward Morse, y, en cuyas incorporaciones teóricas brotan a colación notas de Charles Darwin y Herbert Spencer, referencialidades paradigmáticas del estudio del Arte y la sociedad. De ese caldo de cultivo se deja escudriñar en el *ukiyo-e* un horizonte cultural, atestiguación del estadio civilizatorio del hombre, y el

ímpetu de un fin y esencia de la obra, indisoluble y trascendental. Desde la conformación testimonial que Fenollosa envuelve a la obra, una mirada casi antropológica (o arqueológica), se establece en el *ukiyo-e* su consistencia de *artefacto* cultural, en la doble tarea de satisfacer el rasgo exhibitivo –la inducción de ser una pieza de colección, de ser mirada (imagen) desde estándares museales– y la conducta ilustrativa –y a la vez, impositiva– de una contextualidad (imagen cultural).

La impregnación de muestreo civilizatorio en que se había sucedido la Imagen en las obras, según el modelo fenollosiano, exigía un segundo momento: la argumentación de las reciprocidades entre esa valencia descriptiva y la condición de un *artefacto*. Aquello se forjó sobre un determinismo de lo social sostenido desde la analogía entre la *adaptabilidad* del organismo vivo (invocación darwiniana) por el entorno natural y la obra por su contexto (una directriz compartida entre Spencer y Taine). La nota que suministró esta remisión fue la vigencia de pensamiento de Hippolyte Taine, a nivel de proximidad propositiva. La relación con Fenollosa, en términos de transacción de conceptos, nunca es de una declaración oficial (aunque puede leerse en algunas investigaciones un enclave hegeliano en común), pero, sí de horizonte colindante de esquemas y modos de acercamiento históricos hacia el Arte. El determinismo de lo social (la idea de *Zeitgeist*) se entrecruzó con una avenencia de la obra: tiempo y espacio son dos coordenadas de especificidad de lo artístico, pues, ubican al *ukiyo-e* en una determinada trama de recepción y adaptación con su contextualidad. El objeto es un organismo que germina desde las condiciones de su hábitat social. El tiempo, a la luz del investigador, podía ser interrogado desde el concepto de periodización, en la pretensión de una emanación unitaria de nutrimento social que se dispersa desde una temporalidad ceñida. El espacio, entre tanto, podía visibilizarse en la noción de Escuela, al considerar aquella institucionalidad como el emisor de ese valor social, ya sea en una cifra física –o urbanística–, desde sus emplazamientos, o simbólica –sociológica– en la conformación de una herencia autoral-artística.

La consecuencia lógica de la Periodización y el concepto de Escuela que desarrolla Fenollosa es inevitable y, al mismo tiempo, poco forzosa: la Imagen (la obra como imagen) se fabula desde la representación de esa contextualidad social. Junto con ello, se confiere una

predisposición analógica entre lo que, por pujanza, está atendida a testificar, y sobre lo que en la obra artística compadece efectivamente en testificación (el reconocimiento de un valor representacional, figurativo, en el orden de la recepción). Aquello no está vinculado a un emparejamiento de lo representativo o imitativo con el gesto de una suerte de naturalismo de la composición de la obra, sino a una noción de la obra como documento (histórico). Por tanto, guarda una cadencia más cercana con la legibilidad de lo que se configura en el soporte artístico, su orden de expectativa. Allí entrarían, por ejemplo, las imágenes *descriptivas* de ciertas fuentes literarias o tipos de narraciones de otro orden. Una tercera arista sería la especificidad de sentido y experiencia de lo real en la obra, de cota unívocamente japonesa, y que Fenollosa encuadró con la palabra “Idea”. Existiría una “Idea” de representatividad propiamente nipona con una consistencia y legibilidad separada de los esquemas europeos. Igualmente, habría dentro de esta noción un modo de sintetizar lo real particular. Algo que Fenollosa prescribió en lo meramente hipotético.

Ahora bien, ¿qué puede entreverse a lo largo del desarrollo investigativo anterior, y que despunta (distráido) como *el* gran concepto de inyección de todo contacto investigativo con el *ukiyo-e*? Me apresuro a advertir que no es su énfasis en una mirada socio-cultural (una especie de universalidad del contexto); algo que siempre reaparece como alusión ordenadora y discernidora al explorar el objeto, por lo menos, en un primer ejercicio. Tampoco es su valor museal y, por esa extensión, su inmanencia de *artefacto*. El concepto transcendental en la pensatividad del *ukiyo-e*, donde se sustentan ambas dimensiones, exhibitiva y cultural, es la Representación. La investigación presente ha dado cuenta del valor irreductible y elemental de la Representación como base teórica para la generación de todo el saber sobre el *ukiyo-e*. Su irreductibilidad y fundacionalidad en el pensamiento sobre el *ukiyo-e* es de un estadio anterior a la tesis cultural que, en primer atisbo, definía el tipo de acercamiento a los objetos, conjuntamente, a una analítica definitoria del ser-obra en un reducto inequívoco.

La Representación, como ya apunté, juega el papel de un rasgo del paradigma: es una red de posibilidad del saber. Paso revista a este punto. La importancia en la dimensión social, la saturación del contexto y su transferencia en la configuración del *ukiyo-e*, entendida en los modos de germinación de repertorios de significación, espacios de emplazamiento y circuitos

de recepción, discursos e imaginarios dotadores de sentido, y las predisposiciones reflexivas para la elaboración de saberes (un campo de estudio), no son posibles, sino, a través de rasgos paradigmáticos que entrecruzan coordenadas de sentido descriptivo, traductivo de la realidad, que devengan en apreciaciones visuales ligadas sobre lo ilustrativo, lo figurativo o lo formal. Antes que una relación obra-sociedad, hay una conjugación susceptible entre obra e Imagen como el lugar –y, tal vez, el definitorio– de las representaciones.

Más exactamente, hay que consignar que la caracterización cultural del *ukiyo-e* (ese campo teórico de investigación definido, con sus espacios de producción posible de preguntas y (re)producción de conocimiento) es el resultado *a posteriori* de una inspección estética sobre la obra: la experiencia representacional de la(s) imagen(es). Sólo a través del supuesto que el *ukiyo-e* es un dispositivo representacional, existe una inserción histórica en variables o campos investigativos (lo cultural, lo museal, lo social, etcétera). Hay, ante todo, una relación entre la mirada (la del investigador) y la Imagen. La visión enfática, en que la obra asume el cargo de dispositivo de testimonio social –y en un sentido más amplio, cultural–, ha dejado en continua invisibilidad dentro de los modelos convencionales de análisis del *ukiyo-e*, el gesto primitivo, antecedente de toda elucubración: la Representación, en cuanto el límite de posibilidad propositiva de la obra. Por consiguiente, se puede afirmar algo sobre el *ukiyo-e*, sólo desde la imposición de un trazado original de semejanza entre Imagen, contenido, y su referencialidad en lo real. Se asume que sólo es posible fabular un vínculo con el mundo (entiéndase sustrato referencial de la obra), a través de las representaciones que el ser-humano se hace de él. Sin ser una reclamación capciosa, ¿habría *algo más* que añadir, por ejemplo, en la experiencia de la pieza 16, que el indicativo de su título, y el énfasis de la mediación entre lo que refiere la imagen y lo que en aquella se configura e inmediatamente agota? ¿El Actor *Ichikawa Ebizo en papel masculino* es, a fin de cuentas, todo lo que está en juego en la Imagen, e invariablemente engulle y clausura? (véase la ilustración 1, Anexo de Imágenes Capítulo III, p. 219)

Pero nosotros, los investigadores o administradores de colecciones de *ukiyo-e*, no nos relacionamos con este lugar de génesis, la Representación, e inclusive se nos es prescrito de toda reflexión por los materiales bibliográficos que usamos, los que son fundamentalmente

de fuentes secundarias. La soberanía de la contextualidad, el sentido último del *ukiyo-e* (la definición del objeto desde la presentación de un catálogo anchuroso de relaciones de lo social y su correspondencia en la obra), prescinde el hecho trascendental que el punto de partida de toda la examinación posterior es la Imagen misma (el formato, la partícula “e” del *ukiyo*): la imagen que miramos, la imagen que nos interpela de un cierto modo formal y que naturalizamos como tal, antes de disponerla en un campo investigativo o disciplinar. La Imagen se convierte y estipula, hasta cierto punto muerto, en la instancia de lo que es posible ver a través de ella: una mezcla entre observancia de la coyuntura social, la propia realidad (sintetizada), representación de mundo o imaginario de clases sociales. Cabe el lugar –la legitimidad– de proponer la determinación de lo social o cultural, puesto que previamente el *ukiyo-e* ha abierto esa relación desde sí (se ha configurado en un tipo de Imagen proveedora de significaciones que empujan al encuentro con esos reductos disciplinarios). Pero, esa utilización “delimitada” o naturalizada de la Imagen es lo que Peter Burke puso en sospecha, no sólo en términos del uso de las obras como imágenes *de contexto*, sino de las imágenes como lugares reductibles a categorías estético-históricas del investigador. Algo así, parecido a una atemporalidad de la Imagen, en cuanto a sus finalidades, utilidades, articulaciones o imposiciones:

“Los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes como “testimonios” en sentido estricto [...] Debería darse cabida también a lo que Francis Haskell llamaba” el impacto de la imagen en la imaginación histórica”. Pinturas, estatuas, estampas, etcétera, permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado (por ejemplo, las experiencias religiosas [...])” (2005: 16).

Burke no está declarando, como podría precisarse, la clausura del uso de la Imagen desde el testimonio, sino que antepone el carácter polivalente de ella. Cuidarse del “sentido estricto” es dejar la fuente histórica cerrada al objeto artístico. Allí radica el problema, según el autor inglés. La Imagen puede ser testimonio o descripción o síntesis, y puede ser también un objeto de conocimiento, no sólo de lo que testimonia (da forma documental), sino de su propia individualidad y consistencia de Imagen. Ahora bien, la Imagen, respecto a su fuero de objeto de estudio, se presenta como un espacio tremendamente conflictivo. Por un lado,

porque en el intento de la dilucidación de su gravamen fenoménico, la Imagen es clausurada a dimensiones que son externas y desconectadas –por lo menos en parte– a su constitución: lo social, cultural; lo incidental que resulta elaborar la Imagen sobre un campo de relaciones contextuales o tangenciales, y no, desde “dentro”.

La desazón y el riesgo: para que la Imagen “hable”, sea como una fuente histórica o espacio de injerencia teórica del Arte, debe hacerlo *automatizadamente* desde fuera, a través de terceros (campos disciplinares en que las imágenes se insemnan a sus propias lógicas de investigación) que adoptan este camuflaje de la Imagen como resultados investigativos. La determinación de lo social de la Imagen no es un resultado investigativo, es un punto de partida que se hace pasar por corolario. La validez de esta afirmación es el modo en que los historiadores –y habrá que agregar, en lo que respecta al *ukiyo-e* en el espacio local, un matiz mayor de profesionales– dan como relación de partida con las obras, en su experiencia con las imágenes y que, nuevamente, Burke refiere:

“Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones” (ibíd., p. 12).

Si la Imagen debe referir algo que está por fuera de sus límites y contenciones, es porque no se ha elaborado oportunamente una Teoría de la Imagen sobre el *ukiyo-e*. Una taxonomía dinámica de la Imagen. Lo que persiste en reproducción porfiada es la solicitud de una juntura de la Imagen con lo ilustrativo, e incluso, con lo mimético, en su sentido más incisivo (copia de lo real). La razón de la carencia de una teorización sobre la Imagen y la necesidad de perpetuar el emparejamiento de la obra, su condición de imagen con lo ilustrativo parece estar aferrada justamente sobre una posición inversa a Benjamin Buchloh. Señala el autor, atendiendo el vínculo entre el papel del investigador y su pretensión de saber sobre las obras:

“El historiador no participa de los actos ni provoca los efectos, no asume ningún riesgo ni responsabilidad; su contribución consiste en elevar las obras de arte a la categoría de

objetos culturales y salvarlas del olvido por medio de la transformación de sus funciones históricas en atributos estéticos” (2004: 7).

Se insiste sobre el asunto: de la experiencia estética sobre la Imagen, se fabuló un tipo de discurso epistemológico de orden social y cultural, al alero de una identificación de las imágenes como documentación de la sociedad. Pero, no compendió la tentativa de una teoría sobre la Imagen misma. En el *ukiyo-e*, contrariamente a la cita, los atributos estéticos se empotran como condiciones históricas. Ernst Fenollosa, de manera originaria, es quien había asumido el riesgo y la responsabilidad de una defensa de las cualidades estéticas de las obras, que las trasunta a condiciones históricas y sociales de determinación. La Imagen –lo estético– es Representación –lo social–, en el modo de un ramal de nociones emparentadas al fuero del registro y la forma del documento. Si en Fenollosa hubo un problema de la Imagen (cuestión que no me parece rastreable visiblemente en la obra, pues, la Imagen nunca constituyó para el autor un ejercicio investigativo de la Estética), esta sería sobre la cuestión de las imágenes culturales, vale decir, la potencialidad de estos objetos como configuraciones de registros de imágenes de la sociedad y sus hábitos culturales.

Por lo demás, la bibliografía de difusión actual, tal parece que sigue en la misma línea de omisión. En ellas se describe el *ukiyo-e*, a partir de testimonios visuales, la efervescencia de una suerte de visualidad histórica (quizás, su mayor cercanía a la reflexión estética) o como imágenes contextuales (su gravamen de fuente socio-histórica), aun cuando la palabra “Imagen” no suministra ningún peso reflexivo, sino más bien, vinculante entre el objeto de la descripción y la forma de su configuración en la obra. Bástese recordar el perfilamiento que adquiere el término de “imagen cultural” en Kasuya Sakai para referirse al *ukiyo-e*, que se refugia en una mediación de horizonte social y sustancialidad de la obra, entendida desde el punto de vista autoral y sus modos de sintetizar la contextualidad. Así, entonces, la pieza *Actor Tamazawa Saijiro en papel femenino* (número de inventario 18, ilustración 2, Anexo de Imágenes capítulo III, p. 219) es la licuación, a tal punto, de una densidad contextual, que no podría ser interpretada de otro modo que retrato –por decirlo así– proto-fotográfico de una escenificación teatral. En la Imagen que retrata un personaje, la valía de experiencia (su alusión a un observador ideal) e instancia configuradora (su cifra estética) se contiene en la

posibilidad de dar a la conjetural historicidad de un acontecimiento, la verosimilitud del *documento*. Convertir el testimonio –o la representación como testimonio– en una poética de la Imagen.

El asalto de lo representacional se hace traslúcido introspectivamente en la crítica a las potencialidades del modelo de Fenollosa. Ese arraigo crítico que he planteado es un tipo de refinamiento de dos extremos, el límite y el absurdo, atendiendo el problema conceptual del estudio del *ukiyo-e* como un asunto heurístico: el proceso analógico de pensar la obra desde un calce del sistema artístico (y teórico sobre el Arte) europeo al campo japonés, si por ello se entiende el entrecruce de la convencionalidad y vigencia de la tradición europea con la tentativa de hallar una suerte sistematicidad del arte, en cuanto leyes universales. Esa dimensión analógica de ensambladura y determinación la figuré en el Falso Positivo. La noción de Falso Positivo tenía dos desembocaduras sobre esta investigación: primero, en la no detección de la plasticidad de las imágenes del *ukiyo-e*, que podían extenderse por fuera de los límites del determinismo social, esto es, de su radio de extensión de imaginarios, discursos, repertorios iconográficos y horizontes de expectativas de las obras fijadas al grupo de los *chōnin* (la clase comerciante japonesa). El desborde de la Imagen (en el modelo de la Imagen Delimitada) lo coteja como dato nulo, una omisión, de esa realidad polivalente del *ukiyo-e*. La Imagen se fija en su significancia, tratamiento y condiciones de aparición, ya sea referidas a un espacio físico-urbano o exploración de la visualidad.

Este primer torrente crítico puede considerarse en el problema de la Imagen con el objeto *en sí*; la Imagen, en tanto Imagen, desde la factura japonesa, como el reconocimiento de una especificidad. El segundo trazo del Falso Positivo es la infusión de rendimientos significantes de la Imagen, o, lo que es lo mismo, una sobre-determinación. La infiltración es a nivel museal, y críticamente atañe al principio interno de juntura de las colecciones. El *ukiyo-e* se proyecta por sobre lo meramente social como una producción de imágenes y, con ello, una desligadura de lo representacional, testimonio social y donación de sentidos sobre las obras –testimoniar justamente su espesura estética–; pero, en la cifra museal, constituye el punto de anclaje de su etiqueta ilustrativa. La Representación presenta a las colecciones en

una unidad, no sólo de fuerza administrativa, sino de experiencia de las obras y de sentido de las imágenes.

Esa sobrestimación de la Imagen mimética de lo real, o, si se prefiere, la identidad figurativa de la obra –en sinónimo de precisión testimonial de aquello que compadece dentro del soporte Imagen– es algo que he colocado en entredicho. Esta sospecha recae, también, de sopetón, en el criterio catalogador del objeto de estudio y del entramado de las colecciones, llamada *Iconográfica*. El susodicho nombre, más que detallar el contenido, la tipología o el orden del sentido de los objetos custodia, declara una experiencia estética: la inteligibilidad de los acontecimientos que en esas obras acontecen, no tanto como un catálogo de sucesos, sino un reconocimiento de las formas, en cuanto a las relaciones y estructuras que transmiten una significación más allá de lo formal (íconos contextuales). La espesura que contiene el nombre (colección) *Iconográfica* está más allegado a la síntesis de una interpretación disciplinar, de primera experiencia estética de las obras, que a la declaración sellada sobre los contenidos de las colecciones. *Iconográfica*, más bien, refiere a la definición de Erwin Panofsky como: “rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (1987: 45).

Lejos de distanciarme de la noción de Representación, dejándola en mera categoría insolvente o criticable, es desde allí donde debe pensarse el *ukiyo-e* como un ejercicio de apertura interrogativa. La Representación, pues, asume tanto su condición problemática en lo que a la propia Imagen refiere, su extensión de sentido y especificidad conceptual, y también, respecto a la legitimización de su habitáculo museal. El concepto de Representación sintetiza el modelo de saber sobre el *ukiyo-e* desde el siglo XIX. En la Representación está la Imagen, en función de apertura de espacios de exploración originales. En lo que concierne al caso de estudio, no habría, por tanto, la pura tensión entre una encriptación de sentido de la obra japonesa (donde la densidad recae precisamente en lo *japonés* de su constitución) y un tratamiento hermenéutico o, de manera más amplia, analítica, de factura europeizadora, sino, la aparición de un *objeto nuevo*. Este objeto original no es ya una interpretación de su especificidad nipona desde el horizonte museal, ni el sometimiento ideológico a una política institucional-curatorial. Por el contrario, es una obra que se principia como hibridación de lo

anterior, donde el intento de calce epistemológico sobre su particularidad geocultural pasa a constituir la naturaleza misma de su existencia, fundamento y el petitorio de una experiencia estética específica sobre él. El enunciado que se sustrae es fundamental para la investigación: no hay, en consecuencia, relación *pura, inmediata* como afirmación o negación de intereses y transacciones, entre objetos artísticos “asiáticos”, “orientales” o “japoneses” y espacios de reflexión y exhibición “occidentales”. Lo que sobreabundan son objetos hibridizados y, si se consigna bien el término, *contaminados* congénitamente (no en un sentido peyorativo, sino en la positividad de mixtura generadora, constitutiva, fenoménica y experiencial), los que son administrados por espacios custodios y de exhibición en el medio local.

Si se piensa la hipótesis, en general, para todo el *ukiyo-e* como un fenómeno artístico, la tesis es más impugnable. Puedo argumentar la incidencia de una episteme europea, paradigmática, en la analítica del objeto en el siglo XIX, pero no declarar que ese tratamiento insembrado haga brotar una valorización o significación constituyente de un objeto original, diferente y específico para toda la producción de *ukiyo-e* en Japón y el resto del mundo. Lo híbrido se infiltra sólo en el caso de estudio. Ahora, la cuestión de la colección chilena, por el contrario, es provocativa, porque irrumpe la noción de *estampa japonesa* para referirse al *ukiyo-e*. Allí está esa mixtura señera.

Este punto no es menor, pues, es el puntapié inicial al abordaje de una de las preguntas de la investigación: ¿qué aparatajes teóricos, terminológicos, son posibles de construir para abrir nuevos lugares de interrogación sobre el *ukiyo-e*? ¿Dónde está su singularidad como Imagen? Por lo demás, fundamenta la disponibilidad y apertura experimental, irrestricta, a ser reflexionados desde un marco teórico original y dinámico sobre esa constitución cruzada, y, junto con ello, deja anunciada la posibilidad de constituir un nuevo eje de investigación: **la analítica de las formas, los modos y los espacios hibridizadores sobre lo artístico en el marco de los estudios transculturales.** El nuevo eje de estudio lo dejo simplemente enunciado. Particularmente, deseo interrogar y hacerme cargo de las preguntas antes dichas: pensar el *ukiyo-e* desde su dinamismo de temas y, de muy de cerca, la flexibilidad de lugares de instalación como el problema de un tránsito de las imágenes. Por de pronto, expondré un marco conceptual original para su reflexión.

Mi propósito, en un horizonte general de trabajo, es dejar traslucir la posibilidad que, por ejemplo, la obra *Yama Uba se peina el pelo* y *Kintoki* (autoría de Kitagawa Utamaro) de la colección del The Metropolitan Museum of Art, cuyo motivo central es una leyenda local, y las mentadas *estampas* de la colección chilena *Actor Ichikawa Ebizo en papel masculino* (número de inventario 16) y *Actor Tamazawa Saijiro en papel femenino* (número de inventario 18) poseen, dentro del universo *ukiyo-e*, especificidades, desapegos puntuales, confrontaciones, como también, algún *trasfondo* común en su experiencia estética que permite la convivencia y circulación por los antedichos espacios de desenvolvimiento (véase ilustraciones 1, 2 y 3, Anexo de Imágenes Capítulo III, p. 219). No es justificable, por principio, que las tres obras respondan a una suerte de poética representacional inalterable de lo contextual, pero, sí es propositivo estudiar la idea de un determinado arreglo de Sentido que viabilice su recepción, reconocimiento y significación asociada. Hay una taxonomía de las imágenes que debe ser puesta a su exploración y crítica.

2. La transgresión en la Imagen y la pretensión de espacios de estudio originales.

Una pesquisa sobre la categoría de la Imagen que, en cuya organicidad sostenga la ampliación de los horizontes de interrogación posibles (la frontera de la certidumbre), más no una intención programática o imposición decidora del fenómeno de estudio, supone hacer comparecer el límite mismo de lo que ya se conoce y de lo que es posible conocer. La cuestión es indagar la condición dinámica de la Imagen en el *ukiyo-e*, en tanto que un objeto híbrido de cifra japonesa y situacionalidad museal: aquel es el retrato y la exigencia reflexiva del conjunto de obras. Al mismo tiempo, no estoy consignando que la vigilancia a la Imagen, como ejercicio problemático, sea una forma o continuidad de síntesis a esta doble faz de la obra, sino más bien, que es ese grado hibridizador el que otorga a estos *ukiyo-e* una naturaleza fundacional, única; una taxonomía primigenia y específica en lo local. Son objetos *nuevos*, si en aquello se induce algo irresuelto y lo que acaece sin ser aprehendido (conceptualizado). Por lo tanto, si los resultados de esta investigación tienen una repercusión en la definición

general del *ukiyo-e* (el objeto japonés, propiamente tal), es una flexión no imputada desde el estudio de la colección chilena.

Este capítulo constituye una construcción teórica desde una Teoría de la Imagen para el re-pensamiento del caso de estudio. Estas páginas son, pues, un *corpus* de posibilidad de exposición de estrategias y estadios reflexivos sobre la colección de *ukiyo-e*, y no la forma de un *contenido fijo* (o de la especificidad) declarada de las obras; es decir, intento argüir una organicidad de estudio proyectivo. Desde aquí, sostengo tres implicaciones vertebrales para los venideros capítulos. La primera, a razón de la apertura de posibilidades interrogativas en el caso de estudio, es en el modo de cierta puesta en crisis de su estatuto actual como objeto artístico y museal. Pretendo que la investigación sobre la Imagen se actualice desde una instancia delimitada hacia la articulación des-limitada; contribuir afirmativamente con una voluntad de extender los márgenes de lo que se sabe (actitud transgresora); y, esto, no es simplemente la inquietud por una reinterpretación, revisión –o peor, sobredeterminación– del *ukiyo-e*. No es, tampoco, la secuencia de sustitución categorial por otra. La desidentificación del objeto. Segundo, la puesta en crisis referida, a contrapelo, más que cuestionar el aparato museal desde sus propios valores y estrategias, coloca el acento en la sospecha y origen de la elaboración de una definición –como el lugar conclusivo a toda investigación, y, a la vez, un juicio de verdad sobre una suerte de Ser-obra– de la colección. Y, tercero, ejercitar una reflexión sobre la Imagen en el caso de estudio implica, por necesidad, como argumento de inicio a la transgresión de la definición, una “sensación de limitación”, o bien, en palabras de Cristóbal Holzapfel, “un sentir el límite”. Límite que, decantado del capítulo precedente, delinea la moldura epistemológica, paradigmática, de la indagación convencional del *ukiyo-e*, esto es, aquello de lo que es posible decir y ser sometido a un juicio bajo las lógicas del saber en una comunidad.

Me referiré a esto último. La sensación de Límite es, por una parte, la autoconciencia de la situación presente del objeto, sus maneras de entramarse, construirse y repensarse; su potencialidad de reducción a unidad, continua, medible, como conquista de una verdad última de su Ser-obra, y la victoria soberana de una epistemología transhistórica (como si la valía de los efectos esperables en el siglo XIX tuviesen una justa homologación con los horizontes

de pensatividad en los campos disciplinares de la actualidad); por otra parte, en la percepción de una incertidumbre: la dinámica de las imágenes en el *ukiyo-e*, lejos de ser una uniformidad discursiva, compositiva, iconográfica, representacional, componen pluralidad y polivalencia de sentidos que se fugan al mero amarre de un imaginario de clase social o desde repertorios representacionales estratificados.

Ciertamente, el *ukiyo-e* no es de una aleatoriedad, pero sí de *fuga* de las imágenes. La “sensación de limitación” también se decanta sobre la virtualidad de un pensamiento de lo posible, desde lo que es su condensación enciclopédica. “Sensación de limitación”, entonces, es una noción que circunscribe una compleja experiencia de la obra, la espacialización de un concepto de Arte y el calco de una metodología que ocupa el signo de la atemporalidad, a saber, como mera aplicación de un programa teórico, irrestrictamente. Al mismo tiempo, este “sentir el límite” acusa recibo del sofocamiento de un unitarismo, que es la propia episteme del *ukiyo-e* como continuidad. La edificación cerrada, impenetrable, de un concepto de *ukiyo-e* que ha devenido en un interdicto, esto es, en una configuración de mundo que es pura prohibición-de-ser (George Bataille, 1997), cuando se trata, precisamente, de *con-figuración*, un sucederse reflexivo sin fin. Dejo en suspensión la cuota abismal que posee la clausura en Bataille, y cuya coordenada directa es la relación con la Muerte y la actividad sexual. Aquello es otro asunto. Me atengo, eso sí, a la siguiente idea: si el “sentir el límite” (epistemológico) es la figura de un interdicto, como prohibición, implica algunas cuestiones transcendentales. Primero, que la Imagen surge como relación con lo real. Más bien, la Imagen es un proceso constructivo de la mediación yo-mundo. La “sensación del límite” se principia de los límites del sujeto frente a la percepción y toma de conciencia de su circunstancia. Segundo, que la objetivación del mundo es ponerse enfrente del límite del propio yo y el descubrimiento de un no-yo.

El enfrentamiento del Límite, respecto del sujeto y su objetivación de un no-yo dado a sus sentidos configuran Imagen. Una Imagen doble, para ser preciso: una ocasión para lo representacional, vale decir, para la emergencia de una configuración traductiva –y en ello, sintética, o incluso reconstructiva– de lo real, lo sensible u objetivado; y la aportación de un continente para lo psíquico, de (auto)conciencia, a través de una suerte de temporalidad de

las imágenes, donde se anteponen y proyectan (como *medio*) a la experiencia –presente– del sujeto y de la propia Imagen como existencia, material o inmaterial. Se conjuga también aquí, el valor de asociatividad de las imágenes, su sistematicidad, superposición, etcétera. No obstante, de la bidimensionalidad de interrogación de la Imagen, habitualmente asentada en un horizonte reflexivo irresistible, para el filósofo francés Jean-Jacques Wunenburger esta debe ser encauzada, no hacia una síntesis de ambas tesis, sino hacia una problemática de la Imagen como fenómeno de lo humano, es decir, desde su valor de simbolización como puerto de partida a toda discusión:

“La Imagen no remite más solo al significado dominante, que define su significación (Bedeutung) literal, sino a un significado indirecto, oculto, al cual se antecede por una orientación de sentido (Sinn). Mirar un árbol, por ejemplo, no despierta sólo en la conciencia la representación de ideas simplemente asociadas, un jardín de diversión o la copa de madera para caldear, sino que orienta, por ejemplo, hacia el pensamiento de la vida e incluso de una vida dotada de una longevidad impresionante, y por último hacia la idea de una eternidad más allá de la muerte” (2005: 25).

En la *Imagen Delimitada* no irrumpe el problema de la simbolización de las imágenes, y, por consecuencia, el fenómeno de la Imagen como tal. Y, sin embargo, todavía constituye la forma de una concepción de mundo, pues, recae la puesta en escena de una arquitectura teórica del Arte, márgenes y potencialidades de constituir y reproducir formas de sentido y, sobre todo, la aportación de formas de delimitar y conducir la experiencia estética del sujeto a trazados prefijados por la certeza de sus discursos. En otras palabras, aún en la *Imagen Delimitada* está la pretensión de conformar relación con el no-yo, aunque sea un interdicto. Conjuntamente, en el acto de prohibir –y prescribir controladamente–, la *Imagen Delimitada* es el límite de la emergencia de espacios contestatarios o de resistencia a esta concepción de mundo –de lo artístico–. Bien podría contener aquí, también, a propósito de ese “sentir el límite” y la Imagen como una relación convencionalizada con lo real, la conjetura de Foucault sobre la fabulación de los discursos, en cuanto a interdictos; a saber, bajo la rúbrica de unidades de exclusión e, indistintamente, de delimitación de posibilidades de generación de conocimiento:

“En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Michel Foucault, 1992: 5).

En la *Imagen Delimitada* se fabula, pues, el Límite como el Concepto del Ser-obra (la definición de lo que *es*), pero, en Wunenburger la sensación de limitación se articula como problema entre un sujeto configurador de la realidad y la con-figuración que adviene en la Imagen. Aquella es la bitácora exploratoria que este capítulo acusa recibo: una voluntad de repensar el objeto de estudio desde una actitud transgresora, y donde el objeto-obra, o la colección en conjunto, son formas de unidades que tienden hacia la deslimitación de sí. Para Wunenburger, la deslimitación de la Imagen, como principio interno de su constitución, es la fuga a cualquier tipo de aprehensión de contenido o literalidad de sentidos. La Imagen, en su transgresión simbolizante, constituye estructuras de mundo que surgen desde el sujeto, lo anteceden o suceden, y le imponen inteligibilidades o síntesis transcendentales, compartidas. El nombre que recibe este proceso y fundamento, la densidad de las imágenes, es lo *imaginal*:

“Lo imaginal consiste pues menos en producciones de una imaginación creadora que en formas visibles y decibles que son vistas en un mundo que no es más el de las Ideas ni el de las percepciones, verdaderos correlatos de intuiciones suprasensibles, esas imágenes pueden ser comprendidas como cuerpos inmateriales que surgen por todas partes y se imponen al sujeto” (Jean-Jacques Wunenburger, 2005: 27).

La construcción de una noción de Imagen aplicada al caso de estudio en las secciones que se presentan a continuación, elaboran un gesto de rompimiento del unitarismo del *ukiyo-e* como concepto e inamovilidad reflexiva, y deslimitarlo hacia la condición de un objeto de estudio inacabado, pertinente y sin sujeción: discontinuidad de lo posible por conocer. Esto, sin embargo, genera riesgos y atenciones que más vale declarar por adelantado. Es acerca de la cuestión del límite como horizonte de conocimiento.

El susodicho “sentir el límite” es siempre un ahogamiento, una coacción que adviene a partir de la (de)limitación. En este informe, el término corresponde a la restricción de la reflexividad sobre una colección de piezas japonesas. La actitud trasgresora, la deslimitación,

procura una huida de esas fronteras epistemológicas, aunque ello implica invariablemente una futura nueva limitación y delimitación. Se podrá vislumbrar que, siguiendo esta lógica, la investigación llevará como resultado a la fijación de nuevos márgenes de saber sobre el *ukiyo-e* dentro de la colección. Si se estima, el riesgo de redefinición. Pero, no es el objetivo de esta investigación doctoral, sino de reactivar el movimiento dialéctico propiamente tal – riguroso, acucioso y sostenido– de un pensamiento sobre el objeto de estudio. Borear en la potencialidad (el Límite) del saber. Holzapfel apunta hacia este fondo desde dos horizontes entrelazados: uno, donde nos relacionamos en el mundo, a través de los límites en que se ha configurado la realidad –y con aquello, la persistencia de dotar y de ser dotado de un sentido por ellos–; dos, donde esa referencialidad del Límite como convivencia y aprehensión de lo real, constituye una cifra antropológica, en el sentido de la constitución de un modo de ser:

“Nuestro ser tiene que enfrentar permanentemente el límite con los más diversos ámbitos –vital, social, moral, jurídico, económico– y ello no solo en cuanto a mantenerse dentro de ciertos límites establecidos o conquistados, sino en cuanto al afán, al anhelo de traspasarlos, transgredirlos, contravenirlos, quebrantarlos. Somos limítrofes no en el sentido trivial de tener limitaciones congénitas, sino lo somos por situarnos exactamente en el borde, en los lindes, en el limes” (Cristóbal Holzapfel, 2012: 34).

Una última nota: desde el punto de vista de la producción de saberes, borear el límite no quiere decir, *a priori*, la condensación de una suerte de campo de estudio. Me refiero a una frontera disciplinar, si se entiende un derrotero de investigación consolidado, con sus métodos, objetivos, ejes y problemas. De otro modo, la potencia de edificar un *habitus* de las posibilidades de interrogación y generación de conocimiento y, en una complicidad, con la emergencia de comunidades de investigadores. El propósito presente es más modesto y controlable: el despliegue de una traza de estudio, en función de una posibilidad de puesta en valor del objeto. Por lo tanto, en el trasfondo, se prosigue con una metodología documental-museal (el lineamiento central que ha persistido en la colección), pero, que es extensiva a toda la investigación: el *work in progress*. Claro está, insisto, la irradiación central es restituir el “inacabamiento exploratorio” a la colección y transitar de la definición convencionalizada hacia la dificultad de “saberes en proceso”. El caracterizar, en definitiva, es dar cuenta en las piezas de su irreductibilidad de fenómeno como límite último.

3. La Imagen pensada desde lo estético-antropológico.

En el sentido más llano y general, hoy en día, el uso de la palabra Imagen es de un dominio relativizado sobre lo que alude, convoca y da por enterado. Para Justo Villafañe y Norberto Mínguez, en *Principios de Teoría General de la Imagen*, el ser-humano reside en una iconósfera y “no obstante, nos resulta complicado entender las imágenes más allá de la simple constatación de sus manifestaciones” (2002: 17). La Imagen ha sido empotrada como un lugar material y conceptual de desembocadura de las cosas. La cuestión, parece ser, ya no es interrogar “¿qué es una imagen?” como si un algo debiese, de algún modo programático, ajustarse o envasarse a una noción que ostenta sus propios márgenes, lógicas, principios y estrategias de inclusión, exclusión y definición. Más bien, de lo que se trata hoy, es emancipar la pregunta “¿qué ya no es una imagen?”, vale decir, qué cosa, fenómeno o idea, ya no puede ser pensada como una imagen fuera de sí (de lo que la imagen coloca en sí) o de sí (de un origen de la misma imagen). Lo primero define a la Imagen como Representación, y, tras ello, la de un flujo de asociaciones por semejanza de una experiencia sensorial de la realidad; mientras que, lo segundo, apunta al componente simbolizador de la Imagen, orientado a un tipo de contenido que trasunta el ordenamiento (o configuración) de los datos sensibles, la mera objetivación del mundo. Ambas vertientes de exploración, por cierto, han sembrado una historicidad de parcelas problemáticas, como campos de estudio multidisciplinares. Sin embargo, hay un mecanismo aglutinador entre lo representacional y simbolizador: la analogía con una ausencia o la impresentabilidad de algo. Señala Martine Joly:

“El punto común entre las distintas significaciones de la “palabras imagen” (imágenes visuales / imágenes mentales / imágenes virtuales) parece ser ante todo el de *analogía*. Material o inmaterial, visual o no, natural o fabricada, una “imagen” es antes que nada *algo que se asemeja a otra cosa*.

Incluso cuando se trata de una imagen mental y no concreta, hasta el criterio de semejanza la define: ya sea que se asemeja a la visión natural de las cosas (el sueño, la fantasía) o que se construya a partir de un paralelismo cualitativo (metáfora verbal, imagen de sí, imagen concreta)” (2012: 43).

El puerto de partida, siguiendo a Joly, no es simplemente la huella de la analogía entre las imágenes y sus ausencias (o modelos), sino que la analogía es un componente de carácter heurístico de la Representación. Precisamente allí es donde radica su distanciamiento a la analogía como un mero procedimiento mimético o de correlación. Lo analógico, pues, es el principio de la legibilidad de las representaciones, de la Imagen como experiencia sensorial o de referencia de un modelo. Aquello es trascendental, pues, funda en la noción las redes de asociatividad, constelaciones de problemas, y caracteriza, de paso, la noción misma –por lo menos, desde una datación contemporánea– de la Imagen. Primero, porque lo analógico se fugaría desde una determinación exclusivamente subjetiva de objetivación de la realidad, y halado hacia la Representación, invocaría un tipo de legibilidad intersubjetiva, colectiva, de ese material analogizante. Hay recepción y reconocimiento de las imágenes, de las que se producen ahora y de aquella que anteceden. La red de asociatividad de la Imagen sería, cuando menos, de tipo par: por una parte, de las imágenes entre ellas, su correspondencia, enfrentamiento y disposición comunicante; de otra, asociación de los sujetos productores y receptores de esas imágenes como espacios de reflexividad de las representaciones.

Esta cuestión es el abismo infranqueable del modelo fenollosiano: la imposibilidad de ontologizar el conjunto de reglas o la taxonomía que articula la Imagen (el *ukiyo-e*) como una grilla de semejanzas, entre el objeto, la representación y el objetivo de la Representación. O sea, el principio de convencionalidad de representar la ausencia. En la espesura heurística de lo analógico, Ernst Fenollosa observó el límite de la posibilidad del juicio de veracidad en la experiencia de la Imagen como una articulación con lo real. Pero, el modo de construir y proyectar ese real en lo representacional es un proceso vedado, encriptado, inaccesible, casi desde un punto de vista epistemológico. Es sugerente, cuando menos, la traducción al japonés de la palabra “Idea”, en el sentido adoptado por Fenollosa que adjudica como frontera entre lo representacional (el efecto en la obra) y de la relación específica con lo objetual (la configuración de mundo): el de una ideología. La susodicha traducción maniobra y disfrazo una serie asociaciones que, según Kaneda Tamio, trenza una suerte de poética del artista, una práctica y procedimiento específico de sus materialidades y posibilidades de producción, y

un uso y exploración no utilitaria (con una finalidad específica) del lenguaje, sea de un orden literario o aplicado a las obras de artes visuales:

“The Japanese translation of Fenollosa’s notion of “idea” led to the general trend of interpreting the world of artistic expression as a form of ideology.

[...] In other words, he concentrated on the basic system that justifies the classification of a work as “art” rather than the issue of the ideological meaning of language⁵⁹” (2001: 66).

Las prestaciones estéticas del concepto de “ideología” en el Japón del siglo XIX, más que la instancia de un trecho teórico infranqueable y la elocuencia a suspender toda intentona de conocimiento sobre la obra artística en Japón, enfatiza, a contrapelo, ciertos rasgos del pensamiento de Joly sobre la Imagen. Aquello, más que un conjunto tesis superpuestas en el caso japonés, ahonda las conjeturas problematizadoras de este informe: de un lado, toda Imagen (en fuero ontológico) es constructo sociocultural (pero referido, aquí, a ese potencial de asociación y aprehensión intersubjetivo de las imágenes) y dentro de esta dimensión, el gesto antropológico que porta la Imagen. Un gesto, en cuanto a la representación de lo objetual (los modos de traducción del material sensible), luego, en su desfundamiento de lo literal hacia una forma de sentido de mundo (lo simbólico). Cito nuevamente a la autora, sobre la convencionalidad de la imagen como una trama de reglas:

“En efecto, no hay que olvidar que si toda imagen es representación, esto implica que necesariamente utiliza reglas de construcción. Si estas representaciones llegan a comprenderlas otros que los que las inventaron es porque hay entre ellas un mínimo de convención sociocultural; dicho de otra forma, porque le deben una gran parte de su significación a su aspecto de símbolo” (óp. cit., p. 45).

En la invitación de estas indicaciones, y en atención a la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, la pregunta por su especificidad y adecuación dentro de la *Colección Iconográfica* tendría una respuesta tentativa y lectura sintomática: no existen únicamente

⁵⁹ [Traducción libre] “La traducción japonesa de la noción de Fenollosa de “idea”, llevó a la tendencia general de interpretar el mundo de la expresión artística como una forma de ideología.

[...] En otras palabras, se concentró en el sistema básico que justifica la clasificación de una obra como “arte” en lugar de la cuestión del significado ideológico del lenguaje”.

imágenes testimoniales, sino agrupación de programas de *con-figuración*. Aquellas imágenes corresponden a constataciones de mundo diversificadas, de tradiciones y redes plurales, aún si el procedimiento técnico (su ejecución) o estético (su experiencia) pueda ser categorizado bajo una objetivación de la realidad. Allí reside la delimitación –la referida “sensación de limitación”– como metodología de catalogación de colecciones y teoría de la obra artística. La organización de las colecciones bajo la rúbrica de “recopilación de ilustraciones”, es engañosa y equívoca, sin considerar, asimismo, su forzada organicidad geocultural.

Otrosí: el propio principio geocultural puede ser controvertible si se atiende en él una sustancialidad impenetrable, inaprehensible, que es el perjuicio que se achaca en Fenollosa. No hay una homogeneidad imperante en la noción de Representación, ya sea como resultado estético, configuración de mundo o un lugar en que acontecen las imágenes (las obras). El mismo *ukiyo-e* es una polivalencia (pienso en la tensión entre el caso de las representaciones urbanas y las sexuales, inclusive, patentadas desde una génesis mítica, los *shunga-e*). Por consecuencia, el espejismo de la Representación es que deriva ser no un esquema inocente en sus intenciones y lógicas de conformación, sus líneas de operación. En la Representación –la Imagen como representación– se enraízan síntesis de Sentido de mundo y proyección de búsqueda de sentidos: “la imagen aporta informaciones (visuales) sobre el mundo, cuyo conocimiento permite abordar, incluso aspectos no visuales” (Jacques Aumont, 1992: 84). El importe sintetizante de la experiencia del mundo, a través de la Imagen, es el umbral de tránsito desde una *Imagen Delimitada* (epistemologizada por el siglo XIX) hacia una *Imagen Deslimitada* (exploratoria de un fenómeno irreductible).

Deseo precisar la anchura e intensidad de la Imagen para Aumont en el aparecer de una deslimitación cognitiva. La cuestión es ¿En qué consiste, para el autor, ese potencial de aportación de saberes que la Imagen convoca desde sí, y acaso, hacia fuera? Pienso, para empezar y contrariamente al estatus museal actual de la colección de estudio, que el autor francés admite el elemento de la situacionalidad de la Imagen como agente crítico de análisis, bajo una especial prolijidad: la reciprocidad y las aportaciones entre un espectador situado espacio-temporalmente y factores situacionales; a saber, los espacios sociales e históricos, y las estrategias subjetivas y colectivas de relación y aprehensión de la realidad, digo así, como

las estrategias –propiamente– de formación de imágenes. En suma, lo que el filósofo francés hace indicativo de *dispositivo*.

Si el dispositivo se examina, por ejemplo, desde la investigación de Hans Belting, en su incursión exploratoria de una mirada del mundo, el concepto de Imagen de Aumont se intensifica –por lo menos asoma una huella de caracterización– bajo una cifra etnológica (o antropológica) del espectador. La Imagen como dispositivo, conjeturo, tiene un rendimiento más abierto y plástico, si la complicidad de sus elementos situacionales, en función de una encriptación de experiencia de las imágenes, se ciñe y acompaña por la discusión, no de un espectador o individuo histórico-biológico, sino la estipulación del ser-humano. La razón: el movimiento de configuración de las imágenes o las rutas de exploración y descubrimiento de la mirada transitan por un intento de comprensión del mundo, a partir de lo humano (la búsqueda de un sentido de sí y de las cosas), y no tanto por un catálogo de percepciones y vinculaciones fisiológicas, autónomas, programáticas de un observador teorizado desde la exclusividad del cuerpo. A contrapelo, el hombre constituye *ideologizaciones* de la *mirada*. Es, por lo demás, en la posibilidad de reflexionar sobre las imágenes como un ejercicio de simbolizaciones, que se evoca el pliegue de lo visual y lo antropológico, en la solicitud de la deslimitación de la mera objetivación de lo real a una significación:

“La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (Hans Belting, 2007: 14).

Invierto la discusión, para aclarar las cosas, desde la vía de la hipótesis. Si la Imagen es, en realidad, una forma de deslimitación que inicia desde la configuración (descriptiva) de la realidad (objetual, sensorial, etcétera), significa desarrollar y diferenciar, por lo menos, dos cuestiones importantes: el primer eje imbricado sería, desde el modelo de Hans Belting y la caracterización de la Imagen bajo un factor antropológico, el requerimiento de reflexionar la existencia –y la efectividad– del sujeto-espectador (o la recepción de las imágenes, en plural), en ruptura con la sensación de limitación y desde la radicalización de una “lógica deslimitada” de la Imagen. La Imagen, como una apertura de mundo, entonces, acreditaría la

voluntad de exploración de la visualidad en una inclinación abierta, garante de sentidos, sólo desde la mediatez de alguien que yace en observancia de imágenes, en actitud deslimitadora. Abriría esto, de paso, a concebir ontológicamente la Imagen como un lugar de proyección – y recogimiento– de contingencia y posibilidad de mediación con el mundo, y la exterioridad e interioridad de la experiencia de ese mundo con el que se mira –absorbiendo imágenes y/o elaborándolas–.

Por contraparte, un segundo eje, promovido por el pensamiento de Jacques Aumont, la Imagen no se restringiría a decantar o patentar simples formas de percepción homogéneas y ahistóricas, sino que trenza en las imágenes, apariciones, detenciones, ramificaciones y las crisis de los dispositivos de la visión. Si las imágenes dan cuenta de algo, en una suerte de narratividad impuesta, es la compleja temporalidad (paradigmática) en que el ser-humano va descubriendo la mirada (o, lo que es lo mismo, la visualidad). Se encauza una noción de Imagen que amalgama una pauta antropológica y una búsqueda del *descubrir de la mirada*, como deseo o voluntad por una conquista del Sentido de mundo.

Ambas rutas referidas son decisivas para el desplazamiento desde la “sensación de limitación” hacia un estado deslimitado de la Imagen y, por extensión, de la colección de estudio. Desde una perspectiva museal, este movimiento –y torsión– del Límite implica soslayar una de las conjeturas (o más bien temores) de Alonso Fernández por el devenir del museo: la eventualidad que su institucionalidad arraigue un distintivo de omnipresencia en la organicidad de sus piezas, relaciones y revisiones, sus lineamientos y principios, y que radicalmente se transforme en un “museo de sí o de sí mismo (el museo se identifica sólo con el contenedor y sustituye o suplanta a los contenidos)” (2001: 83).

4. El ser-humano como lugar de las imágenes.

Hans Belting, al iniciar su programa de interrogación a la Imagen –o las imágenes– en la dimensión antropológica, supone que, en aquella, primero compete a la producción de elementos imagísticos en un campo determinado, luego, de mayor importancia, agolpa una forma de correspondencia entre hombre y mundo. Una juntura trascendental, por decirlo así,

entre quien demanda por una imagen y lo que la imagen intenta dar cuenta o precipita de algún modo. Esa proximidad es la de una necesidad y Sentido de la Imagen. La relación tiene una potencialidad antropológica, por cuanto, hay un ser-humano que interroga la realidad (agente productor de las imágenes) y matrices de la Imagen como fundamentación (teoría provisional) de contestación a lo que se escudriña o pesquisa de lo real. Belting recoge en su obra desde la necesidad y el Sentido, la posición y el encuentro del ser-humano con las imágenes y las relaciones que se suceden entre, lo que puede estratificarse, como imágenes físicas y mentales, imágenes colectivas y simbólicas, etcétera. Para el historiador del Arte germano, cuya hipótesis es lo central, es el propio desenvolvimiento (histórico) del ser-humano –ya sea bajo una exploración de sí o interrogación por su realización plena– lo que va conjuntamente enlazándose a la historia de las imágenes como historia de la experiencia sobre el mundo.

Puede desgranarse el siguiente complemento: la experiencia de mundo va fusionada entrañablemente a una historicidad de la corporeidad, por cuanto, constituye la fuente de la percepción del ser-humano de la realidad en la temporalidad:

“Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta” (2007: 14).

Una proposición es habitar y aprehender el mundo desde las imágenes, una hipótesis de trabajo, pero otra muy diferente, es la índole de sus esferas de estudios. Si se examinan abiertamente las teorías sobre la Imagen, sus métodos de trabajo y campos de reflexión, hay un panorama muy específico y controlado sobre el qué y el cómo se investiga la Imagen. No existe pensatividad palmariamente abierta de la Imagen y el ser-humano como problemática de investigación. Por ejemplo, las pesquisas de connotaciones científicas sobre la Imagen, como las vinculaciones entre el aparato ocular y la activación de las funciones cerebrales, esto es, en la relación cuerpo-objeto o sobre la *praxis* de la sensoriedad, su extensión está determinada por los estudios del cuerpo humano, en un sentido fisiológico. Pero, rara vez, se consiente estudiar en este contexto, el problema del uso de la imagen, o su aspecto semiótico,

con la salvedad que se interceda en un campo multidisciplinar (y podría adjuntarse en ese tipo de indagación, instrumentales de la Psicología, por colocar un ejemplo). Contrariamente, para el autor alemán, en la perspectiva de conjunto de todos los saberes sobre la Imagen, se manifiesta una exigencia multidisciplinaria y su discusión inacabable como, justamente, un fenómeno de estudio. La razón, prosigue Belting, es el escaño central del ser-humano en toda inspección o tentativa sobre las imágenes. La Imagen se vuelve objeto de conocimiento sólo en su mediación con el ser-humano.

Ahora bien, Belting no sostiene –aunque suele interpretarse así– que la aproximación antropológica constituye un punto ideológico de enganche sobre todas las posibilidades de investigación de las imágenes, como si la reflexión debe ancorarse indefectiblemente a un binarismo hombre-Imagen; ejercicio entre una *praxis* antropológica y teoría de las imágenes. Conjeturo que el lineamiento, por lo menos en lo medular, no participa de esa dirección. El mentado binarismo supone un pleito de dominio, acuciante, entre ambas esferas, una tensión de poder entre estas potencialidades de exploraciones y reclamación de saber; como si cada noción pretendiera inutilizar o desactivar a la otra, en su elucidación y fundamentación. Así, entonces, la Imagen quedaría caracterizada como una determinación del ser-humano, y lo humano, decodificado desde las imágenes. Este doblamiento hacia dentro, para Belting, no es tal –aunque se concuerde que el ser-humano posee una tentativa innata de someter a la Imagen, en el sentido de aprehenderlas, de agotar significaciones, controlar configuraciones y funciones–, sino que las imágenes existen en forma de un lugar de tránsito, de circulación y experiencia en el ser-humano. Esa territorialidad, en que se coincide Hombre-Imagen, es lo estrictamente antropológico, y tiene el predicamento de ser receptáculo de la experiencia de las imágenes y la historicidad de las imágenes. La tesis de Belting dice “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto– como “lugar de las imágenes que toman posesión de su cuerpo” (óp. cit., p. 14). El traslado antropológico pretendidamente abre aquí el estudio de la Imagen a lo multidisciplinario, y ubica al ser-humano, tanto como un productor y usuario de las imágenes, en su experiencia cotidiana y en la tradición.

Pensar la Imagen sobre esta cota antropológica implica la invocación de una hipótesis conjunta para la investigación: primero, forjar la existencia de una historia de las imágenes, esto es, no la simple posibilidad –o la *praxis*– de una periodización de imágenes o de una Imagen (en mayúsculas), sino de una densidad que se transforma en la temporalidad, sin que, con ello, implicase la dilucidación de lo que cubre, a través de un corte del tiempo o un unitarismo histórico; y, segundo, la inserción en la Imagen de una suerte de “lógica de los medios”, es decir, de la medialidad de las imágenes con el ser-humano. Por lo tanto, la Imagen es también la historicidad y posibilidad medial. Una imagen nunca es un elemento limitado, extemporal, clausurado o puramente contingente. La Imagen es una deslimitación, –y, aquí, sí, con una huella ontológica– de apertura de nuevas formas de sentido desde sí, de reactualización a partir de sí. En el mentado concepto de medialidad, las imágenes fundan su especificidad –su aportación, también, antropológica– como medio de traslación y un tejido de experiencia con la corporeidad. Medio, en este apartado inicial, es condición de distinción entre la Imagen, propiamente tal, y la organicidad en que se autorregula, su performatividad. La temporalidad de la Imagen, respecto a sus retóricas, discursos y programas. Esto supone, y, es de esperar, acaso, que los medios se van transformando en el tiempo, junto a una suerte de sentido intrínseco de las imágenes.

El concepto de medio, una segunda acepción, conjetura que, así como la medialidad posee historicidad en la polivalencia de sus condiciones de expresión, el observador también asume una historicidad (y organicidad) en los modos de observancia, al darse una experiencia en las imágenes, y a través de su corporeidad. En el despliegue de estas dos trazas, el ser-humano asoma un territorio conflictivo y, con largueza, complejo de figuraciones: él concibe las imágenes (las produce) y legitima la observancia que se tiene de ellas (registra su significancia como tradición, antecedente), tanto en una convencionalidad –una delimitación espacio-temporal, que puede ser regional, cultural, estilística o de otro orden–, como de un movimiento sin fin de realización de sí, en cuanto que Imagen, una pura deslimitación. Hans Belting considera, respecto a la medialidad, estos alcances:

“En el marco de la discusión acerca de los medios, la imagen reclama un nuevo contenido conceptual. Animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos

hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. La percepción de las imágenes, un acto de animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de imagen contemporáneas” (óp. cit., p. 16).

Declarada la situacionalidad del ser-humano dentro de la espesura y tonicidad de la Imagen, quiero desarrollar, a modo de una conjetura abierta, la extensión reflexiva de lo antropológico en la Imagen, ya sea desde un énfasis a la correspondencia hombre-mundo, como también desde las contribuciones de un enlace Imagen-sentido. De la cita anterior, y al análisis del gesto antropológico, me parece que la declamación esencial es el principio simbolizador que se teje entre el ser-humano y las imágenes. Hay tres aspectos pertinentes en este informe –acerca el caso de estudio– que deseo construir: el despliegue del concepto de Deslimitación en la armazón de sentidos sobre la Imagen; el intento de desfondar las imágenes desde la estandarización museal; y el requerimiento de una ruptura con el ejercicio legislativo actual de las imágenes, la propensión del gesto figurativo como unívocamente representacional, precisamente, bajo la subordinación de lo museal.

5. El ser-humano deslimitado: el *homo symbolicus*.

En el capítulo II, asumiendo –retrospectivamente– la tesis de una reciprocidad íntima entre la Imagen y el hombre (o cobijar una atención antropológica en las imágenes), revelaría una concepción del ser-humano determinado –o llanamente condenado– a la contingencia, a la contextualidad de su subjetividad. Para Herbert Spencer ese entorno, que promulga las condiciones y los principios al individuo, no sería otra cosa que la Ley (jurídica) y la Moral, que, con un tono de extrañeza, proviene de la propia condición humana, al modo de dialéctica hombre-sociedad–. El autor señala en el parágrafo cuatro del libro *Social Statics*, en la introducción sobre “The Doctrine of Expediency”: “It suggests the idea that the moral law of society, like its other laws, originates in some attribute of the human being” (1851: 17)⁶⁰. Esta cuestión del nexo hombre-sociedad desde el punto de vista de la determinación del

⁶⁰ [Traducción libre] “Esto sugiere la idea que la ley moral de la sociedad, al igual que sus otras leyes, se originan en algún atributo del ser humano”.

medio sobre el individuo, vale decir, la conjetural libertad de la voluntad del sujeto por sobre escenarios contextuales, Helbert Spencer persiste en exponerlas como un problema de importancia, sobre todo, en la confrontación del individuo con las instituciones del Estado. Más exactamente se expone como paradoja y un asunto irresoluto para la Filosofía. Dice en el párrafo tres, en el capítulo II, titulado “The Evanescence Of Evil”:

“In fact, if we consider the question closely, no other arrangement of things can be imagined. For we must adopt one of three propositions. We must either affirm that the human being is wholly unaltered by the influences that are brought to bear upon him—his circumstances as we call them; or that he perpetually tends to become more and more unfitted to those circumstances; or that he tends to become fitted to them. If the first is true, then all schemes of education, of government, of social reform—all instrumentalities by which it is proposed to act upon man, are utterly useless, seeing that he cannot be acted upon at all. If the second is true, then the way to make a man virtuous is to accustom him to vicious practices, and vice versâ. Both of which propositions being absurd, we are compelled to admit the remaining one” (ibíd., p. 42)⁶¹.

En Fenollosa no se deja entrever un desplazamiento incisivo sobre el ser-humano en esta oscilación, aunque sí se aprecia la decisión investigativa desde su noción de obra artística (filiación con Taine, por ejemplo y, como se ha hecho observar en algunas investigaciones, con Hegel). Por de pronto, en Fenollosa lo que emerge es una caracterización de ser-humano *epidémico* a las condiciones de su entorno, desde la unilateral lógica en que se entiende, o deslinda, la realidad física, la materialidad. Este asunto compadece, por fuera de un análisis antropológico o etnológico, en su revisionismo acabado a la figura del artista (artesano) y su dependencia a las fuentes referenciales de la sociedad:

⁶¹ [Traducción libre] “En efecto, si consideramos la cuestión de cerca, no hay otra disposición que pueda ser imaginada. Pues, debemos adoptar una de tres proposiciones. Debemos afirmar que el ser humano es, totalmente, inalterable por las influencias que se le imputan –sus circunstancias como las llamamos; o que, perpetuamente, tiende a volverse cada vez más inadecuado a esas circunstancias; o que tiende a adaptarse a ellas. Si la primera es verdadera, entonces, todos los esquemas de educación, de gobierno, de reforma social – todos los instrumentos por los que se propone actuar sobre el hombre- son completamente inútiles, viendo que no se puede actuar en absoluto. Si la segunda es verdadera, entonces la forma de hacer un hombre virtuoso es acostumbrarlo a prácticas viciosas, y viceversa. Ambas proposiciones son absurdas, estamos obligados a admitir la única restante”.

“The Ukiyoye [sic] school of Japanese design is foremost of those which in modern days have taken Japanese life for its motive; that it is peculiarly the art of the common people of Japan's largest city; and that Japanese colour-printing derives its most telling experiments from Yedo [sic] popular artists” (1921: 180)⁶².

La *Imagen Delimitada* se instituye desde una interpretación de raíz filosofo-biológica: la emergencia de una concepción del hombre retenida en su capacidad de *adaptabilidad* (que puede ser interrogada desde circunstancias físicas o sociales, históricas, culturales, etcétera), en el filo de la definición científicista –lo que trae consigo inmediatamente el asentamiento de una ideología del progreso, teoría de hendidura evolucionista y esquema teleológico–. Desde la guía de la Teoría del Límite, aquella definición es la de un ser-humano que habita la limitación (el constreñirse hacia una sola posibilidad de enlace con el mundo, a una sola intermediación, interpretación de su Ser y producción histórica, artística) como encadenamiento con la realidad.

Sobre aquella continuación o estructuración de la realidad, el ser-humano es portador de delimitaciones: se vincula con discontinuidades, y en que se reconoce como una más. Se despunta de la *Imagen Delimitada* que, ontológicamente, el ser-humano se fundamenta en el efecto de un algo externo, y cuya historicidad corresponde a las variables de permutación y adecuación a este principio limitador, que son las configuraciones impositivas de lo real. Un *ser-climático*, si cabe. Pero esta estimación, injertada en el ámbito del saber, ha implicado una universalización –univocidad y multiplicación– de ciertos axiomas (o aproximación) acerca del *ukiyo-e*. No es una cuestión menor: habitar la (de)limitación aplica también un monismo teórico, que allana el camino hacia un conservadurismo investigativo. Quizás, aquí, en lo que respecta al saber, es donde el Límite presenta su huella más amenazadora. Ya lo he esgrimido en posibilidad de enunciación sobre el objeto de estudio y los procedimientos de aceptación o destierro de los discursos sobre el *ukiyo-e*:

⁶² [Traducción libre] “La escuela Ukiyoye [sic] de diseño japonés es la primera de las que en los días modernos han tomado la vida japonesa por su motivo: esa es la peculiaridad del arte de la gente común de la ciudad más grande de Japón; y esa impresión en color japonesa deriva de sus experimentos más reveladores de los artistas populares de Yedo [sic]”.

“Es particularmente inquietante que la delimitación, en lo que se juega lo más esencial de nuestra racionalidad, en la que se expresa el animal racional en toda su potencia, tenga por cierto no sólo un carácter lógico, sino también retórico. Ello se da sobre todo en lo que podríamos describir como argumento de inclusión-exclusión” (Cristóbal Holzapfel, 2012: 24).

En la *Imagen Delimitada* persevera una investidura del ser-humano delimitadora, y pareciese que engulle la complejidad de su experiencia sobre el mundo, su interrogación y proyecto reflexivo. Aun así, se ha sostenido con liviandad la insustancialidad de los nexos entre las imágenes y una dimensión antropológica en el *ukiyo-e*, inclusive, en sólo bordear la injerencia de lo humano en la Imagen. Más que nada, por ser un proyecto sin un puerto de llegada. Pero, qué duda cabe, que el ser-humano se relaciona con la realidad a través de una experiencia limitada de las cosas. El hombre percibe esos límites como formas, contornos, dobleces, superficies, recodos, texturas, extensiones finitas y aprehensibles. La realidad, en su acontecer, está jugada limitadamente, y así es posible indicar que “cada cosa, cada roca, planta, animal, o el propio ser humano, procuran mantener sus propios límites, y eso les permite realizar sus capacidades, crecer, madurar” (ibíd., p. 16).

La experiencia del ser-humano asume, por condición, estar dispuesta al encuentro con los límites y, al mismo tiempo, darse por enterado que se desplaza por y entre esos límites, en los límites del mundo. Para Holzapfel las cosas emergen desde su *limitoriedad* debido a su nexo directo con la Muerte. Ello fundamentaría, por lo menos, tres elementos: la finitud de los límites (el carácter de la discontinuidad), su caducidad (la mortalidad), y la recurrencia a la inversión –o torsión – de oposición a un límite absoluto, como plenitud, Ser (el pensar la continuidad, lo infinito, en función de lo finito). En la obra *De cara al límite* se abre la siguiente reflexión de Holzapfel sobre esta complicidad con la Muerte:

“Ante todo, el límite tiene que ver con la Muerte. Hemos de morir alguna vez, y esto marca un límite como no puede haber otro que se le compare. La muerte es el límite hasta tal punto insuperable y descomunal, que viene a significar la posibilidad de límite más colosal que pudiéramos imaginar. Estamos de cara a un final de los finales, un último final de todo. Y así como esto concierne y, más que concernir, preocupa y conmueve a cada cual, sobre todo cuando la muerte está próxima, cuando aquel límite

se nos acerca (o nosotros nos acercamos a él), el único otro límite que se le sería comparable es el de la plenitud del ser” (ibíd., 13).

Las imágenes, ya sean físicas o mentales, perogrullescamente están expuestas a esta rúbrica. Pero, también es evidente que la experiencia de ellas (y en ellas), como con todas las cosas, no se caduca –y descompone– en el escueto recibimiento de datos sensoriales, a la acumulación de cantidades, cómputos o elementos cualitativos. Hay una reivindicación en las imágenes, una fisionomía que les permite preservarse y actualizarse en el tiempo. Lejos de rastrear esos indicios en la consistencia de la Imagen, me parece que su sustento está entroncado con un núcleo antropológico. El ser-humano, a contrapelo, articula la realidad, a través de las *des*-limitaciones. La *deslimitación* es el concepto fundamental de la Teoría del Límite, la fuerza y coherencia de las imágenes, en su filiación a dispositivos; la aportación de una mirada.

La deslimitación se puede caracterizar desde un juego dialéctico entre ligadura de – las experiencias de– delimitaciones y deslimitaciones; al igual que en el despunte reforzado, respecto al rol del ser-humano: primero, porque la propia consistencia del Límite reivindica su alteración. Aun siendo el Límite un componente de lo real, es decir, la *limitoriedad*, la forma en que esas fronteras se presentan (o representan) son inestables. La discontinuidad modifica su organicidad, amplía o reduce su derrotero, se renueva. Soslaya ser una unidad (o experiencia de unidad), aunque no deliberadamente. Y segundo, el ser-humano –aquel que habita y siente la limitación– ontológicamente posee una actitud (voluntad) deslimitadora, una acción de provocación, de incitación, a traspasar esos límites. En el ser-humano es donde aparece la *trasgresión*:

“Se puede reconocer que al límite le es connatural el hecho de no ser último, porque más allá de él siempre hay algo. Y cabe agregar que, en razón de que es así, cada cosa, en la medida que se desarrolla, amplía sus límites o está expuesta también a achicarlos, a constreñirse. Más no por ello podría hablarse propiamente de una “trasgresión”; ella la reservamos únicamente para el ser humano, ya que supone un acto deliberado, a saber: la trasgresión de límites” (óp. cit., p. 7).

La deslimitación reseña una actitud del ser-humano, entonces, que permite visibilizar e inspeccionar modos de ser de lo humano (y modos de ser con las imágenes). Hay una fabulación entre esta actitud del ser-humano y el sentido que obra en las imágenes –y, por extensión, o sucesión, en las cosas–. La Imagen no simplemente registra, también interpreta, abstrae, reconoce, constituye esquemas categoriales, formas de significación; posee un valor añadido, que es huidizo a una mera objetivación de la realidad. En un todo, el alcance de la Imagen posibilita enarbolar –tal vez, como su atributo y sitio de cimentación primordial– concepciones y síntesis de mundo. La naturaleza fertilizante de la Imagen, propongo aquí, emprende la concepción de mundo en el sentido que Karl Jaspers le confiere en su obra *Psicología de las concepciones de mundo*:

“¿Qué es una concepción de mundo? Algo total y universal, cuando se habla, por ejemplo, de saber, no de saber particular, sino de saber como una totalidad, como cosmos. Pero concepción de mundo no es meramente un saber, sino que se manifiesta en valoraciones, conformación de la vida, destino, en la jerarquía vivida de los valores. O ambas cosas en una forma de expresión distinta. Cuando nosotros queremos decir concepciones del mundo, queremos decir ideas, lo último y total del hombre; tanto subjetivamente, como vivencia y fuerza y reflexión, como objetivamente, en cuanto mundo conformado externamente” (1954: 19).

La dilucidación nuclear, si cabe poder llevarla a cabo, es fustigar sobre el lugar de las imágenes (o el encasillamiento de la Imagen) en este proyecto con-figurador. Yo he decidido, como un primer ancladero, reflexionar este problema desde las propuestas antropofilosóficas de Ernst Cassirer. La sistematicidad de su pensamiento, por una parte, es condesciende a una multiplicidad de encuentros y conexiones entre Hombre e Imagen (en la simbolización) y, sobre todo, apuntar en las imágenes una especificidad de sentido, más allá de un recuadro sociocultural. Es precisamente ese distanciamiento a la esfera de lo cultural como el origen y principio de las imágenes (justificación por prescripción), que su especificidad puede ser desarrollada desde otras constelaciones, menos ortodoxas y más maleables, considerando lo ensortijado que es el objeto de estudio de este trabajo doctoral.

Las tesis principales sobre el ser-humano en Ernst Cassirer lo sitúan como pensador de la deslimitación. Se inscribe en una magnitud teórica que tiende, de punta a cabo, a poner en cuestión el propio concepto de delimitación o de constricción. Cassirer, a la luz de las investigaciones en el campo de la biología de Johannes von Uexküll, comienza la reflexión sobre el hombre desde su indicación más empírica, su concurrencia como organismo vivo. Pero, inmediatamente se declara en alejamiento de doble imputación: a la postura darwinista y, luego, a la perspectiva del propio von Uexküll. Empezaré por la distinción entre los modos de entender el organismo vivo del naturalista y el biólogo.

A contramano del expediente darwinista, von Uexküll elabora una caracterización monadista de la experiencia de la realidad. No hay, por decirlo así, una sola *realidad* del medio ni del encuentro con cada entidad viva, si se entiende su afirmación sobre la base de la experiencia de cada uno; vale decir, de entender el entorno por condición de posibilidad *a priori*, sino que es una condición de realidad singular en las especies. El entorno (*umwelt*) es asociatividad que se conjuga entre el organismo (estructura sensorial) y su construcción de mundo (la potencialidad de relación con lo real). Señala Johannes von Uexküll, en las primeras secciones de su libro *Cartas biológicas a una dama*:

“La adaptación del animal a su mundo circundante constituye la base de su existencia; es el único factor decisivo en la estructura de sus órganos sensoriales y de sus efectores [...] Todos, por igual, están perfectamente adaptados a su mundo circundante.

Con esto se viene abajo toda la teoría de la adaptación [...] La teoría de la adaptación comparaba cada uno de los seres vivos con todo el mundo exterior [...] aun cuando cada animal tiene relación tan sólo con una pequeña parte de las cosas existentes...” (1920: 69).

De otro modo, se puede afirmar que la formulación de la realidad es polivalente, por cuanto hay infinitas formas vivientes que experimentan lo real del su entorno desde patrones y matrices diversificados. El ser-organismo es un ser mónada, de organicidad intransferible, pero, no dialogante entre experiencias de otros cuerpos. En von Uexküll el Límite emerge como limitación ontológica de la condición de ser vivo, a través de su taxonomía material, orgánica, estructural, empero, que posibilita a su vez la construcción del *umwelt* –el mundo

circundante– (sus expectativas de experiencia y ligadura con su entorno) de una especie u organismo: un entrelace entre limitación y delimitación. No es un pensamiento mecanicista de la realidad, sino, de transformación del estímulo hacia una señal de significación de los organismos vivos, acerca de su *umwelt*. Entonces, von Uexküll se estaciona, más bien, en la visión de un pensamiento –entiendo que, fundacional– de tipo biosemiótico. Una perspectiva de estudio que es inversión del esquema analítico darwiniano, puesto que el ser-organismo no es una síntesis de condiciones naturales, sino que, es él, quien *monologiza* su medio de contingencia. Cassirer, parafraseando a von Uexküll, indica:

“Las experiencias, y por lo tanto, las realidades, de dos organismos diferentes son inconmensurables entre sí. En el mundo de una mosca, dice von Uexküll, encontramos sólo "cosas de mosca", en el mundo de un erizo de mar encontramos sólo "cosas de erizo de mar"” (1967: 25).

La comparecencia del Límite en este programa biológico funda, primeramente, una limitación del organismo respecto a sí mismo, a saber, en la capacidad de su experiencia monádica –singular– de lo real. La complejidad de seres vivientes está ceñida a su pura singularidad, a la discontinuidad más radical y original, como autonomía de la organicidad, la irrupción de una combinabilidad de sistemas receptores (o limitadores). Pero, a corolario de ello (o por ello), los organismos también delimitan sus potencialidades con el hábitat y las reciprocidades con su entorno natural. Los seres vivos, pues, tienen un sistema activo, que ejerce una injerencia en lo real: una estructura efectora (o delimitadora). La limitación y la delimitación –la conectividad entre los organismos y el *umwelt*– deriva en una autoexégesis de lo viviente: “llamo “coordinación biológica” a la fuerza que actúa en el mundo viviente y produce esa universal adaptación de los seres vivos” (ibíd., p. 71).

La inquietud y distinción por el ser-humano se extiende como prosigue: si bien, en función de la acepción de organismo-vivo de von Uexküll, el hombre se halla estructurado por la receptibilidad y la efectoridad de coordinación con su *umwelt* –componentes que son de orden cuantitativo–, las formas –los procesos– de configuración de mundo del ser-humano son muchísimo más participativos, asociativos y densos, que la invocación de este esquema categorizador. Incluso, ya de plano se podría conjurar un nuevo trasfondo. Hasta allí, Cassirer

mantiene cercanía con la lectura del biológico alemán. La bifurcación, su segundo abandono, inicia en la caracterización del Hombre, la instalación de un valor cualitativo a su enlace con la realidad como especificidad que es, propiamente, humana; la actitud de trasgresión hacia la deslimitación. Se pregunta Ernst Cassirer, al modo de una presentación del problema, y se arguye una provisoria respuesta, al mismo tiempo:

“¿Es posible emplear el esquema propuesto por Uexküll para una descripción y caracterización del mundo humano? Es obvio que este mundo no constituye una excepción de esas leyes biológicas que gobiernan la vida de todos los demás organismos. Sin embargo, en el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. Su círculo funcional no sólo se ha ampliado cuantitativamente sino que ha sufrido también un cambio cualitativo” (ibíd., p. 26).

El filósofo declara que ese elemento cualitativo es lo simbólico, o, si se quiere, aquello que constituye el tercer sistema (patentado únicamente en el ser-humano). Aunque la palabra “sistema” carga una connotación científicista, por lo menos, en una primera lectura atenta, refiere más a la capacidad de apertura del hombre a nuevas constelaciones de trato con la realidad, a la germinación de significaciones de mundo. La red simbólica ha cambiado el vínculo sujeto-objeto de una mediatez sensorial, hacia una interposición con el lenguaje. La construcción, en palabras del autor, de “universos simbólicos”, desde donde se desgrana el Mito, el Arte y la Religión. A un estrado ontológico –y si cabe decirlo, también en un orden existencial–, el Hombre se emplaza o fluctúa entre dos grandes distribuciones: por una parte, una circunscripción al mundo del reino animal (lo viviente), presidido por sus leyes y lógicas naturales; y, en una segunda contención, al mundo inteligible de las Ideas. En la gravitación de la medianía, sin que esto enfatice una limitación inmediata, el Hombre se haya situado en la realización de sí, a través de sus concepciones de mundo. En el hallazgo de lo simbólico como tensión entre un mediato de la realidad física y un mediador con el mundo inteligible, el Hombre puede generar las condiciones de posibilidad de habitarse el *umwelt*, su mundo circundante. Aquí, Ernst Cassirer inyecta delicadamente una noción de cultura, al entender, a través de ella, una exploración y acumulación sostenida de excedencia simbólica:

“La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico. De este modo podemos designar su diferencia específica y podemos comprender el nuevo camino abierto al hombre: el camino de la civilización” (óp. cit., p. 27).

Hay un acento vivencial en la noción de Hombre de Cassirer que debe ser advertido. El *animal simbólico* no puede rastrearse bajo un desnudo principio autenticatorio del ser-humano, vale decir, como si su introducción problemática correspondiese al acabado de una reflexión sobre *lo humano* o un desenlace de lo humano; una definición inmovilizada, al fin y al cabo. El *animal simbólico* es una instancia emancipadora, de un despunte exegético, primerizo del hombre; es, asimismo, otra vía de proyectarlo como un ser de la trasgresión y, desde allí, acaso, al bosquejo de toda una cartografía de modos de ser-humano: ya sea desde rendimientos de hendidura antropológica (*homo-sacer, homo-religiosus, homo-viatus, homo-ludens*, etcétera) o desde una lectura filosófica (el ser humano como proyección, testigo del ser o un sujeto universal o central, etcétera). La trasgresión, en la medida de una deslimitación –y dimensión ontológica del ser-humano–, es donde el requerimiento por una mediatez de lo objetual (la necesidad de dar representaciones –conferir traductibilidades– o aspectaciones del mundo) es extendido –y, muchas veces, también puesto en crisis– hacia una abstracción de mundo: lo propio del orden simbólico.

Se puede ampliar en la noción *animal simbólico* una traza más incisiva: sólo se puede construir un universo simbólico debido a la capacidad del ser-humano de interrogarse por la realidad. Esta conjetura no arrastra –por lo menos, en primera inspección– hacia una pregunta por el sentido, sino hacia una contestación del símbolo. El hombre es un ente, en cuya autoconciencia todo se vuelve parte de una interrogación, incluso él mismo. Desde un punto de vista heideggeriano, es un ente que se interesa por el Ser de todas las cosas. Es afectado por su conjetura, pretendida dilucidación, aunque pueda estar reservada al lugar de lo utópico o lo hipotético. Una de las consecuencias más sobresalientes de este enunciado, entiendo, es que compromete al ser-humano a estar constantemente expuesto hacia una apertura al mundo, hacia una suerte de autoconciencia soberana. En esa línea, la actitud trasgresora y la

capacidad de interrogar el ser de las cosas (incluso, si esa pregunta solicita la creación de un pensamiento empiricista o una sistematicidad metafísica), son condiciones de posibilidad de los modos de ser-humano:

“Es propia del ser humano la comprensión, y ésta puede ser no solamente del mundo, de los otros, sino también de nosotros mismos, esto es, auto-comprensión. Es más, esta auto-comprensión, en verdad, es el fundamento de toda otra comprensión, por cuanto, por ejemplo, la comprensión que tenemos de las cosas o de los otros seres humanos, es siempre a la vez con respecto a nosotros mismos, por decirlo así, es desde nuestra perspectiva [...]

Visto de este modo, lo originario es que somos cada uno ser-humano y las concepciones antropológicas tienen así cierto carácter de máscaras o pantallas que necesitamos, justamente en la medida en que necesitamos parejamente darnos y apoyarnos en alguna auto-comprensión” (Cristóbal Holzapfel, 2004: 13-14).

En lo que respecta al símbolo –la naturaleza simbólica– en el ser-humano y, siguiendo la huella del pensamiento de Cassirer, su lugar está en la constelación del Arte, la Religión y el Mito. Me referiré en un breve esbozo al entretrejo del Arte y el Símbolo (como objeto resultante de un proceso de simbolización), a la luz del problema de la deslimitación. Si el Arte (una universalidad de prácticas y de concepto) consiste también en la petición imperiosa de una traductibilidad de la realidad, es decir, el de acontecer como representación –que es el meollo de la experiencia estética del *ukiyo-e*–, la obra artística es ordenación de la realidad que se principia sobre un problema de estructuración de sí misma. O sea, un problema de construcción visual de lo real en el Arte. Es lo que Rudolf Arnheim describe, en una naciente aproximación de la obra artística, desde una concepción gestáltica, ancorada, también en un *telos* sobre el Arte:

“Una obra de arte es una enunciación acerca de la naturaleza de la realidad. De un número infinito de posibles configuraciones de fuerzas, escoge y presenta una. En cualquier configuración semejante, el todo determina el lugar, el carácter y la magnitud de cada fuerza, y a su vez, de la articulación de todas las fuerzas que lo integran resulta una estructura unificada. Esto significa que cada estructura de existencia se presenta en

su forma válida. La obra de arte es la solución necesaria y final del problema de cómo organizar una estructura de realidad de características dadas” (1977: 34).

El proyecto de obra de Arnheim, en esta atadura, está comprometido –y, si no, acaso, reducido– a una capacidad de organización de los datos sensoriales (los modos de aspectar lo real en la obra) en el espacio artístico –como si, en una primera intentona, la obra se cierra al potencial de objetivación, en la formatividad de sus recursos– y deja por fuera el problema de la significación. En esta noción se omite el problema del ser-humano con el lenguaje, que es lo verdaderamente trascendental. El lenguaje es la diferencia radical entre el hombre y las demás especies, que deviene en una polarización entre el *umwelt* de lo humano (lo simbólico) y el mundo natural. Esta caracterización de obra se construye, a partir de su formatividad y no trasgrede, sino que genera correlato, reciprocidades desde la experiencia sensitiva a la técnica. Ahora, Arnheim, en un segundo momento, desplaza la problemática al eje de las imágenes. En la categoría de Imagen, como una segunda caracterización, pareciese haber una cualidad completamente original, una suerte de conciencia hermenéutica original:

“El mundo de imágenes no se estampa sencillamente sobre un órgano fielmente sensitivo. Antes bien, al observar un objeto, le salimos al encuentro. Nos movemos a través del espacio alzando un dedo invisible, nos trasladamos a los lugares distantes donde se encuentran las cosas, las tocamos, las asimos, examinamos su superficie, estimamos sus límites, exploramos su textura. Es una ocupación eminentemente activa” (ibíd., p. 39).

El susodicho encontronazo del Hombre con las imágenes, como nueva conjuración de experiencia, es desde lo exegético. Allí emerge la preocupación por la significación, esto es, por los modos en que la experiencia de la representación de lo real se asienta en lenguaje (forma significante) y constituye el relámpago fundacional en que la Representación trasunta hacia una simbolización. La Imagen, ahora, en tanto que un símbolo, irradia pura trasgresión, deslimitación, pluralidad y polivalencia configurativa (en la elección del uso de los lenguajes, las materialidades, las estrategias y los repertorios compositivos, categorías y esquemas de aprehensión, etcétera). *Imagen y símbolo* constituyen dos caras de una misma moneda.

El símbolo –la imagen simbolizante– puesto en la relación con el Hombre y su *umwelt*, constituye un nuevo horizonte de investigación sobre el problema de la Imagen y el debate con la Representación: la visión abandona su categoría de mero aparato de la sensibilidad y se abre camino hacia lo que, según Aumont –y siguiendo a muy corta distancia la conjetura de Ernst Gombrich–, viene a ser una mediación que “desempeña un papel de descubrimiento de lo visual” (1987: 85). Esa fibra exploratoria es otra expresión de la deslimitación, primero, desde un ser-humano que interroga la realidad y, segundo, de la Imagen como movimiento constructivo y sintetizador de mundo. Reiteradamente, es posible de atender esta mediación casi lúdica de la Imagen, desde la posición transgresora del ser-humano, rotulando, al mismo tiempo, su oposición limitadora. Jacques Aumont, sin pretender abrir un escenario reflexivo sobre el Límite, marca la diferencia trascendental entre la *Imagen Delimitada* y la *Imagen Deslimitada*: alojar al ser-humano –un ser humano que se relaciona con el lenguaje como ejercicio de agotamiento de referencialidad y de búsqueda del mundo– en el horizonte de las imágenes y analizar sus funcionalidades en la experiencia del individuo-observador. Allí, el autor francés hace asomar el indicativo de lo que puede designarse como *imagen-representación*, en contraposición a una *imagen-símbolo*: a la primera se corresponde una funcionalidad de *reconocimiento*, mientras que, a la segunda, una directriz de *rememoración*.

La *Imagen Delimitada*, representacional, consiste en atribuirse una funcionalidad de registro, identificación, como un programa estratégico-estético de constatación de cualidades entre lo visual –la constructividad de la Imagen– y una asociación analógica con el objeto de esa representación. El ser-humano reconoce lo real con uso en el lenguaje compartido. Allí no coteja interpretaciones, sino que es donde se sobreviene una impositividad del lenguaje como convención histórica y social. Es, pues, aquella, un tipo de Imagen que documenta y porta de banderín la potencialidad de catalogación. La *rememoración*, desde una segunda operación con el lenguaje, en que no se clausura el reconocimiento, sino que es descolocado, respecto a su objeto de lo real o puesto en crisis de autenticación, ingresa la deslimitación de las imágenes como codificación constitutiva doble. Encriptación, una, en que la Imagen se disocia del documento como una articulación puramente mimética con la realidad y se

presenta o se retrotrae de reglas analógicas con lo real, hacia reglas *propias* del lenguaje (del Arte, por ejemplo), que ya no es de una esfera enteramente compartida, sino que privatizada a distintas escalas. La convencionalidad del lenguaje ahora acata a espacios y reglas estrictas de lo artístico. En ese sentido, hay delimitación, sí, pero, la Imagen se deslimita hacia una exploración y práctica sin fin de sus posibilidades de interrogación (que, no es otra cosa, que su nudo con el concepto de Sentido).

Esto acarrea al segundo punto y, tal vez, paradójicamente al orden más general y universal de la cuestión: sólo en la búsqueda singular de una interrogación del mundo, la Imagen tiene una plena libertad de conjugación y exploración de sus recursos constructivos. La elaboración de la red simbólica empapela la renuncia del lenguaje cotidiano. La Imagen-símbolo germina en la muerte del lenguaje como señal de lo real. De esta forma, a través de la singularidad de una interpelación por el mundo, la Imagen asume una apertura hacia la deslimitación y, en ello, a la cabida de una exégesis o posicionamiento específico frente al ser-humano interrogador:

“Los símbolos, en el sentido propio de esta palabra, no pueden ser reducidos a meras señales. Señales y símbolos corresponden a dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido” (Jacques Aumont, *óp. cit.*, p. 35).

Se aprecia desde la cita que coexiste una relación de intimidad –incluso, un trance ineludible– entre el ser-humano, el símbolo y el sentido, y una interrogación que da cabida a esta confabulación. Esta triangulación conceptual se desarrolla en esta investigación desde la reanudación de la pregunta por el proceso de la trasgresión, que visibiliza la ensambladura de estas tres esferas. Yo lo expongo de la siguiente manera: ¿por qué el requerimiento o la necesidad de una trasgresión de las imágenes?, de otro modo, ¿para qué de las imágenes que se trasgreden, si el ser-humano ya patenta esa constitución deslimitadora en su mediación con el mundo? Y, seguidamente, habría que responder a una segunda fase: si la trasgresión conduce a que la *Imagen Deslimitada* se formule como simbolización, esto es, en la renuncia del lenguaje de la cotidianeidad, ¿qué rendimientos específicos trae consigo en la posibilidad de reflexionar las imágenes desde su colocación mediadora o sobre las formas de aprehensión

singulares de la realidad? La dirección apunta imperativamente a discernir la participación del Sentido en esta conjugación tripartita, su lugar crítico entre el ser-humano y la Imagen.

6. El Sentido en la Imagen: lo *imaginal*.

La primera anticipación a la Imagen, en la forma más simplona de vinculación, es la avidez por sacar a superficie una suerte de pre-juicio, que es el acato de una hermenéutica de lo visual o de la mirada. La Imagen es un lugar al que es posible expresar una significación. No se alega que la interpretación sea un terreno pre-reflexivo, antes bien, es la tendencia o la intencionalidad de impregnación significativa (casi en una búsqueda de la literalidad), lo que se coloca en examen. La primera exigencia con las imágenes se ciñe en el desmontar precisamente un encuentro reflexivo con la Imagen y levantar como *naturalidad*, el propósito –tal vez, desapercibido de crítica o ya, incluso, maquinal– de descomposición de significantes y significados; allí, donde se confesaría, al fin, insuprimible, la *verdad* del acto de la observancia. El ser-obra –visto desde la naturaleza de la Imagen–, en consecuencia, sería la escalada de construcción y “depuramiento” de sentido o, mejor, un ensayo de conquistar el Sentido de lo que acaece como imagen. A primeras aguas, hay algo que se exhorta a ser desenterrado y puesto en conocimiento en (y desde) las imágenes, un tipo de funcionalidad intrínseca o expectativa de experiencia metodizada. Para Martine Joly, la traída funcionalidad es descrita, sin más ni más, como *formas de ser* de las imágenes:

“Herramienta de comunicación, divinidad, la imagen se asemeja o confunde con lo que representa. Visualmente imitadora, puede engañar como educar. Como reflejo, puede conducir al conocimiento” (2012: 23).

Este compendio se puede acrecentar más: la solicitud hermenéutica de las imágenes suponen la conciencia –y, a la vez, una atención– por la valía de un contenido (o desgranado a un punto más fino, el entusiasmo por la tensión entre contenido y forma) como la fuerza conductora de toda experiencia de la Imagen. Cada acercamiento a las imágenes, tal parece, es una reactualización de una pregunta por su valía –o capacidad– de instancia hermenéutica. Dice Wunenburger, entendiendo la Imagen como símbolo:

“Las imágenes simbólicas, no son tanto traductoras de un sentido analítico, conceptual, anterior, cuanto modos de expresión de una información virtual, y que no toma sentido más que en movimiento mismo de su auto-representación sensible” (2005: 58).

La Imagen siempre debe ser descifrada o, por lo menos, adjudicarse el ademán de un esfuerzo reflexivo y, que, sin embargo, es infructuoso en el abismo de su inagotabilidad. La Imagen se desliza, de acuerdo con Wunenburger, a través de tres zonas epistemologizantes: primero la articulación de una experiencia estética con el talante mimético o representacional, esto es, como las correspondencias, y también las connivencias, entre conjuntos referentes y formas de reproducción que son referenciadas. La *imaginería* señala el autor, es el primer nivel de formatividad de las imágenes. Después está el *imaginario*, cuya espesura ya es de orden simbólico, pues, refiere siempre a una ausencia o un silencio; algo que no está presente, y cuya presentación insostenible debe ser atestada; o bien, que es inexistente, y la Imagen formativiza afirmativamente el mutismo. En ambos casos hay extravío de lo real, disolución (pues, no hay representación en la irreferencialidad). Finalmente, acude lo *imaginal*. Una locución que, espasmódicamente, ya ha sido citada en secciones anteriores.

Lo *imaginal* me parece fundamental para entender los alcances de la inspección de la Imagen en el *ukiyo-e*, en los términos formulados por la investigación; debido a que, en un primer lugar, no es correlación con fenómenos sensibles. No guarda una analogía con lo real, sino que configura horizontes simbolizadores en el pensamiento. En lo *imaginal*, la Imagen adquiere una legitimación, a partir de sí misma, y un *corpus* potencial de incubación, o bien, de encarnación, de concepciones de mundo (*mundus imaginalis*) –movimientos del Sentido– en el ser-humano. Pero lo *imaginal*, en tal exención, no ha sido azuzada como un problema de conocimiento de notabilidad en el caso de estudio, ni en el contexto general de lo artístico en el Japón. La distensión y hondura como plataforma experimental es seductora:

“Esas imágenes visuales, esquemas, formas geométricas (triángulo, cruz), arquetipos (andrógino), parábolas y mitos, dan un contenido sensible a pensamientos, imponiéndose a nosotros como rostros, hablándonos como revelaciones. Lo *imaginal*, verdadero plano original de los símbolos, actualiza entonces imágenes epifánicas de un sentido que nos sobrepasa y que no nos deja reducir ni a la reproducción, ni a la ficción” (ibíd., p. 32).

A la pregunta ¿qué es el *ukiyo-e*?, en términos de Imagen, y según la lógica de análisis de Wunenburger, devendría la contestación, en primer lugar, de elaborar significancia de algo (un resultado del *sentire*) y una autoconciencia de las reglas de su fabricación. Aquella es la definición convencional: el *ukiyo-e* es *imagería*, por cuanto es dotada de Sentido por el descriptor de su formato o la medialidad de la obra (la categoría de estampa, dibujo, pintura, *e*), como si en la disposición ilustrativa de lo que acontece dentro de los límites del soporte, el Ser-obra, bien, la forma de la *verdad* del *ukiyo-e*, prorrumiera como la performatividad de un representacional de lo real. En el gesto de requisa estética estas obras artísticas son tanteadas como *imagerías*. Pero, las imágenes responden, y son investigadas largamente, desde un consistente modo de *imaginario*. El *ukiyo-e* concentra la vida citadina de la sociedad japonesa del siglo XVI y el XVIII, particularmente la clase *chōnin*. En la Imagen se presenta simbólicamente un *estilo* de vida, una forma de ser dentro de lo social. La susodicha ausencia –o el silencio– del imaginario, aquí, compadece en la forma de un *gusto estético* social, que se va desarrollando desde las imágenes: la experiencia estética, como las pautas o regímenes sobre la belleza, lo agradable, lo placentero, de los comerciantes japoneses.

Entonces, ¿habría que abandonar la definición convencionalizada del *ukiyo-e*, y en un intento de ampliación, reemplazarla por un contenido más abultado? No, en absoluto. Es ya incuestionable a estas alturas el linde o la imbricación del *ukiyo-e* con la clase comerciante japonesa, en variados aspectos. Pero, se ha dejado por fuera una interrogación directa por el Sentido, más que, por la propia significación. Una imputación a lo *imaginal* del *ukiyo-e*. En lo *imaginal* hay una densidad y profundidad mayor en las imágenes, sobre todo, cuando se caracterizan desde una deslimitación; cuando su invocación se descuelga desde un proyecto de creación de universos simbólicos. La trascendencia del Sentido debe ser puesta a la luz como búsqueda del ser-humano, o, en el mismo sendero, definir al Hombre como un buscador de Sentido, desde donde el “animal simbólico” cassireriano extrae el nutrimento para la configuración de universos simbólicos.

A lo que apunto es que el Sentido no es solamente el hallazgo de una significación en las obras, sino que es un movimiento configurador de lo simbólico. Trasciende la obra para convertirse en una Imagen (simbolización) de las interrogaciones del ser-humano, respecto

al mundo: lo *imaginal*, en cuanto que la capacidad humana de *imaginalizar*(se). El Sentido no puede ser rastreado puramente en la obra, sino que, en combinación con una asignación antropológica, que atañe tanto al artista, espectador, como al medio en que se desenvuelven. Y ese medio, obviamente, tampoco puede ser reducido a un equivalente de lo social. Ese medio es el espacio de lo simbólico, donde el ser-humano se ve concurrido por las imágenes.

El *homo symbolicus* de Cassirer es una existencia que, para poder habitar el mundo y realizarse en él, necesita imperativamente fuerza y lugar de simbolización. A la concepción humana de Cassirer no le basta la experiencia sensorial; primero demanda una suerte de retirada, un desfondamiento de las cosas. No es como si, de ante mano, las cosas se tornen insondables, sino que, en esta taxonomía de ser-humano, prorrumpe un desasosiego por recomponerlas hacia una estancia que “dan cuenta” para el Hombre. En otras palabras, en el ser-humano hay una solicitud, digo así, existencial, por las que las cosas deben expresarse *a justificar* (como atadura, vínculo, sostén, cobijo), que no es lo mismo decir que posean un fundamento. En el ser-humano de Ernst Cassirer únicamente “dan cuenta” los fenómenos imaginalizándolos. En este el acto de relación con lo real, el Ser de las cosas se va revelando imaginalizadamente. Holzapfel, siguiendo una línea dialogante con Heidegger, describe la incumbencia del ser-humano sobre el Ser o el ejercicio de justificación de los fenómenos:

“¿Por qué al pensador de la Selva Negra se le ocurre concebir al hombre, al *Dasein*, como *Sorge*, preocupación o cuidado? Ciertamente que concebir al hombre como “animal racional” o “volitivo”, como “jugador”, u otro, de alguna manera se nos hace inmediatamente comprensible; mas, el cuidado o preocupación: ¿qué tiene que ver con el hombre y por qué además ha de ser tan determinante respecto de su ser? La respuesta está en que la preocupación se entiende a partir de que “nos va” el ser, esto es, nos preocupa el ser de las cosas –casa, aire, río, los otros y nuestro propio ser–” (2005: 22).

Lo *imaginal*, por apuntar así, es el *telos* de la simbolización de Cassirer, como una construcción de mundo en que se configura lo humano. Pero, en su trasfondo, está el Sentido. Uno puede ser tentado, sin mayores inconvenientes, a concebir al ser-humano ante todo como un buscador de Sentido. Y con ello me refiero a una potencia desestabilizadora y, al mismo

tiempo, referencializadora, de dar sustancialidad a lo que se acontece. Precisamente en ese carácter dinámico del Sentido se posibilita la instancia trasgresora en el ser-humano.

Desde un punto de vista existencial, en el ser-humano no hay algo así como un fondo fijo e inerte de Sentido, una especie de patrimonio o depósito. No puede ancorarse el Sentido en ninguna organicidad, esquema o categoría, sino, antes bien, oscilamos entre dos grandes polaridades, que paradójicamente están coligadas: la saturación de Sentido (la significación o la delimitación) y la de actualización de Sentido (la simbolización y la trasgresión). El ser-humano es un generador de Sentido (de la significación). Aquello, en la medida que se dota de sentido. Desde un carácter metafísico, la búsqueda por el Sentido va encaminada por el sondeo del trasfondo de las cosas. A esta cuestión, Cristóbal Holzapfel corresponde por una interrogación fundamental y abismal, la del *sentido del Sentido* (2005). Aquí hay un doblez, pues, de alguna manera en el ser-humano se suspende provisoriamente su pauta dotadora y asume un aspecto de acogida, donación de Sentido desde fuera (piénsese esa exterioridad de lo Otro, desde donde el Sentido sobreviene como el Ser, Dios, el Universo, la Naturaleza, etcétera).

Una de esas esferas donadoras de Sentido es la existencia misma o, para colocar un nombre a esa exterioridad de lo Otro, *la Vida*, en las palabras de Jean Grondin (2004). Una de las interrogaciones más brutales por el Sentido, a una elevación metafísica, es por el Sentido de la Vida. Pero una interrogación, cabe decirlo de esta forma, a la intemperie sobre este asunto, es un intento fallido por dar solución a una problemática que es insubordinable de finiquito. En el preguntar por el Sentido de la Vida ocurriría una especie de afirmatividad tautológica, donde la afirmación del Sentido –de todo sentido posible– se descompondría a sí mismo en el momento de su enunciación. Lo que sí ocurre, casi debido a un modo de resarcimiento por el impedimento de dar una respuesta, o bien, apuntar un Sentido fijo y final al tema, es la fabulación de fronteras de control a la desesperación por el sentido del Sentido de la existencia. Espacios anestésicos que amparan una propuesta de Sentido, en la mayoría de los casos, desde una postura metafísica. Enumera el filósofo canadiense, a propósito de estas alquerías de la “calma”, los siguientes casos:

“Por ejemplo, las respuestas religiosas (la vida solo tiene sentido en la perspectiva de un más allá, donde todo estará bien y donde todos los errores serán reparados), las humanistas (abrámonos al avance de la cultura) o las vagamente hedonistas (disfrutemos de la vida, sólo hay una)” (2005: 35).

La Imagen, así como toda positividad sobre el Sentido, estatuye una averiguación, también, a partir de fuentes dispensadoras de sentido. Es un lugar específico, con sus modelos y discursos, pues, es donde el ser-humano desenvuelve su singular interrogación sobre el mundo. Aquello es importante, porque caracterizo a la Imagen como espacio de búsqueda y no como fuente dispensadora de Sentido –donde yacen fenómenos tan voraces como el Amor o la Muerte–. Quizás, es aquella distinción, la más sustancial, para desemparejar el Sentido de la Imagen, de la significación de las imágenes. Una diferencia notable es que, bajo ciertas circunstancias, las imágenes pueden constituir referencia (fuente dispensadora) de sentido, ciertamente, pero, no son fenómenos donde se emana el Sentido. El escenario es otro. La interrogación por el Sentido en las imágenes se conduce, a través de la simbolización hacia lo *imaginal*, aquí, caracterizado en una especie de entelequia. El Sentido, entonces, hace aflorar caminos de circulación.

El rendimiento de lo *imaginal*, descolgado del pensamiento de Wunenburger, implica asuntos trascendentales y robustece el lazo de unión entre las imágenes y el ser-humano con el Sentido: primero, que sólo a partir de la simbolización el hombre –bajo el perfilamiento cassireriano– construye su *umwelt* que, no sería otro asunto, que el movimiento de un tipo de Sentido desde lo real como respuesta a su inquietud. Y, sin embargo, la simbolización no se encajona a un correlato con lo real y, tampoco, se constituye como una pura Idea, sino, en una existencia que está a medio camino entre la Idea y la Representación tangible. Aquí no habrá que pensar únicamente en el ejemplo de lo simbólico, las figuras geométricas –un triángulo, círculo– o los signos matemáticos. También ingresan a este conjunto las imágenes poéticas o ciertas formas de con-figuraciones visuales. Segundo y, a consecuencia de lo antepuesto, el sentido del universo simbólico desde donde el ser-humano mora su mundo circundante, es lo que, para las imágenes, concierne a lo *imaginal*. Por lo tanto, el Sentido es profusión que estremece, tanto a las imágenes (como espacio interrogativo particular) y al

ser-humano (como creador, recipiente y lugar de traslación de las imágenes). No en vano, para Holzapfel el ser-humano coexiste en una duplicidad funcional: una actitud significadora y otra simbolizadora.

La Imagen, convocada bajo este indicativo hacia el Sentido, y en vistas a lo *imaginal*, en principio, entreteje tres dimensiones, a través de la simbolización: una densidad semántica, otra existencial, y una, finalmente, metafísica. Esto mismo se aplica al ser-humano, en cuanto es un buscador de Sentido, pero, aquí, atenazado como respuesta –siempre provisoria– a una interrogación por el mundo desde la Imagen. Esta perspectiva restituye el problema que ha sido enunciado en párrafos preliminares, a saber, la falta de alusiones a la imaginalidad del *ukiyo-e*, y a la carencia de un umbral de especificidad –y también de diferenciación– en la experiencia estética de la obra, en cuanto a una imposición de imágenes representacionales (analogizantes). La interrogación del mundo desde esta prerrogativa semántica del Sentido atañe a un trance entre el encuentro y la contingencia con el lenguaje. Aquí se dialoga desde la significación propiamente tal: el *ukiyo-e*, el caso de este estudio, ha sido significado como *estampa japonesa* (desde un punto de vista museal), “imágenes de la sociedad japonesa del siglo XVI” (desde la historiografía), “Pinturas o ilustraciones del mundo Flotante” (desde lo etimológico), y un prolongado etcétera. En cada uno de los casos, la palabra es un intento de afirmar significación (lo que la obra causa estéticamente, el sentido terminológico o, incluso, lo que el lenguaje de la obra pone de manifiesto).

El sentido semántico no normativiza, sino, define el movimiento del Sentido. Como rasgo de la búsqueda del Sentido, lo semántico adquiere su efectividad justamente en hacer convincente un sentido del mundo como existencia, la que preside el lazo con él. La frontera existencial, por otro lado, avizora una orientación y, a la vez, complemento de justificación, en la medida que es lugar del Sentido enlazado a las decisiones y acciones. Aquello, ya puede aventurarse en este informe, recae en las medidas museográficas de tutela de las piezas –la preeminencia de justificación en lo ilustrativo como punto de categorización de las obras–, y en una articulación de sentido de una comunidad, respecto a cómo ejercer su voluntad –la conversión de la noción de *ukiyo* como legitimación de un tipo de *habitus* social, o una autenticidad de clase y herencia cultural–.

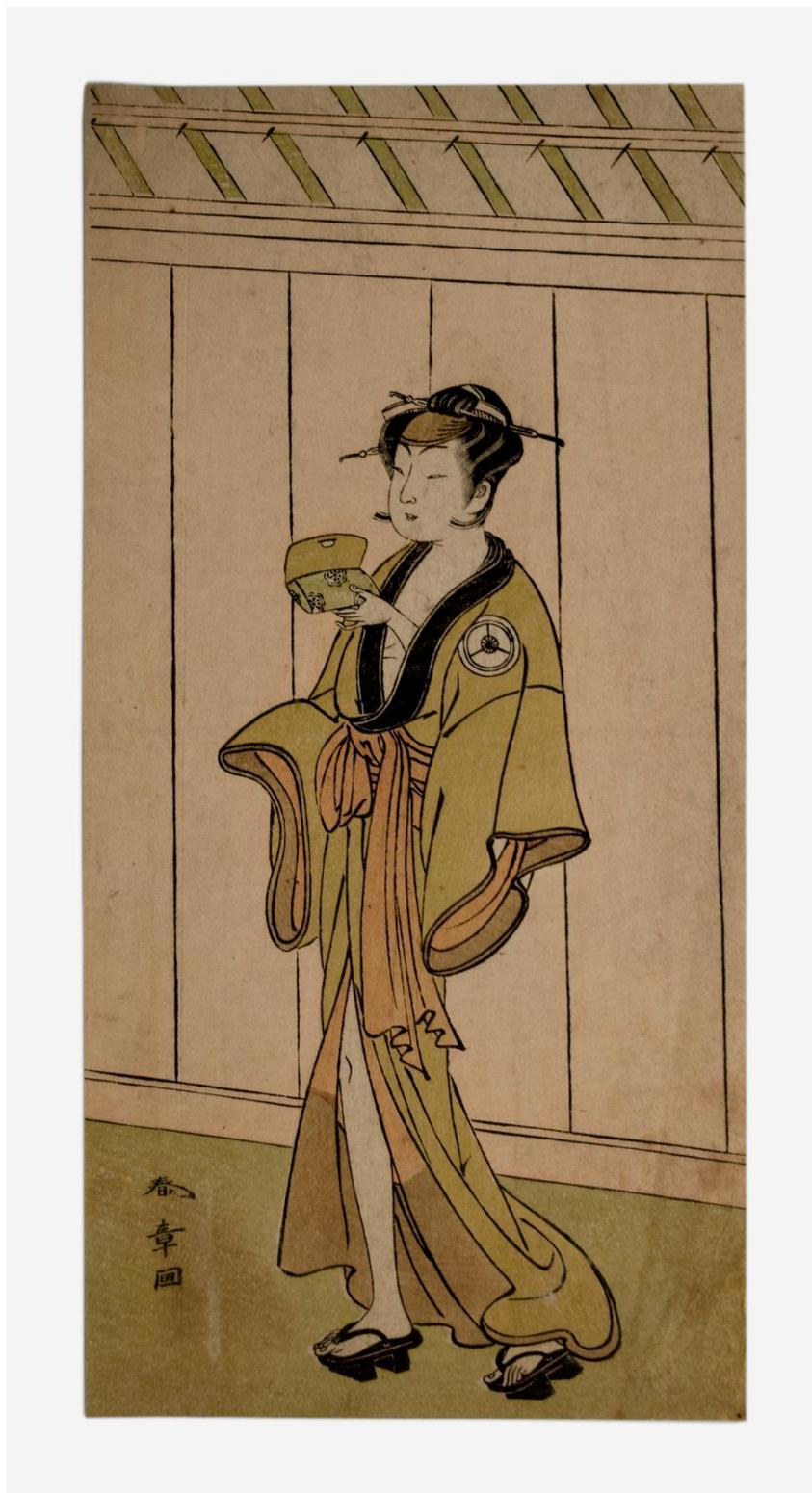
Lo semántico es a la *imagería*, como lo existencial es a lo *imaginario*.

La interpelación por lo metafísico, el trasfondo, queda sin inspeccionar todavía, esto es, la aproximación hacia lo *imaginal*. Es probable que esta investigación no consiga sonsacar una tesis definitiva sobre la imaginalidad en el *ukiyo-e*, pero, por lo menos, su esfuerzo es el de instalar el arco de interpelación a esa sujeción trascendental.

Anexo de Imágenes Capítulo III.



Ilustración 8 “Actor Ichikawa Ebizo en papel masculino”. Autor: Shunjo Katsukawa. Número de inventario: 16.



18.

Ilustración 9 "Actor Tamazawa Saijiro en papel femenino". Autor: Shunshō Katsukawa. Número de inventario:



Ilustración 10 "山姥と金太郎 Yamauba Combing Her Hair and Kintoki". Autor: Kitagawa Utamaro. Número de inventario: JP979.

Capítulo IV: El deslímite. Reflexiones sobre el parentesco y el contagio en el *ukiyo-e*.

“En el espacio infinito existen innumerables esferas luminosas, en torno a cada una de las cuales gira aproximadamente una docena de otras más pequeñas alumbradas por ellas, y que, calientes en su interior, están cubiertas de una corteza sólida y fría sobre la cual una capa mohosa ha engendrado seres vivientes y cognoscentes: esta es la verdad empírica, la realidad, el mundo. Pero para un ser pensante es una situación penosa el encontrarse en una de aquellas innumerables esferas que flotan libremente en el espacio infinito, sin saber de dónde viene ni adonde va, y ser nada más que uno de los innumerables seres semejantes que se apiñan, se agitan y se atormentan, naciendo y pereciendo rápidamente y sin tregua dentro del tiempo sin comienzo ni fin”.

Arthur Schopenhauer.

“Sólo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor del cerezo y las hojas multicolores del arce... Nos dejamos llevar –como una calabaza arrastrada por la corriente del río– sin perder el ánimo ni por un instante. Esto es lo que se llama el mundo que fluye, el mundo pasajero”.

Asai Ryoi.

1. El *ukiyo-e* en un (des)enlace con lo real y lo museal.

La batería teórica que el capítulo III ha dispuesto como herramienta de estudio del *ukiyo-e* supone un uso, tanto en la exploración desde su ámbito de objeto artístico y atributo de pieza museal. Es una taxonomía bifuncional para el pensamiento. Una ligadura que está cotejada, además, para las obras bajo un horizonte del coleccionismo local. Con todo, me

parece que este arco teórico no puede cerrar el objeto de la investigación en su totalidad –la instancia de su finitud e, inseparablemente, definitoria–, y cuya retractación es, también, premeditada. Los rendimientos de esta disposición conceptual deben medirse, antes bien, sobre la concurrencia de nuevos marcos de reflexión, originales proyecciones interrogativas al objeto sobre esta doble imponencia (o efecto de hibridación). El impulso que subyace a este esfuerzo exploratorio es la mencionada “sensación de limitación” que acarrearán las obras, como señal de sus modelos de legibilidad (o control).

La trama investigativa actual, entonces, está enhebrada sobre la tesis de una condición deslimitada del objeto de estudio (una Teoría de la Imagen, esto es, la de visibilizar la Imagen como instancia de trasgresión de lo real, a partir de lo simbólico); las imágenes son portadoras de un conjunto de elementos que constituyen su organicidad y capacidad de asociatividad. Aquellos anuncian, en primer lugar, que toda Imagen es un modo de construcción de sus propios recursos de performatividad, dentro de las posibilidades de un soporte (Martine Joly), vale decir, referido con énfasis a la constelación material y técnica de las imágenes; segundo, se adiciona que la Imagen se instala a través de un circuito de situacionalidades que modulan su código de dispositivo (Jacques Aumont), donde, aquí, el vocablo de *dispositivo* refiere a las circunstancias teóricas e ideológicas de configuración de un *mirar*; y, tercero, de alguna manera, envolviendo las aristas anteriores, la Imagen se encuentra a sí misma dotada de un valor antropológico (Hans Belting), pues, en tanto que simbolización, su Sentido –y el del ser-humano– (Ernst Cassirer) están en una constante proyección, elaboración y articulación de concepciones de mundo (Karl Jaspers).

Sobre esto lo último, el régimen del Sentido y su juntura con el ser-humano, el hombre se caracteriza como un “buscador de sentido” y su interrogación por el mundo exige en la Imagen un tipo de conjetura –provisional– sobre tres dimensiones: una distinción semántica (*imaginerías*), existencial (imaginarios) y metafísica (Cristóbal Holzapfel). Ahora bien, lo que resta por abordar en esta investigación, es cómo la construcción de esta disposición de la Imagen puede sobrevenir en un espacio interrogativo consistente y de largo plazo sobre su estatuto metafísico: asentar la Teoría de la Imagen como un conducto de inquisición original de la colección chilena de *ukiyo-e*, las *estampas japonesas* (lo *imaginal*).

Yo propongo la inauguración de dos lugares problematizadores sobre la colección de estudio: el primero, y de un mayor brío, es la orientación hacia un diálogo con el consabido problema de la Representación. Más precisamente, la relación del objeto de estudio con la tradición japonesa –su fuerza genealógica– desde el enclave del *parentesco* de la Imagen; quiero decir, la posibilidad de una transformación en el tiempo de un dispositivo “troncal” de síntesis y desbordamiento de lo real. Sobre este lineamiento se discute la efectividad del lugar del *ukiyo-e* como mera observancia de la realidad y, en consecuencia, su apropiación o expropiación del descriptor de *estampa* en la *Colección Iconográfica* (su factura museal). El segundo espacio de averiguación atañe al concepto de *ukiyo* –desde una imbricación con lo etimológico– y los modos en que se ha interpretado su sentido de sistematicidad estética que, también, nutre la Representación como una forma de voluntad o intencionalidad autoral. Allí, mi intención es conjugar cómo la inoculación del concepto de *ukiyo*, y su trato, el *contagio*, deviene en exegesis de cierto tipo de imágenes que guardan una semejanza o posibilidad de encuentro con un Sentido de lo real (su especificidad *imaginal*).

2. La crisis de la Representación y *Parentesco*: entre el *sitial sui generis* y la visión de *imaginalización* del *ukiyo-e*.

Desde la irreversible bidimensionalidad –e inclusive, la contradictoriedad– del caso de estudio, en la supervivencia de su miramiento museal y artístico, deseo reflatar ciertas preguntas inconclusas que, me parecen, son desde donde se asoma el espacio de reflexión que pretendo caracterizar aquí. Pues bien, la pregunta inicial que ha escurrido a lo largo de los capítulos es: ¿la Representación en el *ukiyo-e* se engarza, en un sentido heurístico, puramente a una estrategia de traductibilidad, conjuración o traslado de lo real a la Imagen? Y, si es así, y en cuyo arco de posibilidad queda enmarcada la categoría de la Imagen, ¿cómo armonizar la cuantía y el dinamismo, a borbotones, de motivos diversos –y discordantes, también– de configuraciones de imágenes, fuentes de sentido y formas de significación (interpretación) superpuestas en el *ukiyo-e*, en los que la convenida categoría estilística de “naturalismo” o una estética de objetivación de lo real queda en entredicho? ¿Cuál vendría a

ser el dispositivo de las imágenes en el *ukiyo-e*, entonces, y de ser posible también, la aventura de un itinerario de *imaginalización*, en cuanto a su descoyuntura con el imaginario?

Me refiero, específicamente, al problema que subsiste en la conjugación (lo diré así, tipológicamente) de obras tan anchurosas entre sí como *Yama Uba se peina el pelo* y *Kintoki* de Kitagawa Utamaro, de una demarcatoria mítica en su contenido temático; *Joven mujer como el Bodhisattva Fugen* de Suzuki Harunobu, asentada desde una línea colindante con la pertenencia budista, o bien, *Mujer buceando y pulpo* de Katsushika Hokusai, de contenido sexual. Pero, también, –me concedo esta lectura, un tanto simplona– de un deslinde animista o de una Naturaleza que se personifica con atributos humanos (véase ilustración 3, Anexo de Imágenes Capítulo III, p. 219, e ilustraciones 1 y 2 Anexo de Imágenes Capítulo IV, p. 285, respectivamente). Pareciese que, en todas ellas, lo simbólico se diluye en desiguales niveles de acontecer en la Imagen y, que, incluso, cabría señalar que no hay un *trasfondo* palmario de las imágenes (el Sentido de un mundo compartido, la forma de una cosmología o, tal vez, el despunte de una transgresión simbolizante), sino que es pura elasticidad coyuntural de su dimensión semántica (la expresión de *imaginerías*) o existencial (la aparición de *imaginarios* dúctiles). De hecho, la valía antropológica en esa flexibilidad de motivos representaciones dejaría de ser un bloque troncal –un *telos*– de la conformación de los universos simbólicos, y se empaquetaría a una mera disgregación de intencionalidades azarosas de sujetos-artistas o desde puras miradas-singularizadas, inconexas. El golpe es descomunal, pues, hacia aquella blandura se han fundado un criterio y categoría de selección museográfica para la colección chilena.

No estoy de acuerdo con ese tipo de postura separatista, azarosa, de las imágenes y la falta de asociatividad antropológica. La cuestión allí a interrogar es, y en consideración a la sedimentación de lo representacional, ¿cómo la noción de Representación logra valerse a sí misma en un horizonte conceptual y discurso estético eficaz en ese tipo de obra?, ¿cómo la Representación logra en el *ukiyo-e* ancorarse a una pertenencia y legitimidad tal (más bien, un unitarismo), que componga una red elástica y desarrollada de configuraciones temáticas y representacionales?, ¿cómo la anchura de lo representacional instituye una concepción de mundo, a partir de una legibilidad singular de la realidad? Y, en fin, ¿de qué se ha hablado

realmente desde el siglo XIX cuando se ciñe el *ukiyo-e* como Representación? Si se escudriña la Imagen desde una forma de transgresión, la Representación en el *ukiyo-e*, por fuerza, sería deslimitación de su propio acontecer. Esa distensión y potencialidad de amplificar márgenes, la convierte desde una *imagería* –proposición de lo real– a un movimiento *imaginal* –la comparecencia de simbolización antropológica–, es decir, un estatuto dinámico y de fuga de articulación con aquel real. Pero, el estado actual de la investigación ha mostrado lo contrario: la Representación se ha investido en una delimitación.

El conjunto de materiales teóricos aportados exteriorizan un problema primordial en el *ukiyo-e*, tanto en su formulación de Imagen y pieza museal: puesto que se ha categorizado el *ukiyo-e* desde un tipo de obra con rigor testimonial, suscitado por las demandas ciudadanas de una clase social japonesa o un espacio urbanístico cercado, la noción de Representación que orienta toda la analítica estética (e histórica) de las obras artísticas coloca por delante, como juicio *a priori*, un principio *sui generis* de germinación y especificidad. La Imagen en el *ukiyo-e* es discontinuidad de una tradición imagística (si, acaso, también, esa tradición posee la forma de movimiento de *imaginalizar* el mundo; que exista, en efecto, una historia de las imágenes). Esa interrupción de la Imagen o del *ukiyo-e* sobreviene entre el siglo XVI hasta el siglo XVIII en, alrededor, de no más de tres localidades japonesas.

La sujeción *sui generis* del *ukiyo-e* hace asumir a lo ilustrativo (dimensión semántica) un estilo en-sí, desde sí, sobrevivencia autónoma, emancipación que se vuelve arbitraria. Lo ilustrativo edifica el discurso y experiencia de autocomprensión y autodeterminación de las obras como un valor existencial (un *imaginario* social). Sobre esa hipótesis –hoy, una tesis que está extirpada de toda falseabilidad posible–, el acercamiento convencional a la Imagen en el *ukiyo-e* aflora, entonces, taxonómicamente *a priori* como un ejercicio sobre la categoría de documento o en la forma de recuadro de la contextualidad (la asignación de lo visual desde Ernst Fenollosa, hacia adelante); y, además, *sui generis*, tanto en el ciframiento estilístico (la ejecución de un régimen técnico, estético) y en una delimitación topográfica (circunscripción de grupo social, urbanísticamente delineado que, simultáneamente, es quien suministra las condiciones de ocurrencia de un *imaginario* social sobre lo existente).

Pero, si se considera, al contrario, que las imágenes son instancias e intencionalidades exploratorias del ser-humano (concebido aquel como voluntad de Sentido y la Imagen como transgresión), cuyo *telos* está en lo *imaginal* –que razonablemente puede ser atenazado a un movimiento de ininterrupción simbolizante y, desde ello, la desterritorialidad abismal e infinita de la significación, la deslimitación–, lo que existe, en realidad, es la edificación de árboles genealógicos de la Imagen en las culturas. Genealogía que es, más bien, una arboleda en que se despliega la pregunta por la imaginalidad en el ser-humano. Según Wunenburger, esta genealogía hacia lo *imaginal* no debe ser comprimida a una cartografía de las imágenes, una enciclopedia iconográfica o tratado estratificado de las formas o modos de las imágenes, de cierto modo, periodizadas. Para el autor francés, el árbol genealógico corresponde a la transitividad del Sentido sobre el mundo en las imágenes, más que, a la representatividad de su objetivación en un repertorio estilístico o histórico: “puede así ser asimilada menos a los ramajes y al follaje de un árbol –que equivalen al vínculo de la imagen con el mundo exterior–, que a su tronco, en tanto que ilustra caminos” (óp. cit., p. 26). La Imagen que se puede reflexionar genealogizada no es, sino, la huella de lo deslimitado, el desplazamiento de un Sentido en la historicidad germinante, a partir del metabolismo de lo humano.

El problema que se despliega en la constitución *sui generis* de la obra es el pulso de resistencias entre un movimiento histórico de la Representación (la idea de una actualización del modelo y dispositivo, bifurcaciones de una suerte de matriz general u original), con relación a un proceso de configuración de lo *imaginal* (y, por lo mismo, la convergencia hacia un sentido deslimitado), y estrategias constructivas de *imaginerías* (delimitado por ende, a la documentación de lo sensible, en cuanto forma de comunicabilidad artística y un espectro discreto de imaginarios). Recojo una doble hipótesis: o el concepto de Representación no es meramente una objetivación de lo real en el *ukiyo-e* y, asimismo, se inscribe en una traza histórica mayor de producción de concepciones de mundo; o bien, en el estadio *sui generis* de la obra, prevalece una interrupción de lo *imaginal* y, por ello, concurre (únicamente) la pura especificidad material y técnica de la obra en el formato de una grilla contextual y sobre recursos representacionales unívocos (además su sofisticación como modelo museográfico).

Reflexionar la provocación y el efecto residual de este asunto, en la interposición del objeto artístico *ukiyo-e* en una colección chilena, precisa la conjuración de un nuevo espacio (o aspecto) investigativo, ya aventurado, que lo expongo así: **el estudio sobre los modos de configuración de lo real en el fenómeno artístico japonés como una problemática de traductibilidades y significaciones**; vale decir, una reflexión sobre el *parentesco* en las imágenes desde una Teoría de la Imagen.

En ese sentido estricto, y en un breve entrecruzamiento, el concepto Representación está más involucrado al debate que se originó con la figura del Realismo (a partir del siglo XVIII en el contexto de Europa), especialmente, a colación del pensamiento de Taine sobre la correspondencia entre el artista y el material perceptivo bajo la tesis que “el artista se sirve de la realidad, pero seleccionándola. Lo que, es más, desentraña la realidad y la interpreta” (Wladyslaw Tatarkiewicz, óp. cit., p. 317). Como expondré en las líneas futuras, esta idea, por vertiente diferente, está insertada en la definición del *ukiyo-e* como correlación al carácter mimético de la obra, pero, también la suposición de una interpretación y performatividad de la realidad, por parte de las imágenes. Por ahora, a modo de un horizonte general, me referiré al debate que gira en torno a la propiedad *sui generis* del *ukiyo-e* y al rendimiento de este nuevo espacio-aspecto de investigación, el *parentesco*.

El problema del parentesco se da carta libre en la investigación llevada a cabo por el académico Sandy Kita (asociado al Chatham College) sobre el *ukiyo-e* y, particularmente, en torno a las reservas sobre su no inscripción en una Historia General del Arte Japonés, durante la década de los noventa. Kita es, ante todo, un investigador de la deslimitación del *ukiyo-e*, con el propósito de reinscribirla en una continuidad de Sentido transhistórico. Lo japonés podrá caracterizarse en la medida de especificidad, método, Sentido y sustancialidad de las imágenes o las obras. A él se suma el académico e investigador David Bell (University of Otago, College of Education), quien retomará esta cuestión varios años después, y muy tangencialmente, en un escudriñamiento que pretenderá visibilizar las formas, los criterios y los marcos conceptuales de definición (y aproximación) al *ukiyo-e*.

La esencia que retiene aquel debate es si, por una parte, efectivamente la Imagen puede considerarse desde una traza genealógica en Japón –y allí, una petición de principio

asociativo, transaccional y el carácter de esa organicidad– y, por otra, si en la posibilidad de familiaridad de las imágenes –indistintamente del formato en que se ellas presentan– surge una sintomatología antropológica de redes simbólicas de larga extensión. Lo *japonés* –el Arte japonés–, tal como lo desea estructurar Kita, ¿es una taxonomía que involucra al *ukiyo-e*, y en ello, una familiaridad en las rutas de significación y asociación de las imágenes? ¿Lo *japonés*, en simultáneo, patentiza la huella de una concepción de mundo, propiamente de – lo expondré con esta dureza– un ser-japonés, antropológicamente situado y sobrellevando en la historia un Sentido de mundo?

Creo que, para comenzar, se debe reevaluar cierto vocabulario muy naturalizado en el lenguaje artístico, por lo menos, para el ingreso de la Teoría de la Imagen: el vocablo de lo *tradicional*. Y es que, en ambos autores –pero, con una mayor presencia en Kita–, el asunto parece transitar en que la definición *ukiyo-e* deliberadamente ha sido pensada por afuera de la posesión de un tipo de arte japonés *tradicional*. Lo *tradicional* sería, pues, un concepto holístico –y la formulación de principio– del Arte que subraya una dicotomía entre una suerte de ontología de la obra y una periferia (por sustracción) de fenómenos artísticos, donde el *ukiyo-e* se posiciona. No me parece un horizonte común lo *tradicional* y lo *imaginal*, mucho menos una homologación, pero, sí el primer término abre el trazado inicial para la reflexión del segundo. No comportándose como un valor de síntesis y proyección de lo *imaginal*, en Kita lo *tradicional* sería aquello que, siendo el testimonio y documento de algo, no se somete a la grilla de la documentación-musealización. Aquí, lo *tradicional* es una categoría estética sin un objeto y un fundamento explícito, en que sólo emerge su legibilidad desde una relación de delimitación documental.

Esta tesis se despliega en el debate que lleva a cabo Kita, con cierta exclusividad, con la Dra. Mimi Hall Yiengpruksawan. Para Yiengpruksawan, el criterio de distinción –cuando no, de exclusión– entre lo *tradicional* del arte japonés –el *old art*, aglutinado en las pinturas en tinta (*suinokuga*) y los rollos (*emakimono*), es decir, más bien la línea *yamato-e*– y el *ukiyo-e* –la periferia–, no es más que su valor histórico de pieza transable en un mercado externo de coleccionismo (la invocación de Fenollosa). Como si, implícitamente afirma la autora, en la orientación comercial –o su disposición a la comercialización– se concibe un

cambio abismal en el concepto de obra (y de la Imagen): de una orilla, el afianzamiento de un ser-obra que cruza la historia japonesa y otorga una autenticidad de lo japonés, y, de ésta otra parte, de menor cuantía, una dada a la internacionalización.

Lo *tradicional*, el *yamato-e*, un “native style painting; the term [...] means “Japan” and is used to describe anything that is characteristically Japanese” (Fred S. Kleiner, 2009: 99)⁶³, es el concepto que ajusta un cauteloso movimiento de trasgresión y una abismante limitación: no sostiene una testimonialidad artística, no es la relación de un conjunto de objetos culturalizados (en los términos políticos del Museo), sino una insistida resistencia de ser catalogación. Lo *tradicional* es, pues, incatalogable. No son objetos exhibitivos, además, si por ello se entiende el sometimiento a un tipo de gusto –demanda comercial, antropológica, estética– que incurra sobre ellos (aun cuando, hoy en día, ya han entrado al Museo). La valía de exportación –el asalto por un encuentro, un ajuste y fijación– del *ukiyo-e* (junto a cierto tipo de cerámica y objetos decorativos) son la condición de posibilidad de su destierro de la pretendida Historia del Arte japonés como continuidad de lo artístico.

Yo añadiría otro tanto que se extrae. La categoría de *old art* para Yiengpruksawan, desarrolla el movimiento de lo *imaginal*. Y eso declama a la confusión. Desde la perspectiva de la autora, en lo *tradicional* se engendra la cifra antropológica del Sentido (de lo *japonés*): es tanto un modelo (normas de configuración), un dispositivo y formas de construcción del universo simbólico japonés. Pero Kita, quien no se resiste –totalmente– a este juicio del *old art*, sitúa la divergencia sustancial en la fuerza que tiene la pensatividad disciplinar (de fuero histórico, ideológico) sobre las piezas y la definición misma del *old art*. No es lo *tradicional* la huella de la *imaginalización* de mundo del japonés, sino que es un tipo de dispositivo específico de la mirada (un paradigma) que se emplazó durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX, conjugado con marcos conceptuales europeizantes:

“Yiengpruksawan informs us that “old art” stood in contrast to the “export arts”: ceramics, lacquer-ware, and most significant for this essay, prints—Ukiyo-e.

⁶³ [Traducción libre] “Pintura de estilo nativo; el término [...] significa “Japón” y es utilizado para describir cualquier cosa que sea característicamente japonesa”.

“Not accorded the special treatment given the “old arts,” export arts could be sold abroad for the pre-war Japanese art historical establishment did not identify them with their nation’s imperial past. In treating Ukiyo-e this way, nationalistic Japanese art historians were, in effect, saying that this art was not representative of the culture of their country as they saw it” (2004: 7)⁶⁴.

Disensión y aserción: el *ukiyo-e* es más un espacio *sui generis* por razones de un orden político, secundado de medianidad estética, que inspección de un tronco *imaginal*, esto es, que concepción de mundo. De igual modo se puede afirmar que la condición de posibilidad de una obra, la categoría de *tradicional*, en cuanto la adición de una sustancialidad japonesa (sintomatología de lo japonés como la suscripción hacia un rasgo etnológico común), es su nexa con el Poder; vale decir, el discurso de la Historia como Poder.

La lectura de Kita puede ser más espaciosa y subterránea, proponiendo, además, que las formas artísticas en Japón, ya sea como voluntad de *imaginalidad* o proceso simbolizador de lo real, están atenazadas a una Historia Política del país. Es decir, *como si* la historia de las imágenes –la transmisión de un sentido en las obras– fuese un correlato de la sustancialidad de la historia imperial japonesa. *Como si* en las imágenes se afirmara una comprensión de lo político, a través de una interminable expresión de soberanía del *Tennō* (Emperador). Algo de ello, por proponer un ejemplo bibliográfico actual, se insinúa en el trabajo investigativo de Elizabeth Lillehoj *Art and Palace Politics in Early Modern Japan: 1580s-1680s*, publicado en 2011. Pero, en aquel caso, nuevamente se está al margen de una Teoría de la Imagen, y sólo se incursiona en una Teoría del Gusto o una comunicación crítica entre Arte y Política.

La conjetura de Kita estaciona al pensamiento de Ernst Fenollosa en el lugar de un pretexto para allanar convencionalizadamente el principio de jerarquización entre el “arte

⁶⁴ [Traducción libre] “Yiengpruksawan nos informa que el “arte antiguo” contrastaba con las “artes de la exportación”: la cerámica, la laca y, lo más significativo para este ensayo, las impresiones-Ukiyo-e.

No se concedió el trato especial dado a las “viejas artes”, las artes de exportación podrían ser vendidas en el extranjero para el establecimiento histórico del arte japonés de la preguerra, que no las identificó con el pasado imperial de su nación. En el tratamiento de Ukiyo-e de esta manera, los historiadores de arte japoneses nacionalistas estaban, en efecto, diciendo que este arte no era representativo de la cultura de su país como lo vieron”

imperial japonés” (que, en buenas cuentas, no sería más que una forzosa taxonomía –o mezcla– de fuero político, constituido por articulaciones tipológicas e históricas entre formatos, funcionalidades y técnicas) y este restante de objetos desasociados. En ese sentido, la discusión se asienta sobre la emergencia y puesta en similitud de “aparatos estéticos” de la expresión del Poder Imperial –las condiciones de una estructuración técnica y de soporte, de un tipo específico de sensibilidad desde lo artístico que hacen época. Muy a colación, es la caracterización de Jean-Louis Déotte sobre el aparato: “son los aparatos que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera” (2012: 16), y la diseminación de un dispositivo del mirar –voluntad de concepción de mundo, un “dar poder sobre” (ibíd., p. 20) –. O sea, en el mirar se vuelve la observancia politizante.

La sobrevenida pregunta del académico estadounidense es inevitable e incontestable todavía: “we must also ask why Americans should accept an understanding of Japanese art tied, as Yiengpruksawan has shown, to a highly nationalistic and now long outdated Japanese political agenda” (Sandy Kita, óp. cit., p. 8)⁶⁵. La reticencia para investigar el *ukiyo-e* como una trasgresión a la territorialidad en que se confina su definición, y de colocar atención crítica al desborde de sus imágenes y formas de recepción, se debe a que existe una discontinuidad fundamental entre una línea de pintura japonesa tradicional (un dispositivo, en el sentido de regimentación de la mirada desde un horizonte politizado) –lo que se ha denominado *yamato-e*– y el *ukiyo-e* desde una forma de aparato o performatividad.

El principio de oposición para Kita, entonces, es de una anuencia política y estética. En lo político se abrirían dos intentonas de asedio: la primera, muy coyuntural de las primeras décadas del siglo XX, es la conquista y proyección de una inequívoca identidad artística, a partir de un revisionismo histórico de las formas visuales que se desarrollaron en torno a la corte japonesa. En juntura, además, con la búsqueda de *autenticidad* de lo *japonés* como lo primigenio, autóctono o connatural, desde un punto de vista sociocultural, más no artístico.

⁶⁵ [Traducción libre] “También debemos preguntarnos por qué los estadounidenses deben aceptar una comprensión del arte japonés vinculada como lo ha demostrado Yiengpruksawan, a una agenda política japonesa altamente nacionalista y ahora anticuada”.

Segundo, enarbolar un unitario imaginario nacionalista entre los historiadores e intelectuales del contexto de la preguerra (1930-1945), llamado “El valle oscuro” (*kurai tanima*). Es, en este último sentido, donde la reflexión sobre el fenómeno artístico se empeñó en generar múltiples condiciones de control, demarcación y validación de sus atributos y especificidades –la clausura o impertinencia de un saber, el interdicto de enunciación o la proliferación de discursos–. El resultado fue la fabulación de un dispositivo de la mirada: la tradición *yamato-e*, cuyo cómputo histórico se instala en el periodo Heian (794-1185), señala la culminación de una concatenación de Sentido político en lo artístico, la continua investidura de lo imperial con una idea de autenticidad:

“Many Japanese art historians including Fujikake Shizunari, Haruyama Takematsu, and Narazaki Muneshige knew beyond doubt that it was certainly possible to connect Ukiyo-e back to Japan’s imperial past. The idea that the art had no such connections thus can be seen to be in Japan only a kind of “official view,” this being why those forwarding it were referred to earlier as “the art historical establishment” or those under “government influence” (ibíd., p. 8)⁶⁶.

El *ukiyo-e* no es incorporado a esta esencia *imperializante* de lo artístico, sino que se declara en una oposición de ella. Contra respuesta que es su propia detonación de origen: la emergencia de la clase comerciante, los *chōnin*. Un grupo que no tiene origen cortesano y, a su vez, hasta cierto punto, consolidado por las políticas del *Shōgun* (la figura del poder durante el periodo Edo, en antítesis al *Tennō*, el Emperador). La clase comerciante organiza al *ukiyo-e*, pues, como aparato estético: un conjunto de técnicas, condiciones materiales y espacios de dominio de un soporte que, en un punto álgido, constituyen un *imaginario* (la Imagen tornada una pregunta de fibra existencial). Pero, en esta condición, ¿es el *ukiyo-e* la proyección o parte de un universo simbólico? No, en absoluto, está desterrado de ese sitio.

⁶⁶ [Traducción libre] “Muchos historiadores de arte japoneses, incluyendo a Fujikake Shizunari, Haruyama Takematsu y Narazaki Muneshige sabían que, sin lugar a duda, era posible ciertamente conectar el *ukiyo-e* con el pasado imperial de Japón. La idea que el arte no tenía tales conexiones, así, puede ser vista en Japón sólo como una especie de “visión oficial”, siendo esto porque aquellos que la promueven, se referían a ella como “el establecimiento histórico de arte” o bajo la influencia del gobierno”.

Vuelvo al punto de lo político, para reforzarlo. Perry Anderson, en una nota sobre el desarrollo del feudalismo en Japón (*El Estado absolutista*, primera edición de 1974), expresa la impronta de las decisiones del *Shōgun* en la progresiva emergencia de la clase comerciante urbana del periodo Edo. Una clase social, por lo demás, que colocará en crisis las relaciones económicas y de poder dentro del sistema feudal japonés:

“La monetización obligada de las rentas feudales creó así las condiciones para una rápida expansión del capital mercantil de las ciudades. Al mismo tiempo, se prohibió legalmente que la clase *chonin*, compuesta por los habitantes de las ciudades, pudiera adquirir tierras agrícolas. De esta forma, se impidió que los comerciantes japoneses de la época Tokugawa desviarán su capital hacia la propiedad rural, siguiendo el ejemplo de sus homólogos chinos. La misma rigidez del sistema de clases creado por Hideyoshi favoreció, así, paradójicamente, el ininterrumpido crecimiento de fortunas puramente urbanas.

De esta forma se desarrolló en las grandes ciudades, durante los siglos XVII y XVIII, un estrato muy prospero de mercaderes dedicados a una amplia gama de actividades comerciales” (2007: 465).

Desde lo político se distingue un criterio separatista entre el *ukiyo-e* y la tradición *yamato-e*. El problema del *parentesco* está constituido por la exposición de un concepto de Historia del Arte que organizó el fenómeno artístico. No me refiero puramente a un juicio de periodización (el que es un símil de la Historia Política japonesa hasta el día de hoy), sino a una epistemología del Poder en el relato histórico. Si bien su naturaleza no ha sido expuesta con largueza —y cuyos trabajos iniciales se principian desde la comunidad de japonólogos estadounidenses—, al menos, se pueden apuntar ciertas orientaciones generales. Para Sandy Kita particularmente el relato historiográfico y teórico del *ukiyo-e* compromete tres tipos de sospecha: la dependencia de nociones y definiciones de orden estético-artístico que, sin revisitarlas críticamente, conforman el tronco de cualquier tipo de pesquisa. Por ejemplo, el concepto de “estampa”, “ilustración”, “reproducción”, etcétera. Un segundo tanteo reside en la duda, lejos del relato oficial, sobre la ubicación y características de una conexión efectiva entre el *ukiyo-e* y la tradición artística japonesa (el gran *corpus* histórico de obras y formatos). La tercera aprensión, finalmente, converge en una necesidad: repensar el concepto de *ukiyo-*

e en su doble ensambladura, como *ukiyo* (浮世) y *e* (絵). Allí se halla el despunte del régimen de lo *tradicional* desde su laya de in-catalogación de las imágenes-obras hacia una efectiva interpelación por lo *imaginal*.

La pregunta por lo imaginal, a través de un estudio del *parentesco*, significará colocar en crisis el concepto de Escuela como interdicto y al artista como reproductor de maneras.

2.1. La Escuela como continuidad: la controversia Matabei.

El concepto de Escuela, ya desde la interpretación aparecida en los alegatos de Ernst Fenollosa, ha comprometido la institucionalización de un traspaso, herencia o continuidad de un cierto tipo (o tipos) de dispositivo (un contenido situacional y constructivo de imágenes); vale decir, atribuyendo a lo discipular un protocolo de contacto a problemas y exploraciones visuales que se van transcribiendo –y, con ciertos límites, variando– en la temporalidad, pero, siempre en el reducto del círculo del maestro y los aprendices. Habría tantas Escuelas como modelos configuradores de imágenes, redes, conmutaciones, contaminaciones, mixturas e injertos: el corolario sería una multiplicidad indeterminada de obras resultantes. Fenollosa incluye, allí, a Escuelas “tradicionales” como la *Kanō*, *Tosa* o *Rimpa* y, también, a Escuelas de la línea *ukiyo-e*, como la Escuela *Utagawa*, fundada en 1842, la escuela *Torii*, iniciada desde 1687 o la *Escuela Kaigetsudō*, cuya datación es alrededor de 1700, entre varias otras. El principio interno del saber de la Escuela, la forma disciplinar, es un tipo de cesión que pende de un parentesco por linaje de apellido desde un maestro hacia un discípulo, a la vez que, una conciencia estilística –legibilidad del dispositivo–.

Buena parte del relato histórico-estilístico del “Arte Japonés” reside en la suposición de concatenación de Escuelas (o bien, grandes artistas que influyen a un medio particular de producción de obras y discursos, a modo de un modelo de escolaridad), en cuyo íterin, se suceden, interponen y transfieren atributos, perfiles, repertorios y métodos de quehaceres artísticos. Pero, lo que parece ser distinción, tanto de aparatos como de dispositivos, en el relato mismo parece modularse hacia una suerte de homogeneidad (o asociatividad) estética des-periodizada. Una de aquellas uniformidades es el concepto de *yamato-e* como espacio de

confluencia y exteriorización de aparatos y dispositivo. Desde las publicaciones de difusión, como la ya referida *Japan Encyclopedia* de Louis Frédéric, el término *yamato-e* tiene un ribete etnográfico y de transmisión, en efecto, de dispositivo transhistórico:

“Style of painting that developed during Heian period, named to distinguish it from Chinese Tang painting [...] Yamato-e painting seem to have inspired by the seasons (*shiki-e*), famous sites (*meisho-e*), and agricultural and other activities (*tsukinami-e*) [...] Yamato-e was gradually abandoned in the late thirteenth century, but was revived in the late Edo period and called Fukko yamato-e” (2002: 1046)⁶⁷.

En una bibliografía más específica, persiste la acentuación etnográfica e, inclusive, se remarca el concepto de *yamato-e*, en tanto que un espacio de confluencia de los aparatos estéticos japoneses, una condensación de “lo propiamente japonés”, en función semántica, existencial y metafísica. Cito el libro *Mirror, Sword and Jewel*, de Kurt Singer:

“The Yamato-e has produced an uninterrupted stream of original works; and these, like the best *tanka* and *haiku* poems, and in a spirit akin to the works of Murasaki Shikibu and Sei Shonagon, reveal the innermost gifts and stirrings of the Japanese race” (2010: 143)⁶⁸.

Hay un borroneo sinuoso, por lo menos, en las escuelas *ukiyo-e* donde no es posible clasificar de manera tajante una especificidad entre estilos, regionalizaciones y de maneras singulares. Un punto de visibilización de este vector para Fenollosa, pero, también para la investigación documental del Museo, es el proceso de identificación de obras desde un fondo autoral y estilístico, tal como refiere el propio autor norteamericano sobre el *ukiyo-e*: “I first went to Japan no artist of the school was clearly differentiated from the founder. It was my interesting labour through twenty years to identify the varying styles of some fifteen or

⁶⁷ [Traducción libre] “El estilo de la pintura que se desarrolló durante el período de Heian, nombrado para distinguirla de la pintura Tang china [...] la pintura Yamato-e parece inspirada por las estaciones (*shiki-e*), lugares famosos (*meisho-e*) y actividades agrícolas y de otro tipo (*Tsukinami-e*) [...] el Yamato-e fue, gradualmente, abandonado, a finales del siglo XIII, pero, fue revivido en el último período de Edo y llamado Fukko yamato-e”.

⁶⁸ [Traducción libre] “El Yamato-e ha producido una corriente ininterrumpida de obras originales; y estos, como los mejores poemas *tanka* y *haiku*, y en un espíritu similar a las obras de Murasaki Shikibu y Sei Shonagon, revelan los dones más íntimos y el movimiento de la raza japonesa”.

twenty of his followers” (Ernst Fenollosa, 1921: 109)⁶⁹. No se está en presencia en el *ukiyo-e* meramente de un discurso de reproducciones o normatividades fijadas a nivel de escuelas, incluso interdisciplinarias, sino a un sustrato de *conquistas*, un dominio de ciertos principios añadidos como sedimento de un *descubrir la mirada*, de tantear el mundo: la Escuela no es una conjugación entre deslimitaciones y delimitaciones, sino que es una *extralimitación* del proyecto simbolizador.

La *tradición*, apresada en un conjunto de saberes que se actualizan y ramifican (y que asimismo desaparecen o son absorbidos) en el tiempo, no pueden concebirse en una simple dialéctica entre delimitación-sensación de limitación-deslimitación. La propia idea de una Imagen que se genealogiza en proyección de Sentido, el ser-humano como *homo symbolicus*, o bien, lo imaginal, expresan sedimentación, un trasfondo que se conserva, incluso en la alteración de ciertos rasgos o perfiles. En caso contrario, en la imposibilidad de un repositorio que se despliega en las imágenes o, en otras palabras, el fracaso de la asociatividad de la Imagen, significaría el artificio de la Historia del Arte, en cuanto historia de relaciones, procesos y experimentaciones visuales. El sedimento, lo apunté, es conquista, una apertura original que, en la Imagen, es el establecimiento progresivo y provisional de búsquedas y resultados de exploración visuales: la *extralimitación* como el efecto en el saber. Cristóbal Holzapfel define su moldura de esta manera:

“Si por “deslimitación” entendemos, como ya hemos visto, lo que sucede cuando los límites se desdibujan, se borrarían, por “extralimitación” la conquista de un nuevo espacio que, por lo general, es un resultado de la deslimitación. En otras palabras, toda extralimitación supone una previa deslimitación, pero no a la inversa. Algo se puede deslimitar y mantenerse nada más que en un juego entre delimitación y deslimitación” (óp. cit, p. 80).

Se puede afirmar que el concepto “estilo pictórico” es expresión de la *extralimitación*: la consolidación de una manera singular de trabajar los materiales, la técnica, los discursos y las imágenes. Lo mismo, es hacedero afirmar del lenguaje como tal, en la medida que emite

⁶⁹ [Traducción libre] “La primera vez que fui a Japón, ningún artista de la escuela estaba, claramente, diferenciado del fundador. Fue mi interesante labor, a través de veinte años, identificar la variedad de estilos de unos quince o veinte de sus seguidores”.

y asegura una conformidad específica. La Escuela institucionaliza la *extralimitación*, y la proyecta generacionalmente en el engranaje discipular. El arqueo del Sentido –la posición del ser-humano como ente que simboliza el mundo– genera conquista y desterritorialización de nuevos espacios que persisten en el tiempo, más o menos, en la estabilidad de lo pertinente y provisional. Una muestra son las disciplinas, los modelos paradigmáticos o los discursos, en general, del saber.

En Japón, habrá que hacer el alcance, el concepto de Escuela orilla con la organicidad del gremio. Como se sabe, de acuerdo con lo expuesto en el capítulo I, la terminología puede ser engañadora y poco precisa para trasladar-traducir sus fenómenos sociales-artísticos: el concepto de Escuela, que tanto se alude para referirse a la aparición de estilos e imágenes, es un arbitraje convencionalizado para referirse a esa organización de producción artística. Por ello, si se asocia el concepto de Escuela a la operatividad del gremio de artesanos (pues, la palabra “artista” no era vocablo en uso hasta el siglo XIX con la fundación de las academias), me parece, se transparenta y se saca a la luz el sentido-disciplinar que deseo destacar –el posicionamiento estratégico de itinerarios y protocolos de sondeo visuales–, cuya precisión propuso el filósofo Yagami Sōetsu. El concepto de Belleza que expresa el autor debe leerse seguidamente para efectos del punto que deseo patentar, como el trasfondo que recubre la *extralimitación*: la búsqueda de este ideario va edificando discursos disciplinarios, una red de proposiciones compartidas por la comunidad de miembros (que es el universo simbólico resultante de la *praxis* gremial):

“A guild is a co-operative body which is organized in such way as not to permit self-assertive individualism. Under the guild system, crafts move from individual to supra-individual beauty, from the beauty of each individual to the beauty of discipline, from independent to associate beauty” (como se cita en Brian Moeran, 2013: 39)⁷⁰.

La *extralimitación* puede ser de un orden gremial, localizado en una figura artística, a coyunturas entre gremios-escuelas y, en fin, a estratos más profundos y mayor data, como

⁷⁰ [Traducción libre] “Un gremio es un cuerpo cooperativo que está organizado de tal manera que no permite el individualismo autoafirmativo. Bajo el sistema del gremio, la artesanía se muda desde lo individual hacia una belleza supra-individual, desde la belleza de cada individualidad a la belleza de la disciplina, desde lo independiente a la belleza asociada”.

el concepto de *yamato-e* (punto de reunión de aparatos estéticos, dispositivo, en la investidura de *tradición*). Pero, en el *ukiyo-e*, el concepto de Escuela (institucionalidad de fibra gremial) se desbarata con la exigencia –por definición– de una no-continuidad, la aseguración de un origen sin precedentes (un aparato y saber que no es *extralimitado*). La condición *sui generis* despoja todo parentesco y conciencia histórica al lineamiento de las imágenes. Simplemente, de sopetón, se instituye un movimiento discipular –y generacional– de cierto tipo de obra que se denominó *ukiyo-e*. Una auto-*poiesis* que resulta difícil y polémico de salvaguardar sobre la base de la Imagen-trasgresión y el Hombre-simbolizador. Como punto medio, una salida alternativa a este enredo, cabría suponer que en el *ukiyo-e* aconteció la existencia de un artista –o conjunto de ellos– que generaron la particularidad de forjar todas sus potencialidades disciplinares como objeto artístico, desde sí, o de mediar como una bisagra entre su estatuto singular con la tradición.

No intento advertir en esta elucubración, por decirlo de este modo, que el *ukiyo-e* pudiese ser concebido desde extralimitaciones individuales (fuera de toda matriz disciplinaria o asociada entre miembros que traman lógicas y sentidos del saber), sino de algo más radical: que el *ukiyo-e* sea producto de una *translimitación*, un cambio radical de la situacionalidad de las cosas en que se “supone que se infringen los límites establecidos hasta aquí, incluso respecto a las grandes coordenadas delimitantes de la concepción de mundo” (Cristóbal Holzapfel, óp. cit., p. 105). Aquello no es tan alejado, ni a la condición *sui generis* del *ukiyo-e*, ni a la insistente distinción que desea perpetuarse con lo tradicional. Pero, ¿dónde rastrear el sitio de este artista de *ukiyo-e* primigenio?, y respecto a su propio quehacer artístico, ¿cuál sería su precepto formativo y posición crítica de des-enlace con los demás movimientos o discursos artísticos precedentes y sucesivos?

Tal como está definido hoy en día en el *ukiyo-e*, la figura fundadora que se ensaya situar o desenterrar –casi arqueológicamente– tuvo que tener las atribuciones de instaurar, a partir de sí mismo, todo el programa de *imagerías* e *imaginarios* en que la definición del soporte se asienta y reproduce. Como sujeto de *translimitación*, aquel artista es forjador de un nuevo paradigma de mirabilidad. La propia lógica en que se sostiene todo el razonamiento *sui generis* insinúa la exhortación de una especie de demiurgo o entelequia autoral. Y esta

interpelación no es ociosa: fue el interés reflexivo de los estetas e historiadores de la preguerra japonesa, cuya contestación o refutación cruzaba fundamentalmente el nombre de Iwasa Matabei (1578-1650). Matabei fue un artista que trenzó en su obra una *translimitación* y *extralimitación*: la acuñada “controversia Matabei”: o era el fundador del *ukiyo-e* (y sus bastas implicaciones, a contrapelo de su sujeción en Hishikawa Moronobu (1618-1694)), o era un continuador de la escuela *Tosa* (correspondiente a la línea estilística *yamato-e*). Si bien históricamente en ese hecho inicial del *ukiyo-e* se sitiaba la figura de Matabei, no existía un registro de su obra o documentación de su vida. La polémica eclosionó cuando se descubrió una serie de *Los treinta y seis Poetas* firmada por un tal Iwasa Matabei Katsumochi, quien se proclamaba “The last of the line of Tosa Mitsonobu” (Sandy Kita, 1992: 154).

La controversia Matabei no apuntó exclusivamente –ni se disolvió– en un problema formal o estilístico, en la disputa por el sitio del autor dentro de un universo de escuelas y obras (una tensión entre autor-tradición). El escenario de interés, donde la investigación debe seguir desarrollándose, es la presunción que todas las imágenes, sin importar la depuración estilística o rasgo discipular en el tiempo, se descubren –o no– entreveradas por una premisa de parentesco. La vecindad y oficiosidad de las imágenes en un núcleo generalizado involucraría, aparte de la prolongación histórica y un proyecto simbolizador holístico –que trae el efecto del quebrantamiento *sui generis* del *ukiyo-e* como analítica aislacionista–, el reconocer una receptividad y horizonte de expectativas normativo, más o menos consensuado por todos los estrados sociales. Es decir, que la relación entre el ser-humano y las imágenes o, el trazo simbolizador del *homo symbolicus* y su proyecto *imaginal*, es una *extralimitación* metafísica (atañe y golpea el trasfondo de las cosas). La generación de las condiciones de posibilidad de una transitividad flexible de las imágenes y la gestación de un proceso de imaginalización troncal al ser-humano se da en dominio, ocupación y expansión de lógicas invariables, y otras inestables, de configuración de la realidad –el saber disciplinar como una *extralimitación*–.

Sin la reclamación de un estado concluyente sobre el asunto, Sandy Kita planteó preliminarmente por lo menos tres espacios de estudio sobre Matabei, que ejecutó con una metodología convencional: sus cambios de nombre –la certificación de la autoría y la posible

confusión con otro artista—, el tipo de formación artística que recibió e impartió durante su tiempo de actividad, y, finalmente, un análisis formal e iconográfico comparativo entre las propias obras del autor y aquellas provenientes de la escuela *Tosa*, e, incluso, la escuela *Kanō* (de pintura monocroma en tinta china). Aquel era el primer estadio de exploración. Lo mismo realizó David Bell sobre la correspondencia del artista japonés con la escuela *Kanō*, quien acaba equiparando con Matabei, a fin de cuentas, en una mixtura entre estas dos corrientes tradicionales (incluyendo a la *Tosa*) y el *ukiyo-e*:

“The most immediately striking characteristic of ukiyo-e pictures, and that departing most markedly from the misty tonal character of the Kanō school painting or the transparent black ink brushwork of zenga, was the richness, brightness, and finely detailed variety of its colour. This tendency towards the polychromatic was evident in the very earliest works of ukiyo-e. It was present, for example, in the complex genre screen paintings (the Funaki Screens) and the Tōshōgū collection Thirty-six Poets panels of ukiyo-e’s earliest master, Iwasa Matabei” (2002: 6)⁷¹.

Tanto el trabajo académico de Bell y Kita se contraponen desde el inicio con posturas más conservadoras, como las de Narazaki y Tsuji, cuyo punto de partida a toda reflexión es que Iwasa Matabei, en efecto, “was essentially a court painter with some commoner elements in his style” (Sandy Kita, 1999: 7)⁷²; por lo tanto, son tesis desde la persistencia de un estado *sui generis* del *ukiyo-e* y una extracción de este fenómeno desde la continuidad de la Imagen, de orden del Sentido, de distinción imaginalizadora. Matabei, de esta forma, se inscribiría en un tipo de aparato-dispositivo —la pintura tradicional— de estatus social-económico sobrado, y, a través de ello, con la posibilidad de autosuficiencia de extensión, producción y recepción de sus obras (demarcación y limitación). Pero, la elucubración de un entrecruce de Matabei con el fenómeno *ukiyo-e* en Kita y Bell es declaración de antítesis con la convencionalidad,

⁷¹ [Traducción libre] “La característica más llamativa de las imágenes del ukiyo-e, que se alejó más marcadamente del carácter tonal brumoso de la pintura de la escuela Kanō o de la pincelada de tinta negra transparente de zenga, fue la riqueza, el brillo y la variedad finamente detallada de su color. Esta tendencia hacia la policromía se hizo evidente en las primeras obras de ukiyo-e. Esto estaba presente, por ejemplo, en las complejas pinturas de género (Las Vistas de Funaki) y la colección de Tōshōgū, los paneles de los “Treinta y seis Poetas” del primer maestro del ukiyo-e, Iwasa Matabei”.

⁷² [Traducción libre] “Era, esencialmente, un pintor de la corte con algunos elementos plebeyos en su estilo”.

puesto que el *ukiyo-e* “was seen as a style of painting and printmaking as low class as the actors, courtesans, and other people of the brothel and theater district of Edo” (ibíd., p. 39)⁷³; cuya lógica no puede consistir, sino, en la fabulación de una oposición desde un apartado político-estético, a la desmarcación de Matabei del *ukiyo-e* de una regimentación de espacios de acceso y reproducción de formatos artísticos e imágenes.

2.2 Una lectura al problema del tránsito de las imágenes: la ligadura *yamato-e-ukiyo-e*.

Una lectura propositiva de la continuidad de las imágenes en la tradición japonesa y que, de paso, haga desistir el estado *sui generis* del *ukiyo-e*, como su deslinde con el concepto de Escuela, pasa más por una *extralimitación* –o transformación– de ciertos grupos sociales y la terminología de uso para referirlos. Es posible proponer que la juntura entre el *ukiyo-e* con la pintura tradicional *yamato-e* –el punto de enlace de una genealogía de las imágenes– se deba a las propias transformaciones del grupo demandante de las obras y, a su vez, a la comunidad de artistas productoras y participativa; de otro modo, en la especificidad de los *chōnin* como los consumidores exclusivos –y la aportación de las condiciones materiales y simbólicas– de un estilo artístico.

En las investigaciones entre 1945 y 1952 se estableció que el concepto de *chōnin* no se había capitalizado en el siglo XVI, sino que era el resultado de una transformación del término *machishu* o *chosu*, que fueron mercaderes con fortuna y un rol preponderante en la economía y la política japonesa. Su emergencia y desaparición se computa entre el año 1482 y 1558. En el siglo XVI, los *machishu* se conocieron como los principales consumidores de *yamato-e* e, inclusive, muchos de ellos entraron en una formación de artistas de esa tradición (donde aparentemente el propio Matabei era un caso). Con la fundación de la ciudad de Edo y la circulación de comerciantes hacia la nueva capital, este grupo social se transformaría, generacionalmente, en los *chōnin*. Por lo tanto, la hipótesis de Sandy Kita señala que, a efecto

⁷³ [Traducción libre] “Fue visto como un estilo de pintura y grabado tan de clase baja como los actores, cortesanías y otras personas del burdel y teatro del distrito de Edo”.

de este movimiento demográfico y la transformación en la denominación del grupo social (la *extralimitación* de su espacio de conquista), conllevó que la tradición artística del *yamato-e* –la legitimación y reproducción, tanto de un imaginario, como de actividad o de quehacer de aparatos y dispositivo–, se insemnara en la capital Edo. El afianzamiento de esta tradición y enlaces con la ciudad constituyó, desde un punto de vista del parentesco, una derivación, prolongación o especificación del *yamato-e*: el *ukiyo-e*.

Entonces, el *yamato-e* y el *ukiyo-e* son participativos de un doble lazo de parentesco, primero, de fundamento socio-histórico: el primero, en la concatenación de un grupo social dedicado al comercio que se va extendiendo y desplazando por las ciudades japonesas vitales del siglo XVI y XVII; y donde, en una segunda instancia, transfieren, pactan y mixturán un tipo de práctica artística de vertiente común, ya sea por un tipo de gusto o inclinación social de consumo de imágenes, o bien, por la propia demanda exploratoria y de trabajo de esos formatos de obra. Kita conjetura lo siguiente sobre los *machishu* y el asunto Matabei:

“They founded what were to become the leading commercial families of the *chonin*. This transformation of *machishu* into *chonin* provided a mechanism by which *yamato-e* could have developed into *ukiyo-e* because it involved artist. In 1637, for instance, Matabei moved to Edo on the invitation of the Tokugawa shogunate” (ibíd., p. 155)⁷⁴.

Sobre esta premisa, en el prisma de una Teoría de la Imagen, me parece que es posible interrogar el problema del tránsito de las imágenes en el *ukiyo-e*. A lo que, en un principio, germinaba en contradicción de imaginarios y temas insertos en las imágenes, y emplazados en espacios marginales de la definición del *ukiyo-e*, ahora puede ser visto como una extensión de parentesco o asociatividad entre las imágenes. El lazo entre las tradiciones artísticas, los formatos, el dispositivo de la mirada, tienen por condición de posibilidad la *extralimitación* de un saber sobre lo visual (lo disciplinar del Arte, en la medida de orientación de Sentido, es decir, de un proyecto de imaginalización). Para muestra, un botón: a un cierto tipo de soluciones visuales en la representación de los elementos de las montañas o pinos, cuestión

⁷⁴ [Traducción libre] “Ellos fundaron lo que se convertiría en las familias comerciales líderes de los *chonin*. Esta transformación de *machishu* en *chonin* proveyó un mecanismo, por el que el *yamato-e* podría haberse desarrollado en *ukiyo-e*, ya que involucró al artista. En 1637, por ejemplo, Matabei se trasladó a Edo por invitación del shogunato Tokugawa”.

que aparece en la pintura *yamato-e* (siglo X) y cuya instalación es, a raíz de las aportaciones e influencias chinas, se reitera como una solución válida en variadas obras del *ukiyo-e*: ¿cómo es posible visibilizar esta transcripción de los recursos de configuración de las imágenes, como forma de sentido válido de legibilidad de lo real y no, simplemente, en un rasgo residual y contaminante?

Una respuesta rápida es la propuesta de una familiaridad estética entre las susodichas escuelas. Pero aquello esconde el nervio interrogativo: en esa familiaridad hay un conducto regular de formas de sintetizar lo real que se van desarrollando y actualizando en el tiempo. Lo que establece un nexo temporal y estilístico de estos dos momentos es la posibilidad de un dispositivo de la mirada que permanece vigente y legítima, precisamente, la configuración de los estilos (*praxis* de traductibilidad estética del mundo). En ese dispositivo compadece lo *imaginal* y una concepción de mundo del ser-humano—esto es, la encadenada *extralimitación* de lo artístico—. David Bell, a propósito, desliza la idea de una exploración estética sobre lo real de larga data, que ocurre desde la interconexión con algunas escuelas chinas de pintura, entrecruzando la escuela *Tosa* y *Kanō*, hasta la proyección del *ukiyo-e*:

“Spatial arrangements consistent with Chinese models were more commonly to be found in the works of Kanō and Tosa School artists. They also occur in ukiyo-e however. This is not remarkable, since many ukiyo-e artists, from Iwasa Matabei through Katsushika Hokusai, had received some, occasionally all, of their training through these schools. Matabei’s adoption of Chinese spatial convention was grounded in a thorough training in Chinese inspired modes of painting and in the world of Chinese scholarship” (2002: 150)⁷⁵.

⁷⁵ [Traducción libre] “Los arreglos espaciales, consistentes con los modelos chinos, fueron más comúnmente encontrados en las obras de los artistas de la Escuela Kanō y Tosa. También ocurre en el ukiyo-e, sin embargo. Esto no es notable, ya que muchos artistas ukiyo-e, desde Iwasa Matabei pasando por Katsushika Hokusai, habían recibido algunos, ocasionalmente todos, su entrenamiento a través de estas escuelas. La adopción de Matabei de la convención espacial china se basó en un entrenamiento exhaustivo en los modos de pintura inspirados en China y en el mundo de la erudición china”.

2.2.1 Esbozo de estudio sobre el dispositivo del mirar en el *ukiyo-e*.

La excedencia y la anterioridad de exploración de las imágenes que, eventualmente, devienen y se condensan en un momento histórico en el *ukiyo-e*, constituyen un problema, más que un tipo de afirmación sobre el fenómeno. Una mixtura o un proceso mancomunado entre el *ukiyo-e* y las grandes líneas experimentales de la visualidad en la historia japonesa suponen un nudo tremendamente complejo de categorías, valoraciones y teorizaciones muy específicas en tratamientos de la Imagen. Pero, es el alcance, el jalón, que impulsa la reflexión común entre Kita y Bell. Entrar de lleno, por ejemplo, en la relación *yamato-e* y *ukiyo-e* es anteponer un valor en común entre, lo que se ha pensado hasta hoy, dos espacios discursivos de la mirada diferenciados, incluso, antagónicos. En los términos en que se ha atenazado la Imagen en esta investigación, sería indagar la forma del dispositivo de la mirada que un ser humano, ubicado sobre las variables de un tipo de sentido, rasgos paradigmáticos y procesos de simbolización, ha erigido y reconocido.

En la extensión problemática de esta tesis, sellar la composición del dispositivo de la mirada en el *ukiyo-e* es una cuestión que se desborda. Es, de hecho, una nueva investigación. Pero, lo que es posible de presentar es la traza en que, tal investigación, debiese conducirse, modularse, controlarse. Apenas un asomo crítico de lo que está en juego. Mi proposición es enunciar como hipótesis a futuras inquisiciones, un horizonte de visualizar el concepto de Representación, en cuanto transitividad en la *tradición* japonesa. Igualmente, insertar el problema de la partícula *e* del vocablo *ukiyo-e*.

Según se ha caracterizado, el *yamato-e* constituiría en un repositorio del constructo de *lo japonés*, ya sea como movimiento etnográfico, categoría antropológica o una metafísica del ser-japonés. Ese repositorio salvaguarda un enlace con el *ukiyo-e*, que, intuyo, nutre y posibilita los modos de configurar el mirar de la Imagen. Por tanto, la densidad de *lo japonés* es aquello que estructura y articula, bajo un cierto programa, los límites de la sensibilidad con lo real. Una parte de la cadencia japonizadora del *yamato-e*, una sección de su trasfondo, consiste en una estética de la mediación con la realidad que, varias veces, aparece expresada en una concepción de la Naturaleza o una forma de metaforización de la objetivación. En las reflexiones sobre el fenómeno artístico, principalmente, referidas a lo que va entre siglo IX

y el XI, este asunto pasa un poco desapercibido. Hay algunos conceptos, de cifra estética, que salen a relucir desde el *yamato-e: mono no aware* que, según se cita en Lauren Prusinki, es “according to Andrijauskas [...] “the charm unfolding in the harmony of feeling and reason in which the emotional attitude (aware) of the subject fuses with the object (mono) being contemplated”” (2012: 28)⁷⁶ y *furyu*, que, a partir de Kuki Shūzō, se concibe como una actitud o “espíritu de separación de lo mundano, cercenamiento de lo convencional [...] es la destrucción o la inversión de los valores mundanos que toman la forma social de la cotidianidad” (2007: 138). Se puede acrecentar el listado, además, con otras nociones como *makoto* (sinceridad), *okashi* (una suerte de humor), *yugen* (evocación de una idea de Belleza), *miyabi* (tranquilidad), *yubi* (elegancia), etcétera.

El tratamiento que han recibido ambos conceptos iniciales, *mono no aware* y *furyu*, es, más bien, el de un tipo de énfasis o conciencia de lo temático y valor de agrado (un gusto sobre la gracia) en la composición, respectivamente. Pero, no son concepciones de mundo o el tronco propiamente de la *imaginealización* –el sentido sobre el mundo–. En el gran almacén del *yamato-e* y la convocatoria de un sin número de elementos y discursos de la historia japonesa, como historia etnográfica, o de la identidad-autenticidad de *lo japonés*, la única constelación que inscribe un Sentido por el trasfondo de las cosas es el *Shinto*. Y allí hay un enorme problema: ¿cómo precisar el *Shinto*, sus límites de lo que refiere, su constitución como relaciones entre fenómenos, su entidad polivalente? ¿Cómo presentar el *Shinto* desde la conjuración de lo representacional? Una primera aproximación, no referiría al *Shinto* desde una forma de *religiosidad*, identidad de Estado o una suerte de mitología, sino, antes bien, como lectura metafísica, una condición trascendental de representación que se desdobra de la cosa representada. Creo que ese es un espacio de reflexión a largo aliento y muy fértil para pensar el enlace entre las imágenes. Prusinki, en el mismo artículo aludido, indica sobre este posicionamiento:

“As Professor Andrijauskas points out, however, most of the Japanese aesthetic sensibility originated from Japan’s indigenous Shinto religion [...] While Shinto

⁷⁶ [Traducción libre] “Según Andrijauskas [...] “el encanto que se despliega en la armonía del sentimiento y de la razón, en el que se contempla la actitud emocional (consciente) del sujeto con el objeto (mono) de la contemplación”.

provided the basis in which ancient aestheticism is grounded, according to Andrijauskas, “Buddhist, Taoist, Confucian, Tantric, and Ch’an” have “constantly adjusted it and enriched it with new ideas,” but the roots of Japanese aesthetics have remained grounded in the celebration and consciousness of nature” (óp. cit., p. 27)⁷⁷.

Preliminarmente hay que argumentar la distinción del *Shinto* que propongo, con las antedichas adjetivaciones. En lo que respecta a la conjugación entre la noción de *Shinto* y una performatividad religiosa, a saber, en la consideración que se le ha calzado de “religión japonesa” o “religión del Japón” (Japanese religion), me parece que hay que dilucidar esa ensambladura bajo un retorcimiento de corte disciplinario, una estipulación de analogías. La concepción del Shinto como *la religión* japonesa es ficticia y problemática, en un mismo tiempo. Desde atrás, la dificultad radica porque el término, queriendo designar un fenómeno singular de práctica y lectura del mundo, generó un espectro más ambiguo y oscurecido: no prefijó los límites formales y conceptuales entre la caracterización de un tipo de religión (de sustancialidad japonesa, de indigenismo japonés) que, se entendería, es contradicha acerca de otras, como el cristianismo, budismo o el hinduismo; o bien, si la locución correspondería a la designación de lo religioso *japonés* como un rasgo geo-cultural, vale decir, lo relativo a la forma de religión que se da en el Japón. El problema, aquí, está atribuido al sujeto del llamamiento y las trayectorias para su nominación: “the tension of concepts within the term “Japanese religion” gives the phrase a dualistic meaning: Both religions particular to Japan as well as religion in Japan” (Isomae Jun’ichi, 2005: 236)⁷⁸. Sobre lo primero, su cifra artificial, es debido a la propia formulación bajo forma de religión: en el marco universitario, fundacional, de los Estudios sobre la Religión y Estudios Comparados en Japón, el académico Anesaki Masaharu acuña en 1907, en su libro *The Religious History of Japan, an Outline*, el vocablo “the Japanese Religion” para, justamente, promover lazos reflexivos con prácticas y fenómenos religiosos europeos.

⁷⁷ [Traducción libre] “Como señala el profesor Andrijauskas, sin embargo, la mayor parte de la sensibilidad estética japonesa se originó en la religión sintoísta indígena de Japón [...] Mientras el sintoísmo proporcionó la base en que el esteticismo antiguo está sustentado, según Andrijauskas, “el budista, taoísta, confucionista, tántrico y zenista” han “constantemente ajustado y enriquecido con nuevas ideas”, pero, las raíces de la estética japonesa se han mantenido sostenidas en la celebración y la conciencia de la naturaleza”.

⁷⁸ [Traducción libre] “La tensión de los conceptos dentro del término “religión japonesa” da a la frase un significado dualista: ambas religiones particulares de Japón, así como la religión en Japón”.

La envoltura de *religión* tiene una función y aptitud disciplinar y discursiva, más no, completamente de reducción o retención del *Shinto* a un fenómeno religioso. Hay un calce epistemológico, aquí, invertido: desde el problema del pensamiento japonés del siglo XIX y comienzos del siglo XX, *voluntariamente* hay una productivización de ciertos materiales conceptuales europeizadores que sacan a superficie una ilegibilidad, un ruido, sobre ciertas parcelas y objetos de estudio sociológicos o antropológicos de Japón, como el *Shinto*. La significación del *Shinto*, entonces, es impuesta y acreditada bajo la expresión de religiosidad (o vínculo del ser-humano con un objeto que lo desborda y en la proyección de ritualidades) etnográficamente japonesa, con una sedimentación identitaria de data bastante reciente:

“While the two juxtaposed concepts “Japanese” and “religion” combine to form “Japanese religion,” the link between the two is neither obvious nor natural. In fact, the phrase “Japanese religion” did not appear until the end of the Meiji period (1868-1912)” (ibíd., 236)⁷⁹.

Ante el problema categorial del *Shinto* como religión (o forma de religiosidad), deseo distanciarme desde dos enclaves tremendamente conflictivos: el primer asunto, que atañe muy de cerca al objeto de estudio, es el de suponer implícitamente que el dispositivo de la mirada que nutre al *yamato-e* y al *ukiyo-e* es de perfil religioso; o, en otras palabras, que la Imagen sea acarreadora de un sentido de simbolización y de significación inmanentemente religiosa. Tratar de experimentar y sintetizar al *ukiyo-e* desde el horizonte de la *imagería* religiosa. Eso es descaminado, como una hipótesis y línea de trabajo. La segunda cuestión es conjeturar y depositar en el dispositivo de la mirada, en cuanto a una forma de *imaginario* originario del *Shinto*, una arquitectura de símbolos, procesos de experimentación de lo visual, que son dispuestos en un uso de la Imagen. De alguna forma empotrar el *Shinto* hacia una constelación de elementos iconográficos o de recursos representacionales que se anteponen a la Imagen en el *ukiyo-e*. Aquello, del mismo modo, es equívoco con los planes de este párrafo.

⁷⁹ [Traducción libre] “Mientras los dos conceptos yuxtapuestos “japonesa” y “religión” se combinan para formar “la religión japonesa”, el enlace entre los dos no es ni obvio, ni natural. De hecho, la frase “religión japonesa” no apareció hasta el final del período Meiji (1868-1912)”.

De esto último sale a colación otra distinción, una triangulación entre el *Shinto*, un conglomerado de deidades ancladas a ciertos santuarios, su institucionalidad como una red o asociación de espacios sagrados (pienso en la caracterización contemporánea del *Shinto* que indican John Breen y Mark Teeuwen: “Shinto is the religion of shrines (*jinja*, *jingū*), large and small sanctuaries that are distinguished from Buddhist temples by their characteristic architecture” (2010: 15))⁸⁰ y forma de Estado. Esta triada problemática antepone al *Shinto* una condición de resistencia y separación a las formas religiosas importadas a Japón, desde el budismo hasta el cristianismo. Tiene una inscripción política. La forma de Estado, en que se anora el *Shinto*, implica una suerte de indigenismo que intenta enarbolar un ejercicio cohesionador, político y simbólico, desde la figura del Emperador (*Tennō*) en la autenticidad de *lo japonés*. Su peculiaridad es la creación de una *constelación mitológica*. Según Isomae Jun’ichi, este estatuto particular del Estado generó, tanto un imaginario metafísico centrado en la figura del poder político y simbólico, una conciencia-memoria histórica sobre su justificación, y el principio administrador del Poder imperial: la “mythology of the emperor, as propounded in *Kojiki* 古事記 (712 ce) and *Nihon shoki* 日本書紀 (720 ce), functioned to create a national memory for Japanese in modern era” (óp. cit., p. 241)⁸¹. Allí, por otra ruta, nuevamente se entra de lleno al problema de la historia japonesa como la Historia del Poder que ejerce soberanía; pensar el relato histórico o la periodización desde un tipo de voluntad transhistórica o, derechamente, ahistórica. No quiero vehicular el *Shinto* y la figura del *Tennō* desde ese pesaje como, suponiendo por debajo, que el dispositivo de la mirabilidad es simultáneamente la encarnación de un modo observancia de ejercicio soberano del Poder o la figuración de la voluntad del gobernante como estetización de lo real, bajo sus programas de administración y legitimación. No deseo manifestar ese igualamiento, ese entronque, que liquidaría el propio movimiento de simbolización ante la limitación de la voluntad de quien gobierna y administra los discursos.

⁸⁰ [Traducción libre] “El shintoísmo es la religión de los santuarios (*jinja*, *jingū*), santuarios grandes y pequeños que se distinguen de los templos budistas por su arquitectura característica”.

⁸¹ [Traducción libre] “Mitología del Emperador, tal como se propuso en el *Kojiki* 古事記 (712) y en el *Nihon shoki* 日本書紀 (720), funcionó para crear una memoria nacional en los japoneses en la era moderna”.

Mi lectura es más simple de enunciar, pero, muchísimo más compleja de desarrollar. El *Shinto* es la *forma* desde donde se configura un dispositivo de la mirada en Japón, es decir, un modo de referencialidad de lo real como *trasfondo* en que se construye una simbolización de mundo, una metafísica, una condición trascendental de configuración de lo sensible. Me gustaría controlar esa coordenada del *Shinto* desde la enunciación y ordenación de una nueva noción de Representación, y en la que simplemente es de mi interés mostrar algunos de sus rendimientos y alcances.

Pensar el *Shinto*, entonces, desde este prisma es preguntar por un tipo de relación y de construcción visual de lo real: la posibilidad de una mediación singularísima entre el ser humano y una categoría de mundo que, si se desea caracterizar, generalmente se vincula a un concepto de Naturaleza o de lo natural, esto es, un modelo de representatividad –no sabemos de qué contenido y expresión precisa– de aquella organización de los fenómenos. Hasta el siglo XIII, por lo menos, el *Shinto* constituyó en esta arista un modo de observancia y configuración de imagen de la realidad: “until the thirteenth century, Shinto remained the main influence on Japanese aesthetics, focusing the eye on the power of nature and its beauty” (Lauren Prusinki, óp. cit., p. 34)⁸². La bitácora exploratoria sobre el parentesco de las imágenes debería comenzar por esta tesis inaugural: la manera en que se construye la imaginalización en el *yamato-e* despunta desde el *Shinto* como un dispositivo del mirar, el descubrir-se la visión, a partir de un concepto muy singular de representación, pero, con una pretensión de universalidad.

Por de pronto, sólo puedo ofrecer un esbozo de indagación, apenas un indicio, sobre esa configuración y mediación con lo real. Para ello, creo que se debe asistir, sino punzar, la forma de la representación desde un concepto, en apariencia, al margen: la *indelimitación*, cuya autoría es de Tsudzumi Tsuneyoshi y su enunciación retraída fue bosquejada, ya, en la Introducción de esta investigación. El susodicho concepto de *indelimitación* sería el rasgo paradigmático del parentesco de la Imagen en Japón. Muy apretadamente, el término hace referencia a una relación de medidas e imaginalización de reciprocidades entre los espacios:

⁸² [Traducción libre] “Hasta el siglo XIII, el shintoísmo sigue siendo la principal influencia en la estética japonesa, centrándose su mirada en el poder de la naturaleza y su belleza”.

proyectar lo infinitamente grande en algo reducido, o bien, imaginalizar la observancia de un objeto como puro desborde de sí. El concepto impone en el objeto una doble representación. Palpablemente, es una noción que se acuña originalmente no desde el idioma japonés (de hecho, en la lengua japonesa no existe equivalente), sino desde la formación académica de Tsuneyoshi en Europa, en principio, Alemania. No obstante, su inscripción y abordaje crítico permitiría, a primeras aguas, maquinar dos espacios de investigación proyectivo: uno, el de pensar críticamente la caracterización del dispositivo de la mirabilidad como una circulación imaginalizante entre la tradición del *yamato-e* y el *ukiyo-e*; dos, dar un tipo de lectura al dinamismo de las imágenes en el *ukiyo-e*, su transitividad y, de paso, sellar su distanciamiento de la mera referencialidad o imitación de la realidad de su partícula *e*.

El concepto de *indelimitación* presupone una escalada de propuestas y afirmaciones interactivas. La primera arista es la potencia de distinción entre el sujeto y lo “otro” dispuesto a su sensibilidad. Es la petición de principio del primer nivel de representabilidad de lo dado a la representación. Aquel límite que da contraste entre la subjetividad (el yo) y el mundo (el no-yo) acaece para el autor japonés como la complejidad de lo real, es decir, el problema de la experiencia y del sentido de la inmanencia de las cosas en la concepción japonesa. Es un punto no menor, pues, como señala Tsuneyoshi, aunque hay filosofías que fueron apropiadas o reproducidas por los japoneses durante su historia, como el budismo, donde se expresa una máxima en “que todo es inconstante y mudable, y sólo cuando el individuo ha renunciado a su propio y minúsculo yo, puede reunirse con el gran Yo” (1926: 16), la distinción inicial del yo y lo otro es irrenunciable, inevitable, en tanto que conciencia de un problema de relación con el mundo. Si bien hay varias interpretaciones y salidas alternativas a la disolubilidad del sujeto y el objeto en los sistemas de pensamiento, o desde las formas de discurrir el mundo en la tradición japonesa, propiamente son de orden teleológico y no ontológico. Quebrantar esa distinción del yo y no-yo es una apetencia, y una forma de realización del ser-humano. No es esa quebradura un estado constitutivo, ni de las cosas, ni del ser-humano. Kitaro Nishida expresa este estadio, si se quiere de síntesis, desde una reflexión sobre el concepto de mundo de la Vida, emancipado, de alguna manera, del mundo material y que, siendo una

relación contradictoria de lo uno y lo múltiple (sujeto-mundo), se convierte en un infinito proceso de lo formado a lo formante (síntesis de lo real como un proceso teleológico):

“El mundo de la vida existe por sí mismo y se mueve por sí mismo. Incluyendo en sí su propia negación y reflejándose en sí –negación de la negación o autoafirmación– se forma infinitamente [...]

Dentro de este mundo de la vida, las relaciones de mutua negación y afirmación entre los seres revisten también un carácter novedoso: los seres son activos en cuanto autoformación del mundo, en cuanto poseedores de una direccionalidad” (óp. cit., p. 27).

Aquello, afirmación y autoformación del mundo, da remisión a una segunda arista del concepto de *indelimitación*, que es su fuerza cosmogónica o Imagen-Mundo. Aquí se esgrime el segundo sedimento de la Representación, lo que pudiese expresarse así, como una doble representación. Tsudzumi Tsuneyoshi presupone que la taxonomía de mediación con lo real, el sistema en que se compadece la realidad en el sujeto, así como la experiencia de esta, para los japoneses está fundada en una diferenciación u organización tripartita de lo real. O, dicho de mejor manera, está asentada en un principio metafísico de orden tripartito. De un lado, la presencia del ser-humano, en cuanto conciencia de habitante inmerso en el mundo, y junto – o en medio– a él, la estructuración de un plano de la tierra, de lo terrenal, y del cielo. La tripartición es orden de organización de los fenómenos de la naturaleza, su fundamentación sobre la concatenación de hechos empíricos y dotación de un sentido simbólico; pero, sobre todo, se constituyen como un armazón de conocimiento. A propósito de aquello, y desde una reciente aplicación reflexiva de una Antropología del Cuerpo, el japonés Michitaro Tada describe la tripartición del espacio como la reminiscencia arquetípica de una justificación simbólica: el modo en que se configura el espacio vital por las deidades. Dice Tada (*Karada*), a la luz del pensamiento de su compatriota Wajirō Kon, y sobre la estructuración en tres partes de las casas japonesas: “el hecho que los japoneses vivimos en los tres niveles por separado corresponde a la manera de vivir que adoptaron los dioses” (2010: 250).

El orden de la realidad, las relaciones de su contenido de hechos, causas y efectos, es de manifestación vertical en la conciencia del ser-humano: hay una soberanía del plano del cielo por sobre la tierra y la conciencia humana. Desde el inicio de aquella segmentación y

coparticipación originaria de lo real, en la medida de una condición trascendental, según Tsuneyoshi se abre el principio o apertura de posibilidad del conocimiento del ser-humano (japonés), cuyo primer gran sistema es el *mítico*, es decir, como el principio de aparición de la mitología, o bien, una lectura irreductible del mundo. Sólo en la posibilidad de esta triple concepción o co-participación del espacio prorrumpen un fundamento antropológico del ser-humano y su potencialidad de mediación con un sentido del mundo. Cito al autor japonés, nuevamente:

“Los japoneses antiguos se lo imaginaban tan próximo a la tierra, que los dioses del cielo podían tender hacia ella un puente, y que arriba se podía encontrar aproximadamente el mismo mundo y la misma vida que abajo. Tal circunstancia ha acostumbrado al pueblo a abrigar con respecto al cielo un íntimo sentimiento que se manifiesta hasta en los giros del lenguaje.

[...] Una leyenda refiere una disputa entre dos montañas, muy airadas una con otra, y al hacerlo presta a las montañas una personalidad enteramente humana” (ibíd., p. 14).

La densidad del mundo, bajo esta fibra cosmogónica asentada en la Indelimitación, significa una complejización de, al menos, dos tipos de operaciones. La primera es el énfasis que posee la interposición de un sujeto con los fenómenos de la naturaleza, en el sentido de la representación de sucesión, o un *continuum*, de procesos de realidad en que se ve recubierto a sí mismo. Aquí refiero a la Representación en un primer orden, en cuanto descripción o testimonio mimético de lo real. Pero, conjuntamente se ejerce el testimonio o el documento de esa experiencia de objetivación, compadece un segundo nivel de la Representación como una multiplicación y diversificación de esos fenómenos sobre procesos de personificación y separación o distinción simbólica, en la forma de medidas o sentidos espaciales (hombre, cielo y tierra; hombre-montaña, hombre-charco de agua, etcétera). Por ejemplo, en el periodo Heian, precisamente cuando se elabora la pintura *yamato-e*, surge un tipo de literatura femenina, *Nyobo bungaku*. En una de las obras principales de este clima literario, *Makura no sōshi* (*el Libro de la Almohada*, una serie de anotaciones misceláneas, a modo de un diario de vida de la autora, quien se desempeñaba como una de las sirvientas de la Emperatriz), Sei Shōnagon expone este doble engranaje de la Representación como una *indelimitación*. Por

ejemplo, la imagen poética de “ropas floridas” que escribe la autora en la cita siguiente, por una parte, hace alusión primeramente al testimonio próximo de un tipo de atuendo que se viste, pero luego, se establece un tipo de articulación representacional de medidas espacio-simbólicas o una *extralimitación*, entre la figura de lo florido con el abismo de la Muerte y el gesto del luto, esto es, en que en el proceso de angustia por la pérdida –ante la impotencia de intervenir o impedir este proceso constitutivo de la naturaleza, o bien, de la propia existencia humana– se ha llorado tantísimo que las mangas han quedado mohosas:

“Un año después de la muerte del Emperador Enyû, cesó el luto. Era un momento de mucha emoción. Todos, desde Su Majestad El Emperador hasta los criados del Emperador Anterior, recordaron cómo eran las cosas cuando el poeta escribió sobre “las ropas floridas”” (2006: 189).

Entonces, primero, se anuncia la representación de una empiricidad, la ilustración, el testimonio descriptivo. Enseguida concurre la representación de la interposición del ser humano, respecto a los órdenes universales que lo desbordan. La síntesis es la *indelimitación* como estética de la obra o la Imagen. Y, sobre esto último, el desborde o incapacidad de abordar la densidad y anchura de la realidad, al igual que su experiencia, se debe para el esteta japonés, Tsuneyoshi, a los conceptos de “fragmentación” y el de “pequeñez de escala”, son germinativos de la *indelimitación*. Ambos son formas de salida de esta problemática insoluble, desde el punto de vista de la Representación. La “fragmentación” viene a ser, por una parte, una cuestión muy formal, como la inexistencia de la idea de marco en la obra, la pretensión de apertura de la Imagen, en consecuencia, su resistencia a la formalidad de la obra; pero, también involucra un desplazamiento, cuando no, sustitución: un trozo por el todo, o, según el concepto de “pequeñez de escala”, reducir espacialmente la complejidad de un objeto hacia la síntesis aprehensible de un universal (el caso de la jardinería (*ikebana*), el cultivo de plantas pequeñas (*bonsai*), etcétera, en relación de una idea irrepresentable de la Naturaleza).

Para reforzar y presentar el punto de arriba: en el filósofo Oshima Hitoshi (quien había presentado durante el año 1985 un ciclo de conferencias en Chile, Argentina y Colombia), la *indelimitación* puede ser pensada como *fenomenismo*, el concepto que él abate para referirse

al modo de representar y concebir el principio de representación, al modo de una mentalidad japonesa de data extensa. El *fenomenismo*, aludido en la Introducción de la investigación, se advierte, es precisamente la imaginalización: forma de movimiento proyectiva continuada y un mirar el mundo que oscila, o se vehicula, entre ser signo de representación de lo sensible y un concepto. El *fenomenismo* experimenta (imaginaliza) lo real, en tanto que empiricidad, como una Imagen que está cargada por una voluntad plena, que se presenta a sí misma como un orden sensible de procesos de la naturaleza y un pensamiento-de lo que le otorga principio a sí mismo:

“[El fenomenismo] consiste en considerar el mundo de los fenómenos como la única y absoluta realidad. Este fenomenismo, que niega el idealismo al igual que el materialismo, tiene una posterior repercusión en el pensamiento de los primeros filósofos modernos del siglo XIX [...] El fenomenismo se manifiesta con el hecho que en sus mitos todos los fenómenos, sean naturales como culturales, son considerados como dioses o manifestaciones de la divinidad. No sólo las estrellas, la luna, el viento, la lluvia, los pájaros o el mar, son dioses, sino que el pensamiento, la tristeza, las lágrimas, el acto del amor, también son considerados como dioses” (1987: 19).

Si el *fenomenismo* es la imaginalización, y la *indelimitación* su expresión estética en el entrever *yamato-e* y *ukiyo-e*, hay que acentuar otra arista esencial. En conformidad a la conjetura de Tsuneyoshi, la concepción de la realidad –sobre esta tripartición del espacio– y la experiencia de lo real –las relaciones de medidas y personificación– para, diré así, el modo de observancia del japonés, aquella está establecida, en buena parte, por un principio de metamorfosis del ser. Este principio se descubre sobre la base de la doble representatividad de la *indelimitación*.

La Imagen se sintetiza, ya desde una personificación de lo real (dotación de sentido) o la distinción de planos de realidad (simbolización de mundo), que sobrevienen, a partir de la concepción de la circulación o metamorfosis de una suerte de ánima, propiedad, perfil o principio, por el que algo existe desde sí mismo y no pierde su sustancialidad, aun cuando se actualice radicalmente o, inclusivamente, deje de ser posible su experiencia. La singularidad de la metamorfosis, si se considera el pensamiento de Oshima, es que desborda el objeto en

un sentido orgánico, fisionómico o como ente. Más pareciese su apariencia a la figura del actante, respecto al sujeto que lo experimenta. Todo puede llegar a serlo. Pienso, por ejemplo, el valor de entidad que recibe el pensamiento como acto, como conciencia. Ese es el enlace, o interacción, con el *Shinto*, al menos, en una de sus raíces:

“This belief sees life and divinity in all the phenomena of Nature from lightning to the winds and rain. The ancient Japanese gave these names and called them kami. Animism is simply a way of recognizing and responding to an encompassing sense of life in all its forms. In the festival, Shinto celebrates the vitality of life and its power to endure. The oldest Japanese cult was probably the belief that ancestral spirits resided in nearby mountains, coming down in spring to assist the community through harvest and returning after the fall. This is known as Sangaku Shinkō” (Stuart D.B. Picken, 1994: 9)⁸³.

Interrogar la *indelimitación* como el concepto clave, aunque de manera provisoria en el problema del parentesco *ukiyo-e-yamato-e*, sería, en el fondo, anteponer una problemática de mayor amplitud: el de circunscribir la cuestión de la condición, singular, en que se otorga a la Imagen (según como se ha caracterizado su entidad en el Capítulo III), la capacidad de organización y relación del ser-humano con los fenómenos de su experiencia, esto es, como movimiento y montaje de Sentido de doble representatividad. No puedo contestar, ni mucho menos, finiquitar ahora esa reforzada interrogación. En parte, ya lo apunté, porque estoy en la posición de indicar, sucintamente, sólo sus trayectorias generales.

2.3. La retícula exploratoria de la *indelimitación*: el paradigma y lo simbólico.

Si se considera la *indelimitación*, en cuanto a la sistematicidad de dispositivo de la mirada, en que se haya una forma de convergencia del *ukiyo-e* y la línea *yamato-e*, hay dos

⁸³ [Traducción libre] “Esta creencia ve la vida y la divinidad en todos los fenómenos de la naturaleza desde el rayo hasta los vientos y la lluvia. Los antiguos japoneses dieron estos nombres y los llamaron kami. El animismo es simplemente una forma de reconocer y responder a un sentido de vida abarcador en todas sus formas. En el festival, el Shinto celebra la vitalidad de la vida y su poder de perdurar. El culto japonés más antiguo fue, probablemente, la creencia que los espíritus ancestrales residían en las montañas cercanas, bajando en primavera para asistir a la comunidad a través de la cosecha y regresar después del otoño. Esto se conoce como Sangaku Shinkō”.

grandes bitácoras de abordaje que, por el momento, no tienen un elemento de bisagra que las aglutine. De una orilla, la *indelimitación* se debe considerar puramente como un paradigma. O sea, ser reductible a norma o matriz paradigmática. A partir de la perspectiva de Thomas Kuhn, de un cierto modo arquetípico, la *indelimitación* expresaría la condición de posibilidad de un saber (en este caso, de la visión y de las imágenes) y, simultáneamente, el anuncio de su modelo de ejemplariedad (Kuhn, Foucault). La noción antedicha, entonces, jugaría a una relación arquetipo-representación. Aquel escenario implicaría, a primera vista, que la noción de *indelimitación* proyecta la doble representación de lo real, de una parte, en traductibilidad, imagería de la mediación hombre-mundo (la ilustración, la mimesis, la descripción); pero, también, de otra, como la puesta en escena de la arquitectura en que se asienta y despliega el saber sobre lo real, su imposición metafísica, una segunda dimensión (el arquetipo del saber, antropológicamente instalado en el *fenomenismo*). Un buen punto de anclaje es la siguiente caracterización del animismo de Keiji Iwata:

“Keiji Iwata explains Japanese animism in the following way. Throughout history, humans have worshipped kami (divinities) and threated kami with high respect. Mountains and rivers, herbs and trees, insects, and fish have all revealed themselves as kami, and humans have always looked for a certain kind of encounter with these kami. Iwata believed that this primitive feeling about nature opens a window to reach out to the universe” (Minoru Senda, 2014: 2)⁸⁴.

La Imagen, de esta forma es, *a posteriori*, un modelo paradigmático de la experiencia de mundo desde la visualidad; una conjugación entre deslimitación y extralimitación. Pienso, por ejemplo, en el *ukiyo-e Mujer buceando y pulpo* de Katsushika Hokusai (The Brithish Museum) (véase ilustración 3, Anexo de Imágenes Capítulo IV, p., 285). El punto de interrogación de la Imagen ya no se centraría en la legalidad de la Representación como una descripción o empiricidad, encajado sobre un horizonte social (discursos sobre la sexualidad, en este caso), un gusto epocal (la forma del propio acto sexual) o la proximidad de un sentido

⁸⁴ [Traducción libre] “Keiji Iwata explica el animismo japonés de la siguiente manera. A lo largo de la historia, los seres humanos han adorado a los kami (divinidades) con gran respeto. Montañas y ríos, hierbas y árboles, insectos y peces se han revelado como kami, y los humanos siempre han buscado un cierto tipo de encuentro con estos kami. Iwata creyó que este sentimiento primitivo sobre la naturaleza abre una ventana para llegar al universo”.

autoral (interpretación iconográfica), respecto a perímetros de expectativas de verosimilitud de las imágenes con un modelo extraído de la realidad. La asociatividad y, si se quiere añadir, la normatividad existente entre los tres elementos principales, el animal marino (el pulpo), la figura femenina (la buceadora) y el acto sexual, será sobre el problema del montaje de la Representación, los propósitos y orígenes de sus fuentes de nutrimento, sean aquellas físicas, materiales o arquitecturas del saber; o sea, la cuestión de la representación que se extrae de la Representación.

Acerca de lo señalado arriba, la consideración principal que menciono es que la representatividad de algo no quiere decir, pensando en la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, la puesta en con-figuración de una cosa recordada o invocada, sino que, en la representación de la Representación –su doble–, se expresa la condición de posibilidad de objetivación de lo real, sin ser aquella, cosa objetivada; más bien, es un tipo o vía de enlace entre el ser-humano y el mundo. Sobre esta demarcación, si se pudiese decir así, una meta-representación, la Imagen abre desde lo iconográfico que hay y acontece en la ilustración de las montañas, las flores, la vestimenta, los colores, las figuras humanas, o, como indicaba el mismo Oshima Hitoshi, incluso, el pensamiento (o su puesta en lo visual) (véase ilustración 3, Anexo de Imágenes Capítulo IV, p. 285), una dimensión de orden metafísico como la imaginalización, la concepción de la organización del mundo compartido.

De otra orilla, la *indelimitación* podría atenazarse desde el propio movimiento central en que se despliega la imaginalización. Es una mirada inversa al concepto. La *indelimitación* es la expresión o categoría estética de un dinamismo entre la síntesis de lo real y la fabulación de conceptos y, consiguientemente, lugar de confluencia específico. Como tal, concentraría una toma de posición de Sentido no exánime, sino, en la manifestación de una permanente configuración y proyección del ser-humano, a través de la Imagen, y hacia una concepción de mundo. A contramano de la primera instancia, la del paradigma, en esta segunda ruta, la *indelimitación* no fija, necesariamente, su acento exploratorio en una síntesis de lo real (una experiencia testimonial), sino que coloca su fuerza en apertura, la proposición de un universo simbólico que no acaba nunca de anunciarse o instituirse en las imágenes y su asociatividad.

El problema que surge aquí es lo simbólico, precisamente. La Imagen es, *a priori*, instancia abierta de simbolización y, por tanto, de redefinición de la propia representatividad (sus cánones, modos, estrategias y articulaciones de sintetizar) de lo real. Esta propuesta reflexiva, precisada en una investigación sobre la configuración de lo simbólico, se deberían considerar, a lo menos, las siguientes problemáticas: por un lado, tomando como un punto de inicio el *yamato-e* y la Escuela *Tosa*, y como corte, el *ukiyo-e*, el escudriñar y discutir la construcción imaginalizadora de la narratividad en la Imagen (la funcionalidad y efectividad de la composición, a través de los temas recogidos desde la literatura japonesa “clásica”) – esto es, el problema de la alegoría y la metáfora– y la traductibilidad de lo real, la concepción de la naturaleza como lo escenístico (las composiciones sobre las estaciones del año, *shiki-e*, o sobre lugares y ciudades famosas, *tsukinami-e*) –el modo de sintetizar lo sensible–; y, por otro lado, reflexionar ambos lugares como ejercicios, maniobras y experimentaciones de repositorios simbólicos, bien digo, el sedimento de las imaginalización. Aquí, el énfasis de abordaje está puesto y se despliega en lo formal, lo iconográfico, pensado aquello desde un sistema sintomático –simbólico– de lo *imaginal*. No obstante, tiene un riesgo y un obstáculo metodológico importante: en tanto que iconográfico, la concreción de esta bitácora de trabajo está entrecruzada por la articulación de los elementos iconográficos y las fuentes textuales o, también, de las imágenes como textos, por lo que se vislumbra que, la exigencia y el cuidado de la investigación tiene sus propias condiciones para el caso de estudio, pues, implica la maniobra de bibliografía y materiales primarios. Es derrotero inverso, pero complementario al del paradigma, que va proyectándose desde “abajo” o desde “dentro” de la Imagen.

Como corolario sobre la cuestión del parentesco señalo que, en cualquiera de los dos itinerarios, la articulación de la Imagen (y su referente, ya sea tensado en lo arquetípico o de proyección simbólica) emerge como un problema, no sobre las aprehensiones de las formas o la formalidad de las imágenes, sino, en la operación del montaje –o el emplazamiento asociativo, configurativo– de órdenes de estructuración de la realidad (la estética o el discurso sobre un orden metafísico que, hay que recordar, no guarda correlación con una episteme o evocación de corte religioso, sino de un (re)conocimiento).

Si bien, todavía no es posible examinar sustancialmente el contenido del dispositivo de la mirada en la historicidad artística japonesa, la integración del *ukiyo-e* en una lógica de parentesco, por ahora, no únicamente invita a un proceso de reinterpretación de las imágenes, sino que coloca una especial atención al tipo de enfoque y las metodologías de investigación. Apunto al aspecto museográfico-documental y su fuero estético. El espacio reflexivo del parentesco abre este objeto de estudio desde un unitarismo *sui generis* de categorización (que es la tesis del individualismo geocultural) hacia una reflexividad co-participativa entre los múltiples aparatos artísticos, no sólo entre colecciones chilenas de objetos japoneses, como de pinturas, grabados o dibujos (por ejemplo, los que alberga el Museo de Bellas Artes), sino que, asimismo, entre aquellos conjuntos museales que, con cierta obstinación, establecen su vecindad con el *ukiyo-e*. Por lo menos, y en ese sentido, hay un piso mínimo de aproximación: el *ukiyo-e* no se reduce a una estética de descripción de la realidad (de cifra social). Las categorías de “ilustración”, “descripción” o “testimonial” son equívocas e insuficientes para reflexionar y administrar la colección de estudio y, de rebote, para ligar hermenéuticamente este conjunto de obras con las demás piezas de la *Colección Iconográfica*. El *ukiyo-e* es un objeto autónomo, en el sentido de desbocado, inatenazable. Como *estampa japonesa*, la señal de una sospecha y sensación de limitación sobre su propio fundamento estético.

Lo del parentesco está relacionado con una cercanía a la obra y la Imagen. Aquel es un primer espacio original y proyectivo de estudio. Ahora bien, el problema que desarrollaré en el siguiente párrafo, el contagio, es un ejercicio de repensar el concepto de *ukiyo* que, tanto en Bell como en Kita, discurre en un postulado problemático. La tesis propone que la significación del concepto *ukiyo* no es unívoca; ha permanecido históricamente mediada por variadas interpretaciones, traducciones y adecuaciones al objeto-obra. El asunto, pues, del Concepto, expuesto en el capítulo I, reflota en el concepto de *ukiyo* desde un problema de categorización, esto es, como la imposición de un pre-juicio sobre las imágenes, a partir de un ejercicio hermenéutico que se elucubra del susodicho vocablo japonés: “as with the differing views on the beginnings of ukiyo-e, different opinions of its ends are dependent on

differing concepts of what actually constitutes ukiyo-e” (ibíd., p. 35)⁸⁵. Precisamente, esta cuestión se desplegará en las sucesivas páginas como una discusión sobre el *ukiyo* y sus rendimientos en la documentación de la colección chilena.

3. El *ukiyo*: contagio, interpretación y *teatralización* desde el pensamiento de Sandy Kita.

La introducción del parentesco en el *ukiyo-e*, como el reconocimiento de un problema político-estético y estético-imagístico histórico, acentúa la fibra deslimitadora del programa investigativo, respecto al objeto artístico y el aferramiento de un estado del Arte, una cierta retórica de su entidad. De modo similar, este lineamiento de estudio, el parentesco, proyecta reflexionar sobre los modos de configuración de traductibilidades de lo real en el fenómeno artístico japonés, con relación a la situacionalidad del caso *ukiyo-e* y el despunte de, por decirlo de alguna manera, una genealogía *imaginal* que no deriva meramente en metodología sobre la obra o la Imagen. El problema del contagio, por otra parte, es colindante con una ramificación de corte museal y hermenéutico –entre una frontera con lo filológico–, pero, no constituye su eje central.

El desentrañamiento museal verificaría si la obra es, efectivamente, la medida factible de una “ilustración” –en que la Imagen asume la categoría de representación de una ausencia–, o bien, si las imágenes corresponden a una transgresión de ese horizonte de legibilidad y experiencia y, por lo tanto, una abismal puesta en crisis del descriptor de *estampa japonesa clásica*, tal como se ha fabulado en el capítulo I, en su sofocante determinación. A propósito de esta acuñación –o sistema de categorización– de la institución chilena sobre estas piezas, una reflexión de superficie hermenéutica se vuelve la pertinencia (de forma preliminar) de repensar el sentido del concepto *ukiyo*, doblemente, en su articulación con la obra japonesa (su pertenencia y fijación originaria) y el proceso de una voluntad de traductibilidad de estas piezas en su exportación hacia los discursos europeizantes.

⁸⁵ [Traducción libre] “Como con las diferentes opiniones sobre los inicios de ukiyo-e, las diferentes opiniones de sus fines dependen de diferentes conceptos de lo que, en realidad, constituye el ukiyo-e”.

La conjetura apunta a un esclarecimiento muy medular y delimitado: ¿es el *ukiyo-e* una –o un sinónimo de– *estampa japonesa*, no como soporte material, obra o técnica, sino como concepto, la fijación del ser de la obra? La pregunta debe ser desarrollada en dos niveles de aproximación conjuntos: uno, de cercanía a lo filológico, donde el énfasis esté desplegado en el des-encubrimiento del *ukiyo-e*, en cuanto que la exhibición de un “sentir” el *ukiyo*; esto es, en la fabulación de una metafísica sobre el mundo, en torno a este término. Otro estado de discusión, de seguida, es el proceso de entramado y tránsito semántico en que el concepto fue recogido por la recepción europea y, de allí, a su inserción museal como estrategia de control.

3.1. El *ukiyo* desde el sentido de Richard Lane: el sitio de la *estampa japonesa*.

La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* ha sido documentada, casi en pleno, sobre una base bibliográfica secundaria y, sobre todo, desde el *corpus* de catalogación que se elaboró en el 2011, cuya puesta en valor se ciñe a mi autoría. Aquella investigación barajó un uso de fuentes convencionales de detenimiento general y divulgación que no resarcía sobre sus propios cimientos: el tipo de discusión disciplinar y análisis de sus formulaciones desde la crítica de sus horizontes conceptuales. Uno de los autores citado en aquella primera exploración, en tanto que alocución canónica sobre el *ukiyo-e*, fue Richard Lane. El estudioso estadounidense, por principio, apuesta por una postura *sui generis* del fenómeno artístico del *ukiyo-e*: su línea de investigación se encuadra en una postura conservadora y, en ese sentido, se cifra desde las concepciones más ortodoxas del pensamiento estético e historiográfico japonés (o de *lo japonés*). Por lo menos, eso da cuenta en un primer atisbo de lectura, aun cuando aparentemente incluya al *ukiyo-e* en una corriente tradicional (adjetivo, éste, que no termina de clarificar).

Para empezar, el *ukiyo-e* se restringe a una síntesis de corte epocal-citadina. El amarre hacia el estudio social del Arte. En la introducción de su libro *Maestros de la Estampa*

Japonesa, de la versión en castellano del año 1962, Lane señala los términos de la captación general del fenómeno:

“Los maestros del *ukiyo-e* representan una conclusión adecuada de la prolongada y ardiente tradición del arte clásico japonés. Como la época que lo nutre –el Período Edo (1600-1868)–, el arte del *ukiyo-e* representa un movimiento único en Japón: el desarrollo de un gran renacimiento que se basa principalmente en fuentes populares” (1962: 7).

Hay una estructura inviolable en la estimación estilística de Lane que armoniza con su periodización acotada, la condición mínima del tratamiento del objeto. Una soldadura estilística-histórica que, ya en el prefacio del mismo libro, se declaraba como una convicción, a partir de su estancia en Japón –es decir, una enunciación de autoridad para un estadio pre-reflexivo de su estudio; o, en otras palabras, la inhibición del problema de la falsedad–: “el *ukiyo-e* –estampas japonesas y pinturas de género– alcanzó el pináculo de la calidad artística desde sus mismos comienzos, manteniendo en general ese mismo nivel al través de los siglos XVII y XVIII” (ibíd., p. 6). Ante la exigencia de describir el *ukiyo-e*, Lane entiende dos cosas: las *estampas japonesas* y la pintura de género, esto es, implícitamente, un tipo de formato y tema de experimentación. Su caracterización, el estudio del formato y el tema desde lo social, ha sido convencionalizado, entrelazando dos organicidades co-participativas, constituyentes del fenómeno: una tendencia artística desde la técnica de la obra (una *praxis* de producción reconocible) y la formación y propagación de imaginarios de algunas clases urbanas sobre y desde esa susodicha matriz. Formato y tema, *praxis* e imaginario, son provocados desde un proceso poco luminoso, exiguo en su investigación: la rearticulación, o inversión, de una noción budista desde una concepción existencialista del mundo –el *ukiyo*, en la medida de afirmación de un mundo triste, angustioso y de las apariencias, la simulación, la ilusión y, por cierto, la transitoriedad– hacia una interpretación sensualista, sensitiva y receptiva de la cotidianidad de las principales ciudades, cuyos ejes centrales se hallaban en sus barrios rojos, las casas de *geishas* o los teatros *kabuki*, etcétera (ver ilustración 3, Anexo de Imágenes capítulo IV, pág. 285).

Es posible conjeturar, entonces, que la heurística de Lane para reflexionar el *ukiyo-e* está preparada desde una conducción hermenéutica, dado que todo su esquema analítico se

sostiene sobre la (re)interpretación de un concepto y la potencia de aplicación sobre una coyuntura social específica que, al final, desborda la propia técnica y obra en que se sostiene. Pero esa tirantez entre el concepto y su lucha semántica genera las propias hendeduras y antagonismos del autor en la definición del *ukiyo-e* que propone. Y es allí donde deseo dirigirme: al problema del concepto de *ukiyo* y cómo las perspectivas de significación conforman los márgenes de inclusión y exclusión (el contagio) de las obras, respecto a un tipo de síntesis de lo real en las imágenes y, sobre todo, su expresión museal. Por de pronto, debo remontar el asunto al párrafo anterior, al problema del parentesco. Creo que la figura de Lane manifiesta gran parte de la discusión sobre la experiencia de la representación convencionalizada que se tiene del *ukiyo-e* y también el asunto de la traductibilidad del objeto en el vocablo de *estampa japonesa*.

El objeto artístico *ukiyo-e* adquiere para Lane la formulación de un “movimiento único” por la reinterpretación del concepto de *ukiyo*, una suerte de especificidad que sustrae a valores estéticos, pero, adhiere a formas y jerarquías sintácticas; a saber, las reciprocidades con su partícula *e*. El efecto de la exégesis de Lane es de orden semántico, pero, también epistemológico: de un lado, compadece una delimitación de las condiciones socio-históricas de existencia del *ukiyo*, en tanto que objeto artístico portador de un Sentido singular sobre la experiencia de mundo; por otro, se reconoce una limitación investigativa, en lo que concierne al tipo de acercamiento al problema de la legibilidad del *ukiyo*: el contagio del concepto mismo en los modos de configuración de las obras y los horizontes de recepción. La fuerza de lo interpretativo, que en Lane es sólo ese gesto exegético, no solventa el despliegue, el dinamismo y la institucionalización que acusa recibo el fenómeno *ukiyo-e*, y hablo aquí, de la germinación de discursos definidos, tipos de lugares formativos y horizontes de recepción compartidos: esa especie de *estética del placer*, tan señalada, y el asomo de un tipo gusto epocal que es exclusivamente referente de una sola clase social; y ciudadano, pero, que es paradójicamente condensador de todo un periodo histórico.

La inestabilidad en lo exégeta derivó, por cierto, en la languidescencia de la definición de Lane sobre el *ukiyo-e*, que él mismo, muchas veces, da cuenta como elasticidad. El punto más gravitante es que, si en un primer momento, el estadio *sui generis* del *ukiyo-e* recaía

justamente en el valor de la interpretación de un concepto particular, Lane no rehúye de la posibilidad de un parentesco con la tradición *yamato-e*:

“El *ukiyo-e* constituye, en realidad, una escuela híbrida de pintura y de diseños de estampas que toma sus temas básicos de las escenas corrientes, pero adapta, además, muchos métodos clásicos para el tratamiento de su nuevo sujeto” (ibíd., p. 9).

Sandy Kita arremete al instante con esta (en apariencia) deformación de la definición: “Lane’s acceptance of a development of *Ukiyo-e* sui generis is particularly surprising because he knew that a connection between *Ukiyo-e* and *Yamato-e* was possible” (2004: 8). En la definición que Lane proporciona –por fuera de una intencionalidad presente o no, de omitir una posibilidad de enlace–, Sandy detecta la suscitación de dos problemas centrales en la investigación moderna del *ukiyo-e*: Si Lane, verdaderamente, aprueba la *deslimitación* del *ukiyo-e* como una plaza de parentesco con la tradición *yamato-e* (*extralimitación*), es sobre la aportación de elementos estilísticos de esa vertiente al soporte xilografiado, en cuanto que formato, y no, discurso artístico. Por lo tanto, Richard Lane considera la extensión histórica de las obras como *imaginerías*, esto es, la exploración de elementos materiales y técnicos, mientras que el *imaginario* –o las concepciones de mundo– quedan afincadas en la propia sustancialidad del *ukiyo*:

“Desde el punto de vista artístico, la contribución de la tradición japonesa a las estampas consistió en la peculiaridad de línea, espacio y colorido, y en el dibujo resplandeciente de la época de los frescos de Horyuji, o sea, del siglo VIII [...]”

Y, luego, líneas más abajo, agrega una precisión sobre el nutrimento del soporte:

“Además, y quizá el factor más crítico de todos, se dio el hecho de que las estampas japonesas eran diseñadas para las planchas; no eran (como las estampas chinas y europeas) copias o reproducciones de pinturas” (ibíd., p. 35).

El acento en el soporte xilografiado disfraza un peligroso desdoblamiento categorial: hacer comparecer al *ukiyo-e* más como estampa –la factura japonesa de una ilustración–, que una interrogación por el modo en que la Imagen configura un tipo de relación de Sentido con el concepto, o bien, la del concepto con una objetivación de lo sensible –si allí se quisiese,

por ejemplo, reclamar una condición de ilustración—. A contrapelo, Richard Lane homologiza el *ukiyo-e* a la imagen reproducible:

“Mediante impresiones en planchas de madera, distribuyendo las copias a precios populares, se produjo un resultado que no consistió en el abaratamiento de las ediciones o en la emisión de reproducciones populares, sino en el surgimiento de una forma de arte completamente nueva” (1962: 34).

El *ukiyo-e* se sustituye como sinónimo de *estampa japonesa* (“Japanese woodblock print”): *nihon moku hanga*. Pero, en el marco de los estudios contemporáneos del *ukiyo-e* (principalmente desde la vertiente norteamericana), tal transposición constituye un traspié terminológico. Y posee un miramiento mayor, pues, es sintomático de un revisionismo errado —o simple desatención— del concepto de *ukiyo*. Kita no da cabida a dobles lecturas sobre la homologación del *ukiyo-e* y la *estampa japonesa*, aun cuando su analogía persiste, hasta hoy, encasquillado en un dominio común de aproximación:

“Of course, all these scholars knew that there were Ukiyo-e paintings as well as prints and that the artists of this school were, in essence, painters in that their only contribution to the printmaking process lay in drawing the initial design. They also knew that the Japanese word “ukiyo-e” and the English expression “Japanese woodblock print” (*nihon moku hanga*) were not synonymous” (Sandy Kita, 2004: 9)⁸⁶.

Si bien los pormenores de la gestación misma de la analogía entre *ukiyo-e* y el vocablo de *estampa japonesa* no han sido estudiados con insistencia, hay una cercanía con el tipo de documentación que ha proveído el Archivo Andrés Bello a la colección, justamente, de *Estampas Japonesas Clásicas*. Esa circunscripción conceptual fue acopiada y legitimada dos veces: en 1979, cuando se produce su donación y exposición, y en 2011, en el marco de su puesta en valor. En el ínterin, el esquema categorial se transforma progresivamente en el

⁸⁶ [Traducción libre] “Por supuesto, todos estos estudiosos sabían que el Ukiyo-e fue pintura, tanto como los grabados y que los artistas de esta escuela eran, en esencia, pintores en que su única contribución al proceso del grabado estaba en el diseño inicial. Ellos también sabían que la palabra japonesa “ukiyo-e” y la expresión inglesa “japonés woodblock print” (*nihon moku hanga*) no eran sinónimos”.

principio interno de coexistencia de las piezas japonesas y la *Colección Iconográfica*, tal como se desarrolla en el capítulo I, la Imagen Delimitada.

El desconocimiento afecta, de sopetón, también a la propia significación del concepto *ukiyo*. Me parece que el problema con el *ukiyo*, en principio, no es de una índole estética, sino histórica-hermenéutica: su datación se registra en el siglo XII, muchos antes que la aparición de las *geishas*, el teatro *kabuki* (siglo XVI) y la mayoría de los temas abordados en el *ukiyo-e*. Pero, no existe una genealogía de exegética del concepto aludido arriba. Es de suponer que la sociedad japonesa o, por lo menos, un espacio particular de ella, como la territorialidad budista, ya ha tenido una largueza de aproximaciones y mediaciones con el término. De hecho, allí se ha signado su inicio. La reinterpretación del *ukiyo-e* fijada desde el fundamento o condición de posibilidad de un objeto artístico *sui generis*, debido al enclave del *ukiyo* como la gran afirmación de un Sentido, entonces, no debería por qué estar situado y definido durante el periodo Edo.

Inclusive, si se levanta la presunción de una preponderancia interpretativa del término *ukiyo* en el siglo XVI, esto es, que, en ese contexto histórico hay un apogeo en la significación y proliferación del vocablo –en términos provocativos, novedosos o de impacto–, tampoco puede establecerse, con solidez y claridad, un enlace entre el grupo mercante japonés y la esfera religiosa –desde donde proviene el concepto *ukiyo*–, a partir de un conducto exegético de transferencia, hibridación o de ejercicio reflexivo recurrente. La cuestión, a nivel general, es así: hay un desconocimiento, más o menos extendido, de los modos en que el concepto de *ukiyo* se ha ido significando y reapropiando a través del tiempo, así como los procesos de transferencia y traspaso desde un ámbito religioso a uno de corte *profano* (orden ciudadano y comerciante).

Sin el propósito de cerrar o definir la discusión, propongo una aproximación tentativa al asunto. La bitácora, discreta y abierta a nuevas consideraciones, examina una torsión de la significación tradicional del *ukiyo*: la posibilidad que la mediación con el concepto no esté suscitada propiamente desde la perspectiva de quien consume las (re)interpretaciones del vocablo –el *ukiyo-e*, por parte de los *chōnin*–, sino en el modo en que los artistas-artesanos usan el concepto *ukiyo* para configurar imágenes por montaje de lo real. En esta perspectiva,

el *ukiyo* es un núcleo exegético de una individualidad que se proyecta en un grupo social. La sección final de este capítulo intenta inaugurar, entonces, **el estudio del contagio entre el concepto *ukiyo* y una hermenéutica libre de la Imagen en el *ukiyo-e*.**

3.2. El relativismo en la significación del concepto *ukiyo*.

El *ukiyo* es un concepto –por textura larvaria– de doctrina religiosa, desde donde cierto pensamiento crítico establece un diálogo de larga data. Entiendo que, como apunté líneas atrás, no hay una lucubración atendible a las transformaciones e impregnaciones de Sentido sobre esa noción desde su aparición, en el siglo XII hasta el siglo XVI, lugar que me interesa interpelar, pues, se atribuye al *ukiyo* alcances estéticos o de teoría sobre la visualidad. En el perjuicio que no existe una brújula de atención al *ukiyo*, en cuanto a concepto que se permite leer en una clave plástica, un repertorio de elaboraciones artísticas y discursos, esta observación no es deliberante en ninguna definición. A lo sumo, con sutileza, constituye una breve mención o la retención de ese problema a lo controlable, por ejemplo, la adscripción de un discurso inmanente de “sensualista” en el *ukiyo*, como arqueamiento de la sensibilidad, en tanto que sufrimiento (una voluntad soberana, irrefrenable, de deseo). Y, sin embargo, en Lane, como en otros autores, la relación entre el *ukiyo* y el *ukiyo-e*, al igual que el *ukiyo* y los individuos que se relacionan hermenéuticamente con él, parece estar estructurada por una sola línea de significación.

Para empezar a tantear la contrariedad en el Sentido: el concepto *ukiyo* no es de un origen japonés, sino que es una traducción –más en el sentido del resultado de una revisión filosófica– proveniente desde China. El *kanji* 浮世 (*ukiyo*) es, a su vez, la imputación de legibilidad de pensadores chinos sobre ciertos comentarios de Siddhartha Gautama (Buda), acerca de su concepción de la realidad y que fueron recogidos, bajo el rótulo de “Primer sermón”, en el Parque de los Ciervos (Deer Park). Estas menciones se contienen en las dos primeras secciones esenciales del pensamiento budista y ulteriores revisiones: la Primera Noble Verdad (*Dukkha Ariya Sacca*) y la Segunda Noble Verdad (*Dukkha Samudaya Ariya Sacca*). En el primer postulado, que constituye una reflexión sobre el estatuto de la realidad

física, tanto desde un punto de vista empirista –el surgimiento de los fenómenos de la naturaleza– y respecto a una cota existencial –la experiencia emocional, el “sentir” de la realidad–, Siddhartha concibe el mundo como puro sufrimiento; o más bien, una cosmología del padecer el sufrir.

En esa justificación de lo real (llámese realidad, cosmos o universo) invariablemente el ser-humano está, de manera ontológica, expuesto a un sólo paradigma de experiencia de la realidad: ese sentir el sufrir. Como se pudiese conjeturar, a vuelo de pájaro, la exposición del sufrimiento no está atada a una limitación de la voluntad o el concepto de libertad en el ser-humano, necesariamente, sino en la concepción de una dotación de Sentido. El propio Ser pleno da Sentido de la existencia –su existencia se justifica– sobre la base de ese padecer. En términos existenciales e, inclusive, ante todo, formales, la existencia del sentir el sufrir se expresa como una imagen de vacío o superficialidad de las cosas, *como si*, en la dotación del Sentido del sufrimiento, la experiencia del ser-humano sobre el mundo es configurada como un contrasentido o fuga del sentido, el sin-sentido. El ser-humano frente al mundo sufre el sin-sentido de la existencia. Aquello, Siddhartha llamó el *Dukka*:

““*Dukkha*” in Pali or “*Dukkha*” in Sanskrit is a compound of two words “du” and “kha”. The prefix “du” is used in the sense of “vile” (kucchiya). It signifies something “bad”, “disagreeable”, “uncomfortable” or “unfavourable”. The suffix “kha” is used in the sense of “empty” (tuccha). It signifies “emptiness” or “unreality” [...]

In the ordinary sense, “*dukkha*” means suffering, pain, misery or discomfort” (2003: 45)⁸⁷.

En la incorporación de la Segunda Noble Verdad, Siddhartha describe el enlace entre la determinación del sufrimiento en la existencia –una teoría del *Dukka*– y la experiencia de aquel –los modos en que el sufrimiento genera significación de lo real–. La figura del deseo es clave: hay una relación capital entre la fuga del sentido (el contrasentido o el sin-sentido)

⁸⁷ [Traducción libre] ““*Dukkha*” en Pali o “*Dukkha*” en sánscrito es un compuesto de dos palabras “du” y “kha”. El prefijo “du” se usa en el sentido de “vil” (kucchiya). Significa algo “malo”, “desagradable”, “incómodo” o “desfavorable”. El sufijo “kha” se usa en el sentido de “vacío” (tuccha). Significa “vacuidad” o “irrealidad” [...]

En el sentido corriente, “*dukkha*” significa sufrimiento, dolor, miseria o incomodidad”

y la inclusión de una voluntad humana. Por lo menos, en una lectura general, sólo cuando la voluntad se expresa en predisposición a desear, la realidad compadece hacia uno mismo como irrealización –una in-concordancia con lo deseado o discontinuidad de la fuerza de la voluntad–, lo que produce la experiencia de la miseria. La paradoja es que, como lo esboza Siddhartha, voluntad no es otra cosa que el deseo mismo que busca su realización. Por ende, lo que se manifiesta en el trasfondo es que el fundamento de la realidad, cuya propiedad es el sufrimiento, no es la puesta en obra de una cosmología del mundo, sino la aportación una característica esencial del ser-humano. El mundo es puro sufrimiento, en cuanto que hay un ser-humano que lo experiencia en expectativa. El giro es excepcional: no es la objetivación de lo real el problema cardinal de Siddhartha (como las condiciones de experiencia), sino que es la adecuación de la experiencia, el punto referencial, a las expectativas que, de aquella, preceden –o trastocan– en la voluntad que desea y fracasa. Se descuelgan tres apreciaciones:

“The first sermon identifies three types of craving: craving for sensual pleasures (*kāma-tanhā*), craving for being (*bhava-tanhā*) and craving for non-existence (*vibhava-tanhā*). The second type refers to the drive for egoenhancement based on a certain identity, and for some kind of eternal life after death as me. The third is the drive to get rid of unpleasant situations, things and people” (Peter Harvey, 2013: 63)⁸⁸.

El problema del *ukiyo* (y las sucesivas interpretaciones), en su dimensión de concepto, recae en cómo se ha aproximado una lectura a los tres niveles del desear. Sobre este acápite, me interesa el acercamiento de Richard Lane –porque quiérase o no– su definición del *ukiyo-e* supone (y atraviesa) una interpretación de esta articulación entre deseo-objeto. A través del cedazo de la hermenéutica china, el autor asegura el *ukiyo* (“the sorrow world”) a un doble entrelazamiento de sentido negativo: como una voluntad que se apega a la ilusión del mundo, constituido por la transitoriedad de sus objetos (sería el deseo en su segunda entonación, *kāma-tanhā*), pero, que se afirma para sí, la de experiencia legítima –en la que puede darse testimonio–; y la invariabilidad del cuerpo como *el* instrumento de la mediación con lo real,

⁸⁸ [Traducción libre] “El primer sermón identifica tres tipos de ansias: deseo por los placeres sensuales (*kāma-tanhā*), deseo por ser (*bhava-tanhā*) y deseo de no existencia (*vibhava-tanhā*). El segundo tipo se refiere al impulso para el egocentrismo basado en una cierta identidad, y para algún tipo de vida eterna después de la muerte. El tercero es el impulso para deshacerse de situaciones, cosas y personas desagradables”.

en la medida de una solicitud por el que el sufrir se hace presente, y un desear que se vuelve expectación de mundo:

“Este significado hedonista ha sido el predominante de la expresión [...] Un nuevo estilo de pintar, que se halla muy en boga, dedicado al menosprecio de la vida cotidiana y, sobre todo, a las bellas mujeres y a los hombres hermosos que se entregan al placer, o a parte del mundo del placer” (Richard Lane, 1962: 11).

Pero, en Lane hay un conducto argumental muy privativo: genera traslación entre una lectura filosófica –revestida de religiosidad– hacia una noción estética, esto es, un entrecruce de la experiencia del mundo como potencia de formatividad de imágenes –y de germinación de motivos–. En la caracterización del *ukiyo-e* de Richard Lane acontece una concepción de la realidad como pura inmanencia donde, allí mismo, en el epicentro de una crisis de Sentido –la consabida tesis que no hay sustancialidad en las cosas, aunque se fragüe una resistencia de significación sobre ellas, vale decir, que el ser-humano se ve arrojado a asistir hacia su convivencia–, la Imagen se convierte en dispositivo que justamente testifica una suerte de valía de esta aspectación del mundo. De otro modo, la carga exegética negativa del concepto *ukiyo* es instituida afirmativamente en cifra estética del *ukiyo-e*. Lo hedonista, lo sensualista, lo descriptivo o testimonial, son la batería de rasgos de esa validación estética de los sentidos, y lo real, aún en su sin-sentido o la fijación de ser una mera aparición, es obligado a la predisposición de configurarse como Imagen –a ingresar al espacio de lo estético–.

Otrosí: sobre la definición de *ukiyo* (y *ukiyo-e*) de Lane hay otra tiesura flotante entre la disquisición del concepto y su entramado como Imagen. Las obras son conjugadas desde una experiencia de lo real como *verdad* (verosimilitud) de la configuración y el objeto de figuración –asegura la conservación de las imágenes desde correlatos e interpretaciones de “hechos”, es decir, documentos–. Lo que es contrapuesto, pues, la legitimidad del “hecho” que deviene en documento, implica la desmarcación del propio predicamento constitutivo del *ukiyo*, en la medida en que no hay “hechos” ni “registros” en la experiencia de la realidad, sino meras caducidades de aspectaciones –una conjugación de sin-sentidos y contrasentidos– ¿dónde se haya, entonces, la calibración del registro de la experiencia en la Imagen como una *verdad* y, además, el afincamiento de un discurso de la insustancialidad de lo real como una

afirmación de los sentidos? Quizás, apuntalando una justificación del documento, y en ello, de pasada, disolviendo un posible parentesco entre el *ukiyo-e* con la tradición artística japonesa, Lane delimita la génesis de estas imágenes a la aparición de las publicaciones de los manuales de sexo, como rematando dos tipos de principios activos desde la exégesis del *ukiyo*: uno, donde el cuerpo es el objeto y el recurso hegemónico del poder-deseo del ser humano (lo hedonista y sensualista en el encuentro con la realidad, en cuanto deseo por la caducidad); y dos, empaquetar las imágenes del *ukiyo-e* como si el documento correspondiese a la figura de un catálogo (el catálogo de la experiencia de una voluntad del deseo):

“He aquí el comienzo de las estampas *ukiyo-e*: manuales de sexualidad y guías para cortesanas, una erótica exquisitamente diseñada para los miembros de la amante clase de los connoisseurs [...].

Existe algo más que las muchachas y el sexo en el *ukiyo-e*, aunque las expresiones “Mundo flotante” y “Pinturas del mundo flotante” se referían a ese tema” (óp. cit., 1962: 42).

Pero, esta definición, la de Lane, es una interpretación de una interpretación. Acaso, una delimitación y limitación. Como he mencionado, poco y nada se sabe del proceso mismo de la torcedura de sentido del concepto *ukiyo* desde una negación de la realidad hacia una “positividad” de lo sensible con indicaciones estéticas. Lo que esta investigación puede ofrecer, por de pronto, es la enunciación de una ruta alternativa de estudio del concepto de *ukiyo* y el contagio a un discurso de la Imagen.

Tanto la visión de Lane y de Kita –totalmente antagónica, como expondré en las líneas siguientes– imprimen en el concepto de *ukiyo* un tipo de relación con la corporeidad. En tanto que la destinación a lo transitorio y el sufrimiento, el ser humano está demarcado en absoluto por la corruptibilidad de su cuerpo. Aquello es el sentido de la fugacidad, como también de la impermanencia. De hecho, esa imposibilidad de permanencia de lo real, en la medida de sustancialidad o acceso a un valor universal –en otros términos, el mundo como aspectación y no como el Ser de las cosas– es el sentido original de *Mundo flotante*. En un segundo nivel hermenéutico, el *Mundo flotante* equivale a un espacio de diferenciación entre, lo que puede decirse, el lugar de las apariciones de las cosas, el *umwelt* de las relaciones sensibles y el

espacio del Ser. Este último, según Sandy Kita, es parte de las aportaciones del pensamiento chino: la radicalización del lugar de los dioses o la inmortalidad y el abismo de la esfera de lo terrenal-temporal (la consabida dicotomía de lo sagrado y profano).

El *ukiyo*, en la medida que es el espacio de las aspectaciones, o en su sentido directo de las ilusiones, es el mundo de la percepción sensible y la construcción de mundo desde las condiciones de posibilidad de la corporeidad (el cuerpo ante la sensibilización). El problema, y es un asunto que no ha sido dilucidado –si acaso es posible– es: ¿cómo la noción de ilusión o transitoriedad adjunto en el concepto de *ukiyo*, se vuelve un sinónimo de Representación? En caso de una hibridación o entrecruce de sentido de lo ilusorio como la mediación de la realidad y la Representación como testificación de ese vínculo, bueno, ¿cuál es el lugar de lo estético, la forma de un programa estilístico y de significación de esta concepción de lo real? Me parece que un itinerario interesante de explorar, considerando la idea del contagio, es reflexionar la Representación en el *ukiyo-e* como una *teatralización* del mundo, a partir de una *sensación de ilimitación*.

3.3. El *ukiyo* desde el sentido de Sandy Kita: la *teatralización* de lo real.

Parto por una pregunta general: ¿por qué el *Mundo flotante* o el “mundo doloroso” constituyen una traducción y significación de *ukiyo*? ¿En qué sentido, y respecto a qué, la realidad se vuelve la instalación de un sufrir? Mi tentativa de proyecto reflexivo aún, tanto la coyuntura de Fenollosa, el fundamento de catalogación museal de la colección de estudio, como la posición más transgresora de Sandy Kita: la distinción entre lo sagrado y lo profano, respecto de un tipo de referencialidad de lo real. Que el *ukiyo-e* se considere un fenómeno urbano, de clase comerciante, responde a esa exacción de lo religioso, lo que es, al mismo tiempo, la negación que la Imagen experimente (o sintetice) todo aquello que está por afuera de la inmanencia de la sensibilidad y los objetos de la sensibilidad. Pensando en Mircea Eliade, pero, también en Giorgio Agamben, lo profano no implica meramente la inversión de lo sagrado, su ausencia o lejanía, sino que es el problema de la disponibilidad, vale decir, la

posibilidad de legibilidad de las cosas como lo cotidiano. En el texto titulado “Elogio de la Profanación” (*Profanaciones*, 2005), Agamben indica:

“Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres. “Profano, –escribe el gran jurista Trebacio– se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres” (2005: 97).

La interpretación de *ukiyo* en esa clave hermenéutica, la de una restitución de uso, es de una doble connotación: una articulación de las imágenes con la disponibilidad –y en ese sentido, la anexión de la Representación como una mimesis de la *inmanencia* de lo real– y la capacidad de *sensibilización* de la corporeidad. Hay en ello una diferencia irreconciliable, por cierto, con la dimensión de lo sagrado y sus múltiples apropiaciones (vínculos, formas de religiosidad, acepciones, en general). El *ukiyo-e* no apela o proyecta una reflexión y una estética sobre aquello. Pero, lo profano sigue siendo una noción que acarrea problemas: ¿Lo profano suspende el pensar de lo sagrado como indisponibilidad de tratamiento? ¿Lo profano se enfrenta a lo sagrado justamente potenciando su distanciamiento en la temporalidad e impermanencia de las cosas?, o bien, ¿lo profano construye una lectura de esa privación como espacio tensionante de la ausencia de lo uno y simulacro de lo otro? En la obra *Vista del Fuji desde Yoshikara, decimaquinta de las cincuenta y tres vistas del Tokkaido* de Hiroshige Utagawa (véase ilustración 4, Anexo de Imágenes Capítulo IV, p. 285), ¿puede delimitarse como profana, debido a la articulación de sensibilización de la corporeidad de un autor, artista o artesano, respecto a la autoconciencia de los límites de disponibilidad de un mundo que no trasciende su propia demarcación y determinación como el lugar de lo ilusorio, y en ello, de la pura aspectación de las cosas, su sin-sentido?

Según Sandy Kita, la interpretación del concepto de *ukiyo*, en función de su potencia de concepción de mundo profana o, por decirlo así, desgajada del espacio de las deidades (la distinción entre el Ser pleno y el ente), no es del todo unívoca. De hecho, precisamente el dinamismo de las imágenes en el *ukiyo-e*, aunque sea de forma tangente, toca el otro extremo de lo mero profano. Una de las razones es el espacio sinuoso en que se ha movido el debate

sobre la noción de real. El mundo de lo ilusorio, la suprema potencialidad de la inmanencia de las cosas, no quiere decir necesariamente, a través del largo debate y la interpretación budista, un empaquetamiento a la empiricidad de la realidad, esto es, a pensar el *ukiyo* como afirmación del *documento* (historizar el “hecho” de la sensibilización, es decir, la posibilidad última de dar cuenta de lo real), frente al asunto del sin-sentido de la existencia:

“Buddhist opinions on a flesh-bound perception of reality were ambivalent: they respected its value on the one hand but saw it as ultimately illusory on the other. This paradox was also inherent in the concept of *ukiyo*, which implied a world that might feel very real while still being naught but illusion” (óp. cit., p. 12)⁸⁹.

Hay un valor de verosimilitud que se sustrae al carácter de lo ilusorio, que establece un perfil de *verdad*: la sensibilización o voluntad de configuración de la realidad, en tanto que experiencia, es un juicio de verdad, por lo menos, para el sujeto que acusa recibo de ello. Aun cuando el mundo se exhibe en superficialidad e inmanencia (demarcación ontológica), y el abismo en la temporalidad de lo que siempre parece (el *ukiyo*, el Mundo Triste) y la perpetuidad –la inmovilidad– del lugar de las deidades (lo sagrado o el Ser de la plenitud), la experiencia que el ser-humano tiene de las cosas es portadora de un valor mínimo de “real”, de efectividad: es una impresión, en el entendido de un *sentir la ilimitación*.

La conjugación del sentir –que, se sobreentiende, es siempre desde los límites de lo humano– y la *ilimitación* –aquello que lo desborda– no debe interpretarse restrictivamente como un tipo de relación desde lo disponible hacia lo sagrado, como experiencia mística (que bien tiene cabida aquí), sino una relación con lo Otro, que interpela nuestra sensibilidad. Eso Otro, por su espacialidad fuera de la individualidad, es ilimitada y, por lo mismo, sólo es posible orillar su aprehensión, en el modo de indicación, un relampagueo, una insinuación o una impresión (parecer). La *sensación de ilimitación* de lo real, en tanto que fuerza de la experiencia sensible en el sujeto, Holzapfel la describe así:

⁸⁹ [Traducción libre] “Las opiniones budistas sobre una percepción de la realidad ligada a la carne eran ambivalentes: respetaron su valor, por un lado, pero, lo vieron como, finalmente, ilusorio, por el otro. Esta paradoja también era inherente en el concepto de *ukiyo*, que implicaba un mundo que podía sentirse muy real, mientras no era nada más que ilusión”.

“De todos modos, como se advierte, nos inclinamos en este caso particular a hablar más bien de un sentir o infinito que de una actitud, y ello guarda relación con el hecho de que sobresale aquí más que nada un acento no en el sujeto, sino más bien en el otro, en el ser mismo que te inunda, te avasalla, se apodera de ti, y a veces con una fuerza descomunal” (óp. cit., p. 123).

La *sensación de ilimitación* como una ruta de interpretación del *ukiyo*, rompe con la Imagen de Representación (la figura del documento, de fijación de lo real unívoca, lineal y estandarizada), hacia un tipo de sensibilización individual con el mundo. La concepción de la realidad (y el rasgo de verosimilitud de la Imagen en el *ukiyo-e*) no se representaría, así, descriptivamente como la pura *verdad* de lo referenciado, sino que una *teatralización* de la experiencia de mundo. El gran problema que formula el concepto de “contagio” en la relación con el *ukiyo*, es que la Imagen se vuelve tan volátil y específica, como de las combinatorias y complejidades de experiencias individuales posibles sobre la realidad: la *teatralización* de los fenómenos en la sensibilidad.

La *teatralización* se instala, entonces, a través de la dimensión exegética del *ukiyo*, entre su afirmatividad de lo sensible y juntamente con su negación. En el *como si*, lo que se configura en experiencia e Imagen, de una parte, satura la petición mínima de objetivación de lo real –en el que el sin-sentido del trasfondo queda en suspensión– y, en que, por otro lado, lo Otro acontece como una *ilimitación*, esto es, la infinita posibilidad de configurarse como sensibilización: “In this respect, the reality of our here and now, which the term *ukiyo* connotes, is much like theater: a play can move us emotionally even when we know it to be fiction” (Sandy Kita, óp. cit., p. 12)⁹⁰.

Podría hacer la siguiente distinción entre las dos grandes dimensiones de exploración de la imaginalización en el *ukiyo-e*: mientras el problema del parentesco estaba situado en la inauguración de una investigación sobre la *indelimitación* en la Imagen, acá, **el asunto del**

⁹⁰ [Traducción libre] “En este sentido, la realidad de nuestro aquí y ahora, que connota el término de *ukiyo*, es muy similar al teatro: un acto nos puede conmover emocionalmente, incluso, cuando sabemos que es ficción”.

contagio circunscribe su privilegio en la noción de teatralización en la Imagen, respecto de lo real.

4. *Ukiyo* y *ukiyo-e*: Imagen dinámica, Nombre Común.

Quiero referirme, para ir sellando este capítulo, sobre dos niveles de abordaje abiertos que, la antedicha noción de Kita, la *teatralización* coloca en una tensión con la planificación reguladora de la colección de *ukiyo-e* de estudio en su jurisdicción del ámbito museal. Uno de estos niveles corresponde a una explicación preparatoria del dinamismo de la Imagen en el *ukiyo-e* desde la conjetura que la imaginalización es un proceso de subjetivación del mundo y el relativismo no es, sino, la de síntesis de la sensibilización; el segundo, apunta al estatuto del *ukiyo-e* como principio contenedor en sí mismo de clasificación y administración de la colección.

El retrato de la Imagen en el *ukiyo-e* ha sido convencionalmente el de ilustración. Pero, desde un espacio muy liminar. La ilustración ha estado asociada con lo representacional de lo social, vale decir, con la concepción de un tipo de realismo en las imágenes, tal como se entendía, principalmente, en los discursos artísticos ingleses del siglo XIX de William Holman Hunt o de Dante Gabriel Rossetti (iniciador del realismo prerrafaelita):

“Su realismo consistía en la doctrina de pintar cada elemento del cuadro, sacado meticulosamente de la vida real. A veces, al hacer esto, alcanzaban un ilusionismo casi alucinatorio [...]

Al representar tales temas, el realismo prerrafaelita también consistía en la reconstrucción de la escena con la mayor precisión histórica y psicológica posible” (James Malpas, 2000: 13).

La comparación, contenida o manifiesta, entre el *ukiyo-e* y esta sofisticación de un dispositivo mimético supone que, en el régimen de producción de las imágenes, el artista-artesano japonés genera una objetivación de la realidad hasta sus últimas consecuencias: la mera reproducción de un segmento espaciotemporal de la vida citadina. Inclusive, con la incorporación de la fotografía a Japón, hay enlaces entre los regímenes de configuración de

imágenes en el *ukiyo-e* y el tipo de producción fotográfica. No se trata, aquí, de ejercer una fuerza de definición al *ukiyo-e* como estadio pre-fotográfico, sino, al contrario: la fotografía ancoró sus discursos sobre la Imagen, apresando al *ukiyo-e* como un modelo o paradigma de partición del espacio-tiempo, en relación a un conjunto de motivos, problemas o soluciones representacionales: “The painted photographs of the commercial photographers imitated these artworks, offering tourists and foreign residents a realistic compendium of Japanese life”⁹¹ (Stanley B. Burns, Elizabeth A. Burns, 2006: 17). Pero, este tipo de concepción es la de un sujeto y autor que se prescinde y extravía en observancia de las imágenes. Es puramente contemplativo, no ejerce ninguna activación en los modos en que lo observado se configura en imágenes, ni en su mediación en la experiencia de la mirabilidad. La Imagen preexiste al autor y a ella misma, pues, consiste en espejear una entidad exterior que la antecede siempre.

Para Sandy Kita hay un miramiento ineludible y crítico: si el pensamiento sobre el *ukiyo-e*, incluso, su engarzamiento al movimiento fotográfico japonés de finales del XIX es el de una fijación a la objetivación de la realidad, la Imagen no podría, sino, documentar o registrar. La Imagen tendría una encriptación histórica y no estética. En lo histórico, las imágenes estarían ante su límite como documentariedad: revelaría hechos o, en último caso, las configuraciones o los descriptores de los hechos. No obstante, la obra *Joven Mujer como el Bodhisattva Fugen* de Suzuki Harunobu (Museum of Fine Arts) (véase ilustración 1, Anexo de Imágenes Capítulo IV, p. 285) no puede ser tensada desde la empiricidad de un acontecimiento. El *ukiyo-e* rebosa y se retira de la pura objetivación, a razón de dos junturas: la propia figuración de lo que acontece (una mujer sobre un elefante blanco) y la relación que se establece entre ambos (la trasferencia de atributos entre los elementos de la imagen, el elefante, la mujer y la evocación de la deidad). Lo mismo ocurre con la obra *Dama y sirvienta en una terraza sobre el río* del mismo autor (véase ilustración 3, Anexo de Imágenes Capítulo IV, p. 285), en torno al modo de figuración del elemento del “pensamiento” de las aludidas figuras femeninas (una nube con escritura en la parte superior de la imagen). Habría que establecer, por consiguiente, un nuevo enfoque sobre la significación del concepto de *ukiyo*,

⁹¹ [Traducción libre] “Las fotografías pintadas de los fotógrafos comerciales imitaron estas obras de arte, ofreciendo a turistas y residentes extranjeros un compendio realista de la vida japonesa”.

colindando, de alguna manera, con su receptibilidad en el entorno denso de los artistas-artesanos.

El concepto de *teatralización* que propone Sandy Kita tiene una dimensión inicial de negación: toma por hipótesis la imposibilidad de aprehender por medio de la experiencia o en la síntesis de la Imagen, lo real. El panorama general es el de una insuficiencia abismal en la capacidad de sensibilización del ser-humano, respecto al conjunto de elementos sensibles que imprime el mundo; como la imagen, también, de ser un contenedor que acopia esos datos, a partir de un dispositivo y un soporte material. En otras palabras, el Mundo Triste, el *ukiyo*, es una *ilimitación*, una indisponibilidad relativa de lo Otro (pues, con *un algo* es que se logra encontrar –o mediar– la experiencia, aunque no sea plenitud, ni totalidad). Ese relativismo que la Imagen da cuenta ingénitamente su parcialidad y limitoriedad de abrimiento, respecto a la *sensación de ilimitación* de lo real-transitorio, es la *teatralidad* como el discurso de las imágenes en el *ukiyo-e*: habría tantas experiencias, como mediaciones posibles, en tanto que *individuaciones* que se enfrentan con lo real-sensible.

La *teatralidad* es la original estrategia en que Kita devuelve a la Imagen del *ukiyo-e* el componente autoral, como directriz de experimentación del mirar, esto es, la subjetivación de la realidad, a través de la reaparición del autor, un agente activo en la mediación con el mundo. El desplazamiento es el siguiente: el autor –ya sea entronado como artista, artesano, etcétera– rompe el idealismo del realismo (la clausura de polivalencia en la Imagen por lo representacional) hacia un proceso exegético dinámico de lo sensible, la configuración de una Imagen de la Imagen de la realidad. El nexo del artista-artesano con el *ukiyo* es de doble hélice: se da la conjugación de una interpretación libre del concepto *ukiyo* como un modelo inteligible (el *Mundo flotante*) que debe ser producido en una Imagen sensible; luego, esa lectura que supone la fijación singular (autorales) de límites de sentido y alcances de lo posible-ser representado, configura una nueva Imagen como la adecuación singular del concepto –la hermenéutica del *ukiyo*– a lo real, es decir, una ordenación entre una donación de sentido y su dotación al espacio de lo estético. La reintroducción de este componente estético, en la forma de una retórica o discurso, destierra el peso documental de la obra hacia

la impresión de una Imagen como lenguaje, experimentación, subjetivación, en suma, la *imagnalización* de lo sensible desde lo singular autoral.

La *teatralidad*, desde esta perspectiva, es la ocasión en que el autor hace una Imagen de una Imagen del mundo; una interpretación de una interpretación, según puntualiza Sandy Kita:

“[...] because ukiyo is the world we perceive in the flesh, a world perceived imperfectly, the careful recording of material objects essential to Ukiyo-e in no way implies Realism. Quite the contrary, Ukiyo-e is closer to Impressionism in this understanding of it. It is a validation of the artist’s personal view rather than a recasting of some accepted absolute, and to that extent, another aspect of this art is an emphasis on individual aesthetic style.” (óp. cit., p. 12)⁹².

El giro que manifiesta la cita es inconmensurable, por una parte, porque el autor indica que la relación del *ukiyo-e* –sus imágenes– con el concepto que les proporciona un Sentido, está dado precisamente por el gesto autoral de lectura singularizada; y, por otro lado, porque emparenta el tipo de experimentación sobre lo visual de las imágenes hacia una analogía con la producción de imágenes literarias –la retórica– de la novela, el *ukiyo-zōshi*. La Imagen, la fabulación de un movimiento de *imagnalización* (una concepción de mundo) es un poder-hacer constante, un poner en obra de manera individual, a partir de este ejercicio exegético doble y sostenido. Kita deja en suspensión, no sólo el entramado de lo representacional como realismo utópico, sino que las mismas condiciones de su práctica quedan en una interrupción: la Escuela, la “manera” característica del grupo, la determinación soberana del concepto de *ukiyo*, en cuanto a una univocidad de construcción del mirar –de fabricación de imágenes–, etcétera. A contrapelo, Kita imprime al objeto *ukiyo-e* irrenunciablemente una potencialidad de (re)construcción de sí, una autonomía ingénita.

⁹² [Traducción libre] “Porque ukiyo es el mundo que percibimos en la carne, un mundo percibido imperfectamente, el cuidadoso registro de objetos materiales esenciales para el ukiyo-e, no implica de ninguna manera un realismo. Al contrario, el ukiyo-e está más cerca del impresionismo en esta caracterización. Es una validación de la visión personal del artista más que la formulación de algún absoluto aceptado y en ese sentido, otro aspecto de este arte es el énfasis en el estilo estético individual”.

La puesta en paralelismo del *ukiyo-e* y el *ukiyo-zōshi*, en cuanto a formas de relación con lo real que no descansan en estructuras trascendentales que definen sus posibilidades de configuración (en este caso, referidas al concepto de *ukiyo*, que juega el papel de estructura metafísica de las síntesis sensibles –sean visuales o literarias–), concibe un reordenamiento en el enfoque y el propósito de proximidad al objeto de estudio. Aquello me lleva al segundo punto a exteriorizar, el estatuto de contenedor de categorías administrativas-museales del *ukiyo-e*.

Si la *Colección Iconográfica* tiene su cimiento pretendidamente en la categoría de *ilustración* para hacer coexistir un cúmulo de piezas –subcolecciones– de distinto origen y tradición artística, el propio esquema categorial de *estampa japonesa* es controvertible. Ya lo mencioné, por la yuxtaposición e inoculación de sentido que adquiere el término *ukiyo-e* como significación general de *estampa* (la reproducción del modelo interpretativo de Lane); y porque la relación entre el tipo de Imagen que sintetiza el formato de grabado o estampa, y una hermenéutica del concepto de *ukiyo*, no puede ser atenazado a lo ilustrativo. Llevado al radicalismo, el *ukiyo-e* puede considerarse de figurativo, pero, no de descriptivo o traductivo de la realidad, como antepone y solicita el vocablo de *ilustración*. La incidencia de una subjetividad de tipo autoral que explora dinámicamente el concepto de *ukiyo* y no bajo una determinación trascendental de la representación del mundo, vuelve a las imágenes del *ukiyo-e* lugares de experimentación y simbolización del “Mundo Flotante” (la *teatralización*), más que la aspectación de la realidad. Sería esta colocación subjetiva de afrontar los alcances y consecuencias del *ukiyo* que las imágenes organizan regímenes compositivos y recursos representacionales tan oscilantes, heterogéneos e, incluso, contrapuestos con la acometida preeminencia de un *imaginario* social y epocal, y una definición de *imagería*:

“To the degree that the concept of ukiyo relates to theatricality, reportage in Ukiyo-e is not confined to addressing only the physical world. The artists of this school could also report on dreams, fantastic events, mythic heroes, ghosts, and other subjects that are normally considered unreal.

Over time, the school of Ukiyo-e, in fact, developed strong traditions in portrayals of both fantasy and reality, as well as in the mix of the two” (ibíd., p. 12)⁹³.

El concepto de *teatralización* es una lectura con un ademán resolutivo del fenómeno del dinamismo de las imágenes en el *ukiyo-e*, pero, inmediatamente abre la puerta hacia un conflicto con el espacio museal. Para empezar, sobre el problema de su conceptualización como cuerpo exhibitivo del Museo: ¿cómo pensar y catalogar un objeto que es malentendido de ilustrativo? ¿Dónde (re)vincular ese conjunto de piezas que, ya no siendo ilustrativas, han sido apresadas en colecciones significadas como tales? Las interrogaciones apuntan a los dos enclaves que sustentan el entramado actual de la colección de *Estampas Japonesas Clásicas*: el *Nombre Común* y la denominación de la colección. Ambos están indisolublemente unidos.

El *Nombre Común* está asentado en un proyecto de inequívocidad de la naturaleza de lo señalado. Como ya he desplegado en el capítulo I, refiere al anuncio de una suerte de ser-obra que se despliega en la identificación de los rasgos esenciales de la pieza. También, puede referir a un conjunto de objetos y señalar, como el ser-pleno de aquellos, el principio de su asociatividad o convivencia:

“El objeto necesita ser definido como objeto único o como grupo de objetos; si es un objeto único pintado en tela o un retablo formado por muchos paneles, un kero, una escultura o una instalación, un dibujo en un trozo de papel o dibujos en un cuaderno de croquis” (Lina Nagel, óp. cit., p. 11).

La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* ha sellado su ruta de categorización en su dimensión material: la *estampa*, como el *Nombre Común* y acuñación del conjunto. Pero, la noción antedicha —que está asentada en un fundamento de descripción— restringe la apertura exploratoria de las obras a una similitud técnica que se enarbola en analogía de un sentido esencial de la Imagen. Estas obras, *ukiyo-e*, no podrían definirse ni emparentarse sobre la petición de un símil técnico, material o de enlace plural entre las propias obras y,

⁹³ [Traducción libre] “En la medida en que el concepto de ukiyo se relaciona con la teatralidad, el registro del ukiyo-e no se confina a dirigirse sólo al mundo físico. Los artistas de esta escuela también podrían informar sobre sueños, eventos fantásticos, héroes míticos, fantasmas y otros temas que, normalmente, se consideran irreales.

Con el tiempo, la escuela de Ukiyo-e, de hecho, desarrolló fuertes tradiciones en retratos de fantasía y realidad, así como en la mezcla de ambos”.

además, con los objetos adyacentes. El quiebre se presenta en los dos extremos del enlace: la traductibilidad del *ukiyo-e* como *estampa*, y el *ukiyo-e* como forma de sentido unívoca al concepto de *ukiyo*. Este múltiple problema es instalación de un campo fértil de investigación en este tipo de objetos y fenómenos museales locales.

Para finalizar, voy a señalar brevemente las complicaciones que sobrevendrían, si se quisiese proceder de esta manera, en proponer al *ukiyo-e* como contenedor o *Nombre Común* de sí mismo. Quiero sacar a colación, primero, dos antecedentes del tratamiento museal al *ukiyo-e* en museos japoneses que se ubican en Tōkyō: el Tokyo National Museum, donde el contenedor general que se utiliza para este tipo de imágenes es el de *pintura*, y encierra, tanto al *ukiyo-e* como a la *pintura tradicional japonesa* (una operación similar acontece, por ejemplo, en el Kyōto National Museum). La especificidad del objeto *ukiyo-e*, en este recinto, no justifica su taxonomía en el soporte o la técnica de su reproductibilidad, la *estampa* o el *grabado*, sino que, a contramano, la emplaza en el concepto de *pintura*. Tal vez, pienso, su razón está en la alusión a la partícula *e*, como configuración visual, en el sentido más amplio del término. Aunque, implícitamente al menos, en el ámbito curatorial pudiese estar presente la apuesta por un discurso holístico de parentesco *imaginal* entre las imágenes. Otro caso es el Ōta Memorial Museum of Art ubicado en Tōkyō; una institución museal que se funda, a partir de las colecciones de *ukiyo-e* que se ceden públicamente de Seizō Ota V, quien fuera el presidente de Tōhō Insurance Company. Puesto que el objeto museologizado es el *ukiyo-e*, aquí, el criterio ha sido su especificidad técnica: la distinción entre las obras, debido a la regulación de sus dimensiones, técnicas de coloreado, género al que pertenece, etcétera (por ejemplo, *sumizuri-e*, que es un tipo de obra monocroma; o el término *Hanging scroll*, para referirse a una forma tradicional de soporte pictórico). En el Ōta Memorial Museum of Art, el concepto *ukiyo* y su cadencia de *ukiyo-e* no configuran en una categorización museal.

El problema del *Nombre Común ukiyo-e*, en los términos en que Kita ha desplazado el problema hermenéutico de la noción Mundo Flotante, es que, al emparentar el *ukiyo-e* en el *ukiyo-zōshi*, el trabajo de experimentación con imágenes visuales y literarias, la categoría unívoca del *ukiyo* se abre a un campo de tensiones, inversiones y un tipo de hacer que se va construyendo a sí mismo en la práctica artística. En otras palabras, no hay categoría de *ukiyo-*

e, ni entidad aprehensible, si por ella se entiende un componente trascendental y un esquema de clasificación de objetos. El *ukiyo-e* no signa nada; no corta su vocablo, una realidad discreta y captable, una síntesis disponible en un objeto sensible, sino que es una Imagen que no es correlato de un algo definidamente conceptual y objetual, retomando el punto de las signaturas en Giorgio Agamben o de lo *imaginal* en Wunenburger. El *ukiyo-e*, en tanto que Imagen, no pone en escena una concepción de mundo fija, a través de una experimentación de tipo *imaginal*; refiere un proyecto inconcluso, pero, ininterrumpido, de configuraciones del *mirar* el mundo. La incertidumbre que pondera Kita, ya sea en el espacio del parentesco, el contagio o su impacto en lo museológico, lejos de una ofensiva aniquiladora de todo saber –y posibilidad de construir– sobre el *ukiyo-e*, es justamente lo contrario: la pretensión de un descontrol de lo que sabe sobre el objeto de estudio, la sospecha de los arcos conceptuales que lo definen y la necesidad, por ahora, sólo como fundamentación de un propósito de abrir nuevos espacios y líneas de investigación sobre el *ukiyo-e*, tal como se ha querido expresar en esta investigación, en la medida de un fenómeno de estudio irreductible e inagotable.

Anexo de Imágenes Capítulo IV.



Ilustración 11 "Joven Mujer como el Bodhisattva Fugen. Autor: Suzuki Harunobu. Museum of Fine Arts.

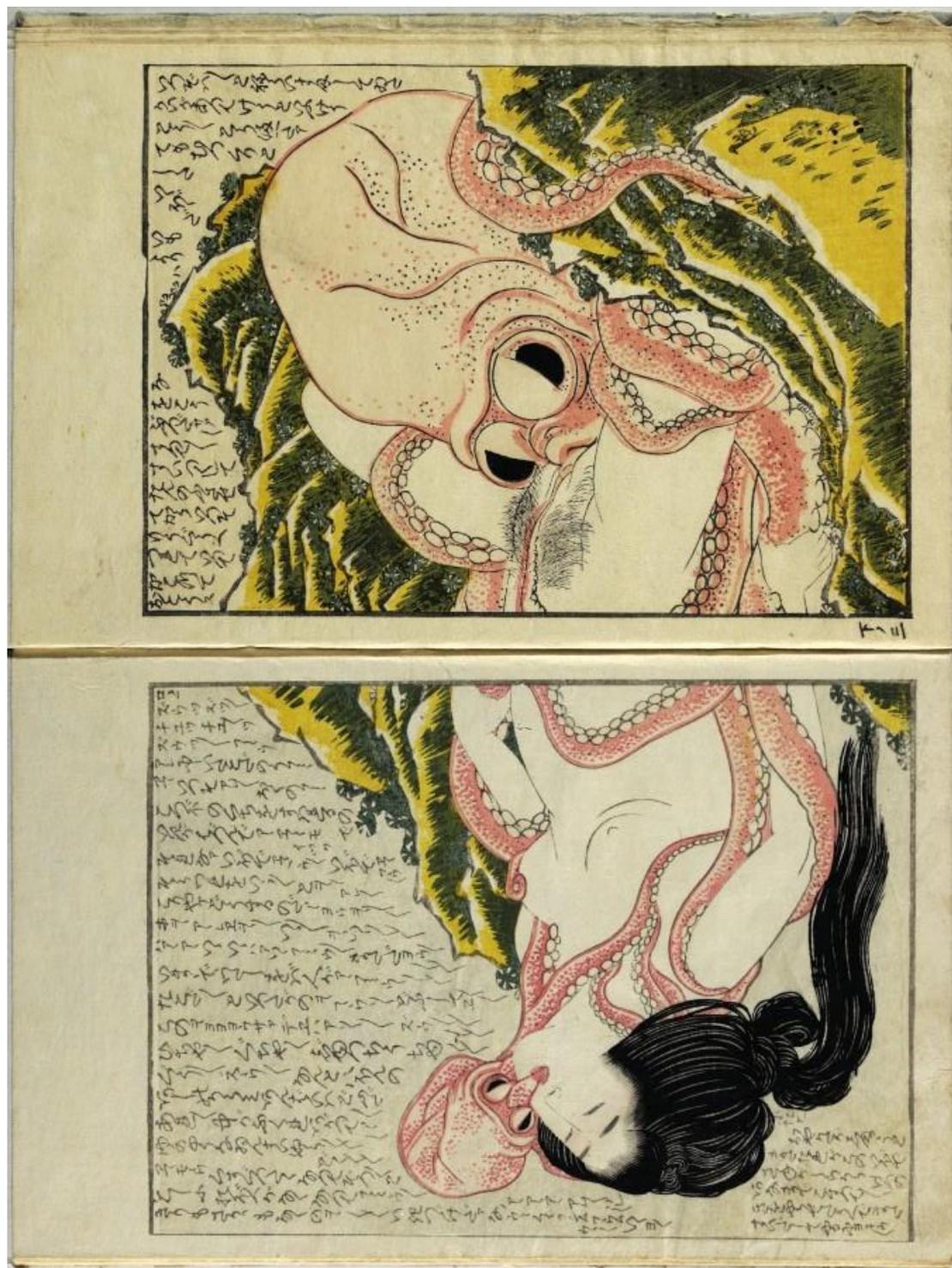


Ilustración 12 "Mujer buceando y pulpo". Autor: Katsushika Hokusai. Colección Shunga-e The British Museum.



03. Ilustración 13 "Dama y sirviente en una terraza sobre el río". Autor: Harunobu Suzuki. Número de inventario:



Ilustración 14 "Vista del Fuji desde Yoshikara, decimaquinta de las cincuenta y tres vistas del Tokkaido". Autor: Hiroshige Utagawa. Número de inventario: 09

Epílogo.

“Durante muchos años afirmé que podía recordar cosas que había visto en el instante de mi nacimiento. Cuando decía eso, los mayores, al principio, se reían; pero luego se preguntaban si intentaba burlarme de ellos, y miraban con desagrado la pálida cara de aquel niño tan poco infantil [...]

Cuando de su risa aún les quedaba el rastro de la sonrisa, los mayores intentaban por lo general refutar mi afirmación empleando a ese fin explicaciones más o menos científicas [...] diciendo que los ojos de un niño no están aún abiertos en el momento de nacer, y que, incluso en el caso de que estén del todo abiertos, el recién nacido no puede ver las cosas con claridad suficiente para recordarlas”.

Yukio Mishima.

“A lo que se puede tender, en la consideración del Oriente, no es a otros símbolos, otra metafísica, otra sabiduría (aunque esto pudiera parecer muy deseable); sino a la posibilidad de una diferencia, una mutación, una revolución en la propiedad de los sistemas simbólicos”.

Roland Barthes.

He preferido, como el sello fundamental en el transcurrir de toda la investigación, asentar el valimiento de un trabajo insistentemente marcado por una amplitud reflexiva, y cuya originalidad consistiese en poder atenazar y maniobrar el objeto de estudio desde dentro del estatuto de un fenómeno –el proyecto de una entidad que es pura apertura, irreductibilidad, polivalencia–, y no, por el contrario, a la maquinación de una definición final, categórica, por el padecimiento de saturaciones o formulaciones fijas. No quiero defender con aquello una apología al allanamiento de un esfuerzo intelectual especulativo, inocuo en su propósito, sino,

al contrario, un movimiento de desmontaje del saber sobre el *ukiyo-e*, y la fundamentación, hasta donde hoy es posible suscribir, de renovadas trazas de investigación futura (proposición de un problema y un conato de ruta). Este es un informe doctoral tal, que consistió en el doble movimiento de un des-encubrir y re-descubrir.

Asimismo, el propósito de esta investigación, el orientar hacia la luz una porción del modo en que el objeto de estudio se construyó estética e históricamente –la cabida de sus perfiles, contradicciones, exigencias, contextos de acción y secuencialidad, tanto individual y comunitaria de las disciplinas–, así como la necesidad de pensar y argüir el cómo abrir ése mismo objeto a nuevas interrogaciones, es un propósito, también, que recae sobre la actividad académica y el pensamiento. Está dentro de la *legalidad*, por decirlo así, de la función de las disciplinas. Aquel diálogo no puede clausurarse en la mera formalización de rendición de cuentas o resultados discretos. Por ello, el estrato último de esta investigación se circunscribe más a la figura de un epílogo, vale decir, como un lugar absorbente, de fisión, exhibitivo de los talentos principales desarrollados, hacia la proyección problematizadora de su virtualidad o potencialidad de materiales para venideros trabajos que, a la conjunción estricta y sofocada de las meras conclusiones.

1. La nueva relación de Occidente en Oriente: el dispositivo museal como autoridad y obediencia estética.

Comienzo por esta gran síntesis problemática y de diálogo abierto que concedió esta investigación: el *ukiyo-e* es un objeto de origen japonés, pero, alojado con primacía, bajo las formas, los sistemas e intereses disciplinares de la tradición europea del Museo y el Arte. Ese reconocimiento –des-encubrimiento– es crucial, sobre todo para el objeto local. Y habrá que añadir, para atirantar esta conciencia, que, a la recurrente lectura de confrontación que aporta Edward Said en *Orientalismo*, desde el enclave de un ejercicio de Poder y de configuración identitaria impositiva, por parte de la tradición occidental hacia su otredad oriental (cuyas consistencias y resistencias nunca finalizan de esclarecerse, por lo demás) existe una tercera especificidad o impregnación en aquella fisionomía. Uno de los brazos principales de esa

tensión histórica es el atavismo que, desde el discurso –o los discursos– orientalistas, en los términos de la sedimentación de un campo académico multidisciplinar, se conciba un calce epistemológico sobre sus objetos de estudio como peligro, signo de coerción y miramiento normativo. Aquella comunidad de discursos académicos ha organizado una sistematicidad de imponer, establecer y restringir las posibilidades de enunciación y expectativas del saber sobre la constelación Oriente, desde la transferencia sostenida de conceptos, métodos y órdenes de legibilidad –lo que, como sugiere Edward Said, han establecido una forma de realismo radical–. Una configuración jerárquica de lo oriental como la investidura de análisis supeditado, subordinado, en su propio principio:

“Mejor que hacer una lista de todas las figuras del discurso que se asocian a Oriente -su extrañeza, su diferencia, su sensualidad exótica... –podemos generalizar sobre ellas viendo cómo se transmitieron a través del Renacimiento. Son declarativas y evidentes, el tiempo que emplean es el eterno intemporal, transmiten una impresión de repetición y de firmeza, son siempre simétricas y, sin embargo, radicalmente inferiores a su equivalente europeo que a veces se especifica y a veces no. Para todas estas funciones, frecuentemente es suficiente con emplear la palabra *es*” (óp. cit., p. 108).

A efectos del carácter del objeto de estudio (siempre en el nivel de la articulación académica), entonces, el plexo de Oriente queda empotrado a una superficie de insemianción de paradigmas, lecturas, interpretaciones, lógicas de pensamiento o, a fin de cuentas, de las condiciones de posibilidad de afirmatividades y veracidades de los saberes. En el nexo del paradigma y el *contenido* de esos saberes, como *legalidad* de lo que se dice, afirma y permite, la comunidad orientalista genera una nominalización de verdad compartida por el atributo de autoridad. Oriente, a contramano como pasividad, activa un doble sentido con la figura de la autoridad, por decirlo así, paradigmática: en él hace que se generen formas de sentido de los objetos de investigación (produce artificios) y comportamientos de esas significaciones:

“Así, Oriente adquirió, por decirlo de algún modo, representantes y representaciones cada vez más concretas, y coherentes con alguna exigencia occidental. Es como si, después de haber decidido que Oriente era un lugar apropiado para encarnar lo infinito en forma finita, Europa no pudiera dejar de poner en práctica esta teoría; Oriente y el oriental, árabe, -musulmán, indio, chino, etc., se convirtieron en pseudoencarnaciones

repetitivas de algún gran original (Cristo, Europa, Occidente) al que se suponía que estaban imitando” (ibíd., p. 97).

Aquella duplicidad, en que Said vio un ejercicio de dominio por representaciones, de un fuero ontológico entre dos bloques culturales, es el impacto de lo paradigmático (teórico y práctico) sobre un sujeto que está determinado y determina su configuración de lo real: “la labor de cualquier orientalista es confirmar Oriente ante los ojos de sus lectores, jamás pretende ni intenta perturbar las sólidas convicciones que ya tienen” (óp. cit., p. 100). Ahora bien, como apunté, creo que esta disputa de gobierno puede tener una tercera y privativa variante: que el fenómeno cultural que, en apariencia, es clausurado –ya sea porque se vuelve algo pensado, diseñado, representado o invertido, a través de una producción de autoridad– por Occidente, libremente acepte o, incluso, que, voluntariamente incentive la cesión e implantación de las lógicas de saber disciplinar imperantes en el espacio europeo. Que haya la coincidencia de un reconocimiento de quien conoce y (re)afirma la Imagen de lo otro, y de quienes se subordinan. De otro modo, cabe la singularidad que el problema del Poder se despliegue con anuencia en la geografía cultural *oriental*, dando carta libre al flujo de las representaciones y reproducciones de imágenes de mundo e imágenes disciplinarias. Una anotación que Pablo Oyarzún subrayó, por cierto, desde el contexto local, con una reflexión sobre el ejercicio de la autoridad:

“Si por una parte no parece pertinente hablar de autoridad en sentido propio allí donde ésta no es libremente reconocida como tal por quienes, en virtud de ese mismo acto, se le subordinan, por otra éstos mismos esperan ser reconocidos por la autoridad, de suerte que obtienen de la afirmación de esta última la de ellos mismos. De ahí que sea posible explicar la raíz del fenómeno apelando precisamente a una necesidad de reconocimiento de los seres humanos, originaria y endémica, y sostener que el comercio que se trama en torno a la generación de autoridad tiene, a fin de cuentas, su clave en la construcción social (y especular) de identidad” (Pablo Oyarzún, 2008: 13).

Esta investigación ha propuesto, desde una perspectiva histórica y estética que, la tercera acentuación de la gravitación Oriente-Occidente no advertida por Edward Said, es el caso del fenómeno artístico japonés durante finales del siglo XIX y comienzos del XX. La acción de imbricación y mestizaje con las lógicas del saber europeos fue holístico a nivel de la sociedad

japonesa, ciertamente, pero, lo colindo exclusivamente al Arte: la aproximación japonesa al campo disciplinar artístico fue la inseminación y determinación de un conjunto de representaciones, normatividades y paradigmas que culminaron su importe en la fundación de la institucionalidad del Museo y las Academias de Arte en Japón; y, más específicamente con la construcción del concepto de Arte y Obra. Tal vez no fue un proceso sistemático y diáfano, pero, sí de una traza rastreable. En el artículo “Okakura Tenshin y Fenollosa” (2001), el filósofo japonés, Katarani Kōjin, señala, a propósito del impacto en las condiciones del conocimiento en Japón, esto es, su avenencia o impregnación por las lógicas europeas, occidentales, lo siguiente:

“All these disciplines were able to survive is due only to their reorganization into western categories of knowledge. Even if people later began to search for marks of local distinction, this process took place within a western framework. And yet there was an exception, namely art. The Tokyo school of fine arts, for example, founded in 1888, revolved from the beginning around Japanese and Eastern arts –a tendency that only changed later under the pressure of the Western school” (en Michael F. Marra, 2001: 43)⁹⁴.

El mestizaje –lo caracterizaré de esta manera– entre fenómeno y discursos, o entre lugar y estructura, es fundamental; es un hecho insubordinable, primitivo, y una relación fructífera de inicio a cualquier interrogación sobre lo artístico en Japón y sus lecturas con el espacio más local. Que el objeto japonés, en lo inmediato hacia nuestra experiencia, exhibición y excedencia interpretativa, sea híbrido por la propia constitución que se le ha atribuido, es una incitación de irreversibilidad. Eso es perentorio. El Museo ciñó un tipo de ejemplariedad – una *praxis* en la producción de conocimiento– que es híbrida en su intención y conjugación reflexiva sobre el fenómeno artístico.

⁹⁴ [Traducción libre] “Todas esas disciplinas fueron capaces de sobrevivir, sólo debido a su reorganización en las categorías occidentales del conocimiento. Incluso si las personas comenzaron más tarde a buscar marcas de distinción local, este proceso tuvo lugar dentro de un marco occidental. Y, no obstante, había una excepción, a saber, el arte. La escuela de Bellas Artes de Tōkyō, por ejemplo, fundada en 1888, giraba desde el principio en torno a las artes japonesas y orientales, tendencia que sólo cambió más tarde bajo la presión de la escuela occidental”.

La investigación doctoral ha fijado, como el contexto y sujeto autoral, lo que toca a las tensiones, asociaciones y transformaciones del campo del Arte, en que el crítico de Arte Ernst Fenollosa cumplió un rol preponderante en la conducción y organización de la investigación sobre el arte japonés –que, manifiestamente, se enfocaba en la producción pasada de obras, aquello que se significaba y entendía como *tradicional* o el discurso de lo representativo de la cultura japonesa–. Las publicaciones de Fenollosa, tanto en Japón como las publicadas en el extranjero, han sido el sitio de bisagra entre el campo de la Estética o la Teoría del Arte y el Museo: su reclamación de asegurar el reservorio de aquella densidad artística japonesa indujo a la concepción de un original pensamiento que maniobró el circuito de los Museos, lo exhibitivo, y las Academias, con la producción artística japonesa (el pensamiento teórico y estético). La exégesis cardinal porfió en el pre-juicio de cimentar, ante todo, la posibilidad real de un correlato sistémico o una analogía estructural, entre especificidades, sentidos, identidades y configuraciones sobre el Arte y el fenómeno artístico en Japón.

En un ejercicio crítico y, si se desea estipular así, de deconstrucción de los fundamentos del pensamiento Fenollosa sobre la obra artística (japonesa), aplicable al *ukiyo-e*, esta investigación sintetizó y enunció tres vectores de lectura como rasgos paradigmáticos, y en ello, tres problemas irreductibles sobre el Arte *japonés*: la demarcación de un discurso estético sobre el ser-obra, una definición de lo que *es*, como finalidad y repositorio último de sí y del Arte; para, luego, asestar una visión apriorística de la obra, esto es, revestir su especificidad desde una interconexión con su entorno, cuyo modelo es la solicitud de lo social; y, en un último eslabón, la medición de una suerte de Imagen-Mundo en la obra, que se manifiesta desde la categoría de Representación. Estos tres perfiles matriciales abarcan fidedignamente, como arquetipos, a todo objeto que se incluyó en el concepto de Bellas Artes en Japón, donde, por supuesto, se incorpora al *ukiyo-e* (en un hecho singularísimo).

Aquel es, por sí mismo, un nicho fecundo en la exploración sobre el fenómeno japonés, en su vertiente más general, y mediación con los museos locales, ya que estos tres rasgos matriciales tienen un impacto directo en la configuración de nuestra experiencia estética –inclusive, museográfica– con las colecciones nacionales de objetos nipones. De hecho, se puede conjurar una hipótesis un poco más holística: que estos modelos no sean exclusivos

del fenómeno artístico japonés, sobre todo, si se considera que Fenollosa, también, investigó China. Por lo menos, es una afirmación para considerar. Ahora, es posible que aquellos no sean los únicos perfiles paradigmáticos presentes en la coyuntura japonesa, aunque sí los más generales y de mayor peso orgánico en la organización enunciativa de las disciplinas sobre el Arte en el siglo XIX, que, al menos, teje una red de asociatividad entre el Museo y la obra, la obra y Sentido de lectura –sentido que es agregado o suplementario de la esfera museal–, y la obra con un método desde el dominio de los discursos.

El debate está lejos de estar concluido o aclarado en su aprehensión general. La tesis ha podido caracterizar sólo un conjunto de matrices que se fraguaron, a partir del pensamiento de Fenollosa, desde las lecturas teóricas de Herbert Spencer, Charles Darwin, la complicidad de Edward S. Morse, junto a la reminiscencia de Hippolyte Taine. Considero, antes bien, que son las más transversales y troncales al momento de concebir las bitácoras de exploración del *ukiyo-e* y el arte japonés; pero, aquellas se yuxtaponen y tropiezan con terceras líneas paradigmáticas, más discretas y específicas. Por ejemplo, como trabajo que está por hacerse, con materiales mucho más nucleares y detallados, sería interesante reflexionar sobre los contenidos de la producción literaria y la Crítica de Arte sobre el *ukiyo-e* y el fenómeno artístico japonés del siglo XIX, pero, no desde los autores occidentales, sino desde las reinterpretaciones y apropiaciones de los críticos y estetas japoneses, como Okakura Kakuzō, Tsubouchi Shōyō o Mori Ōgai, entre otros. El proyecto reflexivo sería el de estudiar y abstraer sus métodos, concepciones y líneas paradigmáticas, en función de sus contribuciones a la problematización de las comunidades disciplinarias, como desde su autoconciencia de exploración con sistemas categoriales extranjeros. Es una aventura, cuya mayor dificultad, estibaría en juntar materiales escritos originales.

A consideración de lo señalado en los párrafos anteriores, entonces, el principio interno (asociativo e interpelativo) de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* no puede leerse ni interrogarse, si no es, a partir de la complejidad, por una parte, de la reproducción de los componentes metafísicos de acercamiento –las condiciones trascendentales de posibilidad de conocimiento– que están presentes en la obra, particularmente, en su condición de Imagen, y que han aparecido, precisamente, a razón de las transmisiones paradigmáticas entre Japón

y las comunidades académicas europeas y estadounidenses de fines del siglo XIX; y, por otra, por la interposición que significó el Museo como un espacio de resguardo de cierto patrimonio etnológico japonés, a la vez que la misma institución museal irrumpía como el destino de legibilidad y la raíz del núcleo valorativo de las piezas (como ensayaba Fenollosa en su libro póstumo de 1921, *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline History of East Asiatic design*). Este hemisferio de la investigación, entonces, atañe al des-encubrimiento.

La conjunción crítica entre el pretendido propósito de resguardo y el lugar de la custodia, en efecto, generó un repositorio teórico de concepciones sobre las obras, y caracterizó al sitio de lo museal como un dispositivo estético tremendamente eficaz, pero, también prohibitivo y aleccionador: el reducto de la obra, la Imagen, el *ukiyo-e*, pasó a ser deliberado y descrito como la expresión civilizatoria del devenir del ser-humano –japonés, si cabe decirlo, a través de un descriptor geográfico, etnográfico–. Hay una semejanza en el talante de cómo *algo* (me refiero a principios universales o valoraciones compartidas) se entrona –o engarza– en una obra artística, en función de un sentido o contextura de interpretación de ese objeto, al modo en que lo reflexiona Jacques Aumont (desde la disputa Brancusi-Steichen), y cómo el *ukiyo-e* se interpretó en los últimos tiempos, en cuanto a objeto de estudio, o, mejor dicho, en cuanto a la interrupción de su sustancialidad fenoménica, a partir de la interconexión con múltiples órdenes de aprehensión y justificación disciplinar:

“Es imposible establecer científicamente que algo sea o no una obra de arte [...] Semejante decisión es el resultado del juego de varias instancias, tanto individuales como sociales: el hombre que ha fabricado el objeto se ha hecho una cierta idea de él; el público, amplio o confidencial, que disfruta de él y lo recibe de una cierta manera; las instituciones a las que la sociedad concede competencias para pronunciarse sobre este tema: el museo, la crítica, la universidad en ciertos casos, la justicia, eventualmente la policía... En todo eso, como se ve, las cualidades intrínsecas de esa cosa –su apariencia y su forma, sus virtudes estéticas, el placer que pueda provocar– brillan por su ausencia” (Jacques Aumont, óp. cit., p. 99).

El espacio museal –y en sus variantes de archivístico o documental– recolecta, tal vez, desprevenidamente, esta anchura civilizatoria, a través del propio material de organización y producción de su reflexión: la bibliografía secundaria o de difusión general. De hecho, el

concepto de *estampa japonesa* que se ha proyectado en este informe proviene de la mixtura y el diálogo de aquellas lecturas y peculiares experiencias de las obras, como, por ejemplo, la de Richard Lane, Mitsunobu Satō o Thomas Zacharias. La figura retórica que está presente en este tipo de normalización o conducción de la investigación sobre el *ukiyo-e* es la del comentario, en el sentido que Foucault alcanza a percibir: acto específico en que se conmueve cierta actualidad de un discurso a su repetición o diálogo, *como sí*, en aquella reiteración de su fórmula, se preserva una unidad, genuina, de experiencia de *verdad* de lo que contiene:

“En resumen, puede sospecharse que hay regularmente en las sociedades una especie de nivelación entre discursos: los discursos que “se dice” en el curso de los días y de las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los ha pronunciado; y los discursos que están en el origen de un cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos, y están todavía por decir. Los conocemos en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto, y que se llaman «literarios»; y también en una cierta medida los textos científicos” (Michel Foucault, *óp. cit.*, p. 13).

El privilegio de lo civilizatorio –la disposición de la sustancia de la obra que, en esta investigación lo cifré en la Imagen– se despliega toda la taxonomía interpretativa del *ukiyo-e*, en función a su inserción museal-exhibitiva y como regulación del objeto artístico: implica la existencia de un ontoteleologismo. Esta cuestión es una problemática que no se puede extirpar ni evadir; de hecho, es residual en la investigación convencional sobre el *ukiyo-e*. A grandes zancadas, de una orilla, el carácter de estadio civilizatorio en las obras ha hecho presuponer, en la experiencia estética y en la reflexión teórica, que la Imagen es un correlato de doble correspondencia: una ilustración en lo que acontece dentro de los límites del soporte (su cifra exhibitiva), esto es, como mimesis de lo real; y es conjuntamente de otra orilla, la descripción-interpretación abstracta de nutrimiento social, en que se presentan imaginarios delimitados, asociados a una clase social particular, los *chōnin* o comerciantes. Lo ilustrativo y asociativo de la Imagen con un referente real-social, infunde valor de documento histórico: el registro y huella que carga de verosimilitud su condición de obra, pues, su desciframiento

atraviesa la hipótesis que la Imagen encubre un contexto al que hay que remitir y adjuntar, interpretativamente, sentido y existencia para las imágenes. En una directriz más esquemática y sintética, la taxonomía del *ukiyo-e* se corresponde a tres ejes paradigmáticos implantados y desarrollados en Japón: el mentado principio ontoteleológico de la obra, el determinismo de lo social y la categoría Representación. Con especial hincapié, considerando su cualidad de bisagra, he reflexionado sobre la noción de Representación en doble zona participativa, respecto a la Imagen y el *ukiyo-e*. Por un lado, sobre su relación trascendental con el Museo, en la medida de un dispositivo de gobierno de las piezas y las colecciones; y por otro, como Sentido último y pleno de la Imagen.

La categoría de Representación escoltada, a partir una formulación sobre la Imagen, fue fundamental para esbozar una reflexión sobre la colección de estudio de esta investigación, pues, lo que, a primeras luces en el informe, constituía un problema más bien museográfico, de catalogación de las piezas, vale decir, en la acepción de una fundamentación, necesidad de su organicidad y disposición asociativa dentro y entre los otros conjuntos museales, resultó ser la sintomatología de una constelación problemática mucho más enmarañada, en términos disciplinares, pero, también paradigmáticos. El Museo, a consideración de ser una institución custodia que vehicula sus propios programas y líneas de modelamientos de sus objetos y estados de problematización, ha practicado como suya la reproducción de un modelo de legibilidad y verdad sobre el *ukiyo-e* sobrevenida desde la propia coyuntura japonesa, sin ser de origen japonés; más bien, es una ejemplariedad que ha sido concebida bajo su patronazgo: el paradigma de la Imagen Delimitada. Su formulación es recitable y tipificadora del *ukiyo-e* hasta hoy, tal como se manifiesta en la definición de Stephen Addiss:

“Ukiyo, the “floating world,” was originally a Buddhist term, referring to the transient nature of human life and experience. The message was therefore not to cling to one’s desires, but instead to accept the flow of life without grasping. In the hedonistic urban culture of Early Modern Japan, however, the concept of a “floating world” was given a new twist. The new spirit proclaimed that if pleasures are only momentary, then let’s

enjoy them as much as possible when they appear, much like the cherry blossoms that are all too soon lost to wind or rain” (Andreas Marks, 2010: 9)⁹⁵.

La profundidad final y el alcance futuro de este párrafo queda inscripto en la siguiente conjetura que, más que exigencia de significación radical del *ukiyo-e* (o una obra japonesa), es el requisito mínimo de reflexividad sobre la definición del ser-objeto y su convivencia con el espacio museal: toda pretensión de interrogación sobre el *ukiyo-e* y, más aún, en la forma de colección, debe hacer frente afirmativamente, ya sea en un gesto de reproducir o colocar en sospecha, la definición convencional que porta. Es el punto de partida inexorable y la distinción que cruzará cualquier proyecto de acercamiento. Y es, tal vez, el indicativo más absoluto que la *Imagen Delimitada*, como conjunción de ejes paradigmáticos, mantiene una vigencia en la práctica investigativa: el de asentarse en forma de arquetipo (un paradigma), cuya eficacia es la de ser condición de posibilidad de toda virtualidad y potencia de saber.

A consecuencia, y para reforzar lo desarrollado en la primera parte de la investigación, el asunto del Museo y el tipo de pensamiento que se gesta e inocular en Japón durante el siglo XIX, encara un hecho del que se deben tomar preocupaciones. Sobre todo, las aportaciones de Ernst Fenollosa (y quienes prosiguen su pensamiento e ideales sobre el *arte japonés*) a este nudo, pues, deja entrever el carácter artificioso –es decir, su cualidad constructiva y maleable, y, otrosí, su capacidad adhesiva en la temporalidad– de la institucionalidad museal y el propio concepto de Arte sobre el *ukiyo-e*. La elucubración de Fenollosa es más que la multiplicación de una metodología efectiva de conocimiento o una estrategia teórica, se alzó como una supraestructura, en que los discursos estéticos, museales o historiográficos, fueron agrupados, legitimados y proyectados. El efecto Fenollosa, en lo que concierne al *ukiyo-e*, es la afirmación de un protocolo matricial rector. Para ilustrar los rendimientos de la matriz, apuntará Thomas Kuhn (acerca del metabolismo que imponen los paradigmas en los criterios de emancipación o libertad en el hacer de la investigación):

⁹⁵ [Traducción libre]: “Ukiyo, el "mundo flotante", era originalmente un término budista, refiriéndose a la naturaleza transitoria de la vida humana y la experiencia. El mensaje, por lo tanto, no era aferrarse a los deseos de uno, sino aceptar el flujo de la vida sin aprehender. En la cultura urbana hedonista de principios del Japón Moderno, sin embargo, el concepto de "mundo flotante" recibió un nuevo giro. El nuevo espíritu proclamó que, si los placeres son sólo momentáneos, entonces vamos a disfrutarlos tanto como sea posible cuando aparezcan, al igual que las flores de cerezo que se pierden demasiado pronto para el viento o la lluvia”.

“Los hombres cuya investigación se basa en paradigmas compartidos están sujetos a las mismas reglas y normas para la práctica científica. Este compromiso y el consentimiento aparente que provoca son requisitos previos para la ciencia normal, es decir, para la génesis y la continuación de una tradición particular de la investigación científica” (óp. cit., p. 34).

2. La dislocación del Paradigma: la teoría en los límites del fenómeno artístico.

Entre las dos partes centrales en que se despliega esta investigación, hay una presencia intermedia y enteramente necesaria. Su formulación abstracta y problemática es un nicho enjundioso para captar, un espacio que alimenta preguntas sobre el Arte, en general, y no sólo abocado al objeto de estudio de este informe: el Arte como proyecto matricial. Es el segundo reconocimiento o des-encubrimiento perentorio, la colocación de la *praxis* investigativa del *ukiyo-e*, a partir del pensamiento de Fenollosa y su configuración como una fuerza paradigmática, involucra la tesis del Arte entendido desde dentro de una organicidad o estructura arquetípica de funcionamiento matricial; la conjetura promueve que el fenómeno artístico está sujeto, atravesado, por sus propias posibilidades y limitaciones espacio-temporales de lectura, enunciación, construcción, verificación y satisfacción de un quehacer práctico y teórico, en tanto que la indagación de principios de solución y modelos a seguir.

Esta demanda teórica que articula la forma concreta de la producción artística y el tipo de pensamiento que la indaga es, en principio, el sentido primordial del concepto Paradigma en Kuhn, cuando expresa: “considero a éstos [los paradigmas] como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (óp. cit., p. 13). Para caracterizar el proceso de hibridación del *ukiyo-e* con el Museo y la disciplina Estética (la arista Fenollosa), esta investigación ha ungido la constelación del Arte como una intersección paradigmática, esto es, un modo de visibilización del problema de estudio, pero, también, la construcción de una ruta de acercamiento al fenómeno artístico como grilla trascendental, tanto episódica – sucesión de paradigmas– como juntada –movimiento sincrónico y absorbente de modelos–.

Esa característica organizable del Arte, como unidad de las ejemplaridades, es una taxonomía que esta investigación ha intentado sacar a luz, pues, es una de las maneras más propositivas y de largo alcance, en que es posible volver el Arte un problema de conocimiento –no sólo una problemática sobre el objeto de sus producciones, sino una epistemología desde todas sus dimensiones– y poder, de alguna manera, fijar los límites, los puntos de control, bosquejar distinciones y reflexionar sobre sus propias conceptualizaciones. En ese sentido, esta tesis principia un enlace directo con el movimiento de la historia de la Estética, tal como es concebida en el Prefacio del libro *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (2001) de Wladyslaw Tatarkiewicz:

“La historia de la estética, igual que las historias de otras ciencias, puede considerarse de dos modos: como la historia de los hombres que crearon el campo de estudio, o como la historia de los problemas que han surgido y se han resuelto en el curso de su empresa” (óp. cit., p. 25).

Respecto a la estrategia de Ernst Fenollosa en la caracterización del fenómeno artístico, y éste, a su vez, atezado en una forma trascendental, lo paradigmático, es de suponer, que su relación inflige una serie de ordenaciones y bordes internos que esta investigación debió hacerse cargo. Por una parte, la característica temporal y delimitada, ajustable de los paradigmas y, particularmente, de los ejes que fijan la definición del *ukiyo-e*, responden a una especificidad histórica y de tradición teórica sobre el Arte. Ese es el núcleo central de la primera parte de este informe doctoral. Pero, también de otra, coloca una cuidadosa atención en que un paradigma, en su estatuto episódico, historicidad del fenómeno artístico, impone, por lo menos, una triple articulación. Desde la perspectiva de Wladyslaw Tatarkiewicz, puede inferirse que los paradigmas: a) mueven y transforman la definición y los discursos del Arte, o bien, su naturaleza fenoménica, y rediseñan el propio concepto de Arte; b) las relaciones del concepto con los objetos que reseña y une en su sistematicidad, y c) las vinculaciones entre esos objetos o soportes, en función de ciertos discursos, campos, lógicas disciplinares que los tornan inteligible (la historiografía del Arte, la Estética, la crítica, la Restauración, etcétera). Esta afirmación ya está presente en la Introducción a la citada obra de Tatarkiewicz:

“Para poder comprender con su mente la diversidad de fenómenos, el hombre los agrupa juntos obteniendo un orden y claridad mayores cuando los clasifica en grandes grupos de acuerdo con las categorías más generales. En la historia de la cultura europea se ha realizado tales divisiones desde los tiempos clásicos: bien fuera por la estructura de los fenómenos o porque esta clasificación se realizara según la capacidad humana, basta con que las grandes clasificaciones de los fenómenos, sus categorías más generales, hayan persistido a través de los siglos con una tenacidad persistente” (ibíd., p. 29).

La definición convencional del *ukiyo-e* está atravesada por estos tres lineamientos. Cada rasgo paradigmático desarrollado en el Capítulo II intentó dar cuenta, en la medida de lo posible, de una arista del fenómeno del Arte como un constructo de articulaciones. Así, el ontoteleologismo de la obra instituye un enlace teórico, primitivo, acaso, de los objetos que pertenecen a la dimensión Arte; el apriorismo de lo social es, por otra parte, y, si se desea radicalizar el asunto, una definición del Arte, en cuanto a producto del *ecosistema* de lo humano; y, finalmente, el encaje de la categoría de Representación, que obedece al nexo de los objetos y los discursos disciplinares. Si bien estas relaciones de fuerza, reflexionadas en el Capítulo II y, a colación de las exigencias metodológicas y teóricas del Capítulo I, no ostentan una diferenciación marcada, sí son indiciales del talante en que Tatarkiewicz problematizó la genealogía y la epistemología del Arte como una unidad estructural.

Ahora bien, retomando la cuestión del Arte como paradigma –el Arte y sus arquetipos o el Arte y sus formas trascendentales, compartidas– el punto de inflexión, y quizás de fractura, que articula esta investigación en dos grandes secciones, son los límites que enfrenta el paradigma como estructura matricial: borde y distancia de su carácter histórico, su pulimento de ejemplariedad, autoral, inclusive, como grilla provisional de acercamiento al fenómeno de estudio, es una delimitación abismal, respecto a la sostenida definición del *ukiyo-e* y la apertura hacia nuevas hipótesis de exploración del objeto. Tanto en Kuhn, Foucault o Agamben se afirma una conciencia sobre la transformación de los paradigmas, sus procesos de volatilidad, ensambladura, en ciertos casos, de mortandad. Es algo propio del movimiento del saber y, también sobre su cuota antropológica como una autoconciencia de los propios fundamentos del enlace hombre-mundo. Es, particularmente en este último autor, Agamben, donde se distingue en líneas generales las intenciones de Kuhn y Foucault, acerca de los

paradigmas. Como arquetipo, los paradigmas son legislaturas universales que tienen impacto inmediato en los modos de comportamiento científico, en el quehacer más preciso y cotidiano de la práctica, como también, conjuntamente su cualidad de ejemplo, en la medida de una repetitividad que adquiere el valor de modelo. La interrupción o el desplazamiento de estos dos retratos del paradigma, constituye la revolución científica, que, no es otra cosa, más que el movimiento comunitario revisionista o dinámico en las condiciones de configurar mundo:

“El imperio de la regla como canon de científicidad se sustituye así por el del paradigma; la lógica universal de la ley, por la lógica específica y singular del ejemplo. Y cuando un viejo paradigma es reemplazado por uno nuevo, incompatible con él, se produce lo que Kuhn llama una revolución científica” (óp. cit., p. 5).

La dislocación del *continuum* de efectividad de un paradigma, su rotura, puede hallarse, al menos, desde dos procedimientos críticos: de una parte, que el proceso de la revolución científica se densifique o apunte sobre las limitaciones de la teoriedad del paradigma; y, de otra, que los discursos que mueve el paradigma, irremediamente, estén conducidos ante el abismo del absurdo. En este informe, la *Imagen Delimitada* punza el modelo matricial desde los límites de la definición del *ukiyo-e*, entendiendo esos límites como Falsos Positivos. El Falso Positivo punza sobre ciertas condiciones y ordenanzas de la definición del *ukiyo-e*, en la prefiguración de una omisión y una sobredeterminación que, paralelamente, anexa como problema la Imagen, el Museo y la Representación (si se entendiese, esta última, desde la irreductibilidad de los rasgos paradigmáticos de Fenollosa): la desatención, entonces, de una orilla, del desborde dinámico de la Imagen, acerca de sus posibilidades de referencialidad de lo real en su definición tradicional; la amplitud y anchura de sus motivos, configuraciones visuales, imaginarios y espacios concretos de emplazamiento; de otra parte, la condensación de la significación Imagen sobre una categoría de ilustración o descripción de mundo (social), y cuya aplicación general, nutre el fundamento de coexistencia y asociación de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* con el aglomeración museal de la *Colección Iconográfica*. El límite del paradigma, la capacidad de reproducción del saber y la posibilidad de explorar lo que no se conoce aún, se estremece desde esos dos frentes.

3. Dispositivo soterrado, superviviente y abierto.

Si la primera sección de la investigación gravitó entre un revisionismo conceptual y metodológico en la interrogación al *ukiyo-e*, a partir de su presencia en el Museo y hasta sus conexiones más convencionales, inoculadas en el Japón del siglo XIX, la segunda parte de este informe tiene un sesgo propositivo y, en ello, de fibra experimental: pensar la Imagen en el *ukiyo-e* desde un marco multidisciplinar (o transdisciplinar, en última instancia), como una problemática que, a la vez, posibilitara asentar líneas de sondeo para indagatorias futuras. Un punto de inicio a este proyecto, no declarado, fue George Didi-Huberman, quien, a propósito de los comentarios sobre Warburg y la figura de una historia *fantasmal* (en el sentido del problema del documento como vestigio, huella o exhumación de una ausencia), reflexiona en su libro *La Imagen superviviente*:

“En esa óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideraras como lo que sobreviene de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que ha devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. La Imagen [...] debería considerarse, en una primera aproximación, como *lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas*” (2009: 36).

Didi-Huberman anuncia en la cita, problemáticamente, una triple articulación que colinda en este informe, la Imagen y el *ukiyo-e* en su arqueo como pieza museal y objeto artístico: en primer lugar, la proposición de una juntura irreductible entre las imágenes y un elemento antropológico. La disposición de este último ingrediente, sin precisarse todavía, tiene la característica, más que repositorio –ser continente de algo–, el sustrato, la plataforma congénita a la Imagen. Una afiliación del hombre en las imágenes y viceversa. Pero, esa fuerza antropológica no puede ser delimitada a un simple orden de producción o, bien, de pura medialidad de las imágenes. Luego, en una segunda instancia, el nexa con el tiempo, la historicidad de la Imagen: las imágenes son un resto, una suerte de despojo o vestigio de una excedencia de sentido irrecuperable o, por lo menos, indisponible al mirar-presente. La Imagen no es, pues, un utensilio arqueológico, ni una pieza histórica *a priori* (un documento), sino un dispositivo visual soterrado. Lo tercero abre la ruta propositiva de la investigación: la Imagen mantiene una existencia y, si se quiere, una función propia, como *supervivencia*

en forma de retirada. La Imagen por sí misma es la expresión, al modo de un repositorio, del sucederse de una obsolescencia. Ahora, ¿qué es lo que significa, en alcances y posibilidades de pesquisa, aproximarse a la Imagen como *lo que sobrevive*? Por una parte, inquieta la duda de pensar, en efecto, qué es esa cualidad o virtud de sobrevivencia de las imágenes, y por otra, cómo maniobrar esa espesura que subsiste, en función de reflexionar su especificidad – y, por lo tanto, desenvoltura, acercamientos, organicidad, elasticidad y competencias–.

El problema central de la segunda sección de la tesis doctoral es descubrir la Imagen, vale decir, indagar en su valor de objeto del pensamiento. La estrategia reflexiva que esta investigación dio al problema de la Imagen como *lo que sobrevive*, ya sea en el sentido de un contenido o categoría, fue comenzar desde la base de su constitución artificiosa (desde la dimensión teórica, histórica y cultural, en el más amplio rango). Es decir, anteponer el no *naturalizar* una definición de las imágenes –aunque el ser-humano, por principio, esté inserto en un universo donde aquellas sobreabundan– y, por el contrario, proponer, en la elaboración de una caracterización original, un armazón para la Imagen que genere su propio horizonte de exploración y alcance reflexivo para el objeto de estudio del *ukiyo-e*.

Entonces, toda Imagen es, en potencia, la conjuración de un dispositivo –que puede estar enterrado, caso de una imagen caducada, encriptado, reprimido, reproducido, dislocado, desnaturalizado, etcétera– y una mediación con la supervivencia de ese estado de la Imagen, aparentemente, irrecuperable y extraviado. En Ernst Fenollosa, aunque no se haya tratado específicamente el asunto de la Imagen, hay indicios o asomos de su vínculo. El pensamiento del *ukiyo-e*, como una obra artística, está dado por un principio y canon fundamental del concepto Arte, a partir del contexto europeo, francés, del siglo XVIII: la subordinación de las Bellas Artes, esto es, la aplicación de la teoría de Charles Batteaux. Aquella organicidad, junto a su contrario, las Artes Decorativas, fueron implantadas en Japón como la categoría de *bijutsu* y *geijutsu*, símil, respectivamente de las nociones antedichas. Sin embargo, el símil puede leerse bajo una cierta relatividad de uso, más no de Sentido. El *ukiyo-e* modificó el concepto de Bellas Artes para incorporarse en él como un objeto, nexos y discurso, en buena parte, conjurando la idea que su fuerza artística era tan significativa, en los términos del reconocimiento de una magnitud estética, histórica –e, incluso, *tradicional* de Japón– como

la pintura, la escultura o la arquitectura. Aquella magnitud, eso sí, transitaba por un par de siglos: desde el XVI hasta la coyuntura del autor, siglo XIX, tan solo. Aun así, si se saca a colación la teoría de Batteaux sobre el principio interno de las Artes que, no es otra cosa, que la fundamentación de una ligadura entre formatos y por finalidades estéticas, germina un componente habitual: la idea de un modelo holístico al que el Arte adscribe como suyo y una expectativa o finalidad justificada:

“L’esprit humain ne peut créer qu’improprement: toutes ses productions portent l’empreinte d’un modèle. Les monstres mêmes, qu’une imagination déréglée se figure dans ses délires, ne peuvent être composés que de parties prises dans la nature. & si le génie, par caprice, fait de ces parties un assemblage contraire aux loix naturelles, en dégradant la nature, il se dégrade lui-même, et se change en une espèce de folie. Les limites sont marquées, dès qu’on les passe on se perd. On fait un chaos plutôt qu’un monde, & on cause de l’horreur plutôt que du plaisir” (óp. cit., p. 10)⁹⁶.

La Imagen fenolloniasa es de una medida representacional, el desenvolvimiento entre modelo-reproductibilidad-finalidad, desde la ejecución de una taxonomía estética (Batteaux, Taine) y científicista (Darwin y Spencer). A este hecho se debe consignar, entre paréntesis, y de tantísima importancia, que la propia caracterización del *ukiyo-e*, así como el de Bellas Artes en Japón, suponen de frontera común originaria, un entramado entre la Estética y el Museo; o, bajo una tesis de trabajo, lo museal como un eje constitutivo del arco teórico de conceptualización de la obra. Ciertamente, el hecho que la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* esté entrecruzada entre lo estético y lo museal en Chile, es parte de su circunstancia, la casualidad del historial archivístico, su azarosa y fragmentada investigación marginal. No obstante, que la definición discreta del *ukiyo-e* esté predispuesta para su introducción al ámbito de las colecciones, fue un acontecimiento premeditado, cuya génesis, rendimientos y demarcaciones desde lógicas de pensatividad de las obras artísticas, no han sido averiguadas acabadamente, por lo menos, en Chile. Este informe es sólo un atisbo de toda la anchura

⁹⁶ [Traducción libre] “El espíritu humano no puede crear, sino, impropriamente: todas sus producciones portan la marca de un modelo. Los monstruos mismos no pueden componerse, sino de partes tomadas de la naturaleza. Y, si el genio, por capricho, hace de esas partes un ensamble contrario a las leyes naturales, degradando la naturaleza, se degrada a sí mismo, y se vuelve una especie de loco. Los límites están marcados, si se traspasan nos perdemos. Hacemos caos, en vez de mundo, y horror en vez de placer”.

aprovechable. Los tres rasgos paradigmáticos ya presentados, permiten inaugurar el debate sobre las condiciones de posibilidad de estructurar al *ukiyo-e* en el doble problema que la colección chilena enfrenta: la dicotomía de administrar un objeto periférico a las formas museables del Arte y conjuntamente el de reflexionar la fuerza de esa museabilización, en función de otorgar una especificidad y visibilidad al *ukiyo-e*.

Retomando el problema de la Imagen, su dificultad, aunque, también su flexibilidad, consistió en construir una caracterización que interrogue su dispositivo –su *supervivencia*–, a la vez que ésta, adquiere una visibilización como sustancialidad que pueda ser interrogada: des-encubrir el *ukiyo-e* como una Imagen, y la Imagen como el lugar de una pregunta. En Aumont, las imágenes son portadoras de un dispositivo *del mirar*, esto es, todo el conjunto de elementos situacionales –que no determinan una autonomía de las imágenes, o sea, no restringen su capacidad genealogizante–, que son propios de la experimentación, el descubrir del *mirar*, en su sentido histórico, espacial, y referido al sujeto de la observancia:

“Este sujeto no puede definirse de modo sencillo y, en su relación con la imagen, deben utilizarse muchas determinaciones diferentes, contradictorias a veces: aparte de la capacidad perceptiva, se movilizan en ella el saber, los afectos y las creencias, ampliamente modeladas a su vez por la pertenencia a una región de la historia (a una clase social, a una época, a una cultura)” (óp. cit., p. 83).

Estos elementos son constituyentes de la *ideología* de la Imagen. Aunque, se puede objetar o sospechar del nexo del ser-humano con las imágenes, como segmento de una Teoría de la Imagen ¿Por qué? La propia Teoría de la Imagen puede ser asaltada por la siguiente interpelación: la traba de concebir un estudio general de las imágenes, en tanto que propuesta comparativa y los componentes de asociatividad de la Imagen. El obstáculo conceptual, casi imposible de resolver o armonizar, es la distancia, la contención, acaso, la oposición entre el dispositivo –la ideología– y el aparato, en el sentido de Jean Louis Déotte, como un acontecer técnico o de la técnica:

“Son los aparatos que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes. Esto implica acabar con la pretensión de establecer

un conocimiento sobre la imagen, una semiología general de la imagen; como si pudiésemos, en efecto, comparar las pinturas de Lascaux y los dibujos de Magritte” (óp. cit., p. 16).

Mi lugar de distanciamiento con Déotte es el asunto de la asociatividad de la Imagen. Así como el autor francés funda el aparato en formas de configuración de la sensibilidad, no, en el problema de la Imagen, el relato histórico (puede leerse así) consiste en el movimiento, la ruptura o la transgresión de los aparatos, de la técnica que hace una época. No porta una trascendencia la capacidad de agrupación y transferencia de las imágenes, en cuanto a la activación de lenguajes, discursos y procedimientos de experimentación –o descubrimiento– de la mirada. En esa disyuntiva, pues, ¿dónde queda la Historia del Arte y la Historia de las Imágenes, como el relato de sus articulaciones y ligaduras? Quizás, vaporizada por aquellas estructuras técnicas de las sociedades que determinan al sujeto, el espacio y las instituciones en una época, como se señalará (ibíd., p. 139).

A contrapelo de una posición de interrupción de las imágenes con el aparato, esta investigación interpeló la noción de dispositivo de la Imagen. Y considerando abiertamente su calificativo y acceso de soterrado, encriptado, por la temporalidad. Pensar la Imagen, en función del dispositivo (o respecto al proceso de des-cubrir situacionalmente la mirada), circundó el activar e incorporar ciertas orientaciones desperdigadas y, con ellas, algunos problemas a tener en cuenta. Lo primero, en el nivel más superficial del asunto, el dispositivo invocó su aspecto más material: caracterizar la Imagen desde reglas, normas y repertorios de construcción, como se indicaba en Martine Joly, pero, también marcar moderación, respecto a la negación de una Teoría de la Imagen en Déotte: la situacionalidad específica de las imágenes, no suprime su potencia de generar lazos, congregaciones, comunicabilidades, sentidos compartidos, en fin, a través del tiempo:

“Sin duda para toda la humanidad existen esquemas mentales y representaciones universales, arquetipos, ligados con la experiencia común de todos los seres humanos. No obstante, deducir que la lectura de la imagen es universal implica confusión y desconocimiento.

[...] La confusión es la que frecuentemente se produce entre percepción e interpretación. En efecto, reconocer tal o cual motivo no significa comprender el mensaje de la imagen, dentro de la cual el motivo puede tener una significación particular, ligada con su contexto interno como el de aparición, con la expectativa y con los conocimientos del receptor” (óp. cit., p. 48).

Luego, segundo, acentuar la mediación de las imágenes con el ser-humano, de alguna manera, en el solidificar un enlace de necesidad y reciprocidad. En la investigación de Hans Belting, por ejemplo, las imágenes son intentonas de (auto)comprensión –una alusión de proyección o construcción– de mundo y de lo humano, conjuntamente. La hipótesis central de su trabajo involucra dos disensiones críticas con el concepto de la Imagen Delimitada, que constituye la primera parte de la investigación: a) que la Imagen no está ceñida, puramente, a la actividad contemplativa, la mera observancia de lo real en las imágenes, sino, que, en abertura, hacia una dotación y donación de Sentido(s) (significaciones) a la realidad: “las imágenes no dejan duda de cuán voluble es su ser [el ser-humano] [...] La incertidumbre de sí mismo, genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen” (óp. cit., p. 15); y, b) en un efecto inmediato, la noción de Representación imputada al *ukiyo-e*, como testimonialidad, descripción o mimesis de lo real-social, queda en desconfianza con su verdadera apuesta categorial. Tanto en Aumont, Belting o Joly, la Imagen se plantea desde la exégesis de una deslimitación, apertura, transgresión, desborde; un enlace entre, lo que puedo caracterizar bruscamente, como la historia de una interpelación por y desde lo humano, con una historia de las imágenes, hacia la fabulación de concepciones de mundo posibles.

La tercera deferencia de pensar las imágenes, en derredor del concepto de dispositivo, envolvió el proyecto de un paralelismo trascendental entre ser-humano y la Imagen, que precisa (en términos teóricos), conducir asociativamente la historia de las obras como el despliegue de ideologías de la mirada, pero, resituándolas en el marco de una caracterización singular del ser-humano: un ser que se deslimita. En otras palabras, pensar al propio ser-humano como ser dinámico, proliferante, en movimiento y, en la atribución o virtud de ser buscador de Sentido: “desde que el hombre es buscador de sentido, como en todo lo que hace, decide, piensa, omite, responde, le inquieta, olvida, sopesa, hacia lo cual se inclina o repele, está determinado por el sentido” (Cristóbal Holzapfel, óp. cit., p. 18). A tal efecto, hay un

circuito de correspondencias, conciliaciones, entre el factor antropológico de la Imagen – inferido en el ser-humano que se emplaza y desplaza entre las imágenes–, hacia la reflexión de un componente *imaginal* en el hombre. Ernst Cassirer es un estadio de reconocimiento problemático de la Imagen como *deslimitación* (que adquiere la constitución de un símbolo).

La posición cassireriana, del ser-humano situado en las imágenes, si bien es cierto, corresponde a una destrucción de los límites del modelo de Fenollosa, acerca de la Imagen y su mediación con el hombre y lo real, también mantiene una estructura de correlaciones y comportamientos similares. Hay un ademán de parentesco. En ese sentido, algo que ya he expresado en esta investigación, un propósito fundamental es no yuxtaponer o substituir un sistema categorial por otro, al modo de un engranaje, sino, desde una figura más modesta, ensanchar el espectro de posibilidades indagatorias. Así, mientras la relación del ser-humano en Fenollosa está delimitada por la sociedad, como una analogía del organismo-vivo con su hábitat (afiliado a una metodología científicista), en Ernst Cassirer, el enlace hombre-entorno adquiere una connotación original, con-formadora: el ecosistema natural, la afectación de la causalidad climatológica, epidérmica de lo real, no determina soberanamente al ser-humano, sino que es en la articulación de su *umwelt* –el mundo circundante–, el que se va configurando en su posibilidad específica. El *umwelt* humano irreductible es el lenguaje (participativo del Arte y la Religión), que atenaza al ser-humano, el símbolo –las imágenes– y las formas de sentido:

“El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo” (Ernst Cassirer, *óp. cit.*, p. 26).

La síntesis medular del problema de caracterización de las imágenes, la pretensión de teoriedad, es la siguiente: la Imagen debe ser confrontada como símbolo –su valía de ser lenguaje y transgresión, pero, también como ocasión de inspección de sentido– y, en consecuencia, reflexionada desde un *cuero ideológico*. La corporeidad ideológica, me refiero con ello, a una *antropologización* del acto de la observancia –en toda la complejidad que reviste examinar esa tensión de los dos vocablos; por una parte, del proceso del mirar, y

de otra, la descripción de una performatividad *antropologizada*–; de pasada, aquella es la cuestión sustancial, también, para examinar el *ukiyo-e* en su situacionalidad y convivencia museal. Desde esa óptica, el dispositivo como cuerpo ideológico, en la obra de Jean-Jacques Wunenburger (*La vida de las Imágenes*, 2005), acontece en tres niveles de configuración –o modos– de las imágenes: si se examinan, dos de aquellos, se corresponden a los esquemas exploratorios de los saberes convencionales sobre el *ukiyo-e*. El primero es la concepción del *ukiyo-e* como *imaginerías*, esto es, en el orden de una correspondencia entre la Imagen y la Representación, respecto de un modelo de lo real (su eficiencia de organización museal, como de la dimensión semántica). El segundo, en la atención a un *imaginario*; un tipo de contenido o nutrimento social delimitado, un gusto epocal, si se quiere, que propaga una coordenada de *orientación* a las imágenes (la determinación del gusto de los *chōnin* y el emplazamiento de las imágenes en el entorno mercantil, su cifra existencial).

En el territorio de la Imagen, en los límites de la definición del *ukiyo-e*, vale decir, sobre la flexibilidad de las imágenes, motivos, lugares de asentamiento y circunscripción categorial –la crisis de la Representación–, se visibilizan en la obra de Wunenburger con un tercer nivel, inédito, inexplorado: lo *imaginal*. La imaginalización es un estado dinámico de la Imagen, que se halla entre la mera representación u objetivación de la realidad, y la producción de conceptos, cuya estructura responde a un movimiento de concepciones de mundo. Creo que, como apostillas, no debe confundirse con el programa simbolizador de Cassirer, en el sentido de la construcción de mundos simbólicos. La diferencia está, más bien, en que lo *imaginal* es el *telos* del *homo symbolicus* cassireriano, el punto de fuga absoluto en su propósito de configuración de universos simbólicos (aquella sería la dimensión metafísica de las imágenes).

Por lo conjeturado sobre la Imagen y el concepto de dispositivo, es posible formular algunas conclusiones generales sobre el caso particular del *ukiyo-e* y a su mediación museal:

a) La *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* recoge dos principios inamovibles de aprehensión del *ukiyo-e* que, si bien, a primeras aguas, parecen componer dos categorías tremendamente normalizadas y absorbentes del fenómeno de estudio, pueden ser sinuosas y tener puntos ciegos: es un soporte artístico de producción preponderante de imágenes sociales

y culturales de la vida cotidiana (mercantil) japonesa; además, en tanto que contenido de la Imagen, el argumento de aproximación, expectativa, vecindad y control de las piezas con las demás colecciones, se asienta en su capacidad de ser analogía de una referencia de lo real; vale decir, en la posibilidad que el mundo –sea un grupo social o aquello que acontezca en la observancia– sea interpretable como una representación, la Imagen como Representación. El Archivo Central Andrés Bello incorporó y maniobró estos dos principios bajo el descriptor de *Nombre Común (estampa japonesa)*. En consecuencia, el descriptor tiene una cadencia más administrativa, que el ímpetu de una indagatoria estética, aun cuando esta definición del *ukiyo-e* haya germinado, a partir de una extendida lectura de tipo estético-formal.

b) El *ukiyo-e*, en su homologación museística (o documental), ha dado al vocablo de *estampa japonesa* una reafirmación de la Imagen de las obras como conjugación categorial entre las nociones de *imagerías* e *imaginarios*, indistintamente. La noción de *imagería*, en una suerte de arqueología del *ukiyo-e*, suponía en autores canónicos euro-norteamericanos como Richard Lane, la ilustración o traducción de lo real-social y, en Ernst Fenollosa, como estadio, por una parte, civilizatorio de la cultura japonesa (en que se inyecta la forma del artefacto) y comprensión periodizadora de la historicidad japonesa –un punto de culminación del relato historiográfico, sino, de alcance superlativo, en que el desarrollo civilizatorio del *ser-japonés* trasunta hacia el horizonte cultural, delimitado en el tiempo y el espacio, en tanto que un “arte social” o “arte plebeyo”–, en el hecho urbanístico y en el campo de las relaciones entre grupos sociales. El *imaginario*, a su vez, puede ser des-cubierto desde las primeras interpretaciones de Fenollosa sobre el *ukiyo-e*. Particularmente, sobre la idea de un contenido, sustancia o confirmación social que está fecundado en las imágenes, y las configura como el componente que da un principio y determinación a su especificidad (solicitud darwiniana y su respectivo desglose). Fenollosa congrega el contenido social fundamentalmente en la noción de Escuela y el modo en que estructura la periodización (estructuración y repartición del tiempo), ya indicado líneas arriba.

c) La prerrogativa en la colección de estudio de someter la reflexión del *ukiyo-e* hacia el lugar del *imaginario* o la *imagería*, ha dejado en vacío, desatención y desconocimiento su perfil *imaginal*, atenazada como una fuente de investigación, una bitácora de exploración

de su especificidad, desde la proposición de un movimiento que configura concepciones de mundo (simbólicos) en las imágenes.

4. La Imagen sin rostro: parentesco y contagio.

Para ir sellando el epílogo y esta investigación doctoral, deseo reflotar una máxima del trabajo de documentación, en la confección de los catálogos razonados de las colecciones: el *work in progress*. Es un término que no debe admitirse, exclusivamente, en un uso para cierta investigación que está en una constante búsqueda e inagotabilidad de sus fuentes como problemas, sino que, también en una donde ella misma (la pesquisa) se encuentra en perpetua transformación de sí. Este axioma de la *praxis* documentativa puede ser extendido de palmo a palmo, sobre todo el fenómeno artístico: lógicas, discursos, problemáticas, metodologías, puntos de control, vecindades disciplinarias. Por principio, esta investigación ha procurado *transfigurar* el estado de sopor o retrainamiento de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* hacia una estancia más inestable, desbordante, y donde la certeza del saber sobre su naturaleza como obra artística es desplazada a la desorientación y posibilidades de construir nuevas bitácoras de arrimo y visibilización de problemáticas perspectivas, ensambladuras de interrogación.

Ciertamente, el arrimo a la Imagen desde una teorización concreta (por ejemplo, sobre la intervención del dispositivo) o, acaso, de la mera reflexión de su condición y experiencia, hacen plausible la sospecha de la penetración del anacronismo. En el anacronismo se descubre, más que una inconmensurable problemática de la Historia, como disciplina o un relato de ciertas articulaciones formales de objetos y escenarios, en la afección de una “contemplación” sobre el tiempo y la actividad de sobredeterminación de sus objetos: ¿hasta qué distancia –temporal, espacial, conceptual– es posible imponer una pregunta al pasado, sin que la instancia presente (la forzosidad del presente) del investigador, constituya el régimen de la aproximación como la tipificación de un montaje cuestionable de tiempos, expectativas, contenidos, conceptos y el inmiscuirse de una renegada subjetividad? Didi-Huberman plantea esta percepción-intervención desde la siguiente paradoja:

““César muerto de un disparo de *browning*”. La historia es aquí falsificada porque se hizo “retroceder” un arma de fuego contemporánea hasta la antigüedad romana. Pero la historia también puede construirse, incluso *verificarse*, haciendo “retroceder”, hasta la antigüedad romana, un análisis de la conjetura política buscando sus ejemplos –o supervivencias– en la época contemporánea” (óp. cit., p. 54).

La exacción del sentido anacrónico, en el caso de las imágenes, está en la disparidad y, también, la divergencia, de encauzar una conjetura sobre el dispositivo superviviente –el resto que nos queda del pretérito (el presente-ausente) de una imagen– y la confrontación con la idea que, en realidad, ese dispositivo se halla soterrado, en la imposibilidad de activación y pertenencia a nuestros horizontes de experiencia y concepciones *actuales* de las imágenes. La paradoja no puede ser desleída, soslayada o saneada. Tal vez, y siguiendo las reflexiones de Didi-Huberman, habrá que considerar intrínsecamente que ésa es la relación con el pasado, los tiempos, –y no sólo desde la Historia del Arte, sino que, en la Estética, la Filosofía, la Teoría del Arte, el Museo y todo aquello que ciñe al fenómeno artístico– como anacronismo (con la independencia de su aceptación o dosificación en la experiencia reflexiva o del quehacer disciplinar).

Este asunto del anacronismo de los relatos sobre el pasado, lo subrayo por la propia solicitud que reclama lo *imaginal*, en cuanto a concepto y rendimiento de trabajo a futuro. Si la *imaginería*, de una parte, responde a la desembocadura de un foco *semántico* de las imágenes, y de otra, el *imaginario* a su genuinidad *existencial*, lo *imaginal* es privativo en el apartado *metafísico*; es decir, en lo consistente a la indagación de un *trasfondo*, un espacio simultáneo de los fenómenos y, precisamente por ello, una pauta que debe mirar la *anacronía* como acceso a una teoría de las imágenes. Sin rehuir de este escenario, insistir en su contradicción y contraposición, tampoco en un intento de la experiencia de la temporalidad de las imágenes y la Historia, he propuesto en esta investigación dos espacios, lugares o depósitos de reflexión sobre los deslímites de la definición convencional del *ukiyo-e*, respecto al dinamismo de las imágenes, emplazamiento, condiciones de Sentido, y sobre la tratadística de un proyecto del mirar que contenga un efecto de tipo “infeccioso” en su circunscripción museal.

Las dos plazas exploratorias deben conjugarse sobre el *trasfondo* de la Imagen, lo *imaginal*, en tanto que roce con un dispositivo que está soterrado, impracticable, que es superviviente desde lo museal, pero, que se propone des-encubrir como apertura exploratoria. No voy a intentar compendiar detalladamente la última sección de capítulo IV –pues, está próxima en la lectura–, pero, sí mencionar algunos puntos cruciales que conforman su proyección de descontrol en el objeto de estudio a su estatuto fenoménico. Desde ya, en una mirada atenta se podrá advertir que cada espacio agrupa y, hace suyo, a un conjunto de problemas, variables, coordenadas, y ciertos ámbitos de reflexión.

El primer sitio de estudio que he sugerido está circunscrito sobre el problema del parentesco, germinante desde una triple indisposición, corrosión o cortocircuito, entre los discursos convencionales que atenazan al *ukiyo-e*. Uno de aquellos es la efectividad del concepto de Representación en la Imagen del *ukiyo-e*, el que es desbordado por las propias imágenes como el espacio para la iconográfico (referencias y motivos que desmantelan a lo mimético o lo descriptivo) y como *ideología* de configuración de lo real. Otro asunto, seguido, es la relación con el tiempo –o los tiempos– en que se fundamenta una unicidad de las imágenes; allí, hay una tensión entre, por una parte, sostener una historia del Arte japonés –ya sea en el sentido de una crónica de la producción artística, una interpretación sobre la significación de las imágenes o apelar a la memoria, como relato de los anacronismos– y un estado *sui generis* de cierta experimentación técnica y estética (el principio de existencia del *ukiyo-e*). La tercera esfera, a propósito de las anteriores, es la negación –o la deliberada interrupción– de un proyecto *imaginal* de la historia japonesa que, ni siquiera se hace posible la tentativa de una temporalidad de los montajes, sino de la disgregación de dispositivos. Este espacio de estudio, me parece advertir, debe proyectarse y sistematizarse como el estudio de las formas de configuración de lo real en el fenómeno artístico japonés. Las secciones de exploración y los aspectos fundamentales de interrogación, que, por el momento, considero pertinentes de proponer para su investigación, son las siguientes:

a) Primero, indagar sobre el componente asociativo de las imágenes en el campo de la producción artística japonesa, en función de preguntarse si hay, en verdad, un proyecto o enjambre interconectado, histórico y general, de modos de configuración de lo real –como

un gran dispositivo de la mirada que se despliega—, o bien, si, por el contrario, la historicidad desde la experiencia y Sentido de las imágenes es simplemente el acontecimiento de lagunas y mosaicos de exploración (esto, el de pensar problemáticamente el *ukiyo-e*, en tanto que parentesco, familiaridad o fenómeno *sui generis*). Este asunto crítico sobre la exterioridad de la Imagen en el *ukiyo-e*, y su interioridad en la construcción de una arboleda de sentido sobre la sensorialidad, cualquiera que sea la tonalidad final de su indagatoria, apunta a la existencia de una legitimación de la Imagen, en función de ser la transportadora de una pretensión de concepción de mundo —una imaginalización—: examinar las articulaciones entre las imágenes y sus fuentes dadoras de sentido (la dislocación o continuidad de la efectividad de los grupos sociales que encierra la definición de *ukiyo-e*); y meditar en torno a las formas en que se ha categorizado el concepto de Escuela y sus derivaciones, incidencias y confrontaciones con el tipo de producción de imágenes, efectiva, del *ukiyo-e* (examinar por separado, el énfasis de la categoría que emplea Ernst Fenollosa, Richard Lane, Sandy Kita, Kasuya Sakai, etcétera, todos aquellos autores que inciden en el programa documental de la colección chilena).

b) Otro tanto, como un segunda vertiente que se desgrana del punto anterior, compete al estudio de todas las estrategias de visibilización, y también, de intervención y mediación, del posible proyecto imaginalizador de la producción artística japonesa y la situacionalidad del *ukiyo-e*. Privativamente, me refiero al problema del modo en que se construye el relato de la historicidad de esa producción —japonesa y del *ukiyo-e*—, en el que se imputan ciertos esquemas y perfiles políticos-estéticos (el principio de oposición entre el *yamato-e* y el *ukiyo-e*, en cuanto a una divergencia de una identidad cortesana, imperial, y un movimiento urbano o patrocinado por el *shōgun*). Este asunto es interpretable desde un fundamento estético de desmarcación entre un conjunto *transhistórico* de obras (de imágenes) sostenidas por un componente etnológico de autenticación, concepto de lo nacional, el *yamato-e*, que encara resistencia a la entrada del Museo como instancia de catalogación (por lo menos, en lo que va del siglo XIX); mientras que, a contrapelo, queda el resto de la producción (el *ukiyo-e* y ciertas Artes Decorativas con la peculiaridad que, a partir de Ernst Fenollosa, el *ukiyo-e* está encasquillado en la categoría de Bellas Artes) en un espacio sinuoso. Ese piso flotante de imágenes, en primer atisbo, se concluye que son objetos musealizados (por circunstancia,

incitación o concepción original) y, justamente por ello, constituyen una extracción de un valor universalizado de lo *japonés*. En ese sentido, reflexionar sobre el fundamento estético de la extirpación y el principio de identidad de lo *japonés*, es una línea troncal por desarrollar. De pronto, una segunda glosa conclusiva sería la atención que habría que prestar a lo que acontece en el contexto de la Pre-Guerra en Japón (1930-1945) y el tipo de producción académica-crítica que circuló entre y desde los estetas, teóricos, historiadores y filósofos japoneses que configuraron el discurso del arte japonés en esa coyuntura, no sólo en el sentido del modelo de evocación de las obras y de los artistas en un orden de gobierno, sino de la comprensión de la temporalidad –la conjunción, afinidad, ensamblaje, *collage*— de esa *historia*. La problemática fundamental del parentesco es el de la *unicidad*, cuyo punto de acentuación primordial es la controversia Matabei.

El segundo espacio de exploración, como se sabe, es sobre el concepto de contagio. A diferencia del parentesco, donde se aprecia un empuje hacia la remisión de entretejidos reflexivos amplios, dilatados, la cuestión del contagio apunta a una inserción integradora; remisión estable a una referencia central y mucho más acotada: ¿el concepto de *ukiyo-e* puede ser pensado, categorizado, como un equivalente de *estampa japonesa*? ¿La homologación es una operación reflexiva legítima, deseable y asignable como ruta de indagación del objeto artístico? Ciertamente, este segundo espacio propositivo se desgrana desde el problema de la distinción del *ukiyo-e*, respecto de una pretendida geografía unitaria de lo japonés, vale decir, del *yamato-e*, pero, ancora su situacionalidad interrogativa en el concepto de *ukiyo* y su configuración hermenéutica en la Imagen. Propuse, aquí, tres segmentos, o materiales, de labor investigativa:

a) El primero es el problema de la significación del concepto de *ukiyo*, cuya conjetura de partida es la relatividad de un sentido unitario, o bien, la enorme fuerza de maleabilidad de significaciones y potencialidades de transcripción o abordaje estético. La elasticidad del término *ukiyo*, por una parte, se reafirma al sacar a superficie su propia genealogía como una noción proveniente del budismo (indicado en el primer sermón de Siddhartha Gautama (Buda) en el Parque de los Ciervos), luego, interpretada y enriquecida por cierta pensatividad china que confluyó en el nexo crítico entre una concepción del ser-humano, un principio de

realidad y fundamento de nexo entre el hombre y lo real, en tanto que voluntad de expectativa que fracasa frente al estar-deseante. Me parece poder afirmar que, a partir de la conjugación de estos componentes, el concepto de *ukiyo* adquiere cierta fibra, tonalidad, que inyecta un enfoque específico de acercamiento estético a las imágenes. Entiendo ese abordaje estético desde varias maneras: en el sentido más extenso, la caracterización de un discurso de las imágenes; desde un modo más específico, una datación histórica y un origen dentro de una producción artística más vasta, y una asociatividad entre la germinación de las imágenes-*ukiyo* y espacios de apropiación de esa lectura tripartita que impone el vocablo.

b) Lo segundo, a propósito de los esquemas de documentación y catalogación de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, es volver a ubicar una ocasión de repensar la interpretación del concepto de *ukiyo*, desde la escisión más elemental posible: la separación de las imágenes entre las categorías de lo sagrado y lo profano. No es una decisión antojadiza, sino un punto medular en el cómo se ha definido un programa de indagación del *ukiyo-e*; el cómo un concepto budista, reflexionado dentro de un círculo religioso chino, se convierte en un término para referir la realidad como espacio de lo disponible, lo próximo, y en ello, lo que es posible configurar desde la representación. Creo que, allí, el nervio gravitante es que, siendo el mundo categorizado en la volatilidad y la caducidad absoluta, hay un valor de verdad, que es la propia experiencia subjetiva de ese mundo desde impresión, el *parecerme* a mí. La Imagen del *ukiyo-e* es, desde esta perspectiva, una síntesis mínima de lo real. Eso, por una parte. Pero, de otra, en tanto que una relación con lo efímero, lo transitivo, que es el mundo, el concepto de *ukiyo* impone una crisis de la aprehensión del referente: no se puede saber qué es la realidad, en cuanto tal, pues, declina su aseveración en el proceso mismo de su experiencia. Ello significa que el *ukiyo-e* es una relación y producción de imágenes con un Otro que no termina de anunciarse (de definirse a sí mismo). Me parece que allí está la clave investigativa del concepto de Imagen en el *ukiyo-e*: el Otro (mundo), que no puede presentarte, sino como impresión, centelleo, adquiere la forma de una ilimitación, esto es, la posibilidad infinita de conjugación de modos de singulares de dar cuenta de la impresión de eso Otro, precisamente, porque está indisponible. La acentuación y atención al concepto de Teatralidad que acuña Sandy Kita es indispensable en esta función reflexiva, pues, el autor

entiende que todo intento de síntesis de la indisponibilidad –casi absoluta– del mundo, es una forma de sensibilización de la experiencia de aquel. Concluyendo, el fenómeno artístico del *ukiyo-e* produce imágenes y espacios de emplazamiento que se fugan de un grupo y discurso representacional de lo real, porque se propone como ruta de trabajo, precisamente que su referente (la realidad) sólo puede ser indicado en la singularidad de una impresión subjetiva de aquel, y donde, aun sabiéndose que lo acontecido en la Imagen es artificio, una ideología de la observancia, tiene una valía y legitimidad como una *imagnalización* del mundo. Así, el *ukiyo-e* no sería la designación equivalente de la *estampa japonesa*, ni una ilustración, traducción o descriptor de la realidad social, sino la puesta en escena de potencia *imagnal*, a saber, el movimiento de *impresión* de ilimitación del mundo como experiencia, afirmación y posibilidad abierta de la irrupción de una indisponibilidad de lo real.

Bibliografía.

André Desvallées, François Mairesse (2010). *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin.

Andreas Marks (2010). *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks, 1680-1900*. North Clarendon: Tuttle Publishing.

Anthony Grafton (2002). *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press.

Aristóteles. *Poética* (1974). Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Benjamin Buchloh (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Ediciones Akal.

Benjamin C. Duke (2009). *The History of Modern Japanese Education: Constructing the National School System, 1872-1890*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Charles Batteaux (1746). *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand.

Charles Darwin (1909). *The origins of Species*. New York: P.F. Collier.

Chelsea Foxwell (2015). *Making Modern Japanese-Style Painting: Kano Hogai and the Search for Images*. Chicago: University of Chicago Press.

Christopher Dresser (2015). *Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.

Concha Martínez Latre (2007). *Musealizar la vida cotidiana: los museos etnológicos del Alto Aragón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Cristóbal Holzapfel (1993). *Conciencia y mundo*. Santiago: Ediciones de la UNAB.

____ (2004). *Ser-humano (Cartografía antropológica)*. Santiago de Chile: Cinta de Moebio Ediciones.

____ (2005). *A la búsqueda del Sentido*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

____ (2012). *Ante el límite*. Santiago: Metales Pesados.

____ (2012). *De cara al Límite*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Desvallées, André; François, Mairesse (Ed.) (2010). *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin.

Dora Amsden, Woldemar von Seidlitz (2007). *Impressions of Ukiyo-e*. New York: Parkstone Press International.

Edward Said (2015). *El Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes. Barcelona: Editorial Debolsillo.

Edward Sylvester Morse (1879) "Traces of an early race in japan", en *The popular science*, 14, págs. 257-266. Harlan: Bonnier Corporation.

Ellen P. Conant (2006). *Challenging Past And Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Hawaii: University of Hawaii Press.

Enrique Dussel (1977). *Introducción a una filosofía de la liberación latinoamericana*. México D.F.: Editorial Extemporáneos.

Ernst Cassirer (1967). *Antropología filosófica*. Introducción a una filosofía de la cultura. Traducción de Eugenio Ímaz. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ernst Fenollosa (1893). "Contemporary Japanese Art", en *The century Magazine*, págs. 577-581. New York: The Century Company.

____ (1896). *The masters of Ukiyo-e*. New York: W.H. Ketcham.

____ (1898). "An outline of Japanese art", en *The Century Magazine*, págs. 62-75. New York: The Century Company.

____ (1921). *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline History of East Asiatic design*. London: Willian Heinemann.

Ernst Gombrich (1987). *La Imagen y el ojo*. Traducción de Alfonso López Lago y Regimio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial.

Erwin Panofsky (1987). *El significado en las artes visuales*. Traducción de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Forma.

Federico Lanzaco Salafranca (2010). *La cultura japonesa reflejada en su lengua*. Madrid: Verbum Editorial.

Fred S. Kleiner (2009). *Gardner's Art through the Ages: Non-Western Perspectives*. Boston: Cengage Learning.

Frederick Harris (2013). *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*. North Clarendon: Tuttle Publishing.

Fredick Jameson (1998) “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, en Fredick Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

George Bataille (1997). *El erotismo*. Traducción de Marie Paule Sarazin. Barcelona: Tusquets Editores.

George Henri Rivière (1993). *La museología*. Traducción de Antón Rodríguez Casal. Madrid: Ediciones AKAL.

Georges Didi-Huberman (2009). *La imagen superviviente*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores.

____ (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducción de Françoise Mailler. Murcia: CENDEAC.

____ (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Georges Gusdorf (1960). *Mito y Metafísica*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Getty Research Institute (GRI). *Tesaurus de Arte & Arquitectura*: <<http://www.aatespanol.cl/taa/publico/buscar.htm>>.

Giorgio Agamben (2005). *Profanaciones*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____ (2010). *Signatura rerum: Sobre el método*. Traducción de Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso. Barcelona: Editorial Anagrama.

Grondin, Jean (2004). *Del sentido de la vida. Un ensayo filosófico*. Traducción de Jorge Dávila. Barcelona: Herder Editorial.

Gunther Dietz, Laura Selene, Yolanda Jiménez y Guadalupe Mendoza (2009). “Estudios interculturales: una propuesta de investigación desde la diversidad latinoamericana”, en *Sociedad y Discurso*, 16, págs. 57-67. Aalborg: Universidad de Aalborg.

Hans Belting (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Herbert Spencer (1851). *Social Statics*. London: John Chapman.

Hippolyte Taine (1873). *Philosophy of Art*. Traducción de John Durand. New York: Holt & Williams.

Ian Nish (2008). *The Iwakura Mission to America and Europe: A New Assessment*. New York: Routledge.

Ijara Saikaku (1993). *Cinco mujeres apasionadas*. Traducción de Javier Sologuren y Akira Sugiyama. Madrid: Ediciones Hiperión.

Isomae Jun'ichi (2005). Deconstructing “Japanese Religion”: A Historical Survey, en *Japanese Journal of Religious Studies* 32, 2, págs. 235-248. Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture.

Iuri M. Lotman (1996). *La semiósfera I Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ivo Maroević (1999). “The Museum message: between the document and information”, en Eilean Hooper-Greenhill (edit.). *Museum, Media, Message*. London: Routledge.

Jacques Aumont (1992). *La imagen*. Traducción de Antonio López Ruiz. Barcelona. Paidós.

____ (1998). *La Estética hoy*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Ediciones Cátedra.

James Albert Michener (1983). *The Floating World*. Hawaii: University of Hawaii Press.

James Malpas (2000). *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno*. Traductor Mario Schoendorff. Madrid: Ediciones Encuentro.

Japanese Woodblock Print: <<https://ukiyo-e.org/>>.

Jean Grondin (2005). *Del sentido de la Vida*. Traducción de Jorge Dávila. Barcelona: Hender Editorial.

Jean-Jacques Wunenburger (2005). *La vida de las Imágenes*. Traducción de Hugo Francisco Bauzá. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.

Joel Snyder (2003). “Spam and statistics”, en *Network World*, pág. 44. Framingham: IDG Network World Inc.

Johannes von Uexküll (1920). *Cartas biológicas a una dama*. Posiblemente, traducción de Manuel García Morente. Santiago de Chile: Empresa Editora Zig-Zag.

John Breen y Mark Teeuwen (2010). *A new history of Shinto*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Justo Villafañe y Norberto Mínguez (2002). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Kaibara Yukio (2000). *Historia del Japón*. Ciudad de México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Kaneda Tamio (2001), “Fenollosa and Tsubouchi Shōyō”, en Michael F. Marra (2001). *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Hawaii: University of Hawaii Press.

Karl Jaspers (1954). *Psicología de las concepciones de mundo*. Traducción de Mariano Marín Casero. Madrid: Editorial Gredos.

Kasuya Sakai (1968). *Japón: hacia una nueva literatura*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Orientales).

Katarani Kōjin (2001), “*Okakura Tenshin y Fenollosa*”, en Michael F. Marra, *A History of Modern Japanese Aesthetics*, págs. 43-52, Hawaii: University of Hawaii Press.

Kazuya Sakai (1968). *Japón: Hacia una nueva literatura*. Ciudad de México, D.F: El Colegio de México.

Kenneth Yasuda (1957). *Introduction: The Japanese Haiku*. Rutland: Charles Tuttle Co.

Kitarō Nishida (2006). *Pensar desde la nada. Ensayos de Filosofía Oriental*. Traducción de Juan Masiá y Juan Haidar. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Kuki Shūzō (2007). *Iki y fūryū: Ensayos de estética y hermenéutica*. Traducción de Alfonso Falero, en Alfons el Magnànim, págs. 137-172. Valencia.

Kurt Singer (2010). *Mirror, Sword and Jewel*. New York: Routledge.

Kyoto University Research Information Repository: <<http://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/dspace/>>.

L. M. Cullen (2003). *A History of Japan, 1582–1941. Internal and External Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press.

León Bautista Alberti (1827). *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Traducción de Don Diego Antonio Rejón de Silva. Madrid: Imprenta Real.

Leonard Koren (1994). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets, & Philosophers*. Berkeley: Stone bridge Press.

Lina Nagel Vega (2008). “Campos sugeridos”, en Lina Nagel Vega (edit.) *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales*. Santiago: DIBAM, Andros Impresores.

Louis-Frédéric (2002). *Japan Encyclopedia*. London: Harvard University Press.

Luis Alonso Fernández (2001). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Madura Venkata Ram Kumar Ratnam (2003). *Dukkha: Suffering in Early Buddhism*. New Delhi: Discovery Publishing House.

Marc Augé (1998). *Dios como objeto: Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa Editorial.

María Teresa Aguado Odina (1991). “La educación intercultural: concepto, paradigmas, realizaciones”, en (Coord.) María del Carmen Jiménez Fernández), *Lecturas de pedagogía diferencial*, págs. 89-104. Madrid: Dykinson.

Martine Joly (2012). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Mauricio Beuchot (2009). *Microcosmos. El hombre como compendio del ser*. Acuña: Universidad Autónoma de Coahuila.

Michael Baxandall (1989). *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Traducción de Carmen Bernárdez Sanchis. Madrid: Hermann Blume.

Michael F. Marra (2001). *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Hawaii: University of Hawaii Press.

Michel Foucault (1968). *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI editores.

____ (1992). *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores.

____ (1995). *Crítica y Aufklärung (“Qu’est-ce que la Critique?”)*. Traducción de Jorge Dávila. Revista de Filosofía-ULA 8.

____ (2002). *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Minoru Senda (2013), “Why there not originally in the Japanese language equivalents to the words “environment” and “nature””, en Kohei Okamoto, Yoshitaka Ishikawa (2014). *Traditional Wisdom and Modern Knowledge for the Earth’s Future: Lectures Given at the Plenary Sessions of the International Geographical Union Kyoto Regional Conference, 2013*. Berlin: Springer.

Mircea Eliade (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Traducción de Luis Gil. Madrid: Guadarrama.

____ (1991). *Mito y realidad*. Traducción de Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor.

____ (2001). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Traducción de Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé Editores.

Mitsunobu Satō y Thomas Zacharas en Gabriele Fahr-Becker (edit.) (1994). *Grabados japoneses*. Traducción de Carmen Sánchez-Rodríguez. Colonia: Taschen.

Miyeko Murase (1975). *Japanese Art: Selections from the Mary and Jackson Burke Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art.

Murtha Baca (2006). *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*. Chicago. American Library Association.

Oshima Hiroshi (1979). *El Pensamiento japonés*. Traducción de María Jesús de Prada. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Ōta Memorial Museum of Art: < <http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/eng>>.

Pablo Oyarzún (2008). Sobre el concepto de autoridad, en *Revista de Humanidades* 17-18, págs. 9-33. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello.

Patricia Harpring (2010). *Introduction to Controlled Vocabularies: Terminology for Art, Architecture, and Other Cultural Works*. Los Angeles: Getty Publications.

Pedro Atilio del Soldato (1949). “Interpretación de objetos culturales, con referencia especial a los objetos artísticos”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, tomo III, págs. 1436-1439. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Perry Anderson (1987). *El Estado absolutista*. Traducción de Santos Juliá. México D.F.: Editorial Siglo XXI.

Peter Burke (2005). *Visto y no visto*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Editorial Crítica Barcelona.

_____ (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Traducción de Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós.

Peter Harvey (2013). *An introduction to Buddhism: teachings, history and practices*. Cambridge: Cambridge University Press.

Peter L. Berger y Thomas Luckmann (2001). *La construcción social de la realidad*. Traducción de Silvia Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Pierre Bourdieu y Loic J. D. Wacquant (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Traducción de Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Pilar Cabañas Moreno (1999). “Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón”, en *Anales de Historia del Arte*, 9. Madrid: Universidad Complutense.

Richard Lane (1962). *Maestros de la estampa japonesa: su mundo y su obra*. Traducción de José Antonio Rico. México D.F.: Editorial Herrero.

Richard R. Powell (2005). *Wabi Sabi Simple: Create Beauty. Value Imperfection. Live Deeply*. Avon: Adams Media.

Roland Barthes (2007). *El imperio de los signos*. Traducción Rodolfo García Ortega. Barcelona: Seix Barral.

Rudolf Arnheim (1977). *Arte y percepción visual*. Sin información de traducción. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Rudolf Otto (2005). *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción de Fernando Vela. Madrid: Alianza Editorial.

Sandy Kita (1999). *The Last Tosa: Iwasa Katsumochi Matabei, Bridge to Ukiyo-e*. Honolulu: University of Hawaii Press.

_____, Stephen Margulies (2003). *The Moon Has No Home: Japanese Color Woodblock Prints from the Collection of Virginia Art Museum*. Charlottesville: University of Virginia Art Museum.

Sei Shōnagon (2006). *El libro de la almohada (Makura no Sōshi)*. Traducción de Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Sergio F. Martínez (2000). El concepto de heurística: de las explicaciones en las ciencias naturales a la epistemología, en Velasco Ambrosio (Coord.) *El concepto de heurística en las ciencias y las humanidades*”, págs. 38.57. Ciudad de México: CEIICH-UNAM/Siglo XXI Editores.

Sergio Rojas (2009). *Las obras y sus Relatos II*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales.

Stanley B. Burns y Elizabeth A. Burns (2006). *Geisha: a photographic history, 1872-1912*. New York: PowerHouse Books.

Stuart D.B. Picken (1994). *Essentials of Shinto: an analytical guide to principal teachings*. Westport: Greenwood Press.

The Metropolitan Museum of Art: <<http://www.metmuseum.org>>.

Thomas S. Kuhn (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Agustín Contin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tim Shephard, Anne Leonard (2013). *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York: Routledge.

Tokyo National Museum, Kyoto National Museum, Nara National Museum and Kyushu National Museum (National Institutes for Cultural Heritage). *E-Kokuho*: <http://www.emuseum.jp/top?d_lang=en>.

Tsudzumi Tsuneyoshi (1932). *El arte japonés*. Barcelona: Gustavo Gili Editor.

UNZ.org, Periodicals, Books, and Authors: <<http://www.unz.org/Pub/>>.

Wakita Osamu (1991). "The social and economic consequences of unification". Traducción de James L. McClain, en John Whitney Hall (edit.) *The Cambridge History of Japan, Volume 4: Early Modern Japan*, Volumen IV, págs. 95-125. New York: Cambridge University Press.

Wing-tsit Chan (1954). *Filosofía del Oriente*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Wladyslaw Tatarkiewicz (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos.