

ERNEST FENOLLOSA, KAKUZO OKAKURA Y EL ARTE JAPONÉS. UN DIÁLOGO FRUCTÍFERO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

JOSEPH CABEZA LAÍNEZ
Universidad de Sevilla

JOSÉ MANUEL ALMODÓVAR MELENDO
Universidad de Sevilla

INMACULADA RODRÍGUEZ CUNILL
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 14/04/2022

Fecha de aceptación: 08/08/2022

Resumen

Ernest Fenollosa llegó a Japón en 1878 por mediación de Edward Morse para ser profesor de Filosofía y Política Económica en la Universidad Imperial de Tōkyō. En Japón realizó una ingente labor en pos de la revitalización del arte japonés que tuvo un gran reconocimiento, llegando a ser nombrado Comisionado Imperial de las Artes. Durante su regreso a EE.UU. fue comisario del prestigioso Museo de Bellas Artes en Boston y contribuyó decisivamente a la difusión de las artes de Japón. Publicó diversas obras, entre las que destaca el monumental *Epochs of Chinese and Japanese Arts*, que ha servido de base para un nuevo entendimiento de oriente. En este contexto, no debemos olvidar su proximidad a la lógica y filosofía de Hegel. Este artículo tiene como objetivo principal dar a conocer las ideas estéticas de Fenollosa, pues son muy poco conocidas, pero tratando de explicar cómo fue posible, a través de su colaboración con Okakura, la anomalía de que un extranjero, en un país cerrado durante más de doscientos años, prácticamente viniera a salvar el arte japonés antiguo y provocara que éste llegase hasta nuestra época. En ello y con las críticas que estableceremos, creemos que intervino sobre manera el singular paralelismo entre Oriente y Occidente que Fenollosa y en cierta medida Okakura, fueron capaces de establecer, abogando por una verdadera civilización universal que había sido impensable en los modelos orientalistas preconizados hasta entonces.

Palabras clave

Fenollosa; arte japonés y su puesta en valor; era Meiji; filosofía del arte; estética; estudios orientales.

FENOLLOSA AND JAPANESE ART.
A DIALOGUE BETWEEN EAST AND WEST

Abstract

Ernest Fenollosa arrived in Japan in 1878 through Edward Morse to be a professor of Philosophy and Economic Policy at the Imperial University of Tôkyô. In Japan he carried out an immense work in pursuit of Japanese art revitalization that had great recognition, having been nominated as Imperial Commissioner of the Arts. During his return to the USA he was a curator of the prestigious Fine Arts Museum in Boston and contributed decisively to the dissemination of Japanese arts. He published various works, including his monumental *Epochs of Chinese and Japanese Arts*, which has provided the basis for a new understanding of the East. In this context, we must not forget its proximity to Hegel's logic and philosophy. This article aims to gain an awareness on Fenollosa's aesthetic ideas, trying to explain the rarity by virtue of which ancient Japanese art was salvaged by one man alone. In this respect, we believe that the parallel that he proposed between East and West, greatly imbued by Okakura, has much to do with their success, as he justly advocated for a true universal civilization unlike the prevailing models of his time

Keywords

Fenollosa; Japanese Art; Meiji period; aesthetic; oriental studies



Introducción

Ernest Francisco Fenollosa arriba a Japón en 1878, coincidiendo con el inicio de la era Meiji, período en el cual se comenzaban a abrir las puertas de Japón a toda clase de profesores e instructores extranjeros, tras un aislamiento de más de doscientos años conocido como *sakoku*. Se le designó como docente de Ideas Filosóficas y Teoría Económica en la Universidad de Tōkyō¹ gracias a la influencia de Edward Morse, zoólogo estadounidense que contribuyó sobremanera a la difusión del arte y la arquitectura japonesa con obras pioneras tales como “Japanese Homes and Their Surrounding” (1886). Fenollosa pudo, por tanto, introducirse desde muy pronto en las nuevas corrientes de pensamiento, influencias y fuentes de inspiración japonesas, confiado en sintonizar desde el primer momento con el espíritu japonés (Cid 2011).

Conviene destacar aquí que los antepasados de Fenollosa provenían de España. Su padre, Manuel Francisco Fenollosa del Pino, había nacido en la región de Málaga a fines del año de 1818, su abuela se llamaba Isabel del Pino. De profesión músico, el progenitor, podía tocar varios instrumentos y también cantar. Cuanto tenía catorce años se embarcó en una banda de corte marcial que servía a bordo de distintos navíos de guerra de los Estados Unidos de América, aparentemente con el fin de evitar ser llamado a filas durante las guerras Carlistas, en el contexto de las cuales, el famoso novelista Alexandre Dumas llegó a afirmar en una conocida obra, que Don Carlos había cruzado el río Bidasoa, lo cual resultó ser falso. La banda desembarcó en EEUU y permaneció unida durante varios años, cosechando un gran éxito. Como consecuencia, realizaron una serie de conciertos y viajaron desde el Estado de Washington a Portland (Maine) en la costa del Pacífico. Disponían de un amplio repertorio, que abarcaba desde música italiana a los bailes cortesanos de Viena, mazurcas, polkas y otras danzas europeas.

Finalmente, Manuel Fenollosa y varios de sus acólitos se establecieron en Salem (Massachusetts), donde habría de contraer matrimonio con Mary Silsbee, la madre de Ernest. Aunque se instalaron en EE.UU. mantuvieron el contacto con su familia de Málaga. Ernest Fenollosa hace referencia frecuentemente a sus antepasados españoles, algunos de los cuales conoció en la ciudad del Mediterráneo cuando era niño. Este hecho pudo imprimir un cierto carácter heterodoxo a su carrera, lo cual fue norma común entre los artistas modernos de la época, quienes a menudo alardeaban de su linaje y aventuras en países lejanos como quedó reflejado en las obras del pintor Gauguin (quien pasó su infancia en Perú) y los escritores Pierre Loti y Herman Melville éste último destacando con los relatos sobre la Polinesia, *Typee* y *Omoo*.

Ernest Fenollosa creció por tanto en una atmósfera de diversidad cultural dotada de cierta libertad artística que marcó definitivamente su carácter y modo de pensar. Posteriormente durante su etapa universitaria, se centró en el estudio de filosofía de las corrientes estéticas predominantes entonces en Europa. Hegel, pero sobre todo Herbert Spencer marcaron profundamente su trayectoria. Del último tomó ciertas cuestiones relativas al darwinismo social y la problemática de la libertad, del primero su poderoso aparato dialéctico, ligado al historicismo y a la trayectoria cíclica de los hechos, coincidiendo en una visión positivista por la que “el mal consistía en el inconsciente que la ciencia salva.”

Vamos a destacar a continuación los principales hitos intelectuales que jalonan su trayectoria, la cual tuvo como claro resultado la preservación del arte antiguo japonés

Primera etapa en Japón o la conservación del arte japonés dilapidado

Fenollosa comenzó a impartir clases en Japón en 1878. Tuvo la fortuna de ser renovado cada dos años en su puesto del primer centro universitario de Tōkyō. En el inicio como Profesor de Filosofía de la Lógica y posteriormente como Profesor de Ideas Estéticas. Desde

¹ El sistema de transcripción para la nomenclatura japonesa es el Hepburn-*shiki*, con macrones (ō signos diacríticos) que indican letras dobles. Para los nombres en chino se ha utilizado el método oficial conocido como Pinyin. En cuanto los nombres sánscritos se ha utilizado la anotación literal devanagari.

las primeras etapas, se mantenía profundamente interesado por un arte que era completamente nuevo para él, el del antiguo Japón, que podemos incluso considerar también como el de la China arcaica, ya que en el Japón de esa época no se podría estudiar uno sin el otro.

Paradójicamente, se vio inmerso en el país nipón en un momento en el que importantes conjuntos de pinturas, porcelanas, lacados y metales se estaban dispersando, y donde obras valiosas que actualmente alcanzan un precio incalculable estaban siendo vendidas por una cantidad muy pequeña y a veces expoliadas y quemadas. Entre los seguidores a ultranza de las tendencias extranjerizantes, había incluso quienes llegaban a inmolar colecciones únicas como si se tratara de deshechos. La abolición del budismo² decretado a partir de entonces religión foránea, coincidió con la degradación del sistema feudal y de ese modo, las riquezas de los templos corrieron una suerte sólo ligeramente mejor que la de las viviendas y castillos de la nobleza.

Comprendiendo inmediatamente el problema, Fenollosa organizó en aquella época visitas a templos en los que se conservaban reliquias antiquísimas. Durante sus estancias en estos templos se fue despertando en él un interés por el buddhismo (ver nota 2), no sólo como religión diferente a la consabida, sino también como un nuevo e interesante modo de pensar (Yamaguchi 1982). Debemos tener en cuenta, que el arte de la antigüedad en la mayor parte de Asia Oriental está estrechamente relacionado con el buddhismo, del mismo modo que en fechas coetáneas de Europa las tendencias artísticas reflejan abrumadoramente la fe cristiana y lo mismo puede aplicarse al arte islámico.

En 1881, estableció una reducida asociación de artistas denominada Kanga-kai 観画会. Para esta tarea, se inspiró principalmente en el artista Kano Hōgai 狩野 芳崖, el último representante del linaje Kano de grandes pintores. Fenollosa comentó sobre él que “Kano Hōgai, el gran genio central de Meiji, puede ser considerado claramente como la última nota sobre el gran instrumento que hizo sonar por primera vez *Godoshi* (Wu Daozi en chino)” (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XVI).

Entre sus principales aliados se encontraba un osado joven que comprendió las pérdidas que se estaban infligiendo al espíritu del arte japonés al despojarlo de su esencia en abyectas copias que solo perseguían disimular con un disfraz de modernidad que ocultaba propósitos mercantilistas o militaristas, se trata de Kakuzo Okakura.

Tan sólo un año después, en 1882, ya había conseguido sensibilizar a la aristocracia japonesa y fue invitado como asesor en la naciente organización conocida como Bijutsu-kai. Inició sus actividades mediante una audaz disertación en la que rechazaba la prevalencia en las escuelas públicas japonesas de un sistema de enseñanza basado en el dibujo a lápiz al estilo americano, y el estudio de la pintura sobre lienzo en lugar de papel de arroz y del mismo modo la escultura en piedra con profesores de la escuela italiana. Su discurso vehemente propició un renacimiento del espíritu nacional y la búsqueda afanosa del arte japonés que luego habría de cristalizar en obras literarias de su discípulo el gran pintor Okakura tales como “Los Ideales del Este” o “el Despertar de Japón”. Las búsquedas del arte antiguo japonés que emprendieron deben entenderse como una furiosa reacción contra la absurda imitación de los modelos caducos de Occidente. Su repercusión fue tal que ese momento comenzaron a denominarle como “el bodhisattva del arte”.

A partir de 1886, Fenollosa fue trasladado desde de la universidad donde prestaba sus servicios a la Oficina del Comisionado de Bellas Artes que dependía directamente del Ministerio del Emperador para la conservación de obras. Este cargo aparejaba la difícil misión de dirigir la Escuela Nacional de Arte, así como responsabilizarse de los museos imperiales en los aspectos no militares o sagrados y también organizar la docencia artística

² Puesto que en la escritura sánscrita devanagari el nombre de este personaje histórico बुद्ध, se transcribe BuDDha, existiría una vaga tendencia entre los orientalistas europeos para escribirlo de este modo. En el caso de Dao esta es la transcripción oficial pinyin y por tanto optamos por Daoismo. Nota del Autor.

en las recién creadas academias. Del mismo modo al finalizar el año fue comisionado junto con Okakura Tenshin (pues tal era el nombre artístico adoptado por este genio precoz) y otros colegas japoneses para realizar un viaje por el extranjero, a fin de que se documentaran fielmente sobre los sistemas occidentales de producción artística. Tal misión acudió a la mayoría de los grandes centros europeos, y compró una gran cantidad de libros y fotografías para su posterior utilización en Japón. Sin embargo, no quedaron demasiado convencidos sobre cuanto conocieron en las naciones occidentales, y a su regreso al Imperio del Sol Naciente impulsaron decididamente las nociones de revitalizar el arte de aquel país (Okakura 1903).

En 1887, la Comisión regresó a Japón, y fue oficialmente inaugurada la Escuela de Arte Tradicional de Tōkyō. Por otro lado, fueron asignados a Fenollosa para su instrucción, nueve eruditos japoneses en antigüedades y arte, y del mismo modo le encomendaron una catalogación de todas las reliquias del país, particularmente aquellas que eran conservadas en templos. El período comprendido entre los años 1886 y 1889 marcó el punto álgido de su influencia personal en Japón por la variedad histórica y geográfica de sus intervenciones e investigaciones con incesantes viajes, reuniones y conferencias por todo el archipiélago. No es de extrañar que Fenollosa se alegrara de la idiosincrasia japonesa, que había sido capaz de adaptarse rápidamente a nuevos pensamientos y al mismo tiempo reinstaurar el crecimiento de lo propio.

Sin embargo, abrumado por tan profusa actividad pública, cuando tuvo ocasión de volver a Japón lo hizo de una manera más intimista y menos institucional.

Poco antes de su primera partida, fue recibido en audiencia por el Emperador quien vendría a otorgarle una recién creada insignia conocida como del “Espejo Sagrado”. Su esposa Mary comenta vivamente esta recepción:

Debe haber sido una visión maravillosa, la Corte con todas sus condecoraciones, importantes nobles japoneses y hombres de estado permaneciendo de pie en silencio, todos los ojos dirigidos hacia el único extranjero del gran pabellón, un americano, todavía joven, arrodillado para recibir la más alta distinción personal nunca otorgada, y escuchar las palabras pronunciadas de los propios labios del Emperador, “Tú has enseñado a mi pueblo a conocer su propio arte; al volver a tu gran país, te pido que también se lo enseñes a ellos (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XVIII).

Pero al decir esto Mary Fenollosa también revela de modo muy sutil, entre otras cuestiones que la presencia de las mujeres estaba restringida en la corte de Meiji.

Con este preciado reconocimiento, se pone fin a su actividad institucional en Japón.

La contribución recíproca de Fenollosa en la difusión del arte japonés en EE.UU.

El entusiasmo de Fenollosa no parecía conocer límites, o bien no percibió la dimensión irónica del mensaje del Emperador, o bien se propuso, basándose en esa experiencia oriental directa, aportar una nueva dimensión aumentada del Arte. Tampoco descartamos que se considerase en un plano privilegiado al de sus preceptores en materia filosófica, al fin y al cabo, sólo él tuvo la rara ocasión de involucrarse con éxito en los quehaceres culturales de un Imperio japonés recién restaurado y en ascenso, ningún otro humanista moderno lograría lo mismo.

En 1890, fue propuesto como comisario de la nueva división de Arte Oriental del Instituto de Bellas Artes, radicado en Massachusetts y decidió sorprendentemente aceptar. Durante cinco años permaneció en Boston, organizando los fondos orientales del museo, muchas de cuyas piezas habían sido antes de su propiedad.

Hacia 1893, obtuvo un cargo para evaluar obras artísticas en la Exposición de Chicago, iluminada con electricidad por Tesla y Westinghouse que conmemoraba la llegada de Cristóbal Colón a las Américas. En esta exposición Japón mostró por primera vez en EE.UU. su arte en el marco de las “bellas artes” y no como “manufactura o industria”. En esta ocasión fue el pintor Okakura quien actuaba como comisario de la legación japonesa para tan importante muestra mundial. Construyeron con operarios japoneses el llamado Hōdō 鳳凰

(Pabellón del Fénix), una suerte de copia a escala del pabellón homónimo del Byōdōin 平堂院 en Uji (el Reino de los Cielos). Fenollosa colaboró activamente en la redacción de folletos ilustrativos para explicar las principales expresiones artísticas niponas, así como en un intrigante relato sobre el aspecto y comportamiento de la mítica ave asiática, una suerte de fénix compuesto por partes de diecisiete animales.

Durante su estancia en EE.UU., el trabajo de organización y catalogación de los fondos asiáticos pertenecientes a la institución bostoniana llegó a buen término. Fenollosa se dedicó también a la realización de rigurosos escritos y conferencias, que contribuyeron a promover sus enseñanzas y pensamientos. Asistieron a estas conferencias diversos coleccionistas, y artistas de renombre del panorama norteamericano (Chisolm 1963).

Es posible, de este modo, que el arquitecto Frank Lloyd Wright conociera a Edward Morse a través de Fenollosa, quien era a su vez primo del primer empleador de su carrera, el célebre arquitecto norteamericano Joseph Lyman (Nute 1991). En la Exposición Colombina de Chicago en 1893, Fenollosa y Edward Morse fueron jueces oficiales de cerámica y bellas artes respectivamente, y ambos formaron parte del círculo de amigos que estuvieron ligados a la Universidad Imperial de Tōkyō, y también al Museo de Bellas Artes de Boston (Almodóvar y Cabeza 2018).

Es sabido que a raíz de aquellos contactos Wright se convirtió en conocido coleccionista y marchante de grabados japoneses.

Segunda visita a Japón, premoniciones del ocaso

Contra pronóstico, Fenollosa residió durante la segunda mitad de 1896 en una singular mansión situada en la orilla misma del río Kamo en Kyōto, que era frecuentada por artistas, monjes y poetas japoneses. Asimismo, comenzó a estudiar el budismo con el célebre abad Ayari³.

Toda la envergadura y la emoción contenida que se suele atribuir a la expresión artística japonesa, parece que hicieron a Fenollosa evocar un estado de ánimo de singular creatividad. En ese período no sólo se interesó por el arte, sino también por la religión, la sociedad, el Teatro Nō, así como la poesía de tradición china.

Para ilustrar esta curiosa transformación, recurriremos a la metáfora que el autor chino Wu Jingzi, bien conocido por Fenollosa (ver su “Introducción a la Cultura China”) presentó a través del primer personaje de la novela: “Historia extraoficial del Bosque de los Letrados” (Cabeza, 2019):

A medida que Wang Mien observaba, caviló: “los antiguos dijeron, ‘ante una bella escena imaginamos que nosotros mismos formamos parte del cuadro.’ ¡Cuánta verdad hay en ello! Y qué pena que no haya por aquí un artista para pintar esa magnífica floración de lotos. Asaz bien estaría eso”. Entonces al punto consideró, “Si hay nada que una persona no pueda aprender. ¿Por qué no habría de pintarlos yo mismo?”⁴ (p. 3).

De ese modo, humilde y algo autodidacta, acudió a numerosos encuentros en distintos centros de Tōkyō, así como a asociaciones artísticas o lugares de enseñanza. Por otro lado, escribió artículos de divulgación destinados al público japonés y a publicaciones inglesas y norteamericanas. En esta etapa también empezó a perfilar su compendio *Epochs of Chinese and Japanese Art*, que discutiremos posteriormente en más detalle.

Ernest Fenollosa mantuvo una profunda admiración y respeto hacia la heroica estrategia nipona durante la feroz contienda contra los rusos de 1904. Con una década de anterioridad, hacia el final de la famosa hostilidad entre China y Japón, llegó a comentar ante una nutrida audiencia que: “Japón aún mantendrá Port Arthur 大連 (Lushun), pero lo logrará a través de

³ Ayari podría ser traducido como obispo.

⁴ Traducción del autor. En el original en chino: 王冕看了一回，心裏想道：「古人說：『人在畫圖中』，其實不錯。可惜我這裏沒有一個畫工，把這荷花畫他幾枝，也覺有趣。」又心裏想道：「天下那有個學不會的事，我何不自畫他幾枝。」

mares de sangre” (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XXI). Creemos que tales exaltaciones románticas que culminarían con la obra de su colega Okakura, *The Awakening of Japan*, darían origen a un creciente fervor patriótico que preconizaría el militarismo de la era Showa.

Entre los años 1905 y 1908 consiguió llegar a un público más amplio. Fueron años en los que se acrecentaron sus éxitos de divulgación, hasta que, por fin, en septiembre de 1906 completó a grandes rasgos lo que posteriormente sería el volumen de *Epoch of Chinese and Japanese Art*.

Cuando Fenollosa falleció en el Reino Unido, justo antes de realizar otro periplo, su fama era tal que fue enviado un acorazado nipón para recoger sus restos, sepultando los mismos en Hōmyōin, en el interior del templo de la secta Tendai conocido como Miidera (三井寺) en Ōtsu (大津, Kyōto), en donde tantas horas empleara para perfeccionar sus conocimientos del budismo bajo la atenta mirada del abad Ayari.

Una vez más, los escritos de Mary Fenollosa ilustran el inesperado final: “Sus restos yacen en Miidera, pero sus trascendentales pensamientos y los ideales que él prendió no pueden morir. Ellos continuarán, en mi opinión, incendiando nuestras mentes durante muchos años” (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XXII).

Principales textos y obras de Fenollosa dedicadas a la filosofía del Arte

A continuación, nos proponemos investigar cómo fue posible intelectualmente, que una sola persona, aunque bien intencionada y asesorada, pudiese alterar de éste modo anómalo el curso de la historia del arte japonés. Para intentar encontrar la respuesta y las causas, hemos realizado un análisis en detalle de sus dos principales obras de texto, que explicamos a continuación.

1.- Ensayo, *The Nature of Fine Arts*

En 1896, cuando residía en EE.UU. tras su primera estancia en Japón, Fenollosa publicó el ensayo conocido como *The Nature of Fine Arts* en los volúmenes 9 y 10 de la revista *The Lotos*. En esta obra intenta afianzar una alianza más sólida entre la docencia por un lado y lo artístico propiamente dicho por otro, alianza que muchos negaban tanto en Europa como en América. Se trata pues, de una exposición muy clara de sus ideales estéticos que creemos relevante mencionar, porque además aquí introduce por primera vez la estética oriental en un plano de igualdad con occidente.

En este ensayo seminal, Ernest Fenollosa se interroga profundamente por la expresión artística y llega a establecer de modo definitivo lo que subyace bajo los distintos tipos de arte, aunque sean muy diversos en apariencia. En el sexto postulado de la obra, comenta que “los valores del pensamiento discursivo no son esenciales para la naturaleza del arte” (Nute 1993, App. E: 199). Prueba esta afirmación comentando que, dentro de la música instrumental la cual es indiscutiblemente un arte, no aparecen textos escritos ni orales. Sin embargo, añade en paralelo que hasta el siglo XVI se pensaba que las ideas de un pintor famoso sobre los asuntos de la vida cotidiana contribuían a elevar el nivel de su obra.

Fenollosa alcanza en ese momento una de sus propuestas más audaces: “la esencia de las bellas artes no tiene nada que ver con la representación realista” (Nute 1993, App. E: 199). Este hecho podría conducir al cabo de un tiempo a la apreciación de las obras abstractas o que no reflejan la naturaleza como facsímiles o copias, y, del mismo modo nos hace interrogarnos sobre qué podríamos hallar en muchos trabajos de oriente e incluso en todo el arte, que se encuentre exento de prosopopeya. En este sentido, Fenollosa, condenó la tendencia que prevalecía en la educación artística de las escuelas públicas de la época, las cuales incidían mucho más en la imitación que en la creatividad. Por así decirlo viene a interrumpir la cadena de los gremios o la artesanía en el oficio artístico y los sustituye por la voluntad creativa individual.

Ernest Fenollosa afirmó que el mundo entero podría estar en contra suya por mantener esta concepción, pero como “la representación exacta no ocupa ningún lugar en la faceta

hermana de la música” seguiría confiado de estar en lo cierto⁵ (Nute 1993, App. E: 200, Fenollosa 1896). Las referencias al talento musical de su familia nos parecen claras.

Después de las anteriores eliminaciones intentó completar sus argumentos inductivos “procediendo a la identificación y reificación de lo que permanece en esencia en las diversas artes como base para su excelencia artística”. Un análisis comparativo de las distintas acepciones resulta en un postulado compartido por todas ellas: “Una única belleza bajo la forma de una idea individual fresca y autodefinida, una belleza formal que es inherente a la forma de expresión y no al aspecto eterno que queda así expresado” (Fenollosa 1896, en Nute, App. E: 201-202). En otras palabras, Fenollosa persigue crear una idea prístina que evoque sensaciones estéticas. Es aquello que el lenguaje nipón, en consonancia con lo expresado por el filósofo alemán Martin Heidegger, ha denominado *iki* 粋 o elegancia (Heidegger 1959).

Para nuestro teórico, la respuesta acertada sobre la esencia de lo artístico radica principalmente en la capacidad emotiva, no del artista, sino del receptor de la obra de arte. Buscó denodadamente más pruebas para su argumentación a partir de la creación de una teoría deductiva, con la que llegaría a definir mediante una serie de conceptos o nociones trascendentes, elementos para guiar a los seres humanos en sus intentos de progreso y a los que denominó Verdad, Bondad y Belleza. Fenollosa encontró ilustrados estos tres ideales en la célebre frase de Jesús, “Yo soy el camino, la verdad, y la vida”, donde la idea de vida viene a coincidir con lo bello según su propio y original sistema. (Cabeza, 2019)

Afirma que lo verdadero, así como la bondad son abstracciones de carácter generalista, pues a menudo se dice que la verdad es tan terrible como la muerte, pero más difícil de encontrar, sin embargo, lo bello es presentado como “un ente universal concreto que está completamente imbuido en la sustancia de sus particularidades” y es comparable a “el espíritu femenino que glorifica y consagra nuestras casas” (Fenollosa, 1896 en, Nute 1993, App. E: 202).

Finalmente, concibió la esfera del arte como una extensión del reino de lo bello de manera parecida a la de John Keats, (Cabeza, 2019) quien en su conocida “Ode on a Grecian Urn” (1818) comenta que “La belleza es verdad, la verdad belleza”⁶.

Debido a tan sabia mistura de estos dos elementos, Fenollosa postula que la característica más relevante de lo artístico reside en su capacidad inherente para evocar la idea primigenia, única e intuitiva en un raro conglomerado dotado de rasgos sensoriales.

Así el arte sería “el poder de encarnar lo universal y eidético en la textura de lo individual y efímero” (Nute 1993, App. E: 202), lo singular procedería de trasladar lo general hacia lo concreto.

Comparó acertadamente su proceder con el del artista y escritor J. Ruskin quien paradójicamente tiene el realismo a gala, pero concluye que no se debe temer a Ruskin en el sentido de que, según Fenollosa, las personas poseen la capacidad de optar por una creatividad imaginativa, algo así como elegir su propio futuro en los terrenos intelectuales. Al razonar de este modo, Fenollosa aboga por la emotividad, lo creativo y lo expresivo.

De ese modo infiere que: “El concepto de arte no concibe tema alguno en primer lugar, sino más la forma pura del lenguaje con el que vehicula su expresión” (Fenollosa en Nute 1993, App. E: 202). Por tanto, como hemos comentado anteriormente, la Verdad sería de nuevo Belleza y radica en el origen del lenguaje

En la segunda parte de su revelador ensayo sobre el mismo tema, publicado a continuación del primero, se centró con mayor detalle sobre lo que podríamos denominar como “ideas psicológicas”⁷. De alguna manera focaliza en el efecto conjunto que la obra de arte nos

⁵ Actualmente podríamos hablar sin embargo de música natural recogida a partir de sonidos ambientales, como el viento o la lluvia, ruido blanco, ruido rosa, etc.

⁶ El verso completo dice, “La belleza es verdad, la verdad belleza – que es todo cuanto en el mundo conoces, y todo cuanto debes conocer”. Beauty is Truth, Truth Beauty, that is all Ye know on Earth and all Ye need to know.

⁷ Ideas psicológicas en el sentido de que se centran en el impacto que la obra artística produce en el espectador. Pensamos que esta cuestión tiene alguna relación con las teorías desarrolladas en la Universidad de Louvain, por los creadores del primer intento de filosofía como ciencia estricta tales como el fenomenólogo Edmund Husserl. Sí que tienen una clara raigambre kantiana que a su vez retoma Hegel.

transmite, la noción de lo perfecto que emana de los ámbitos del arte y el entendimiento de lo artístico como una suerte de difícil síntesis.

Bajo ese prisma, la expresión de un lienzo subyace en la reciprocidad armónica de la línea y el *chiaroscuro*, que se genera por contraste entre las cantidades de luz y color.

No obstante, nos previene de que, si tratásemos de practicar este concepto, incluso con sigilo, nos llegaríamos a sentir “como si, al alcanzar la cima de la montaña fuéramos sofocados por un aire enrarecido” (Fenollosa en Nute 1993, App. E: 204).

Se trata de una metáfora tan pregnante que llegó a ser utilizada posteriormente por el compositor vienés Arnold Schönberg⁸ (Cabeza, 2019) y después más tarde por algunos autores que se ocuparon de la creciente discusión acerca de la teoría de los colores, como por ejemplo el físico Werner Heisenberg, a quien se debe el principio de incertidumbre.

Este concepto digamos que, de imitación sintética, no debe de ser confundido con las cualidades convencionales o decorativas de una obra, por cuanto Fenollosa, siempre se refería a la belleza primigenia de la forma. Al final de la discusión manifiesta sentirse satisfecho porque había “definido la belleza en términos de belleza por sí misma” (Nute 1993, App. E: 205) y en menor medida, porque su nueva idea resultaba menos vaga que las precedentes.

Al introducir este nivel de idealismo, si se quiere ingenuo, en la creación artística, no solo conmueve a sus empleadores y seguidores, sino que innova profundamente al dar carta de naturaleza al arte que escapa de las tradiciones europeas siempre que siga fielmente su propia idiosincrasia. Este era para él el caso del arte japonés: la fidelidad a la idea, versus la fidelidad a un cierto modelo o canon preestablecido.

2.- Tratado Epochs of Chinese and Japanese Arts

Se trata de una obra pionera, extensa y de considerable relevancia. Fue redactada en 1906 y publicada en 1912 por su esposa Mary, tras el fallecimiento del autor en Londres. Debido a estas circunstancias, el manuscrito sufrió reevaluaciones por parte del único investigador competente en la materia que resultó ser el belga Dr. Petrucci.

Con esta obra, Fenollosa emprende el azaroso camino de establecer un paralelismo entre Oriente y Occidente desde sus orígenes, abogando por una eventual fusión de ambas corrientes del arte. Se trata de un esfuerzo que respaldaría por fin la creación de una cultura humana conjunta o Civilización Universal. Seguramente lo pretende en contraste con el poema de Kipling sobre Oriente y Occidente. La balada de Oriente y Occidente de Rudyard Kipling tiene una famosa obertura que dice: “Oh, Oriente es Oriente, y Occidente es Occidente y nunca los dos se encontrarán” (Oh, East is East and West is West and never the twain shall meet). Pero Fenollosa creía apasionadamente y se proponía demostrar que ambos podrían, y de hecho deberían hacerlo, para que la humanidad pasase a una suerte de nivel superior de civilización.

En la profusa evolución histórica de los principales periodos del arte de China y Japón no deja de aportar valoraciones personales sobre los hechos que configuran tales momentos de inspiración o decadencia.

Sus ideas fueron bastante objetivas y pueden ser fácilmente equiparadas con una especie de positivismo científico iniciado por Hegel, que sería formulado posteriormente. Tal y como comentó Fenollosa, el propósito del libro radicaba en aportar material inédito y objetivo sobre el devenir de los hechos artísticos en Asia Oriental. Los diferentes modos de expresión convergen para él en formas de entendimiento de una ley unitaria y por tanto no resultarían

⁸ En una de sus primeras realizaciones orquestales hizo cantar al personaje principal: “Siento el aire de otros planetas”. Muchos pensadores de la zona cercana a los Alpes, tales como Nietzsche, siempre enfatizaron el papel del ascenso a la cumbre como catalizador de una visión intelectual limpia y no restringida (ver Zarathustra). Sin embargo y por lo general, los vinculados a este tipo de ascetismo, sufrieron bastante incompreensión; por otro lado, existen cierto número de especulaciones sobre los *espacios rarefactados o sublimados* nipónicos, por ejemplo, el Kare Sansui 枯山水, jardines secos como el de Ryoanji 龍安寺, etc.

aplicables teorías separadas por facciones, sino una teoría de composición unificada para todas las artes. Por otro lado, Fenollosa concibe la expresión de las diversas épocas, cual si fuera una estética peculiar que en modo alguno habría podido surgir en otro momento de la historia, y atañe por igual a cualesquiera vestigios hallados en un periodo concreto.

La parte inicial del tratado, abarca el período comprendido entre los orígenes asiáticos del arte, que sitúa en el norte de la India y relaciona así con el helenismo, y el siglo XIII, y se ocupa principalmente de la cerámica y la escultura. El final del período alcanza la paulatina extinción de las principales corrientes escultóricas en el país nipón y así tendríamos tanto a Tankei como a su antepasado Unkei, un problema significativo el de la desaparición de la escultura, que solo es admitido por Fenollosa en muy raras ocasiones.

El volumen postrero comienza con los albores del siglo XIII y se adentra hasta mediado el siglo XIX. Integra en su mayor parte las manifestaciones pictóricas y se entiende como una exaltación de las habilidades de Fenollosa en el complejo dominio de las antigüedades⁹.

Se produce aquí un tratamiento muy novedoso de los dos países a los que se refiere el tratado, como si fueran un solo ente holístico. Esta interesante idea constituye una apuesta arriesgada que sin duda refleja las ideas de Okakura y su identificación con el daoísmo.

Igualmente, en este sentido, resulta oportuno recordar el comentario de Watsuji (Cabeza, 2019) quien aclara que: “La cultura japonesa mantiene vivo el genio de la China que existió entre las dinastías Chin y Song. Reconociendo esto, los chinos podrían restaurar el poder y grandeza de su noble cultura del pasado, perdida en la China actual. Es aquí donde se podría descubrir el modo de romper la trampa en la que se encuentra hoy en día el pensamiento chino. El resurgimiento de China ha de producirse. Debe de haber un retorno al refinamiento de las culturas Han y Tang a fin de lograr la reconstrucción de su civilización, la cual es una parte integral y esencial de cualquier nuevo avance que la cultura mundial consiga. Cuando los pueblos de China se levanten por sus propios medios, entonces comenzará el renacer de su esplendor” (Watsuji [1929] 1986, 133).

A continuación, procederemos a examinar más profundamente ciertas observaciones relevantes que aparecen en el tratado de Fenollosa, a fin de explicar tanto su poder de persuasión como la gran innovación que suponen (Cabeza, 2019).

Para empezar, concede un potencial extraordinario a la capacidad de “espaciar” que nosotros traduciríamos por “Composición” y de este modo su propuesta adquiere un vigor y una actualidad inusitados.

Un esquema universal o lógica del arte se está desplegando paulatinamente, aglutinando con la misma facilidad todas las formas de arte asiático y salvaje, tanto las propuestas de los niños, como las de reputadas escuelas europeas. Consideramos que todo arte sería un *espaciar* armónico, bajo unas condiciones técnicas específicas que evolucionan. (La cursiva es de los autores). Los espacios deben tener límites, y de ahí, la necesidad de unir formas armoniosas mediante proporciones adecuadas (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XXIV).

Posteriormente añadió que el “espaciar” (la “composición”), es el aspecto más relevante de todo hecho artístico, y en este sentido vino a compilar la noción *nōtan*¹⁰, que proviene de los conceptos pictóricos de China. Este término podría ser interpretado como una suerte de “contraste” en una aproximación no literal. Así viene definido por los caracteres de “grueso” y “fino”. Se aplica generalmente al color y la luz, pero también puede ser usado en referencia a los sabores en gastronomía. Por lo tanto, explica: “Las cantidades relativas de luz que se reflejan en el ojo se convierten en otra diferenciación de los espacios, y la disposición armónica de estos valores, implica un nuevo tipo de belleza (*nōtan*) y una nueva facultad para crear ideas con base en ésta” (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XXIV).

⁹ Dedicó sumas ingentes a la recopilación de objetos notables, por lo que adquirió una estimable reputación entre los coleccionistas nipones.

¹⁰ La noción así definida, aunque en chino sea el orden al contrario, *dannong* 淡濃, es una palabra graciosamente acuñada que ha perdurado hasta nuestros días por su alteridad, recuerda vagamente al inglés en la expresión “through thick and thin”, es decir, “en la abundancia y en la escasez” (Cabeza, 2019).

Y más adelante añade: “La delimitación y sus posibles instrumentos, restablecen amplios espectros cualitativos; la importancia del *nōtan* para el modelado, o la representación de planos de distancia, y también como no, el estilo personal, resulta tan vital como su belleza decorativa; el color también puede estar imbricado con un evento físico o pictórico” (Fenollosa [1912] 2000, Preface: XXV).

Podríamos afirmar sin lugar a dudas que esta noción de *nōtan*, utilizada previamente por Fenollosa en “The Nature of Fine arts”, puede aplicarse a lo artístico fuera de oriente y semeja las nociones de *Ikei*, descritas profusamente por M. Heidegger en *Unterwegs zum Sprache*¹¹(Cabeza, 2019) En este texto, *Ikei* 粋 se define como, "lo refinado o elegante", "el aliento de la quietud del deleite luminoso", y eventualmente como “la iluminación sensorial a través de cuya vivaz fragancia despunta la radiancia de algo sobrenatural”. La definición la ofrece el conde y filósofo Shuzo Kuki quien visita a Heidegger en varias ocasiones y le ofrece perspectivas impensadas sobre el lenguaje y la ontología.

Nos gustaría añadir que el *nōtan* no es posible sin la utilización de los pinceles especiales que tan sólo se encuentran en oriente con los cuales, en función de la intensidad del trazo, es decir de la voluntad del artista, se puede lograr un cambio de grosor inmediato. El autor de *Epochs* no parece ser consciente de ese hecho.

En el apartado dedicado a *Early Japanese Budist Art* (Capítulo 4), cuando Fenollosa, discute la Trinidad de Budas del Horyūji, se menciona un pasaje sobre las potencias lotiformes de las estatuas, del siguiente modo: “Estas son curvas de extrema tensión, como las de las materias extraídas longitudinalmente con una fuerza que ha alcanzado su máximo umbral de fractura, líneas de esfuerzo, largas, frías curvas de apariencia renovada, que revelan la potencia de su unidad intrínseca en los ritmos que acompañan” (Fenollosa [1912] 2000, I: 72).

Lo anterior aporta nociones claras sobre el espíritu romántico de Fenollosa, quien pone su ser incluso en los más nimios detalles, como si en su fuero interno, la expresión artística se hubiera convertido en una suerte de creencia animista.

Más adelante, al tratar la obra de Noami en la época Muromachi, deja entrever sus sistemas de aprendizaje, que más bien consisten en involucrarse en los lugares y con las personas que van a hacer surgir la obra de arte, la cual es concebida por tanto con relación a diferentes religiones y costumbres. En este sentido admite: “He convivido amistosamente con estos sacerdotes Zen de Tōfukuji durante algunas semanas seguidas, y he tenido el privilegio artístico de copiar durante meses muchas de estas maravillosas reliquias. Ninguna visita que no implique residir puede dar un atisbo de la impresión solemne y dulce - sobre todo durante la noche y al alba - de los patios de fresca arena, atravesados irregularmente por escalones de granito, y delimitados por composiciones Sung (Song) de arbustos antiguos y piedra recubierta de musgo, y el riachuelo del refectorio de nobles proporciones con su baja torre cuadrada y frío interior revestido de azulejos; y de elegantes habitaciones altas, luminosas dispuestas en esquina entre los patios y con vistas a los barrios bajos de la ciudad, donde los kakemono eran exhibidos para su inspección. En esos agradables días de la década de los ochenta y acompañado por mi alumno el Sr. Okakura, me sentí como un impostor de Noami, con el privilegio de vislumbrar muchos de los tesoros que habrían deleitado a sus propios ojos hace 450 años” (Fenollosa [1912] 2000, II: 70).

Es decir, basándose en las pruebas obtenidas en Japón, Fenollosa ha completado en primer lugar, su teoría en el ensayo *la naturaleza de las bellas artes* y posteriormente la va a poner en práctica de modo experimental, en el propio lugar de estudio, como si fuera un adepto más del templo Zen, integrándose plenamente en los hábitos monacales, como forma exclusiva de lograr la validez artística, algo sorprendente, entre otras cuestiones, porque ningún crítico de la época o la actualidad lo soportaría, ni tampoco se le permitiría. Aquí la

¹¹ Este texto tuvo su origen durante algunas de las estancias que el conde Shuzo Kuki compartió con M. Heidegger durante 1953/54. Literalmente el carácter se compone de arroz a la izquierda y la fracción nueve dividido entre diez, es decir algo casi colmado, pero a lo que le resta una décima para la plenitud y de ahí su elegancia o altruismo.

intercesión de Okakura es muy clara y sin ella no hubiera sido posible tal nivel de inmersión en la cultura tradicional y religiosa de Japón.

A continuación, Fenollosa escribe el oscuro dictamen: “El arte es el poder de la imaginación para transformar los materiales – para transfigurarlos - la historia del arte debe ser la historia de los materiales a través de los que opera. Lo supremo en el mundo del arte es la *concepción*”.

Esta nueva definición de carácter matérico parece contraria al anterior discurso transido de espiritualidad.

A pesar de ello, comprobaremos más adelante que en su discurso, llega a introducir con frecuencia elementos religiosos o espirituales. Veamos un caso paradigmático: “La analogía entre Cristo y Buda ha estimulado la imaginación de los viajeros durante todas las épocas. Los árabes, que no creían en ninguno de ellos, los identificaron de forma descuidada¹². Estas analogías deben, en una mentalidad amplia, ya sea católica o protestante, convertirse en bellos ejemplos de cómo las verdades más elevadas encuentran su refugio natural en todas las almas puras” (Fenollosa [1912] 2000, II: 49).

En otro pasaje comenta: “El primer impulso creativo del nuevo arte en Japón se produce entre 1394 y 1428. Y la circunstancia de encontrarse completamente sometido a la influencia del Zen, que dominaba la zona y sobre todo Kyōto, con un nuevo fervor religioso, se puede apreciar en el hecho de que el gran "cuadrilátero" de las escuelas de arte de Kyōto se forma mediante cuatro grandes templos Zen: Kinkakuji en el noroeste, Tōfukuji en el sureste, Daitokuji al norte, y Shōkokuji hacia el centro” (Fenollosa [1912] 2000, II: 68).

Pero, en la segunda parte de su obra, Fenollosa avanza una conclusión menos optimista, que creemos que puede tener mucho que ver con su incredulidad acerca de la situación real del arte japonés en las postrimerías de la era Meiji.

El arte comienza con una esperanzada puerilidad y cae de nuevo en la desesperanzadora puerilidad. La única esperanza de los que no la tienen es percibirse a sí mismos como *seres* desprovistos de esperanza. Entonces podemos llegar a desprendernos de ella y comenzar de nuevo. Cuando nos damos cuenta, por causa de la indulgencia o el exceso de elogios, de que estamos dañando toda posible creación, pasada o futura, deberíamos mantener nuestros niveles de exigencia en lugar de rebajarlos para acomodarnos a un escuálido presente (Fenollosa [1912] 2000, II: 141).

Mientras realizaba esta obra póstuma, Fenollosa tenía bien presente (Fenollosa, 2011) el impresionante *zeitgeist* que destila W. Dilthey, seguidor de Hegel, en *The Imagination of the Poet* (1880).

Las formas artísticas de cualquier época y nacionalidad nos apremian. Las distinciones y convenciones de todas las formas literarias parecen haberse banalizado. Por si esto no fuera bastante, una literatura primitiva y sin forma, una música y un arte llegan hasta nosotros desde Oriente. [...] En medio de esta ausencia de control, el artista se separa de las convenciones y la crítica se queda únicamente con valores triviales, que dependen de sus propias emociones. [...] Esta falta de control del gusto, muestra una época en la que nuevos sentimientos están descomponiendo las formas y convenciones observadas hasta ahora y están aflorando nuevos modos de arte. Pero no es seguro que este proceso sea duradero. Una de las tareas urgentes de los filósofos y los historiadores del arte o de la literatura de hoy es construir de nuevo una relación dinámica entre pensamientos estéticos y artísticos (Dilthey [1880] 1997, 31).

Discusión de lo tratado

Creemos haber demostrado con lo anterior que las teorías estéticas y filosóficas de Fenollosa, resultan en general audaces y verosímiles, pero en ocasiones también se envuelven

¹² Véase, por ejemplo, la inscripción atribuida a Jesucristo (Isa) en el Corán sobre la puerta de la mezquita Buland Darwazza de Fahtepur Sikri edificada por el emperador Akbar أكبر اعظم: *El mundo es un puente, pasa sobre él, pero no construyas tu casa en él.* (Trad. del Autor)

en un halo de misterio. Su concepto del arte viene a ser como un tapiz viviente poblado por personajes históricos. Por ello, aunque su convincente argumentación atrajo a las masas y a las autoridades prácticamente por igual, debemos remarcar a manera de colofón, ciertas cautelas a propósito de su obra.

Una crítica importante es que Fenollosa podría haber errado al no darse cuenta del respeto que el pueblo japonés siente por la naturaleza. Debemos tener en cuenta que Japón es el único país donde la naturaleza es el máximo referente, que alcanza desde el lenguaje a las relaciones sociales, por ejemplo, tenemos la enorme cantidad de onomatopeyas para expresar, incluso sensaciones de tipo emocional y no solo fenómenos físicos o naturales (Barton, 2021) y por otro lado, el hecho de que este idioma en lugar de desarrollar una marca de plural específica guste en muchas ocasiones de efectuarlo mediante mera repetición del nombre en singular, así, Nosotros enfáticamente se diría Yo-Yo, (Ware我 y Ware Ware我我, respectivamente), “islas” se puede corresponder con isla-isla 島島 y sucesivamente, incluso tenemos un carácter chino que implica la reduplicación 々. Sobre este particular, se sugiere consultar la teoría de ecuaciones semánticas postulada por Cabeza (2019), la cual, se origina al explicar el término 言葉, “lenguaje” que se compone de “decir”+”hojas del árbol” = “lenguaje” (las hojas del árbol del decir), por ello configura una suerte de ecuación aditiva o sumatorio, en la que los términos que intervienen adquieren una cierta variable de significado. El mensaje final sería que también el lenguaje se identifica con lo natural.

Aunque será materia de otros escritos, también es posible destacar en este sentido el uso en japonés de la conjunción copulativa china, Wa 和 que originalmente quiere decir armonía, tanto en chino como en japonés, a modo de marca o posposición del sujeto. Es decir, el sujeto, tan mutable en el idioma japonés (pues existen muchos tipos de sujeto, masculino, femenino, etc), debe inexorablemente armonizar con su entorno o predicado y no pueden conectarse directamente sin que medie la partícula *Wa* igual que la interrogación no puede formularse sin la partícula *Ka* (Berque, 2000).

En definitiva, lo que estamos tratando de concluir es que para el pueblo japonés la naturaleza es siempre preferible al artificio, y el único pecado concebible en esta tierra, es contra el orden natural (Falero, 1998).

Aparentemente, Fenollosa ignora esta situación y en todas sus teorías del arte prefiere centrarse antes en la voluntad humana.

Tan anómalo hecho, se puede observar perfectamente en obras características de épocas pretéritas tales como "Tsurezuregusa" de Kenkō Yoshida o "Genji Monogatari" atribuido a Shikibu Murasaki, en este último relato, destacan los hermosos nombres naturalistas de dos nobles princesas, Fujitsubo 藤壺 (floración de Glicina) y Kiritsubo 桐壺 (floración de Pawlonia).

Esta cuestión compleja, podría tener mucho que ver con las prácticas ancestrales del sintoísmo, las creencias nipónicas primigenias. En este sentido, destacamos la siguiente afirmación de Falero (1998): “Para los sintoístas, el hombre es parte de la naturaleza, igual que cualquier otro ser viviente, y como consecuencia, todas sus acciones caen dentro del único marco de referencia de la esfera natural” (p. 165).

En segundo lugar, la disposición de Fenollosa, parece de alguna manera teñida por un sentimiento anticlerical, ya que en modo alguno reconoce la inmensa contribución realizada por los evangelizadores europeos, y especialmente por los jesuitas muy dados a adoptar los modos locales, la famosa *Accomodatio*, particularmente cuando éstos se relacionaban con lo artístico o lo litúrgico en las artes. Fundamentalmente el proceso tuvo lugar en áreas de Kyūshū donde los ibéricos recibían el paradójico nombre de Nanban 南蛮 o bárbaros del sur, pero también en Macau y en Beijing (Cabeza y Almodóvar 2018).

Como resultado, Fenollosa obvia el muy relevante despliegue expresivo de los Nanban y mucho menos comenta sobre las artes, ciencias y cambios de técnicas pictóricas en China por parte de sacerdotes devenidos letrados, de origen europeo, desde Matteo Ricci 利瑪竇 (Li Madou) a Giuseppe Castiglione 郎世寧 (Lang Shining). Los cuales, no solo realizaron una titánica labor ampliamente desconocida por los japoneses y por tanto por Fenollosa, sino

que, además, de modo sorprendente, instauraron el sincretismo en las artes que él mismo preconizaba.

Por ejemplo, cuando se refiere a la labor de estos religiosos en Kyūshū, viene a señalar que: “Hideyoshi, se presta a expulsar a los misioneros por su supuesta capacidad de desestabilizar la integridad nacional. Es un momento decisivo para la historia de todo Oriente, y también para el Mundo. De haber albergado heraldos de esas cortes europeas arrogantes y corruptas, que por aquel entonces lograron transformar Japón en un feudo religioso, el gran pasado tanto de China como de Japón podría probablemente haber sido aplastado hasta extinguirse, y el arte sin ninguna duda” (Fenollosa [1912] *Epochs*, 2000, II: 90).

En el texto anterior del mismo capítulo, claramente se desdeña la cuestión fundada, de que los misioneros habían fomentado las escuelas de arte allá donde se establecieran, fuese China¹³, Japón, Siam o Vietnam.

Sólo podemos hacer conjeturas sobre en qué medida Yeitoku (Eitoku) anduvo influido en esta dirección por numerosos ejemplos de pintura al óleo europea que los daimyos cristianos importaron. No hay el menor intento de ensombrecer su obra, y Hideyoshi era hostil a la propaganda europea; pero bien pudiera ser que este artista encontrase una sensación de mayor fuerza en el color de la pintura mural, a partir de las piezas vidriadas de "Sagradas Familias" a la manera veneciana, o retratos de Papas (Fenollosa [1912] 2000, II: 106).

No obstante, hubo de admitir lo siguiente: “La respuesta dada aquí sólo puede ser sucinta. Consiste en que el reinado de Kanhi (Kangxi), que comenzó con más esperanza para el cristianismo y para China, finalizó en la oscuridad de la primera persecución cristiana. Esto se debió a la obstinación de la Corte Papal y sus asesores, que se sentían celosos del éxito de la Compañía. Los jesuitas habían intentado políticamente y con cierta amplitud de miras, identificar en lo posible, lo que resultaba vital en la vida y el pensamiento chinos en relación con el cristianismo. Sus oponentes franciscanos y dominicos querían que todo ese pensamiento y por supuesto los ritos chinos fueran considerados como obra del diablo¹⁴. En el bando de Europa existió un problema de tolerancia o intolerancia, pero en China consistió más bien en el de Cristo *versus* Confucio, fue todo el método de pensamiento europeo *versus* la idiosincrasia confuciana. La ciega arrogancia de Europa, que obvió el diálogo ilustrado de los jesuitas, simplemente vino a sumar fuerzas con la de los confucianos” (Fenollosa [1912] 2000, II: 149).

Resulta extraño, a nuestro entender, que no haga mención a las artes practicadas o divulgadas por los jesuitas sobre todo en la corte de Qing. Es también muy posible que esa actitud antieuropea y contra los clérigos, le granjease amistades y favores por parte de los gobiernos de Japón y de Estados Unidos, que explicarían parte de su éxito.

Ante tales declaraciones resulta imperativo recordar al filósofo Voltaire quien al introducir una obra del pensador Confucio en Francia (Berque 2000), observa sobre él que:

Confucio
De la razón única, intérprete salutífero
Sin deslumbrar al mundo, pero iluminando los espíritus
Sólo habló como un sabio, y nunca como un profeta;
Sin embargo le creyeron incluso en su propio país.

¹³ La mayor parte de obras Nanban que se exhiben en China y Japón se encuentran alrededor de Macau o el sur de Japón, zonas por lo general favorecidas por las diócesis que el cristianismo instaurase.

¹⁴ Hace referencia aquí a la muy debatida controversia sobre los Ritos Chinos, que reflejan el grado de sincretismo religioso que Adam Schall y Ricci entre otros fomentaron y por el que determinadas ceremonias y rituales propios del confucianismo tales como la música heterofónica o la piedad filial hacia los ancestros, se incorporasen a las misas y los oficios funerarios.

En unas pocas décadas esta opinión se trocó radicalmente en la nación gala, sobre todo tras la tercera guerra del opio y la desastrosa batalla de Bali Kao, he aquí ciertas opiniones vertidas sobre China de la mano de Charles Fourier en su “Teoría de los cuatro movimientos”: “La China, de la que se suele elogiar su bella cultura, es tan pobre que se ve a la gente devorar a puñados los gusanos que infectan sus vestimentas raídas. China es el único país donde el engaño está legalizado e incluso es honrado. [...] Los chinos son la nación más celosa y aún inquisitorial contra las mujeres a las que comprimen los pies desde la infancia para que sean incapaces de caminar”¹⁵ (p. 32).

Conclusiones

Ernest Fenollosa, logró preservar el arte antiguo japonés mediante una rara mezcla de perseverancia y erudición, no exenta de ciertas habilidades políticas. Sin embargo, evitó muchos de los prejuicios que atenazaban a la mayor parte de los pensadores e historiadores de la época. Tales prejuicios bien podrían resumirse con la frase de Karl Marx sobre que los orientales no eran capaces de representarse a sí mismos y por contra debían ser siempre representados (Cabeza, 2019).

En el plano estratégico y político se ha creído que lo oriental no debe ser respetado u observado, sino temido como las huestes de Attila, cuando por ejemplo aparece en la saga épica del Anillo de los Nibelungos bajo el nombre de Etzel (Wittgenstein, 1967). Ergo, debe someterse por medios violentos y de aquí surgen no pocos desastres históricos.

En ese sentido, la defensa de la paz y la armonía a través de las artes, fue una constante en la vida de Fenollosa, en ella obtuvo el muy considerable éxito de preservar el arte antiguo de extremo oriente hasta nuestros días. Hemos elaborado nuestro artículo para reonocer ese hecho capital y divulgar sus poco conocidas ideas, que creemos que pueden contribuir a explicarnos muchos sucesos acaecidos desde entonces en relación con oriente.

Fenollosa publicó otros interesantes escritos, como por ejemplo *Nob or Accomplishment* realizado en colaboración con Ezra Pound. En este libro, aparecido en 1916, se describe como un episodio fundamental, la trama del famoso relato antiguo Hagoromo (“piel de alas”), en la que un ser alado sobrenatural, llora por la desaparición de su vestimenta mística, lo que ha de conducirle a la muerte como leemos en las escrituras budistas, pero repentinamente un campesino, bajo la condición de que antes le deleite con su danza, accede a devolverle al ángel la prenda mágica¹⁶.

¹⁵ Traducción del autor. En el original en francés: La Chine, dont on vante les belles cultures, est si pauvre qu'on y voit le peuple manger à poignée la vermine dont ses habits sont remplis. La Chine est le seul pays où la fourberie soit légalisée et honorée. [...] Les Chinois sont la nation la plus jalouse, la plus persécutrice envers les femmes, à qui l'on serre les pieds dès l'enfance afin qu'elles deviennent incapables de marcher.

¹⁶ De acuerdo con la escritura *shastrica*, los cinco signos de la decadencia de una apsara (o ángel) son estos: "Cuando un ángel se eleva y vuela, es propenso a emitir una especie de música tan maravillosa que ningún coro o instrumento podrían igualarla, pero cuando el final se acerca, se desvanece la música y su voz se torna seca y débil. En tiempos felices, de día y de noche, desde el interior del alma de un ángel resplandece un brillo sin matices, pero cuando la muerte está cercana, la luz de repente se opaca y la figura se cubre de penumbra. La piel de un ángel es suave y bien ungida e incluso si va a ser sumergido en un lago de ambrosía, repelerá el líquido como lo hace la hoja de loto; pero cuando se acerca la muerte, el agua se adhiere y no se desprende. Se dice que un ángel siempre se mueve como un torbellino de fuego, y no se frena ni detiene en ningún lugar, revolotea aquí y allá casi al mismo tiempo, desaparece, se cuela y escapa, pero cuando el momento de la muerte se acerca, reside en un solo lugar quieto y no puede volar. Un ángel transmite una fuerza eterna, pero cuando el momento de la muerte llega, la fuerza se desvanece y el parpadeo no ha de cesar."

Estas imágenes muestran a nuestro juicio el naturalismo extremo de la cultura japonesa que llega a asumir el hecho de la decadencia y el ocaso, hasta de los inmortales.

En la misma línea de lo anteriormente expresado, Chamberlain se refiere al loto con los versos de Henzei, esa flor purísima que, sin embargo, surge en el légamo de los estanques:

¡Hoja de Loto! Soñé que el ancho mundo,

Fenollosa realizó su magnífica obra desde y sobre Japón, probablemente convencido de una aseveración similar a la que pocos años después habría de postular Watsuji (Cabeza, 2019): “Quizás el volátil clima japonés podría resultar al final más difícil de dominar que el burgués. Sin embargo, debemos seguir siendo conscientes del significado de amar nuestro propio destino por haber nacido entre esas personas elegidas que no tienen parangón en el mundo; porque nosotros podemos, manteniendo y aceptando este destino, hacer aportaciones a la cultura humana de las que ningún otro pueblo es capaz. Mediante tales contribuciones podríamos dar en primer lugar un significado real al hecho de que cada parte del mundo tiene su propio carácter distintivo”¹⁷ (Watsuji [1929] 1986, 207).

Pero tal y como Furukawa Tetsushi (1961) advierte al respecto, y en ese sentido parece hacerse eco del positivismo de Fenollosa, el singular filósofo japonés entiende que el más acendrado vicio de los japoneses es precisamente su falta de pensamiento científico. Para Watsuji no se trata de un fenómeno superado o aislado, sino que a partir de la aparición de la ciencia moderna los europeos perseveraron en sus postulados durante cerca de trescientos años y en cambio los japoneses clausuraron el archipiélago a todo lo que pudiera provenir del exterior. Durante un periodo similar de casi tres centurias, por intervención expresa del shogun, no se permitió ninguna aproximación al espíritu moderno. Esto que por una parte es causa de singularidad y originalidad, también presenta severas contrapartidas, pues un periodo de confinamiento tan prolongado no pudo superarse con la mera incorporación irreflexiva de los enormes avances que se habían madurado en Europa durante décadas.

En su lucha por avivar una nueva teoría artística universal que pudiera entenderse tanto de modo ético como estético (Wittgenstein, 1921), a Fenollosa le inquietó sobremanera tanta estrechez de miras y de modo profético resolvió: “A partir del siglo venidero, la fuerza combinada del Análisis Científico y la Sabiduría Espiritual deberán unirse para toda la eternidad con la gracia combinada de la Síntesis Estética y el Amor Espiritual” (Fenollosa [1912] 2000, II: 66).

Del mismo modo Okakura, que pasó años en los Estados Unidos de América de la mano de Fenollosa, pero luego viajó por la India y otras partes de Asia, en pos de su ideal artístico, reformó completamente el panorama de su país en este aspecto, consiguiendo publicar obras importantes originales en inglés, que aportan mucho a la filosofía y a la estética, tales como “El libro del Té” y “Los Ideales del Este”. Solo su temprana muerte acaecida a la edad de cincuenta años, provocada según algunos por los excesos y privaciones a los que le llevaba su daoísmo extremo, (por ejemplo, vestía túnicas de hierbas confeccionadas por él mismo, pero también tomaba frecuentemente cannabis), nos privó de obras maestras y trascendentes para el arte contemporáneo.

Los dos compartieron un extraordinario trayecto de ida y vuelta con Japón, aunque no volvieron a verse y terminaron enfrentados. Fenollosa murió en 1908, Okakura sólo 5 años después en 1913.

Desgraciadamente, sus nobles anhelos no han llegado a cumplirse, ni siquiera en el primer cuarto del siglo XXI.

Nada más puro ni más verdadero que Vos contenía;
¿Cómo es entonces que cuando os rueda por encima una gota de rocío,
finge ser una gema de incalculable valor?

¹⁷ Tetsuro Watsuji estaba muy preocupado por esta cuestión y a ella le dedicó su obra *Sakoku*, que significa "el país encadenado."

Bibliografía

- Almodóvar Melendo, José Manuel y Cabeza Láinez, José María (2018). Revitalizing environmental features of Japanese architecture. The experience of Raymond, Schindler and Neutra through their collaboration with Wright. *Architectural Science Review*, vol. 61, no. 6, 500-515. <https://doi.org/10.1080/00038628.2018.1522584>
- Berque, Augustin (2000). *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*. Paris. Belin.
- Cabeza Láinez, José María y Almodovar Melendo, Jose Manuel (2018). Daylight, Shape, and Cross-Cultural Influences Through the Routes of Discoveries: The Case of Baroque Temples. *Space and Culture*, vol. 21(4), 375-394. <https://doi.org/10.1177/1206331217749764>
- Cabeza Láinez, José María (2019). *La Visión y la Voz: arte, ciudad y cultura en Asia Oriental*. Ebook. Colección Arca Verde. Publicaciones de la Universidad de Córdoba
- Chisolm, Lawrence W. (1963). *Fenollosa: The Far East and American Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Cid Lucas, Fernando (2011). El hombre que nos trajo Japón: Ernest F. Fenollosa habla sobre teatro noh. *Estudios de Asia y África*, vol. 46, núm. 3 (146), 687-707. <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/2008/2008>
- Cortazzi, Hugh (1988). *Kipling's Japan: Collected Writings*. Continuum International Publishing Group.
- Dilthey, Wilhelm (1997). *The Imagination of the Poet (1880)*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Falero Folgoso, Alfonso J. (1998). Tsumi – A Comparative Approach to the Shinto View of Man, en *El Japón Contemporáneo*, eds. Rodao, F.L./López, A., University of Salamanca, 165-171.
- Fenollosa, Ernest F. (1916). *"Nob" or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*, with Ezra Pound. London: Macmillan and Co.
- Fenollosa, Ernest F. (2000). *Epochs of Chinese and Japanese Art*. 2 vols. Tokyo: ICG Muse.
- Fenollosa, Ernest F. (2011). *Introducción a la cultura china*. Melusina. ISBN 978-84-96614-46-8.
- Furukawa, Tetsushi (1961). *Watsuji Tetsuro and His Work*. Tokyo: Hokuseido press.
- Heidegger, Martin (1959). *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Neske.
- Jullien, François (1989). *Proceso o Creación, Introducción al pensamiento de los letrados chinos*. Editions du Seuil.
- Morse, Edward (1886) *Japanese homes and their surroundings*. Charles Egbert Tuttle.
- Nute, Kevin (1991). Frank Lloyd Wright and Japanese Art. Fenollosa: The Missing Link. *Architectural History*, vol. 34, 224-230. <https://doi.org/10.2307/1568601>
- Nute, Kevin (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*. London: Chapman and Hall.
- Okakura, Kakuzō (1903). *The Ideals of the East*. Londres: J. Murray (ed.).
- Okakura, Kakuzō (1906). *The Book of Tea*. Londres: J. Murray (ed.).
- Okakura, Kakuzō (1909). *The Awakening of Japan*. Londres: J. Murray (ed.).
- Said, Edward W. (1976). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Watsuji, Tetsuro (1986). *Climate and culture*. New York, NY: Greenwood Press.
- Yamaguchi, Seiichi (1982). *Ernest Francisco Fenollosa: A Life Devoted to the Advocacy of Japanese Culture*. 2 vols. Tokyo: Sanseido.