

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201201900048624>

167-178

**UKIYO-E, IMAGEN, PARADIGMA Y REPRESENTACIÓN:
ANOTACIONES DESDE UNA COLECCIÓN CHILENA**

Ukiyo-e, image, paradigm and representation: annotations from a chilean collection

GONZALO MAIRE

Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

gonzalo.maire@gmail.com

Resumen

Este artículo propone una reflexión acerca de una colección de *ukiyo-e* del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. La anchura del problema es extendida en dos constelaciones exploratorias: por una parte, indagar lo controvertible, aparentemente, de interrogar el objeto japonés desde las lógicas disciplinares occidentales (paradigmas), es decir, por medio de la dicotomía Occidente-Oriente. De otra parte, caracterizar cómo esta tensión inicial fue desatendida o invertida, como un paradigma de lo social en el *ukiyo-e* y, con ello, el principio de asociatividad de las imágenes en el espacio del museo (local).

Palabras clave: *Ukiyo-e*; orientalismo; imagen; representación; paradigma.

Abstract

This article proposes a reflection about a collection of *ukiyo-e* from the Archivo Central Andrés Bello of the Universidad Chile. The breadth of the problem is extended on two exploratory constellations: on the one hand, to inquire the controversy, apparently, to interrogate the Japanese object from Western disciplinary logics (paradigms), that means, through the West-East dichotomy. On the other hand, to characterize how this initial tension was neglected or inverted, as a social paradigm on *ukiyo-e*, and with it, the principle of associativity of the images in the space of the (local) museum.

Key words: *Ukiyo-e*; orientalism; image; paradigm.

CATEGORÍA Y PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO SOBRE EL *UKIYO-E*: EL ORIENTALISMO COMO LA IMPOSICIÓN DE UNA EJEMPLARIEDAD

A efectos de una posible bitácora de interrogación respecto del fenómeno artístico japonés y, particularmente, un proyecto reflexivo acerca de un caso de estudio local, como la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, la tensión histórica entre las constelaciones de Occidente y Oriente –así como lo ha prefigurado Edward Said–, asalta en su entrecruce como un interdicto de tipo paradigmático, aun cuando sus territorialidades, densidades, alcances y trazas formales sean de una sinuosidad ingénita (o, derechamente, ontológica), pues, no es posible la reclusión a una sola definición de Oriente u Occidente. Por tanto, es imposible la univocidad de su legibilidad y reconocimiento como bloques. Y señale bien, paradigmático, a aquel intento de enlace, en el sentido que

se precisa en la obra de Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (1969), a partir de la conjugación de tres variables de un objeto de estudio y el sujeto (o la comunidad disciplinaria) que lo inquiere: la conjunción de “la determinación del hecho significativo, el acoplamiento de los hechos con la teoría y la articulación de la teoría” (66), o bien, asimismo, según es caracterizado por el filósofo Giorgio Agamben, quien acomete concebir una síntesis provocativa entre el concepto de Paradigma de Kuhn y las referencias fraccionadas de Foucault (1968) desde las nociones de “saberes”, “positividades” y “dispositivos”; un mosaico patentado que rehúye, tal vez, manifiestamente, la locución en cuestión:

Paradigma designa lo que los miembros de cierta comunidad científica poseen en común, es decir, el conjunto de las técnicas, los modelos y los valores a los que los miembros de la comunidad adhieren más o menos conscientemente. En el segundo sentido, el paradigma es un elemento singular de este conjunto (p. 5).

La susodicha triple complicidad que revela Kuhn puede ser pensada, más todavía, a partir de un riesgo de doble factura respecto de ciertos objetos de estudios, por ejemplo, los referidos al fenómeno artístico asiático: la posible equivocidad conceptual y metodológica adyacente en el estudio de aquello que está por fuera de los márgenes del saber europeizador, caracterizado de una manera general como *occidental*. En efecto, una pregunta inicial, insidiosa, sería: ¿dónde estaría la peripecia de abordar, lo que, convencionalmente, se ha acuñado como el Oriente (y emplazado desde esa otredad o entidad fantasmagórica, respecto de lo propio, Occidente)? Una viabilidad, claro está, que no recaiga en la sospecha que la incisión rectora de los discursos y condiciones del saber occidentales contaminen, hibridicen o dupliquen en su comprobación allanadora, la espesura del sentido específico de aquella otredad oriental; es decir, con la precaución extrema que la eficacia interrogativa no constituya un acto de autoridad, clausura. Y, por lo demás, en el mismo problema, ¿cómo concebir y emplazar una legibilidad de ese fenómeno de lo oriental, en tanto que espacio de lo indisponible?

De pronto, es una interrogación que se vuelve insoluble y, hasta cierto punto, ociosa. Su inviabilidad se presenta, de la mano, con la consabida lectura que Edward Said aporta a la problemática en su obra más representativa, donde conjetura una doble incertidumbre formal acerca de la generación de saberes *orientales*. La primera sospecha es a un nivel epistemológico. La separación —y, también, la oposición radical— de Oriente y Occidente no se reduciría, simplemente, a una relación coparticipativa de antagonismos o polaridades de cualidades: por un lado, de una voluntad que interroga, y de otro, de quien es mediado como un objeto de estudio extemporáneo. Said observa, con detención, una distinción a nivel del investigador, cuya naturaleza sostiene en un juicio precrítico ante su objeto, o, si se quiere, en una base trascendental desde el foco disciplinar que lo anticipa: el orientalismo. El discurso del orientalismo, en el entendido de la configuración de un campo de interconexión académica (multidisciplinar), está delimitado y posibilitado, en su variabilidad y apertura de

enunciación, sus formas y proyecciones de interrogación, e, inclusive, a sus expectativas de resultados potenciales, por un conjunto de paradigmas o estructuras determinantes en la generación de su conocimiento:

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 (Said, 2015, p. 22).

El segundo problema que arquea el autor es a nivel del discurso. El asunto de la libertad que esboza Said, es el problema de la circulación de los paradigmas y su injerencia en el sujeto predispuesto al saber, y juega el papel de una estrategia reforzada: paradigma es la condición de posibilidad de todo saber (aquí, sobre oriente), como también, una suerte de falso idealismo en relación a la negación material –su polivalencia y heterogeneidad de Sentido– del objeto de estudio. De otro modo, para Edward Said, la gravedad de este postulado está en la figura del calce o la infiltración epistemológica en lo real-oriental: la imposición y yuxtaposición de conceptos y metodologías occidentales en Oriente, bajo una heurística analógica; la transacción del *como si*, el símil. Cuestión del discurso que, por cierto, habita en una mediación cercana con el Poder, en la medida de efectos de poderío en las zonas geográficas y culturales que interroga, esto es, del saber, en cuanto a una potencia y fuerza de identidad y soberanía. En esa línea, la descripción de autoridad, ofrecida por Pablo Oyarzún, resulta demostrativa y, simultáneamente, deja al descubierto un proceso de transformación de las representaciones –la figura de una ausencia convertida en el símil de ese “otro”– en presentaciones –la culminación del desplazamiento de la significación–:

Si por una parte no parece pertinente hablar de autoridad en sentido propio allí donde esta no es libremente reconocida como tal por quienes, en virtud de ese mismo acto, se le subordinan, por otra estos mismos esperan ser reconocidos por la autoridad, de suerte que obtienen de la afirmación de esta última la de ellos mismos (2017, p. 13).

El sentido radical de este enunciado, su gravamen de potestad, sin aspavientos, es el peligro de la conversión de la representación de Oriente, la fabulación del *como si*, a la categoría de una Imagen orientalizada; que aquello, por lo que configuramos la ausencia de Oriente en una representación, se transforme en su autenticidad, su petición de Verdad, tanto para quienes lo reflexionan como para aquellos que lo habitan:

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 (Said, 2015, p. 97).

Esta tentación es debido a cómo se vehiculan ciertos paradigmas activos, más que la expresión de un espíritu epocal (*Zeitgeist*), a saber, la tendencia u orientación general de los discursos en un espacio delimitado. Lo que existe, antes bien, son condiciones de posibilidad del saber obrando. Sin embargo, en el doblez Orientalismo-paradigma, hay un vector que no ha sido advertido suficientemente: el nexo de Occidente con Oriente no es una jurisdicción, *a priori*, como superioridad y dogmatización; sino, también, de hibridismo, impregnación, transacción e inherencia coparticipada y consentida. Creo que, aquel, es el caso japonés, al menos, en el marco temporal que va desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Este artículo expone algunas anotaciones acerca de los modos en que la noción de Arte vigente en la coyuntura epocal europea, se insemína en las lógicas conceptuales japonesas sobre el objeto artístico y, hasta hoy, sus axiomas son invocados, implícitamente, por las estrategias de investigación del fenómeno artístico japonés. Como indiqué, me detendré, con una especial atención, a pensar esta hipótesis de un conjunto chileno de *ukiyo-e* (que, convencionalmente, se han denominado como grabados o estampas japonesas): la colección de *Estampas Japonesas Clásicas* del Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile.

LA NOCIÓN DE REPRESENTACIÓN COMO ÍNDICE DE LA HIBRIDACIÓN

El compendio local de *ukiyo-e* es un caso ejemplificador de la hibridación, lo diré así, de la cifra de lo “japonés” –casi como una especificidad etnológica y estética de las obras– y los discursos disciplinares sobre el Arte –en su acepción de espacio museal–, cuyo mismo vocablo, no es, sino, un ejercicio de fuerza categorial sobre ese fenómeno artístico, creativo o, como quiera citarse, instalado en la coyuntura japonesa. *Colección de Estampas Japonesas Clásicas* es el nombre que recibe una donación, entregada durante 1979 por Alfredo García Burr, de un conjunto de 28 piezas de *ukiyo-e* (que consta de autores como Eisen Kensai, Harunobu Suzuki, Utamaro Kitagawa, Hiroshige Utagawa, Hokusai Katsushika, Bunchō Ippitsusai, entre otros). Su singularidad está en lo siguiente: esta acumulación de obras japonesas nunca se ha podido establecer en una colección independiente, específica y distintiva a su valencia estética y procedencia geocultural, y, a contramano, se encuentra en convivencia con la *Colección Armando Braun Menéndez* (1962), que contiene cierto número de aguadas, acuarelas y dibujos de la *Expedición Malaspina* y grabados de Nemesio Antúnez, registros de John Mark y el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, ilustrado por Claudio Gay. Este *corpus* combinado fue concebido como la *Colección Iconográfica*.

Por fuera de criterios museográficos –que, a primeras aguas, tiende a anudar el lugar donde se encajona el debate–, el horizonte a reflexionar es ¿por qué estas piezas, de una procedencia geocultural tan dispersa, generaron una condición de posibilidad de convivencia, de juntura? Y, de sopetón, ¿cuál es el lazo teórico o el sistema categorial que permite, justamente, que el *ukiyo-e* ingrese a esa coexistencia como un símil de las ilustraciones y los grabados? Una respuesta expedita, y que, simplemente, orilla el

problema, sería indicar la razón en el uso bibliográfico que se ha suministrado para la reflexión de la colección: con preeminencia, fuentes secundarias y publicaciones de difusión general. Pero allí se encubre el problema principal, al que deseo acusar recibo. La bibliografía en que se ha organizado esta colección de *ukiyo-e* reproduce ciertas lógicas disciplinares, concepciones del Arte y posibilidades de interrogación que no reflexionan, críticamente, su propio estatuto de definición y categorización del objeto de estudio. Este asunto, el de la definición y sus principios internos, de ahora en más, lo examinaré desde dimensión de la Imagen que, en una forma larvaria, la voy a ancorar a lo que acontece –al fenómeno de ocurrencia– dentro de los límites del soporte artístico, esto es, como una con-figuración de lo visual.

La denominación *vernácula* de estas obras japonesas es *ukiyo-e*, que se traduce como “Pinturas del mundo flotante”, un término budista, invertido de su significación recelosa de lo real, durante el siglo XVI, para señalar la vida citadina, festiva, hedonista, de las principales ciudades japonesas. En la definición operativa de Stephen Addiss (prólogo para el libro de Andrea Marks *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks, 1680-1900*, editado en 2010), por ejemplo, el concepto de *ukiyo-e* advierte la taxonomía convencionalizada: primero, supone una noción religiosa, cuya forma es doblegada a su contrario, esto es, el tránsito desde un idealismo a un realismo; y, segundo, el entronque con este realismo, involucra un discurso representacional de la Imagen:

Ukiyo, the “floating world,” was originally a Buddhist term, referring to the transient nature of human life and experience [...] 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 (2010, p. 9).

Esa caracterización ha sido fija e indiscutible, al menos, desde la lectura general al objeto artístico. No se cuenta con una certeza, histórica ni estética, de cómo el término derivó en el vocablo de “estampa japonesa” (*Japanese woodblock print*, de la locución japonesa *nihon moku hanga*), pero, hay algunos asomos. Richard Lane, uno de los estudiosos más relevantes del objeto, de origen no japonés, suponía dos elementos que comandaban la obra: por una parte, su formato, el grabado xilografiado, en cuanto a proceso que distinguía y autentificaba la pieza (aún, en la equivocidad de suponer la aparición de la técnica de la impresión en el siglo XVI, siendo que esta existe en Japón desde el siglo XII, más o menos); por otro, el asumir en la Imagen de las obras, un correlato de lo real-social. En otras palabras, la técnica correspondía a la posibilidad de configurar una observancia de las formas de sociabilidad y los discursos de traductibilidad de lo cotidiano; la Imagen del *ukiyo-e* es siempre la puesta en escena de un patrón representacional, una mimesis:

“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 (Richard Lane, 1962, p. 10).

La herencia teórica del *ukiyo-e* como técnica y poética de lo representacional –de la vida citadina japonesa o ciertos grupos sociales–, es el principio interno que ordena y sintetiza la colección de la Universidad de Chile, en un doble programa: uno, define el ser-obra del objeto de estudio, lo que implica, el agotamiento de su estatuto de fenómeno (irreductible y multidisciplinar), para empaquetarse a una definición, la saturación de una categoría inmóvil de legibilidad o significación de su polivalencia; dos, genera las condiciones de posibilidad de convivencia entre el conjunto de *ukiyo-e* y las demás subcolecciones, al suponer que el elemento coparticipativo, aquello que se insemna en las imágenes, es su eje de descripción, traducción e ilustración de la realidad. Una caracterización próxima y eficaz a la susodicha designación del *ukiyo-e*, en la dimensión de la Imagen, a propósito, es la que aporta Jean-Jacques Wunenburger en el título *La vida de las imágenes*, para referirse a la noción de *imagería*: “en principio, la imagería podría designar el conjunto de las imágenes mentales y materiales que se presentan ante todo como reproducciones de lo real, a pesar de los extravíos y variaciones involuntarios o voluntarios en relación al referente” (Wunenburger, 2005, p. 31). La Imagen, en un primer atisbo, designa un encuentro analógico con aquello que, desde la experiencia de la obra, dice referenciar o traducir, objetivándolo, en un espacio visual. El *ukiyo-e* estaría investido, entonces, sustancialmente, en la forma de una *imagería*.

La definición expuesta del *ukiyo-e*, sostenida por un esquema teórico de semblante paradigmático, que, todavía, no termina de anunciarse, permite argüir, mínimamente, el porqué la categoría de “estampa” está dispuesta en el Nombre Común de la *Colección de Estampas Japonesas Clásicas*, es decir, emplazada como el “nombre exacto que permite nombrar e identificar inequívocamente un objeto [puesto que] el objeto necesita ser definido como objeto único o como grupo de objetos” (Lina Nagel, 2008, p. 13): si me detengo en el estatuto de la estampa como proceso de impresión, este mantiene una cercanía relacional, sino, categorial, con el efecto de la ilustración, tal se indica en el Tesoro de Arte & Arquitectura, refiriéndose al segundo término: *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* (en línea). El discurso acompañante en la experiencia chilena del *ukiyo-e*, su programa de administración museal y su fundamento interno de asociatividad, atraviesa, distraídamente, una teoría sobre la Imagen: las imágenes en el *ukiyo-e*, hacen preponderar una concepción funcional de objetivación y síntesis de lo real como la experiencia de un documento – esto es, la saturación de una verosimilitud histórica, la condición de archivo y un sentido representacional–. Richard Lane, en efecto, unificará su caracterización de la obra sobre aquellos perfiles: “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” (p. 7).

LA IMAGEN-SOCIAL: EL PARADIGMA ESTÉTICO DEL SIGLO XIX EN JAPÓN

Al iniciar este artículo, algo ya había anunciado en su primera sección: la posibilidad abierta de una aceptación libre, incluso, su aliciente inmediato, de los modelos y las lógicas del saber europeos en los territorios orientales, como una tercera variante del problema del Poder y el influjo de los discursos del Orientalismo en Edward Said. De hecho, quisiera describir cómo la definición de Richard Lane sobre el *ukiyo-e* es deudora de las aportaciones estéticas y filosóficas extranjeras, inoculadas con anterioridad en Japón, e invocadas en la administración de la colección chilena. Esta tesis de trabajo no me parece tan artificiosa, y, creo, se materializa en el caso japonés entre, más o menos, la segunda mitad del siglo XIX (1868 en adelante) y las primeras décadas del siglo XX (en la coyuntura de la Penguerra, 1930-1945, llamado “El valle oscuro” o *kurai tanima*). En ese contexto histórico y político, en el que se ha masificado la lectura de una apertura de Japón a la economía y la tecnificación del país, de alguna manera, desde una proximidad con las transformaciones de las naciones modernas de Occidente del siglo XIX –su cifra modernizadora como su sello imperialista–, contribuyeron a un radicalismo en la reestructuración social japonesa:

Japón intuyó que si conseguía adelantarse a la actuación habitual de los occidentales en el resto de los países asiáticos, tendría ganada una gran batalla. La actitud de adoptar posturas que a los ojos de Occidente resultarían “civilizadas” se vislumbró como una solución. Mostrar sus intenciones de transformarse en un país civilizado fue la consigna del gobierno Meiji: las nuevas arquitecturas de los centros oficiales, bancos, estaciones de tren, seguían los modelos y estilos de moda en Occidente (Lane, 1962, p. 367).

En lo respectivo, a lo que puede denominarse como el fenómeno artístico, el proceso de occidentalización organizó una ensambladura del concepto de Arte con ese espacio de producción y vehiculación de una *praxis* artística. La escisión más radical fue la implantación del concepto de Bellas Artes y el de Artes Decorativas, luego acuñados como *bijutsu* y *geijutsu*, respectivamente. La carga de la nueva situacionalidad, más que la recategorización de un sistema por otro, es la visibilización de una especificidad de las obras, mediante los modos de acercamiento, principios y expectativas del concepto de Arte vigente desde el siglo XVIII. Más aún, a consideración de esta categoría se construyen los primeros relatos, desde un punto de vista historiográfico, como estético, en la pretensión de una genealogía de la Imagen, etnológicamente situada. Sobre ese relato primigenio, que lo situó en las publicaciones del crítico y teórico estadounidense Ernst Fenollosa, me referiré a sus fundamentos y estatutos paradigmáticos que, hasta hoy, inadvertidamente, tienen una invocación y reproducción en la concepción de la obra artística japonesa, en general, y en el *ukiyo-e* como caso singular.

Uno de los primeros compendios en que se formuló una historia del arte japonés –y, sino, el texto fundacional– fue *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline*

History of East Asiatic design, de Ernst Fenollosa, publicado en 1921, póstumamente. El contenido, organizado sobre el horizonte de una estructura holística de asociatividad de la producción histórica de las obras y los artistas, constituye un material original y, aunque no se reconozca esta virtud, de revisión y retroalimentación para las investigaciones de avanzada. En la Introducción de su obra, Fenollosa declara el público objetivo de la investigación, en un signo intrínseco de su acercamiento entre el coleccionismo y la Imagen como un testimonio social: allí principia la comunicabilidad entre la Obra –la Imagen, lo exhibitivo– y el Museo –lo coleccionable–: *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* (Fenollosa, 1921, p. 35). Aquel nexa irreductible del espacio museal-curatorial y la Imagen del testimonio –o si se prefiere, de la Imagen como un documento–, me parece, es el ejercicio práctico de un rasgo paradigmático: es el síntoma de la obra artística –o las imágenes– como una analogía del organismo vivo.

El símil con el área biológica no es casual. Previamente, en mayo de 1898, Fenollosa había publicado en *The century Magazine*, el artículo titulado “An outline of Japanese art”, declarando: *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* (1898, p. 63). La estructura de la cita está conformada por una triple concatenación de significaciones compartidas: de un lado, el alzamiento de un “espíritu nacional” como la sumatoria de las concepciones de mundo de un país-cultura, esto es, respecto de las formas de referencialidades de lo real y una construcción de lo humano desde esa medialidad; luego, la imputación al Arte como el estandarte de esa consistencia y conciencia (la imagen de la cultura), tanto desde un punto de vista teleológico como ontológico que, de alguna manera, delimitada su lugar y funcionalidad específica –la de trasmisión y custodia– en la constelación de las producciones humanas; y, finalmente, la suposición que las orientaciones antepuestas, no pueden ser reducidas –o clausuradas– a una recopilación técnica y, en el sentido más macilento, a condiciones materiales de posibilidad.

Si bien no me detendré con acuciosidad sobre los principios teóricos y estéticos que sustentan el núcleo de la cita, sí voy a puntar dos elementos a tener en consideración. El primero atañe al conversatorio que mantuvo Fenollosa con el arqueólogo Edward S. Morse en Japón, en el marco de sus clases en la Universidad de Tōkyō, desde 1878 en adelante. El nervio de los diálogos está tematizado por las interpretaciones y los rendimientos a la obra de Charles Darwin: la pregunta radical por el pensar un paralelismo entre el concepto de variabilidad darwiniano y el fenómeno de las sociedades humanas; en otros términos, reflexionar, análogamente, la manera en que el entorno natural afecta la variabilidad en las condiciones de las especies, pero, ahora, reemplazando ese ecosistema por el espacio de lo social, y, añadiendo, además, un

componente teleológico –una discusión de la realización plena del ser-humano–. Por de pronto, en el *On the Origin of Species* (1909) se lee:

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 (Charles Darwin, 1909, p. 131).

La hipótesis central que Fenollosa intenta preservar desde Darwin, inclusive, ajustar al problema del Arte y el *ukiyo-e*, es la idea de un transformismo del Ser –una conjetura de corte metafísico–, esto es, el puro devenir desde la variación contextual; entrecruzado, por cierto, con una corriente positivista y una ideología del progreso. Allí habría de anexas, en Fenollosa, su cercanía a la obra de Herbert Spencer como bisagra entre la teoría darwiniana y la organicidad que otorgará Al arte, el paradigma de lo social. Sin embargo, a efectos de este ensayo, no resulta necesaria su indagación acuciosa. El concepto de variabilidad en Spencer está más cercano al nexo del ser humano con un valor moral y ético absoluto, que estético: *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* (Spencer, 1851, p. 43). Algo que sí debe ser sacado a colación, es que la potencia de actualización del Ser en el pensamiento de Fenollosa es inspeccionada como una articulación –o un tipo de retroalimentación– entre individuo-sociedad y su acontecer como evolutividad.

Aquí desemboca el segundo punto y, que, más que presunción, es una pregunta abierta: si el proceso de la variabilidad de los cuerpos puede ser visibilizado, también, dentro de la producción humana, el campo artístico es permisible, o acaso, está afianzado en esa dinámica (que constaría en una especificidad formal de las obras y una singularidad de la Imagen, respecto de otras zonas geoculturales). En Fenollosa se acude a un problema de doble factura; la primera suscita una búsqueda por la experiencia específica de la obra, la otra, por las estrategias de construir el relato de esa experiencia estética. En otras palabras, ¿desde qué calibrage o complicidad acontece la trama de actualización de las obras, de las imágenes? Y, al mismo tiempo ¿cuál es su efecto directo en la forma de aprehender las imágenes y su relato? Esta interpelación reforzada despliega el paradigma de lo social. La exacción de lo estético en la obra de Herbert Spencer, es resituada, por lo menos, a un nivel de reciprocidad teórica –más no, de una cercanía en su datación temporal y nexo rastreable–, con la filosofía de Hippolyte Taine.

En efecto, este paralelismo fundamental, organismo-entorno y obra-sociedad, aparece en Taine con el siguiente ímpetu taxonomizante: *I mean works of art arranged by families in galleries and libraries, like plants in an herbarium, and animals in a museum* (Taine, 1863, p. 39); aquello quiere decir que, por una parte, las obras artísticas pueden ser analizadas bajo un modelo general de agrupamiento o asociatividad –su condición genealogizante–, porque se hallan espacio-temporalmente situadas en una

circunstancia que las determina como principio de su existencia, por otro, esa coyuntura absoluta, es la condición de posibilidad de la especificidad de Sentido universal de las imágenes, como la aportación de una explicación, definición e interpretación (bajo la rúbrica de un horizonte cientificista y de una ideología del progreso). Fenollosa (1898) también concibe una universalidad en el método y una continuidad naturaleza-cultura: *Art should be judged by universal standards* (p. 27).

El paradigma de lo social, en su formulación más general en relación a la obra artística, es la saturación del contexto como la experiencia estética del Arte. El esqueleto elemental de la definición reproducida hasta hoy del *ukiyo-e*, subraya la transformación de un contenido social (que, en mayor medida, está asociado a la figura del imaginario), a la vez que es el sedimento y la exigencia del Sentido de la obra: en Ernst Fenollosa, pues, hay una zona de reciprocidades entre Imagen y sociedad, Imagen e historicidad de la Imagen, Imagen y sentido, los que constituyen el relato de, lo que, por imposición, se denomina la Historia del Arte Japonés. En su apartado del *ukiyo-e*, lo describe así:

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 [...] The color, as such, no longer conceived in conventional costume; discover laws and beauties of its own. It is especially in its coloring that Ukiyo-e (Fenollosa, 1921, p. 4).

APOSTILLAS FINALES EN RELACIÓN A LA CARACTERIZACIÓN DEL UKIYO-E

Quiero referirme, para ir cerrando este artículo, a dos componentes que refuerzan la construcción del *ukiyo-e*, desde la constelación de un paradigma Imagen-sociedad, y en función de la descripción o testimonio representacional de las imágenes: uno es el concepto de Escuela, el otro, de Periodo. Para empezar, el modo disciplinar de dar cuenta de la adaptabilidad de la obra a las singularidades espacio-temporales de su emplazamiento social, fue la de confinar el relato historiográfico, estético, a la forma de una Historia Social del Arte. La colección chilena de *ukiyo-e* ha recogido estas rutas exploratorias para emplazar a la obra y la Imagen como ilustraciones, representaciones, dispositivos de *mirabilidad* de la sociedad japonesa.

El concepto de Periodo –y el que me merece una mayor atención–, en Ernst Fenollosa germina desde una ideología del progreso en la Historia. El Periodo tiene la función de fraccionar el tiempo como una constatación unitaria del perfeccionamiento de las sociedades, en su sentido teleológico desde el orden civilizatorio hasta la cifra cultural. En *Epochs of Chinese and Japanese Art*, el discurso historiográfico se organiza en unidades hermenéuticas, tan dilatadas en el tiempo como en su alcance de significaciones, al comienzo, para luego ser concebidas en un espacio muy delimitado, como un grupo social. Por ejemplo, “Primitive Japan”, “The bronze statuettes”, o bien, “The period of aristocracy” y “Social culture”. Cada bloque es montura de un contenido o un cierto discurso sobre las imágenes que son continentes en aquellas. Consiguientemente, la variabilidad de las imágenes, su distinción de la forma o la

poética, implica, también, que el periodo es un *medio*, un campo productivo con un Sentido de legibilidad adhesivo. Por ejemplo, “The period of aristocracy” asocia un número determinado de producciones artísticas con un grupo social acotado. Así, mientras el ecosistema está intervenido por leyes naturales, en las sociedades, sus productos –artísticos– son mediados por un movimiento de significación de mundo, llámese, históricamente, un espíritu epocal, un componente nacional o un imaginario social. La periodización, entonces, da cuenta de la modulación entre las imágenes y su interposición con la contextualidad. El *ukiyo-e*, como es de esperar, está unguado en un estadio histórico y de sentido compartido: “Modern plebeian art in Kioto” y “Modern plebeian art in Yedo [sic]”. De esta manera, Fenollosa (1921) dirá, preparatoriamente, en la Introducción de su Historia del Arte japonés y chino:

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 (p. 25)

El concepto de Escuela, por otra parte, para ir sellando, cuaja el lugar de emanación de ese contenido social. De hecho, para Fenollosa, la Escuela es constituyente del concepto mismo de *ukiyo-e*, en su vertiente más convencional, como la culminación del paradigma obra-sociedad. La Escuela juega un rol bicéfalo: es contenedor, pero, también, una fuente de nutrición de cierto contenido social; configura en imágenes representacionales la *praxis* artística que se entrelaza como discurso de *manieras*: la Escuela es productora de imágenes sociales, luego, de imágenes de la Escuela. La conjugación es la siguiente: la articulación Escuela y sociedad, en Fenollosa, acaece desde dos horizontes yuxtapuestos. El primero, lo indicaré de este modo, es una densidad de tipo sociológica. La Escuela, y las escuelas de *ukiyo-e*, son depositarias de una coyuntura que surte imaginarios, materialidades y sentidos. La Escuela, aquí, recolecta testimonialidad. En la definición convencional del *ukiyo-e*, el lugar sociológico es el fenómeno urbanístico de las ciudades de Edo, Kyōto y Osaka, por sobre todo (en la elaboración de obras y recepción). Lo segundo, es de espesura demográfica. La Escuela (*ukiyo-e*) es una organicidad de cooperación ciudadina y sentido de lo social discreto: su nacimiento está en las demandas de un grupo social, los *chōnin*, o mercaderes y comerciantes japoneses.

Así, de esta doble factura, finalmente, de la Escuela y el Periodo, el paradigma de lo social generó expectativas de resultado y tratamientos sobre las obras, aún vigentes que, por rebote –y, acaso, por la imposición bibliográfica– la colección del Archivo Central Andrés Bello ha debido apropiarse, re-articular y administrar, casi maquinalmente. En la siguiente última cita de Fenollosa, me parece, se condensa y satura, no sólo el rasgo paradigmático de lo social en las imágenes, sino que, también, la problemática de hacer frente, teóricamente, un fenómeno artístico que se puede volver constreñido, dificultoso y controvertible en la definición desde el relato histórico, la experiencia estética o su custodia museal:

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 [...] 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 (Fenollosa, 1921, p. 179).

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2010). *Signatura rerum: Sobre el método*. Trad. Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso. Barcelona: Anagrama.
- Cabañas Moreno, Pilar (1999). “Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón”. *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense, 367-381.
- Darwin, Charles (1909). *The origins of Species*. New York: P.F. Collier.
- Fenollosa, Ernst (1921). *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline History of East Asiatic design*. London: Willian Heinemann.
- (1898). “An outline of Japanese art”. *The Century Magazine*. Mayo: 62-75.
- Foucault, Michel (1868). *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI editores.
- Kuhn, Thomas (2004). *La estructura de las revoluciones científicas*. Trad. Agustín Contin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lane, Richard (1962). *Maestros de la estampa japonesa: su mundo y su obra*. Trad. José Antonio Rico. México D.F.: Editorial Herrero.
- Marks, Andrea (2010). *Japanese woodblock prints: artists, publishers and masterworks, 1680-1900*. North Clarendon: Tuttle Publishing.
- Nagel Vega, Lina (2008). “Campos sugeridos”. *Manual de Registro y Documentación de Bienes Culturales*. Santiago: DIBAM-Andros, 12-21.
- Oyarzún Robles, Pablo; Pérez López, Carlos; y Rodríguez, Federico (Eds.) (2017). *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. Santiago: LOM.
- Said, Edward (2015). *El Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo.
- Spencer, Herbert (1851). *Social Statics*. London: John Chapman.
- Taine, Hippolyte (1873). *Philosophy of Art*. Trad. John Durand. New York: Holt & Williams.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2005). *La vida de las Imágenes*. Trad. Hugo Francisco Bauzá. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones.