

Espacio y espacialización en Japón: entre arte y filosofía¹

Space and spatialization in Japan: between Art and Philosophy

Marcello Ghilardi

UNIVERSITÀ DI PADOVA | ITALIA

Resumen:

En algunas experiencias recientes del arte japonés, podemos encontrar un cruce interesante y original del pensamiento tradicional y las ideas modernas surgidas tras el encuentro con la estética occidental. El diálogo entre las obras artísticas de Shimamoto Shōzo, Lee Ufan, Suga Kishio, por un lado, y las ideas filosóficas de Nishida Kitarō, inspiradas por el budismo y la filosofía occidental, por otro lado, puede establecer un itinerario significativo a fin de descubrir los recursos que ofrecen palabras japonesas como koto y mono, es decir, eventos y cosas. Por tanto, se puede trazar y evidenciar un posible camino para ampliar la noción de espacio y “espacialización”.

Palabras clave: Nishida Kitarō, Shimamoto Shōzo, Lee Ufan, Suga Kishio, arte contemporáneo, Japón, estética, espacio

Abstract:

In some recent experiences of Japanese art, we can find an interesting and original crossing of traditional thought and modern ideas after the encounter with Western aesthetics. The dialogue between the artistic works by Shimamoto Shōzo, Lee Ufan, Suga Kishio, on one hand, and the philosophical insights of Nishida Kitarō—inspired by Buddhism and Western philosophy—on the other hand can foster a

¹ El presente texto forma parte del proyecto “El pensamiento topológico en Japón. Un estudio de la concepción de la naturaleza, el espacio y el lugar en la filosofía, la religión y la estética japonesas” (MINECO-FEDER UE FFI2015-65662-P), de la Universidad Pompeu Fabra, proyecto del cual fui investigador externo.

meaningful itinerary to discover the resources of Japanese words such as *koto* and *mono*, i.e. events and things. Thus, a possible path to widen the notion of space and “spatialization” can be traced and enhanced.

Keywords: Nishida Kitarō, Shimamoto Shōzo, Lee Ufan, Suga Kishio, contemporary art, Japan, aesthetics, space

Cuando pensamos en el arte japonés, por lo general, las primeras imágenes que nos vienen a la mente son las de xilografías japonesas, como las de Hokusai, Hiroshige o Utamaro, que tanto fascinaron a los pintores europeos de finales del siglo XIX, como Monet y Van Gogh (quien también realizó copias, para estudiar sus colores y composición); o bien, pensamos en la caligrafía y en la pintura en tinta china. Esta última forma de expresión pictórica interesó a varios pintores occidentales, europeos y americanos, entre los años cuarenta y los años sesenta del siglo pasado.

El Japón contemporáneo, sin embargo, ha sabido incorporar muchos elementos de las innovaciones y las provocaciones artísticas occidentales. Tras la Segunda Guerra Mundial, movimientos artísticos como los del grupo *Gutai* 具体 (“Concreción”), fundado en 1954 por Shimamoto Shōzo (1928-2013) y Yoshihara Jirō (1905-1972), o el de *Mono-ha* もの派 (la “Escuela de las cosas”), fundado por Lee Ufan (1936-) entre finales de los años sesenta y principios de los setenta, elaboraron una nueva aproximación al arte, cercana a algunas vanguardias europeas. Así escribía Lee Ufan, para indicar la dirección de su estética: “El trabajo del pintor, en lugar de proporcionar paz a la mente y serenidad a las personas, se dirige a explorar en qué medida la mirada de las personas puede apartarse de las cosas que siempre han considerado como la realidad” (Lee, 2000: 181-182).

En la escuela de Lee se forma en un primer momento también Suga Kishio (nacido en 1942), cuyo trabajo siempre ha dado importancia al uso de materiales naturales y manufacturas industriales toscas, a fin de promover una reconfiguración conceptual del imaginario estético contemporáneo.

Algunos conceptos filosóficos, que Suga ha extraído del pensamiento budista o de la reflexión de pensadores modernos como Nishida Kitarō (1870-1945), ilustran tanto su itinerario artístico como algunos aspectos específicos de la cultura estética del Japón contemporáneo, en tensión entre la propia tradición que se renueva, y la capacidad de integrar elementos de la cultura occidental. Por ejemplo, Suga emplea la noción de *izon* 依存, “interdependencia”, para titular algunas composiciones en retícula, en cuyas estructuras hilos metálicos conectan y ponen en relación bloques de leña o de cemento. Dicha noción es un eco del concepto

budista de *engi* 縁起, “coproducción condicionada”, o “surgimiento co-dependiente” (en sánscrito *pratītya samutpāda*), que es definido del siguiente modo:

He aquí lo que he oído decir. Cierta vez el *Bhagavant* se encontraba en la localidad de Uruvelā, en la orilla del río Nerañjarā, bajo el Arbol de la Iluminación, cuando acababa de alcanzar la condición de *buddha* (iluminado). En aquella ocasión el *Bhagavant* estuvo sentado durante una semana en una misma postura *pallanka*, experimentando la felicidad de la Liberación. Y el *Bhagavant*, al final de esa semana, habiendo salido del *samādhi*, en la primera guardia de la noche, reflexionó profundamente acerca de la Generación Condicionada, en su orden natural:

“Cuando esto existe, se produce aquello; con el surgimiento de esto, surge aquello, a saber:

los residuos kármicos surgen teniendo como causa determinante a la ignorancia;
 la conciencia surge teniendo como causa determinante a los residuos kármicos;
 la individualidad surge teniendo como causa determinante a la conciencia;
 los seis sentidos surgen teniendo como causa determinante a la individualidad;
 el contacto surge teniendo como causa determinante a los seis sentidos;
 la sensación surge teniendo como causa determinante al contacto;
 el deseo surge teniendo como causa determinante a la sensación;
 el apego surge teniendo como causa determinante al deseo;
 la existencia surge teniendo como causa determinante al apego;
 el nacimiento surge teniendo como causa determinante a la existencia;
 la vejez y la muerte, la pena y el llanto, el sufrimiento, el desagrado y la inquietud surgen teniendo como causa determinante al nacimiento.

Así se produce todo este cúmulo de sufrimientos”.

El *Bhagavant*, comprendiendo el sentido, dijo en aquella ocasión este *udāna*:

*Cuando las cosas se revelan
 En su verdadera naturaleza
 Al brahmán que medita con fervor,
 entonces desaparecen todas sus dudas,
 ya que descubre
 que todo tiene una causa.*

La misma noción de “cosa” adquiere, en este orden de ideas, un sentido inédito. Para la cultura sino-japonesa tradicional, y también posteriormente para artistas como Suga, las “cosas” no son tanto “sustancias” definidas, eso que literalmente

“está por debajo” del cambio, sino que son más bien relaciones, intensificaciones particulares y temporales de procesos y dinámicas. En chino el término que traducimos como “cosa” es *dongxi* 東西, en sentido literal “este-oeste”, es decir, una relación entre dimensiones que se confrontan (habría podido ser también norte-sur, o alto-bajo, esto no es lo importante: lo que cuenta es el manifestar la relación, la tensión que anima toda realidad).

En japonés existen, principalmente, dos caracteres para indicar la “cosa”: *mono* 物 y *koto* 事. El primero alude a un objeto en cuanto experimentado, percibido por los sentidos, cualquier cosa que posea una concreción determinada; se puede considerar cercano, en cierto modo, a la noción occidental de “cosa” en cuanto sustancia. Rein Raud ha explicado con detalle mediante un ejemplo sencillo la manera de comprender los “objetos” de la realidad, de acuerdo con el modo en que es tendencialmente mediada por la lengua japonesa: si yo digo *Shibuya yuki wa tōchaku desu* 渋谷行きは到着です, expresión que traducida literalmente significa “En dirección a Shibuya: [es] una llegada”, lo puedo traducir correctamente diciendo “el tren que se dirige a Shibuya está llegando”. Sin embargo, no hay ningún sujeto “tren” en la frase japonesa. Por ello Rein Raud explica que tanto la frase japonesa como la traducción se refieren a “cosas”; la diferencia consiste en la clase de “cosas” que los dos tipos de frases consideran reales (Raud, 2002: 97-108). Para las lenguas occidentales, por lo general, existe en primer lugar un objeto físico (el tren), dotado de algunas propiedades o cualidades primarias y secundarias (como, por ejemplo, el hecho de que se dirija a Shibuya). En la lengua japonesa, como también en el chino clásico, asume una mayor relevancia el hecho de que se dirija a Shibuya, frente al sujeto o a la sustancia que sería “protagonista” de dicha acción. El término *koto*, que idealmente se puede conectar con el “manifestarse”, el aparecer, el acontecer (de algo), a menudo se une a los verbos; por ejemplo, el evento (*koto*) del “ver” está, desde luego, conectado a la cosa (*mono*) que es vista, pero no se identifica con un objeto concreto. *Mono* y *koto* son interdependientes, y a su vez —cada término según su propia especificidad semántica— surgen en una red de interconexiones, en una retícula virtualmente infinita de condiciones y efectos.

Cada “cosa” y cada “evento”, sin embargo, se manifiestan y adquieren consistencia necesariamente en el seno de un lugar, de un “campo” (*ba* 場). Tal como las cargas eléctricas no subsisten al margen de un campo, y a la inversa, no hay campo donde no hay la presencia de cargas eléctricas, toda manifestación de la realidad es expresión de un “lugar” que se expresa, se evidencia, en dicha manifestación. Ni el campo preexiste a sus manifestaciones particulares, ni las manifestaciones preexisten al campo en el cual acontecen y al que precisamente ponen

de manifiesto. Como escribe Nishida al principio de su obra *Lugar* [*Basho* 場所, de 1926]:

Para decir que los objetos se hallan en relación recíproca entre sí y, formando un sistema único, se mantienen en sí mismos, es necesario pensar algo que mantenga el sistema en sí, y al mismo tiempo hay que considerar algo que permita que tal sistema se constituya en su interior y del que se pueda decir que el sistema está en él. Lo que es debe ser en algo, de otro modo no se podría distinguir el ser [*aru* 有る] y el no-ser [*nai* 無い]. (Nishida, 2002-2009: NKZ. III. 415)

Toda figura o trazo individual es la expresión de ese invisible “lugar de la nada absoluta” (*zettai mu no basho*), como lo define Nishida, que contiene en sí la propia oposición entre el “lugar del ser” y el “lugar de la nada relativa”, o bien entre el mundo de los fenómenos y la conciencia que piensa ese mundo y esos fenómenos. El “lugar de la nada absoluta” se libera así de una comprensión de la nada entendida sólo como negación y como opuesta (un opuesto impensable) al ser; y se distancia también de la concepción reduccionista que entiende la nada en sentido nihilista, como abismo en el que se pierde todo sentido. En el *basho*, la nada adquiere sentido, en tanto que condición de posibilidad para la apertura del sentido, de todo sentido posible; y también en cuanto condición del reabsorberse de todo sentido —que irrumpiendo desde el fondo se aleja de él, y después regresa a él. En dicho “lugar de la nada absoluta”, Nishida parece haber entrelazado en un único gesto conceptual el carácter de acogida del lugar sin forma que da forma a todas las formas, y el acto del ver, del contemplar que emerge del fondo infinito. El “lugar” de todos los horizontes es también el lugar más íntimo del sí mismo. En todo momento, en toda situación, estamos contenidos en el interior del “lugar” del que cada uno y cada cosa es, a su manera, expresión. Cada uno es imagen, es acontecimiento de ese lugar, el cual excede siempre cualquier imagen y representación. Es el “lugar de la nada”: nada del cual se puede reducir a un dato, a un concepto. Y ese lugar no es algo más, es decir, no es algo distinto de todo lo que acontece en él; y sin embargo, nunca es simplemente la totalidad de todo lo que acontece en él. El lenguaje que lo nombra al mismo tiempo no logra dar cuenta de él, fracasa en el intento de verter en palabras lo que precisamente excede la palabra, la precede siempre. Decir, entender el “lugar” o el “campo” significa más bien corresponder a su silencio. Sin la pretensión de agotar el significado mediante las palabras, se puede dar una *comprensión ética* del lugar, o bien una praxis que no sustancialice los términos del lenguaje, sino que se disponga al darse de las infinitas ocasiones de vida que son acogidas en dicho lugar. Disponerse a esta forma de

ejercicio significa abrirse a la conciencia del habitar recíproco de práctica y teoría, de intuición y reflexión, de acción y contemplación.

Es un ejercicio ético lo que se expresa en la fórmula central del llamado *Sūtra del Corazón*: *Shiki fu i kū kū fu i shiki, shiki soku ze kū kū soku ze shiki* 色不異空空不異色, 色即是空空即是色. “La forma no [es] diferente del vacío, el vacío no [es] diferente de la forma. La forma en tanto que vacío, el vacío en tanto que forma”. En estos pocos caracteres, el pensamiento budista disuelve las identidades rígidas y las abre a una implicación recíproca, a un proceso constructivo de identificación y al mismo tiempo de diferenciación. En el primer verso se niega la diferencia entre forma (*shiki*, literalmente “color”) y vacío (*kū*). El sinograma para “diferente” (*i* 異) derivaría de un pictograma arcaico que designa al ser humano en el acto de ponerse una máscara, cambiando de aspecto y transformándose en otro, diferenciándose de sí mismo. La frase “la forma no [es] diferente del vacío” (literalmente: “forma no diferente vacío”) se refleja —de manera especular— en la siguiente, “El vacío no (es) distinto de la forma” (“vacío no diferente forma”); no está presente la cópula, que es añadida en las versiones occidentales para que la proposición sea gramaticalmente coherente y clara. “Vacío” traduce el japonés *kū* y el chino *kōng*, a su vez traducciones ideográficas del término sánscrito *śūnyatā*, la “vacuidad” como el desinflar, vaciar, disolver la sustancialidad y toda pretensión de autonomía ontológica por parte de cualquier realidad. Todas las formas son vacías, es decir, carentes de esencia propia; sólo existen en la medida en que están conectadas con algo distinto de sí mismas. No son “cosas” existentes en sí, son relaciones dinámicas. El sinograma *kū* 空 está compuesto por el pictograma que representa una tienda que se abre (穴), combinado con el carácter *kōng* o *gōng* 工 del que deriva su pronunciación. En japonés *kū* también se puede leer *sora*, y en ese caso indica la bóveda celeste, por tanto, una apertura infinita, un *caos* que envuelve a todos los fenómenos, lo totalmente inclusivo o la “inclusividad” total que no es susceptible de ser incluida en nada. “Vacío” no es una substancia, es un continuo “vaciar”, un “desprenderse” también de uno mismo. Sobre todo, no debe ser asumido como un principio, no hay que aferrarse a él como una dimensión estable subyacente a la multiplicidad móvil e insustancial de los fenómenos. Éste es el peor riesgo, que puede frustrar el recorrido ético condensado en estas pocas palabras. De hecho, el verso sucesivo rebate con una doble formulación, en un vaivén especular, que el vacío sea considerado a la par que las formas: “Forma eso es vacío, vacío eso es forma”; o también: “forma en tanto que vacío, vacío en tanto que forma”. La forma no puede vanagloriarse de una solidez ontológica, acontece en cuanto relacionalidad pura; su mera presencia es la relación consigo misma y con algo distinto de sí. Pero cabe decir que también sucede a la inversa: el vacío es forma entre las formas,

no puede vanagloriarse de poseer un estatuto diferente del que tienen todas las formas y los nombres que puedan invocarse. No es posible aferrarse al vacío convirtiéndolo en un principio, pues entonces se reifica y se pierde su función de indicación ética, su señalamiento en dirección a un modo distinto de situarse frente a las cosas y los nombres que las designan. En este sentido “vacío” y “forma” están conectados por un par de caracteres, *soku ze* 卽是. *Soku* está combinado con el carácter *ze*, que en la lengua china moderna se pronuncia *shi* y puede ser empleado con un significado análogo al del verbo ser copulativo. Este carácter (是) está formado por dos elementos: “sol, día” 日 y “andar” 疋. En su origen posiblemente poseía un significado temporal, indicaba el sucederse de las horas o el desarrollo del día, hasta llegar a significar en un segundo momento “así”, “ser así”. Toda forma individual, así como la dimensión formal que concierne a toda realidad, “es así/ esto es/en tanto que/y sin embargo” vacío; el vacío, el acontecer no objetivable de los fenómenos en su relacionalidad insubstancial, “es así/esto es/en tanto que/y sin embargo” forma. La expresión *soku ze* distingue y conecta, conecta pero también distingue forma y vacío.

El entrelazamiento de las nociones de “interdependencia”, de “cosa” y de “campo” (o “lugar”) también nos puede ayudar a comprender mejor el sentido de dos célebres afirmaciones de Nishida, contenidas en su primera obra importante, *Un estudio del bien* (*Zen no kenkyū* 善の研究, publicada en 1911), y en la última, *La lógica del lugar y la visión religiosa del mundo* (*Bashoteki ronri to shukyōteki sekaikan* 場所の論理と宗教的世界観, aparecida en 1945):

La experiencia existe no porque haya un individuo, sino que un individuo existe porque existe la experiencia. [...] en realidad sólo existe un bien verdadero que es conocer el yo verdadero. Nuestro verdadero yo es la realidad última del universo. (Nishida, 2002-09: NKZ. I. 6-7)

Eso que es subjetivo, individual, puede ser visto siempre como la autodeterminación del universal. Todo lo que puede ser pensado como ser en la lógica del juicio [...] existe como autodeterminación del universal dialéctico, es decir, como autodeterminación del lugar (*basho* 場所). (Nishida, 2002-09: NKZ. XI. 371-464)

Mientras que la tradición de pensamiento occidental ha privilegiado, en general, el punto de vista según el cual la singularidad, la individualidad, es la sustancia primera, y el mundo es más bien el conjunto, la suma de todas las sustancias individuales, el pensamiento de Asia oriental —del que Nishida extrae elementos decisivos para la formación de su propia filosofía— tiende a privilegiar la idea según

la cual las individualidades únicas son las autodeterminaciones del mundo, las especificaciones particulares de un fondo infinito y en sí mismo indeterminado que las preexiste. Nishida llama lugar o campo (*basho*) a este universal de todos los universales, el fondo en el que aparece toda realidad —física y metafísica, visible o invisible—. Tal como el océano se especifica y subsiste mediante sus olas, así el “lugar” se da a través de todas sus figuras, cada uno de los eventos que acontecen y que —por diferencia específica, respecto a su singularidad— hacen aparecer la infinitud indecible de aquel “lugar”. Este se presenta según los modos de la analogía, y alude, según una modalidad “espacial”, a aquello que excede las categorías físicas. Tal como el espacio está en relación con los objetos físicos que lo puntean y determinan, y tal como el campo está en relación con las energías que lo atraviesan y constituyen pese a no ser otra cosa que tales objetos, el “lugar de la nada absoluta” de Nishida se encuentra en relación con la multiplicidad de fenómenos, visibles e invisibles, sensibles e inteligibles, que son sus autodeterminaciones. Sin fenómenos no habría lugar, pero los fenómenos existen sólo en virtud del lugar de su acontecer: cada particular, en cuanto tal, niega lo universal, pero negándolo lo afirma en su diferencia con respecto a sí. En el “lugar”, que trasciende toda forma particular puesto que es forma de las formas, al ser el evento del darse de todas las formas, también están comprendidas pero sueltas las oposiciones entre ver y actuar, entre contemplación y praxis, entre el pensamiento y aquello que es pensado. El “lugar” es lo sin-forma que refleja en sí todas las formas, que permite a las formas acontecer; revela los fenómenos como no sustanciales, o bien, como constituidos por las infinitas relaciones que los abren en su contacto con la alteridad, y no los encierra en una identidad metafísica abstracta y rígida.

“Ser”, *aru* 有る, adquiere así un sentido nuevo: no expresa la autonomía ontológica absoluta de un ente, sino el encontrarse situado (en un lugar, en un campo, o bien en un contexto o en una situación) y el ser en relación con la alteridad, con lo que nos rodea y gracias a lo cual nos definimos. Pero ¿qué sentido puede tener el arte en relación con esta clase de cuestiones? ¿Qué papel desempeña la práctica artística, en todas sus expresiones, con respecto a la dimensión del lugar, del fondo y de la relación de este con las formas, figuras, manifestaciones que acontecen, que aparecen y que después se desvanecen en el transcurso del tiempo? La especificidad del arte —entre los extremos de la forma fija y del evento siempre móvil, entre la necesidad de captar y pensar la vida mediante los signos, las imágenes, las palabras y el carácter inaprehensible, dinámico, huidizo de la vida misma— consiste en lograr ser a la vez “forma” (que podríamos entender, traduciendo en japonés este concepto, como *katachi* 形 o bien como *zō* 像) y “evento” (que podríamos traducir con *dekigoto* 出来事) en la concreción de la figura. El arte se

expresa mediante figuras particulares, históricamente determinadas, a través de las cuales se puede captar la posibilidad de dar forma a la experiencia, de sustraerla al caos y a lo informe. El artista capta la forma y la muestra, la exhibe, pero cada vez de manera nueva, cada vez distinta: es decir, a través de los eventos particulares, siempre únicos; hace que acontezca siempre de nuevo. El arte no es mera “síntesis” de forma y evento, sino que es una práctica que en cada ocasión muestra cómo aparece el evento en cuanto forma, y la forma en el tiempo del evento que se renueva continuamente. El artista capta la forma, pero la expresa siempre y únicamente en la concreción de las figuras, es decir, a través de los “eventos” cada vez particulares a través de los cuales acontece la forma. Mientras que el discurso conceptual tiende a distinguir la esencia formal de la materia particular de una obra, la práctica artística apunta a su armonía, a su combinación creativa. El arte es el espacio especial de este encuentro, de la circulación del aliento vital (*ki*) que anima la vida y la relanza, la incentiva. En este sentido es interesante como la propia expresión verbal, cuando es poética más que cuando es únicamente conceptual, alcanza un resultado análogo. En el ámbito de la poética tradicional japonesa *koto* y *mono*, como se ha visto anteriormente, indican de modo ligeramente distinto una “cosa”; pero *koto* puede ser la pronunciación del carácter 言, que indica el “decir”, la “palabra”, como del carácter 事, que indica propiamente el objeto concreto. El “venir fuera” de las cosas (*dekigoto* 出来事), su acontecer, expresa a un tiempo el evento y su expresión. Y no solo eso, sino que, como escribe Michael Marra, en la experiencia estética la distancia entre sujeto y objeto se pierde, pues “yo” y “veo” son uno en la percepción de la belleza. En el mundo de la experiencia estética las “cosas” (*koto*, *mono*) son olvidadas (Marra, 2011: 19).

Y llegados a este punto, mediante el ejercicio y la disciplina del arte, también se puede intuir e, incluso, experimentar (experimentar) la genial reinterpretación que el maestro zen Dōgen hizo de un dicho budista famoso en China:

一切衆生悉有佛性
如来常住無有變易

Issai shujō shitsu u busshō
Nyorai jō ju mu u henyaku

Todos los seres sintientes poseen la naturaleza búdica
el Tathāgata permanece siempre sin cambiar jamás

Esta era la lectura y la interpretación tradicional en el ámbito budista. Dōgen relea la frase, transponiéndola del chino al japonés, y le atribuye un significado bien distinto:

一切衆生悉有佛性
如来常住にして無なり有なり変易なり

Issai shujō shitsu u bussō
Nyorai jo ju (ni shite) mu (nari) u nari henyaku (nari)

Toda cosa es viviente, todo ente es naturaleza búdica
El Tathāgata permanece perenne, (es) nada, (es) ente, (es) cambio. (Dōgen, 2012: 216)

Ésta es la interpretación que hace Dōgen de la frase: no se “posee” la naturaleza búdica, sino que se “es”; no se plantea, en consecuencia, el problema de perder o de volver a adquirir aquello que, al fin y al cabo, se es desde siempre y para siempre. El gran descubrimiento es, por tanto, no tener que ir en busca de aquello que ya se es, aquello que en realidad nunca se ha perdido.

Y esta idea de Dōgen, que se vincula al trabajo de Suga y que prosigue la larga estela de la tradición nipona, es cercana a las nociones chinas y japonesas de “naturaleza”, *shizen* 自然: literalmente, “eso que es por sí mismo”, “eso que acontece espontáneamente” (en otra lectura se puede decir *onozukara*, así por sí mismo). “Naturaleza” es, por consiguiente, libre proceder, lugar de lo espontáneo, acontecer de las cosas sin obstruirse sino en relación e interconexión unas con otras. El cumplimiento ideal de la cultura consiste en alcanzar la naturaleza, la espontaneidad carente de afectación, que es posible aprender de la naturaleza unificándose con ella. El artista consumado, el maestro, es en realidad aquel que ejecuta su gesto renovando el continuo flujo de la energía, del aliento vital que penetra toda realidad. En China, se estudia esta “naturaleza” o espontaneidad sobre todo para mostrar sus implicaciones éticas,² en Japón —siempre a partir de la influencia china— parece prevalecer el aspecto estético, o la visión del arte como espontaneidad del gesto que se logra mediante una práctica asidua. Además, parece típicamente japonés no solo comprender la naturaleza como espontaneidad del gesto artístico, sino también como percepción de los elementos naturales en cuanto estéticos en sí mismos.

² Cfr. Daodejing 道德經, § VII, VIII, XV, XXXIX.

Bibliografía

- DŌGEN. (2012). “Busshō 佛性”. En Kubota Jiun, *Zazen ni katsukasu. Shōbōgenzō 座禪に活か. 正法限蔵*. Tokyo: Shunjusha.
- LEE, Ufan. (2000). *Deai o motomete. Gendai no bijutsu no shigen 出会いを求めて—現代美術の始源*. Tokyo: Bijutsu shuppansha.
- MARRA, Michael F. (2011). *Japan's Frames of Meaning. A Hermeneutics Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MASEFIELD, Peter (Ed.). (1994). *The Udana*. Oxford: Pali text Society.
- NISHIDA, Kitaro. (2002-2009). *Nishida Kitarō zenshū 西田幾多郎全集*. Tokyo: Iwanami.
- RAUD, Rein. (2002). “Objects and Events: Linguistic and philosophical notion of ‘thingness’”. *Asian Philosophy*, 2(12), 97-108. <https://doi.org/10.1080/0955236022000043847>
- Tao te ching: los Libros del Tao*. (2018). (Iñaki Preciado Idoeta, Trad.). Madrid: Editorial Trotta.