

Raquel Bouso¹

Mirar a través, ver claramente. Reconsiderando la perspectiva renacentista desde la filosofía japonesa

Abstract

Our starting point is a remark made by an art historian, Charles Carman, to the theorist of art Norman Bryson regarding his interpretation of the Japanese philosopher Nishitani Keiji's standpoint of emptiness. Bryson claims that Nishitani's standpoint supports his contrast between Western and non-Western gaze. On the contrary, Carman sees Nishitani's standpoint closer to the Renaissance theory of vision as found in Alberti and Nicholas von Cues and so not as opposite to Western tradition as a whole but to a major trend of it. Our suggestion here is that while Nishitani's standpoint illustrates an Asian way of thinking, at the same time it sheds light upon Western assumptions. Therefore, it constitutes a demonstration of how much it can be significant to integrate non-European cultures into the philosophical and art theory discussions in order to broaden our understanding of the discipline of aesthetics.

Keywords

Perspective, Modernity, Japan

1. Introducción: una nueva situación hermenéutica

Cuando era niño, recuerda en uno de sus escritos Yoshio Markino (1869-1956), artista japonés llegado a Europa a principios del siglo XX, su padre, al ver en uno de sus libros de dibujo una caja cuadrada en perspectiva, le dijo que no le parecía cuadrada sino torcida; unos nueve años después, al ver la misma imagen, reconoció sorprendido que si bien antes le parecía torcida, ahora la veía perfectamente recta. El historiador del arte Ernst Gombrich cita esta anécdota para ilustrar que ni la invención de la perspectiva ni el desarrollo del som-

¹ raquel.bouso@upf.edu. Este artículo es resultado de una investigación del proyecto financiado por MIINECO (Ref. FFI2015-65662-P) y FEDER, UE.

breado son suficientes para crear una imagen del mundo visual inequívoca y fácilmente legible (Gombrich 1984: 216). El entrenamiento o el aprendizaje transforman nuestra manera de representar e interpretar las imágenes. La perspectiva no sería, por tanto, natural ni universal sino cultural (Gombrich 1996: 30).

La perspectiva central en la representación pictórica puede considerarse uno de los resultados del proceso de “racionalismo estético” surgido en la Europa moderna, como ha estudiado Timothy Reiss en su obra *Knowledge, discovery and imagination in early modern Europe. The rise of aesthetic rationalism* (1997). La tesis de dicha obra es que en la Europa renacentista el hábito de ver la relación entre ciertas cuestiones especulativas, necesidades prácticas y reglas matemáticas llevó a descubrir un orden universalmente aplicable a lo real. Los cálculos de artistas como Piero della Francesca (1416-1492) o Albrecht Dürer (1471-1528) reflejarían que daban por sentada la validez de una abstracción sistemática y cierta homogeneidad espacial en una correspondencia entre un espacio matemático y la realidad material, es decir, la existencia de una regla universal subyacente a las diferencias percibidas. Progresivamente se asumió que las reglas halladas bajo la apariencia eran comprensivas y explicativas, de manera que las matemáticas, entendidas como fuente de conocimiento y praxis universal, se convirtieron en el fundamento de las artes y las ciencias. Ya Nicolás de Cusa (1401-1464) había mostrado que la geometría era necesaria para una comprensión de la teología (Reiss 1997: 146). Así, paulatinamente, tanto la estética, como la ética, la política, la economía o la epistemología, iban a experimentar la misma racionalización.

Este proceso de racionalización, en auge en el siglo XVIII, tuvo consecuencias en el terreno de la estética. Produjo un efecto moral sobre la concepción del arte al extenderse la idea de que su finalidad radica en una acción pública ética: deleite y utilidad debían coincidir (Reiss 1997: 198). Otra consecuencia es que no se duda en juzgar al “otro” de la cultura occidental – ya sea un otro anterior o un otro de otro lugar – desde los propios parámetros racionalistas. Rousseau, Hobbes o Locke lo describen como un salvaje o descontrolado, ajeno al movimiento benigno de la razón universal. Y lo mismo se aplicará a toda forma artística que no coincida con dichos parámetros.

El estudio del proceso de gestación del racionalismo estético de Reiss persigue revisar la historia europea en busca de una comprensión más sutil y compleja, además de cuestionar la civilización

moderna occidental desde dentro, en sus propios términos. De acuerdo con el modelo explicativo historiográfico tradicional, entre los siglos XV y XVI, Europa experimenta una gran transformación cuyo inicio señalan acontecimientos históricos como la caída de Constantinopla o el descubrimiento de América. A nivel filosófico, esta transformación ha sido interpretada como una reivindicación de la dignidad y la autonomía humana, libre de la tutela divina. También se ha enfatizado el cambio epistemológico que tuvo lugar a consecuencia de la recuperación humanista de los clásicos griegos y latinos así como del desarrollo de las matemáticas, las ciencias naturales y las tecnologías. Algunos de estos elementos, observa Reiss, se han combinado para interpretar el surgimiento simultáneo de una serie de fenómenos como la idea del “mundo” – entendido como una imagen visual o representación espacial – el auge de los modelos matemáticos, el nacimiento del sujeto moderno, el protestantismo, el capitalismo de Estado, la expansión imperial o la decadencia de la comunidad (Reiss 1997: XII). Sin embargo, aun sin cuestionar dicho modelo, ese momento histórico reclamó nueva atención por parte de los estudiosos durante los años sesenta del siglo XX a raíz de la idea planteada por Michel Foucault y otros pensadores de que el hombre en tanto sujeto puede ser comprendido como efecto de la historia, esto es, una particularidad de la sociedad y la historia europea occidental. De ahí que se considerase oportuno volver sobre los debates de los inicios de la modernidad para aprender de las culturas del pasado en un momento histórico marcado por un sentimiento análogo de crisis de las comunidades, injusticia social, nuevas presiones interculturales y cambios globales. Y en esta línea se sitúa el estudio de Reiss.

Tal como la revisión del pasado a partir de nuevos paradigmas interpretativos ciertamente puede arrojar nueva luz sobre lo acontecido, el modo cómo ha sido entendido y sobre el presente, también una mirada externa, procedente de otra cultura, puede cumplir esa función, según veíamos en el ejemplo del artista japonés que citaba Gombrich. En el siglo XXI, la irrupción de las culturas no-occidentales como interlocutores activos en el diálogo filosófico, o intelectual en sentido amplio, ha generado una nueva situación hermenéutica (Mall 2000: 3). Lo que proponemos a continuación es dirigir nuestra atención al uso de la perspectiva en la representación pictórica de tradición europea, y la epistemología que subyace en ella, a partir no tanto de una revisión historiográfica, en sus propios términos, sino de

la aparente extrañeza que puede aportar una mirada asiática sobre la cuestión. Incorporar voces y miradas de distintas procedencias culturales en la interpretación de los fenómenos artísticos nos parece necesario si deseamos ampliar no solo los objetos de estudio de la estética sino la manera de practicar y comprender la propia disciplina y su alcance.

2. *Mirar a través, ver claramente*

En su estudio sobre una epistemología de la visión en el arte y la cultura renacentista, el historiador del arte Charles H. Carman se centra en dos figuras, Leon Battista Alberti (1404-1472) y Nicolás de Cusa. Parte de la idea de que la perspectiva es más que una cuestión matemática y/o geométrica pues posee un significado simbólico, como ya había sugerido Erwin Panofsky en su conferencia en el Instituto Warburg, en 1927, y que después fue publicada con el título *La perspectiva como forma simbólica*:

Si la perspectiva no es un momento artístico, constituye, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas “formas simbólicas” mediante las cuales “un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él”. Y es en este sentido, esencialmente significativa para las diferentes épocas y campos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean. (Panofsky 1999: 24-5)

También apuntaba en esta dirección en un escrito de 1919, Pável Florenski, en el que presentaba la perspectiva como una expresión simbólica y vinculaba la manera de comprender el mundo con la manera de representarlo. Para Florenski, toda representación, sea o no en perspectiva, es un símbolo. Las imágenes naturalistas y no-naturalistas serían símbolos de distintas percepciones del mundo. La ausencia de una perspectiva lineal en la práctica artística durante determinados períodos del arte (egipcio, medieval) indicaría un modo singular de pensamiento distinto de la visión naturalista:

La perspectiva es el procedimiento que resulta necesariamente de aquella cosmovisión en la que se reconoce como fundamento verdadero de los objetos-ideas seudorreales una subjetividad desprovista ella misma de realidad. La perspectiva es la expresión del “meonismo” e impersonalismo. Y

esta corriente de pensamiento suele conocerse como naturalismo y humanismo, la corriente surgida con el fin del realismo y el teocentrismo medievales. (Florenski 2005: 96)

Con “meonismo”, explica el editor de la obra al español, Felipe Pereda, Florenski se refiere al sistema filosófico de Nikolai M. Minskii (1855-1937), el cual combinaba las ideas de Nietzsche con la mística oriental y defendía la imposibilidad del conocimiento humano del ideal y de la divinidad². Ese sistema filosófico es considerado en el pasaje citado como heredero de la visión del mundo de Leonardo, Descartes o Kant, surgida a su vez del Renacimiento. Y el equivalente plástico o artístico de la cosmovisión renacentista sería la perspectiva. El pintor renacentista de perspectivas personificaría una mirada al mundo cuya realidad trata de reconstruir con “la excusa de la objetividad” a través de sus limitaciones subjetivas y que reclama para sí el carácter divino. Mediante la perspectiva, ese artista trata de unificar las representaciones del mundo: “[...] de manera que éste se entienda como una red unitaria, indivisible e impenetrable de relaciones kantiano-euclidianas, concentradas en el ‘Yo’ que contempla el mundo, pero, al mismo tiempo, en el modo en que este ‘Yo’ funciona como una especie de punto focal imaginario, especular e inerte” (Florenski 2005: 96).

Claramente, la interpretación del pensador ruso de la perspectiva lineal o central encierra una crítica a la corriente de pensamiento naturalista y humanista que considera epítome del subjetivismo e ilusionismo, frente a la que llama “perspectiva invertida”, propia del realismo y teocentrismo medievales, cuyo objetivo sería la verdad de la existencia y no la mera verosimilitud de la apariencia. De este modo, cuestiona la modernidad, por un lado, porque privilegia un subjetivismo “ilusorio”; y por otro, por la absolutización del propio punto de vista que habría llevado a los historiadores de la cultura del siglo XIX a juzgar como decadente, ignorante o salvaje todo arte que no se asemejase al de su tiempo, y a descartar, en consecuencia, otras posibles representaciones del mundo. Como vemos, Florenski dirige la misma crítica que apuntábamos antes con respecto a la actitud hacia el “otro” del racionalismo estético moderno.

² El nombre “meonismo” derivaría del griego μή ον, “no ser”, F. Pereda en Florenski 2005: 112, n. 70.

También Carman afirma que el naturalismo, entendido como la representación de personas y cosas según se aparecen más o menos a los ojos de quien las ve en la naturaleza, es el rasgo que distingue el arte renacentista del medieval, más abstracto. Sin embargo, su propósito es matizar la interpretación habitual del arte renacentista como un alejamiento progresivo de la religiosidad medieval que conduce a desplazar su interés hacia lo secular y mundano. Mediante el estudio de Alberti, sobre todo su obra *Della pittura* de 1435, en diálogo con la filosofía de Nicolás de Cusa, trata de demostrar cómo la perspectiva central renacentista no debe ser vista exclusivamente como la expresión de un mero racionalismo sino de una tensión entre lo natural y lo espiritual. Sostiene que Alberti habría desempeñado un papel seminal en la articulación de la importancia de la perspectiva de un centro único como complemento de un significado teológico (Carman 2014: XIII). Este intento, que sin duda tiene interés para ofrecer un cuadro más completo del arte renacentista, tiene su importancia también para establecer una poética de la perspectiva desde un punto de vista intercultural como veremos a continuación.

Carman argumenta que Alberti fue el primero en describir y recomendar el naturalismo en la pintura, incluido el uso de la perspectiva de centro único, y la obra de Cusano le proporcionó una base teológica para sus ideas. En su opinión, ambos buscaban ver a través de lo material, la realidad espiritual “la infinitud de la plenitud de Dios en la finitud de la existencia terrenal” (Carman 2014: 162)³. Y esto le lleva a pensar en una epistemología de la visión compartida: ambos conciben una geometría de la perspectiva basada en la intersección de lo finito y lo infinito; para ambos, este encuentro entre lo finito y lo infinito arroja luz sobre la relación de semejanza de lo humano y lo divino; y serían análogas su concepción del artista-artesano, su confianza en el intelecto para perfeccionar un diseño apropiado, o su uso de determinadas metáforas (espejo, ventana, flor, puerta, muro, oro, etc.; Carman 2014: 162-3).

La perspectiva se había empezado a desarrollar antes, en el arte pictórico de la Antigüedad, según Panofsky, lo que implicaría ya una cierta racionalización de los sentidos, pero para este autor la percepción y comprensión del espacio difería de la renacentista⁴.

³ La traducción de los pasajes citados, si no se indica lo contrario, es mía.

⁴ Por las cartas que Dürer dirige desde Venecia a su amigo Willibald Pirckheimer sabemos que pensaba que el arte de la proporción y la perspectiva, desconocido

Para el estudioso alemán, se puede hablar de perspectiva cuando el cuadro se halla transformado en una especie de ventana a través de la cual nos parece estar viendo el espacio. El cuadro se presenta como una intersección plana de la pirámide visual que se forma al considerar el centro visual como un punto. La perspectiva central, para construir un espacio totalmente racional, infinito, constante y homogéneo, presupone que miramos con un único ojo inmóvil y que la intersección plana de la pirámide visual es una reproducción adecuada de nuestra imagen visual (Panofsky 1999: 12). La homogeneidad del espacio geométrico se funda en que todos sus elementos señalan una posición en la que se encuentran referidos unos a otros. Por tanto, la construcción perspectiva es una abstracción de la construcción psicofisiológica del espacio.

La perspectiva antigua, a diferencia de la moderna, según Panofsky, no remite los elementos del cuadro a una unidad superior, de modo que la totalidad del mundo aparece como algo discontinuo: “el ‘espacio estético’ y el ‘espacio teórico’ traducen siempre el espacio perceptivo *sub specie* de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada y en el segundo caso sometida a las leyes lógicas” (Panofsky 1999: 28).

De ello deduce que en la antigüedad grecorromana el espacio no era un sistema homogéneo e infinito de relaciones dimensionales sino un compuesto de contenidos yuxtapuestos de un recipiente finito⁵. Al final de la Antigüedad, y en relación con el aumento de las influencias orientales, cuya aparición interpreta como síntoma e

por los pintores naturalistas y coloristas del norte de Europa, había sido apreciado por griegos y romanos y olvidado durante mil años hasta que lo sacaron a la luz los artistas italianos doscientos años atrás (Nepi Scirè 1999: 59, Panofsky 1943).

⁵ Gombrich señala a este respecto que, sin restar coherencia teórica a la interpretación de Panofsky de la perspectiva, estudios posteriores cuestionan su adecuación histórica. Por ejemplo, Decio Gioseffi en su obra *Perspectiva artificialis* arroja dudas sobre las afirmaciones de Panofsky de que la antigüedad no había concebido la proyección lineal de un punto único y que Euclides la había negado explícitamente y ello se veía en Vitruvio; por su parte, Richard Tobin opina que Panofsky malinterpreta a Euclides y alega que los griegos que practicaron la perspectiva en el siglo IV a.C. tenían acceso a métodos de proyección curvos y planos. (Gombrich 1996: 30). Puede concluirse con Reiss que habría diversos modos de concebir la perspectiva, con pesos distintos en la organización cultural de un momento histórico dado y en relación a otros procesos de dicha organización, no una cronología unidireccional y única (Reiss 1997: 172, n. 9).

instrumento de la nueva evolución, empieza a disgregarse el cerrado espacio interior y el paisaje libremente configurado en profundidad; la aparente sucesión de figuras cede el puesto a la superposición y contigüidad. Y concluye que “La antigua forma de ‘mirar a través’ comienza a cerrarse” (Panofsky 1999: 30).

En este proceso de cierre de la mirada, los elementos del cuadro, su nexa dinámico mimético-corpóreo y su nexa espacial-perspectivo, se unirían en un contexto inmaterial, creando una unidad colorística o lumínica. El mundo, igual que el arte, es definido por primera vez como un *continuum* y queda al mismo tiempo privado de su compacidad y de su racionalidad. Para Panofsky, el espacio se ha transformado en un fluido homogéneo y homogeneizador, pero no mensurable y, por lo tanto, falto de dimensiones. La Edad Media organiza la sucesión de formas ordenando el espacio, produciendo la superposición y yuxtaposición de elementos, lo que lleva a Panofsky a sugerir que el desarrollo resumido en la obra de Brunelleschi y Alberti era la gran evolución de un espacio agregado a un espacio sistemático.

Según esto, el espacio simbólico espiritual medieval cerrado se volvería a abrir en la pintura renacentista pero, a diferencia de Florenski, Charles Carman no la interpreta como la mera expresión de un subjetivismo exacerbado que reclama para sí el carácter divino. La dicotomía entre un espacio finito, razonado (medible) y un espacio infinito e inconmensurable (un infinito espiritual, no razonado) que se puede hallar en Alberti y Cusano, según Carman encaja en el marco de una epistemología de la visión renacentista: lo que se ve en las imágenes renacentistas, aproximaciones al cuerpo y el espacio (con o sin perspectiva central), provoca una visión espiritual e interna, solo visible plenamente en el corazón y la mente. Tanto el artista como el visionario comparten el supuesto de que lo que condiciona una respuesta de los sentidos y el intelecto (lo empírico frente a lo emocional/espiritual) es la relación de identidad del individuo con Dios en tanto que *imago Dei*. Así, a través de lo visible se accede a lo invisible.

Conviene destacar aquí que Carman reconoce que la pregunta que subyace en dichas imágenes acerca de una realidad más plena que la realidad empírica, acerca de lo que no se conoce, no pertenece exclusivamente al mundo renacentista pues aparece también en Rainer M. Rilke y en otros artistas modernos. Por ello concluye que su interpretación puede servir de puente entre los principios de la era moderna y el mundo moderno y contemporáneo. La búsqueda de una justificación de lo incognoscible sería un elemento en común

pese a que en la contemporaneidad la respuesta ya no se busque en la fe o en la semejanza con Dios sino en una aceptación radicalmente existencialista de una nihilidad fundamental. Sigue pues vigente la mirada autoconsciente sobre el mundo en artistas que buscan una realidad más plena que la efímera y que solo es visible desde un ángulo a la vez. Acumulando visiones de ventanas que ofrecen atisbos de vida no enteramente comprensibles, conducen la mirada a lo que, según Carman, podría ser una *docta ignorantia* de acuerdo con la expresión cusana⁶.

La “ventana” de Alberti ha sido caracterizada como una forma de ver la realidad fija e incluso tiránica desde una sola posición; en términos de Florenski, sería la posición de ese “Yo” que contempla el mundo y funciona como una especie de punto focal imaginario, especular e inerte. Por el contrario, Carman ve en ella un desafío, si bien ambiguo, pues conduce la mirada fuera del límite de la visión finita del mundo empírico, limitado y racional, tal como Cusano vio la infinitud de lo que reside más allá del espacio empírico del marco de la ventana (Carman 2014: 167).

3. *Un centro sin circunferencia*

Una de las lecturas de la perspectiva lineal como expresión de un punto de vista que sitúa en el centro de un marco conceptual cerrado al sujeto es la que propone el teórico de la cultura visual Norman Bryson en su texto *The gaze in the expanded field* (Bryson 1998). Bryson compara el régimen visual de la tradición occidental con la posición filosófica del pensador japonés Keiji Nishitani en su obra *La religión y la nada*⁷ que ilustra con pinturas de los artistas japoneses del siglo XV como Sesshū y Murata Shukō.

⁶ En este sentido, Blumenberg interpreta el significado de la docta ignorancia de Cusano no en términos de una teología que incapaz de predicar algo sobre Dios no necesita del habla, sino que señala la diferencia entre el silencio y el silenciar: “La teología negativa no representa un cuerpo de conocimiento; es un camino, un ejercicio espiritual, un método para cultivar una posición o actitud” (Blumenberg 2010: 192). En otra obra destaca la dimensión antropológica de la *docta ignorantia* pues además de justificarse a sí misma, la ignorancia como conocimiento de los propios límites, subraya el deseo de conocimiento propio del ser humano (Blumenberg 1999: 487-8).

⁷ El título original de la obra es *Shūkyō to wa nani ka* (*Qué es la religión*, 1961).

Como hemos visto, mediante la perspectiva lineal, la pintura renacentista aseguraba la homogeneidad y coherencia del espacio pictórico fijando en una superficie plana bidimensional, a través de una serie de operaciones geométricas, las distancias relativas y las posiciones de los objetos con respecto a un punto de vista único. Florenski, entre otros, han asociado la perspectiva renacentista con la racionalidad subjetiva de la filosofía cartesiana. Bryson comparte la idea de que el perspectivismo cartesiano sería el modelo visual hegemónico de la modernidad, si bien no el único. Considera que la concepción del sujeto de Alberti, cuyo modelo dominaría la primera época de la perspectiva renacentista, sería ya cartesiana en su reducción del espacio de la pintura a una puntualidad sin dimensiones, en cuanto que en su descripción de la representación de *De Pictura*⁸ “el cuerpo del pintor se reduce al arco ‘interior’ entre la retina y el pincel, y el cuerpo del observador se simplifica en la misma medida en un lugar puntual de recepción” (Bryson 1983: 103). En cambio, en la pintura de Rafael, *Sposalizio della Madonna* (1504), Bryson argumenta que el punto de vista de quien observa el cuadro y el punto de fuga, que “descentra” la posición del sujeto, son inseparables, por lo que concluye que “la aniquilación del sujeto como centro es la condición en el preciso instante de la mirada” (Bryson 1998: 91). Esto indicaría que en la tradición occidental, la centralidad del sujeto, que en la representación pictórica ilustraría la perspectiva central, se irá viendo progresivamente desplazada a la manera de las posiciones filosóficas de Sartre o Lacan. Sartre pone de manifiesto cómo el observador deja de ser el centro único para ser observado: deviene tangente, punto de fuga, opacidad para el distante horizonte de la mirada de Otro. La reflexión de Lacan sobre la visión deja claro que se trata de un constructo social y por tanto que toda experiencia visual está mediada culturalmente. Sin embargo, al comparar las reflexiones de Sartre y Lacan sobre la descentralización del sujeto con la filosofía de Nishida Kitarō (1870-1945) y Nishitani, Bryson deduce que las primeras todavía se mantienen en un marco conceptual cerrado, es decir, la visión se teoriza todavía desde el punto de vista de un sujeto situado como centro del mundo, mientras que las segundas desplazan de manera más radical al sujeto del campo de visión.

⁸ Versión latina de *Della pittura*, más técnica, publicada en 1439-41.

En efecto, para Nishitani, la posición de Sartre ejemplifica la subjetividad moderna construida sobre una nada que viene al encuentro en la existencia y que garantiza la libertad humana, ocupando el lugar anteriormente destinado a Dios. Pone de manifiesto que al reconocer que nosotros mismos nos convertiremos en nada, al experimentar de algún modo la propia muerte, se nos desvela un aspecto del mundo privado de vida: el “no-ser”. La realidad del ser muestra el aspecto de la vida, el no-ser muestra el aspecto de muerte inherente al mundo. Nishitani mantiene que el hombre moderno ha construido su propia imagen sobre este dualismo, es decir, asume el proceso de secularización que ha conducido a la “autoconciencia de la subjetividad” fundada sobre la asociación de la nada (entendida como “no-ser”) y la trascendencia.

Con todo, Nishitani reconoce en las llamadas “filosofías existenciales” una realización de la subjetividad más profunda que la evidencia del *cogito ergo sum* de Descartes, que en su opinión constituye el primer ejemplo del modo de ser del hombre moderno. Mientras que la autoconciencia cartesiana se limita a sí misma (piensa el *cogito* desde el *cogito* mismo), el yo del existencialismo descubre de forma subjetiva en su interior la nihilidad, esto es, un campo de la existencia más elemental que la conciencia y la autoconciencia. Para el autor, el ego de la autoconciencia indica un estado de apego al yo o “autoapego”, fuente de problemas filosófico-religiosos como la angustia, la duda, el mal o el pecado. La crítica de Nishitani a esta autoconciencia subjetiva estriba en que la entidad que denominamos “sujeto” no puede ser convertida en objeto ni derivar de algo objetivo: lo que se conoce no puede ser generado por lo conocido, pues conocer implica siempre una trascendencia respecto a lo conocido. Además, el suponer que desde el sujeto todas las demás cosas pueden ser consideradas, en cuanto objetos, conduce a una oposición entre el yo y el mundo y todas las cosas que están en él. La autoconciencia cartesiana implicaría, por tanto, una dualidad entre sujeto y objeto, debido a la escisión entre quien conoce y lo conocido, y la objetivación del sujeto, mediante la cual la conciencia es identificada con el pensamiento, el cuerpo y todas las facultades o actividades que vienen atribuidas al yo (vida, voluntad, intelecto, etc.).

Como deriva Bryson de la interpretación de Nishitani, mientras que para Descartes la separación del yo sujeto y el otro objeto es una relación positiva puramente racional, para los existencialistas es alie-

nante. Nishitani entiende que el pensar existencial, significa dejar atrás el campo de la razón e irrumpir en el campo de la nihilidad, de modo que ya no se trata del conocimiento de objetos sino de la realidad de las cosas y del yo. Este desplazamiento del aspecto epistemológico al ontológico guarda relación con la concepción de la existencia de las filosofías existenciales, en particular, la distinción clásica entre “existencia” (según designa el término latino *existentia*, lo que “está ahí”, “está afuera”, *in re*) y “esencia” (lo que hace ser la existencia). En general, el existencialismo se refiere con la noción de “existencia” a un modo de ser que no es dado ni es puesto, sino que constituye su propio ser, se hace a sí mismo, es decir, lo existente crea su propia esencia, su propia inteligibilidad y la del mundo. Esto, por ejemplo, lleva a Heidegger a distinguir entre *Dasein* y *Existenz*, o a Sartre a afirmar en *L’existentialisme est un humanisme* (1948) que la existencia del hombre precede a su esencia, o dicho de otro modo, que el hombre escoge su propio modo de ser. Para Nishitani esto significa que el hombre moderno ya no considera que Dios crea al hombre a su imagen y, en consecuencia, ya no cree que su esencia consista en ser *imago Dei*, sino que es el hombre quien crea su propia imagen. La nada de lo desconocido empuja al yo a crear su propia identidad por sus medios, sin Dios, lo que refuerza la posición del yo como centro de la experiencia.

Bryson retoma la crítica de Nishitani a Descartes y a Sartre en términos de visión: ambos filósofos comparten la línea de pensamiento basada en la objetivación antropocéntrica y racionalista del objeto (la separación del yo y su equivalente ojo visual) por parte de quien contempla o ve. Y contrapone este punto de vista característico de la filosofía occidental moderna al que Nishitani se refiere como “vacuidad” (en sánscrito *sūnyatā*, en japonés *kū* 空). Con esta noción tomada del budismo, que alude a una nada absoluta que trasciende la dicotomía sujeto/objeto, un *locus* de un *continuum* infinitamente abierto más allá del marco de la visión que propicia la búsqueda del que contempla de un yo real más pleno:

El movimiento de Nishitani consiste en disolver el mecanismo del encuadre que siempre *produce* un objeto para un sujeto y un sujeto para un objeto. Si accedemos al campo de *sūnyatā*, el objeto no existe al final del túnel de la visión sino en el campo total del universal restante. El objeto se abre *en todas direcciones* en el entorno universal, frente al cual se define negativa y diacríticamente. Quien mira los objetos solo ve un ángulo de todo el campo en donde el objeto reside, una sola tangente de la circunferencia de 360

grados, y de los 360 grados que irradia en todas las direcciones la esfera de luz que se dispersa desde el objeto hacia el entorno circundante. (Bryson 1998: 100)

A partir de ahí, Bryson se pregunta cómo es posible representar esa mirada que se encuentra en los límites de la representación. En el campo de la vacuidad, el campo visual que antes coincidía con los límites del marco se amplía de modo que el marco queda disuelto. El ángulo de visión estrecho o limitado queda rodeado por todas partes por una invisibilidad circundante. Un arte no representacional como la pintura a tinta china de la tradición zen apuntaría en esa dirección: borra los contornos de las figuras y enfatiza la relación dinámica que mantienen con el fondo del que surgen, recoge la suma de visiones que el observador de la pintura excluye al asumir su propia visión evocando el entorno circundante de invisibilidad que también le comprende y queda fuera del marco del cuadro.

Lo que Bryson no tiene en cuenta en su análisis, en opinión de Carman, es que Nishitani halla en el Maestro Eckhart (1260-1328) un equivalente en la tradición mística alemana de la concepción del budismo zen de la nada, si bien añade “no en Cusano para quien fue mucho más importante” (Carman 2014: 171). Ciertamente Nishitani no sólo se sirve de una noción budista sino de la tradición mística medieval europea para cuestionar el racionalismo cartesiano y el radical antropocentrismo de la filosofía occidental moderna. Carman está en lo cierto con respecto a que el filósofo japonés afirma que el punto de vista de Eckhart es el más cercano al suyo, y este reconocimiento diluye o matiza toda contraposición entre una mirada occidental y asiática. No obstante, conviene señalar que Nishitani, aunque indirectamente, en su obra sí remite al Cusano, tanto a la coincidencia de los opuestos⁹ como a la fórmula de la esfera infinita

⁹ “La verdadera perfección adviene en el momento en que la idea de perfección aristotélica y su número infinito de contrarios y contradicciones son uno” (Nishitani 1999: 350; 1987: 311). En su discusión sobre la sustancia aristotélica, Nishitani sigue una argumentación similar a Nicolás de Cusa en *De beryllo* n. 46, 4-15 sobre que los principios se comportan negativamente con respecto a lo fundamentado por ellos (el principio de lo caliente no está caliente, etc.). Su idea de la “lente” que permite ver un tercer principio que mantiene unidos a los opuestos (Flasch 2003: 149) se podría comparar con el punto de vista de la vacuidad nishitaniano que permite ver como una doble exposición los opuestos correlativos (la vida-en la-muerte, samsara-en el nirvana, etc.), en ambos casos se trata de una forma de ver que permita conciliar los opuestos sin subsumirlos o

cuya circunferencia está en todas partes y cuyo centro en ninguna¹⁰, y se refiere a un conocer cercano a la *docta ignorantia* (Nishitani 1999: 197)¹¹.

Asimismo, puede establecerse cierta analogía entre la concepción de lo absoluto como vacuidad en Nishitani y Dios como *non aliud* “no otro” en Cusano, en la medida en que la vacuidad y los seres, o Dios y el mundo, no se oponen dualísticamente, ni se excluyen. Al tiempo que salvaguardan la trascendencia y absolutidad del absoluto, este no es otro o distinto que los seres/creaturas. Como explica Beierwaltes, Cusano, en *De visione Dei*, aborda la relación inseparable entre ver y ser visto, Dios ve y es visto por aquellos a quienes ve, “es precisamente la fundamentación del ver a Dios por parte del hombre en el verse de Dios mismo (genitivo-subjetivo) lo que pretende el Maestro Eckhart” y cita el pasaje de un sermón al que también alude Nishitani “el ojo con el que veo a Dios es el mismo ojo con el que Dios me ve” (Beierwaltes 2005: 182, n. 3; Nishitani 1999: 112; 1987: 72). De ahí que la identidad del que contempla dependa y se afirme por su “opuesto”, como una coincidencia de la mirada finita y la infinita. Podría expresarse en términos budistas como la forma es vacuidad y la vacuidad es forma. O en términos cusanianos, el mundo es “aparición de lo absoluto, ‘teofanía’ en el modo de la limitación (*contractio*) o de la imagen”, “imagen de sí (*sui ipsius imago*) de Dios” (Beierwaltes 2005: 199-200).

Para Carman, quienes contemplaban las pinturas renacentistas, reconocían un mundo que se expande más allá del marco de la visión, dentro del cual la visión finita encuentra la expansión infinita de la

anularlos, en la línea de la autoidentidad absoluta de los contrarios de Nishida Kitarō. Para un estudio sobre la visión en el Cusano y Nishida (Ghilardi 2008: 145-60).

¹⁰ *Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam* (II libro dei ventiquattro filosofi 1999: 56-7). Nishitani: “A pesar de que digamos que el modo de ser de las cosas en su mismidad aparece en el retorno de la circunferencia (es decir, de los campos de la sensación y la razón) al centro (el terruño de las cosas mismas), este centro ya no es el centro de un círculo; ya no es un centro de una circunferencia. Es, por decirlo de alguna manera, un centro sin circunferencia, un centro que solo es centro y nada más, un centro en el campo la vacuidad. Es decir, en el campo de *śūnyatā*, el centro está en todas partes” (Nishitani 1999: 204; 1987: 164).

¹¹ En su traducción al inglés, Jan Van Bragt añade a la expresión de “un conocer sin conocer” (*muchi no chi* 無知の知) de Nishitani, “a sort of *docta ignorantia*” (Van Bragt 1982: 193).

mirada de Dios, permitiéndoles trascender su propia existencia finita (Carman 2014: 171). De acuerdo con esto, la ventana o el marco del cuadro actuarían como un lugar liminal, conceptos fronterizos que no encierran o limitan sino como apertura o ilimitación. Su crítica a Bryson reside en que no parece reconocer esta función de la ventana en las pinturas renacentistas al considerarlas “protocartesianas” y, en cambio, reconoce la concepción de Nishitani, según la cual el que ve está abierto a un espacio descentrado que se extiende más allá del marco, como opuesta al perspectivismo cartesiano. En su opinión, Bryson comprende claramente las implicaciones fundamentales del significado de una coincidencia de opuestos donde lo finito encuentra lo infinito en un campo o fundamento que define el ser como constitutivo de su propio opuesto infinito, pero no las exigencias teológicas renacentistas de dicha epistemología de la visión¹². En efecto, el descentramiento del sujeto que progresivamente se da en el arte moderno y que refleja claramente la filosofía de Nishitani encuentra un referente en el Cusano. En su concepción cosmológica, situada entre la medieval y moderna, como apunta Panofsky siguiendo a Cassirer, su mundo es ilimitado (*indefinitus*) de manera que su centro espacial se relativiza al manifestar que cualquier punto del espacio podría ser considerado el centro del universo (si bien el centro del mundo espiritual sigue siendo Dios), de manera análoga a la construcción perspectiva que podrá elegir con libertad el punto de vista en el que parece centrado el mundo representado (Panofsky 1999: 157, n. 64).

Tanto en un caso como en otro, Carman y Bryson se sirven de la filosofía de Nishitani para reinterpretar supuestos asentados en la tradición occidental. Nishitani permite a Bryson pensar la ontología

¹² La teología sería clave para entender la obra de Dürer, como ha mostrado Beierwaltes quien encuentra también en el campo espiritual del artista, particularmente evidente en su *Autorretrato* de 1500, esta concepción del Cusano de un ver absoluto. El autorretrato del artista es, a la vez, una imagen de Cristo. Lo que podría interpretarse como un gesto de arrogancia, adquiere otro sentido a la luz de la doctrina de la *theosis* o *deificatio* o *filiatio Dei* en el Cusano, de acuerdo con la cual expresaría la coincidencia de la mirada finita con la infinita en ésta misma y en el ver – fundamentado desde el ver absoluto – de la mirada finita a ésta (Beierwaltes 2005: 252). Esto reforzaría la idea de Carman sobre la transformación de la concepción perspectiva del espacio renacentista fundada en una ambigüedad también notada por Panofsky: o bien reduce lo divino a mero contenido de la conciencia humana o afirma la conciencia humana como receptáculo de lo divino (Panofsky 1999: 54).

del campo visual irreductible a la dialéctica sujeto/objeto, la cual permanece impensada en los otros ejemplos de descentralización del sujeto que comenta, Sartre y Lacan. Con todo, conviene destacar que evita establecer una contraposición esencial entre una visión occidental y otra asiática. De hecho, sugiere que si se quisiera proponer una tipología sería interesante buscar ejemplos no solo en las tradiciones japonesas sino en “subtradiciones” o momentos y prácticas occidentales desvinculados del perspectivismo cartesiano¹³. Por su parte, para Carman, la posición de Nishitani más que constituir un mero contrapunto a la tradición occidental, precisamente al reconocer afinidades entre el cristianismo y la filosofía moderna, ofrece la posibilidad de una comprensión diferente, si cabe más plena y más adecuada de la epistemología renacentista de la visión. El interés de este historiador del arte, como dijimos al principio, es tender un puente epistemológico para debatir qué comparte el discurso moderno con el renacentista, de modo que si hay espacio para releer lo visual en el período de la primera modernidad, también quizás lo haya para entender nuestra mirada a la luz de lo que los artistas podrían considerar como el fin de desvelar lo invisible (Carman 2014: 172).

4. Conclusiones: repensar la estética en un contexto intercultural

No todos los pintores renacentistas, escribió Baxandall, necesitaban de una concepción reflexiva de la visión para poder pintar, aunque algunos demuestran en sus escritos poseer conocimientos en la materia como era el caso de Piero della Francesca (Baxandall 2003: 152). Los avances en las teorías sobre la visión humana se deben en parte a estos artistas y la “ciencia de la perspectiva” que se venía desarrollando desde finales de la Edad Media para ayudarlos a sistematizar su práctica mediante la observación de la naturaleza y

¹³ El escrito de Bryson originalmente fue una conferencia pública en el transcurso de la cual hubo un turno de preguntas en el que matizó la contraposición que se desprendía de su intervención; el libro publicado por Foster recoge también esas aclaraciones (Foster 1998: 132-3). En la misma obra que contiene el ensayo de Bryson, Martin Jay apunta que el correlato filosófico de la pintura del norte de Europa no sería el concepto de espacio geométrico, racionalizado y esencialmente intelectual cartesiano sino la experiencia visual de la observación inspirada en el empirismo de Bacon (Jay 1998: 13).

cálculos matemáticos que permitían agrandar o disminuir proporcionalmente el tamaño de las figuras para conseguir el efecto de ser vistas desde la distancia. Esta ciencia de la perspectiva formaría parte del proceso de racionalización estética que veíamos al principio. Y pese a que podamos lamentar los posteriores excesos del cientifismo a que conduce esta racionalización, Martin Jay nos invita a reivindicar la tradición científica occidental por haber hecho posible el perspectivismo cartesiano a menudo tan denostado o su complemento, el arte de describir baconiano, y concluye que “debe haber algún vínculo entre la ausencia de dichos regímenes visuales en las culturas asiáticas [...] y la ausencia de revoluciones científicas indígenas” (Jay 1998: 19-20).

Aunque no podamos explorar aquí ese vínculo, si querríamos, a modo de conclusión, plantear que una posible poética de la perspectiva, que comprenda los principios y reglas que la caracterizan, debería incluir otros posibles regímenes visuales y no solo occidentales. Cabría mencionar, a este respecto, que en la pintura japonesa tradicional, por ejemplo en el paisajismo del siglo XI en adelante, el espacio se representa a vista de pájaro. Como explican Bonnin e Inaga, el punto de vista no es fijo sino aleatorio, a medida que el artista pinta un paisaje lejano, su punto de vista se aproxima, de manera que el segundo plano queda superpuesto al primero como si fueran planos estratificados (Bonnin, Nishida, Inaga 2014: 122-3). Esta sería una muestra de un tipo de composición que hallamos con frecuencia en el arte asiático, donde se representan en primer plano y más grandes los objetos más lejanos y los más cercanos más pequeños, y que ha sido denominado “retro-perspectiva” o “perspectiva inversa”¹⁴. Estaríamos pues ante un tipo de perspectiva que, como indicaba Florenski, expresa otra comprensión del mundo y la forma de representarlo. Por esta razón, advierte Inaga Shigemi, cualquier propuesta de comparación intercultural requiere precauciones filológicas para no aplicar simplemente el marco conceptual occidental a otras realidades¹⁵.

¹⁴ Aparece, por ejemplo, en el arte coreano llamado *chaekgado*, un género que retrata mobiliarios de estancias sobre todo masculinas con objetos propios de los eruditos confucianos, como libros o material para la escritura (Chung, Kim 2017).

¹⁵ El ejemplo concreto que aduce Inaga es comparar la perspectiva lineal occidental con la noción china de las “tres distancias” (三遠 ch. *san yuan*, jap. *san en*) propuesta por el paisajista Kuo Hsi, ca. 1120-90, para producir el efecto de la distancia en la pintura (Inaga 2007: 271).

De hecho, en Japón, no hallamos las primeras muestras de la adaptación de la perspectiva lineal entre los artistas japoneses hasta que se levantó la prohibición de importar libros de Occidente en 1720. Aunque Japón había entrado en contacto con la pintura occidental durante los siglos XVI y XVII con la llegada de españoles y portugueses, según explica Ienaga Saburo, los artistas japoneses se habían limitado a copiar obras extranjeras (Ienaga 1978: 157-8)¹⁶. No sería hasta los siglos XVIII y XIX cuando empezaría el estudio sistemático del arte y la ciencia occidentales. El término perspectiva se llamó en japonés *enkinchō* 遠近法, palabra cuyos sinogramas significan respectivamente “lejos”, “cerca” y “método”. Esto indica que se comprendió la perspectiva como un procedimiento para representar la distancia, realizando en cierto modo el aspecto técnico o científico y sin las connotaciones de la palabra latina que según la definición dureriana significa “mirar a través” y ya se halla en Boecio con el sentido de *perspicere* “ver claramente”, a su vez traducción del griego ὀπτικῆ (Panofsky 1999: 11, 99).

Pintores como Shiba Kokan (1747-1818) y artistas del estilo *ukiyo-e* como Katsushika Hokusai (1760-1849) y Ando Hiroshige (1797-1858) fueron los primeros en introducir la perspectiva y otros principios occidentales en sus obras. En el proceso de adaptación surgió algo nuevo, una suerte de hibridación entre la representación plástica tradicional y la perspectiva lineal importada. Lo que resulta un tanto irónico es que esa creación original influyó, a su vez, en los artistas europeos sobre todo impresionistas y post-impresionistas, entre ellos Manet, Van Gogh o Gauguin (Inaga 1983). Y se trató de una influencia significativa pues las estampas japonesas fueron, como recuerda Ben-Ami Scharfstein, el primer arte no-occidental en ejercer una fuerte influencia en el arte moderno europeo (Scharfstein 2009: 271).

Contactos e intercambios entre culturas como esos se han producido desde la Antigüedad y no cabe duda de que eso que llamamos Occidente se ha configurado a partir de una gran diversidad de tradiciones procedentes de distintos orígenes geográficos. Y sin embargo, el reconocimiento de esta diversidad en el ámbito académico parece discurrir más lentamente. Voces autorizadas en el terreno de la historia del arte y la estética de Japón, como Inaga Shigemi o Sasaki Ken-ichi, lamentan que el papel de las culturas no-occidentales

¹⁶ Ienaga sostiene que Sesshu (1420-1506) fue el primer pintor japonés en dar un tratamiento realista al espacio en sus pinturas (Ienaga 1978: 110).

siga siendo periférico en esas disciplinas. El primero sostiene que el principal obstáculo para la globalización de la investigación en historia del arte es que organismos como la International Association for Art History (CIHA) sea una asociación internacional dedicada principalmente al estudio del arte occidental, en el cual la historia del arte llamado oriental solo aparece esporádicamente (Inaga 2007: 251-2). Sasaki, en cambio, se refiere a la situación de la disciplina de la estética en Japón, donde siempre ha consistido a su pesar en el estudio de la estética occidental, las teorías clásicas y contemporáneas, mientras que a lo largo de su carrera, su intento ha sido crear una estética propiamente japonesa (Sasaki 2010: IX-X)¹⁷. Cabría esperar, por tanto, que las disciplinas académicas sigan redefiniendo sus confines, métodos y contenidos para dar cabida a la diversidad cultural y poder abordarla en toda su complejidad. Los propios Estudios visuales y de la Cultura visual, algunos de cuyos representantes han sido aludidos a lo largo de este trabajo, precisamente al extender su alcance más allá de las historias del arte occidentales serían un ejemplo en este sentido, y seguramente no habrían sido posibles sin una reflexión profunda sobre la alteridad y el reconocimiento de los artefactos y prácticas visuales de otras tradiciones y culturas.

Bibliografía

Baxandall, M., *Words for pictures. Seven papers on Renaissance and art criticism*, New Haven, Yale University Press, 2003.

Beierwaltes, W., *Cusanus. Reflexión metafísica y espiritualidad*, tr. por A. Ciria, Pamplona, EUNSA, 2005.

Blumenberg, H., *The legitimacy of the modern age*, tr. por R. M. Wallace, Cambridge, MIT Press, 1999.

Blumenberg, H., *Paradigms for a metaforology*, tr. por R. Savage, Ithaca, Cornell University Press, 2010.

Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S., *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Editions, 2014.

Bryson, N., *Vision and painting. The logic of the Gaze*, New Haven, Yale University Press, 1983.

¹⁷ Otros intentos en esta dirección serían por ejemplo el de Saito 2009: 384-7 y Miller 2011.

Bryson, N., *The gaze in the expanded field*, in H. Foster, *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press, 1998, pp. 87-108.

Carman, C.H., *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an epistemology of vision for Italian Renaissance art and culture*, Surrey, Ashgate, 2014.

Chung, B., Kim, S., *Chaekgeori. The power and pleasure of possessions in Korean painted screens*, New York, SUNY Press, 2017.

Higgins, K., *Comparative aesthetics*, in J. Levinson, *The Oxford handbook of aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 843-61.

Flasch, K., *Nicolás de Cusa*, tr. por C. Ruiz-Garrido, Barcelona, Herder, 2003.

Floreski, P., *La perspectiva invertida*, tr. por X. Egórova, Madrid, Siruela, 2005.

Foster, H., *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press, 1998.

Ghilardi, M., *Between aesthetics and ethics. The experience of seeing in Nicholas Cusanus and Nishida Kitarō*, in J.W. Heisig, *Frontiers of Japanese philosophy. Origins and possibilities*, Nagoya, Nanzan University, 2008, pp. 145-60.

Gombrich, E.H., *Art and illusion*, London, Phaidon Press, 1984.

Gombrich, E.H., *Icon. Review of Panofsky, "Three essays on style" and "Perspective as symbolic form"*, "The New York Review of Books", Febrero 15, 1996, pp. 29-30.

Inaga, S., *Japanese art. A cultural appreciation*, tr. por R.L. Gage, New York, Weatherhill, 1978.

Inaga, S., *La réinterprétation de la perspective linéaire au Japon (1740-1830) et son retour en France (1860-1910)*, "Actes de la Recherche en sciences sociales", n. 49 (1983), pp. 29-45.

Inaga, S., *Is art history globalizable? A critical commentary from a Far Eastern point of view*, in J. Elkins, *Is art history global?*, New York-London, Routledge, 2007, pp. 249-79.

Jay, M., *Scopic regimes of modernity*, in H. Foster, *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press, 1998, pp. 3-23.

Lucentini, P., *Il libro dei ventiquattro filosofi*, Milano, Adelphi, 1999.

Mall, R.A., *Intercultural philosophy*, Lanham, Rowan and Littlefield Publishers, 2000.

Miller, M., *Japanese aesthetics and philosophy of art*, in W. Edelglass, J.L. Garfield, *The Oxford handbook of world philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 317-33.

Nepi Scirè, G., *La pittura del nord e l'umanesimo veneziano*, in B. Aikema, B. L. Brown, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 57-9.

Nishitani, K., *Shūkyō to wa nani ka*, in *Nishitani Keiji chosakushū*, Sōbunsha, Tokyo, 1987, pp. 3-319.

Nishitani, K., *Religion and nothingness*, tr. Por J. Van Bragt, Berkeley, California University Press, 1982.

Nishitani, K., *La religión y la nada*, tr. Por R. Bouso, Madrid, Siruela, 1999.

Panofsky, E., *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1943.

Panofsky, E., *La perspectiva como "forma simbólica"*, tr. por V. Careaga, Barcelona, Tusquets, 1999.

Reiss, T.J., *Knowledge, discovery and imagination in early modern Europe. The rise of aesthetic rationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Saito, Y., *Japanese aesthetics*, in S. Davis et. al., *A companion to aesthetics*, Malden-Oxford-Chichester, Blackwell Publishing, 2009, pp. 384-7.

Sasaki, K., *Asian aesthetics*, Singapore, National University of Singapore, 2010.

Scharfstein, B.-A., *Art without borders. A philosophical exploration of art and humanity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

© 2018 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.