



“Arte” A teoria da arte em Kitarō Nishida

Ryōsuke Ōhashi¹

Resumo: Este artigo procura elucidar a relação entre a filosofia de Kitarō Nishida e a Arte moderna. Ele tem seu ponto de partida em uma descrição dos movimentos da vanguarda estética na Europa na passagem do século XIX para o século XX e aponta para as temáticas centrais deste período. Dentre estas, se destacam as questões do niilismo, da cisão entre a Arte e o Cristianismo e a ausência de um objeto na Arte. Partindo dessas premissas, ele trabalha em segundo lugar com os dois períodos mais relevantes na filosofia da Arte em Nishida. O primeiro período, centrado na obra *Arte e moralidade* estaciona em uma concepção clássica da Arte centrada na concepção do “Belo” e é considerado pouco relevante para a presente discussão. No entanto, o segundo período, marcado pelos conceitos da autoformação do mundo histórico, de “transcender o corpo na direção do corpo” e de “transcender a técnica na direção da técnica” é considerado capaz de um diálogo significativo com as temáticas da Arte moderna. O artigo conclui com uma breve consideração de um vínculo entre a religião e a arte em Nishida, vínculo este essencialmente distinto da visão cristã.

Palavras-chave: Arte moderna; filosofia de Nishida; formação do mundo histórico; niilismo; transcender a técnica na direção da técnica.

Abstract: This paper seeks to elucidate the relationship between the philosophy of Kitaro Nishida and the modern Art. It has its starting point in a description of the movements of the aesthetic avant-garde in Europe in the passage of the nineteenth century to the twentieth century and points to the central themes of this period. Among these, the issues of nihilism, the division between art and Christianity and the absence of an object in art stand out. Starting from these premises, the paper works in second place with the two most relevant periods in the philosophy of art in Nishida. The first period centered on the work “*art and morality*” parks in a classical conception of art centered on the conception of “Beauty” and is considered little relevant to the present discussion. However, the second period, marked by the concepts of the self-formation of the historical world, of “transcending the body in the direction of the body” and of “transcending technique in the direction of technique” is considered capable of a meaningful dialogue with the themes of modern art. The article concludes with a brief consideration of a link between religion and art in Nishida, a link that is essentially distinct from the Christian vision.

Keywords: Modern Art; Nishida philosophy; historical world formation; nihilism; transcend technique in the direction of technique.

¹ Professor aposentado da Universidade de Kyoto

O século XX da arte

Caso seja considerado a partir de um de seus extremos, o pensamento de Kitarō Nishida possuía um caráter lógico e matemático que empregava o formato dos símbolos matemáticos.² No entanto, ao mesmo tempo, conforme pode ser visto na expressão “pensar tornando-se a própria coisa”, ele possuía um outro extremo que tendia a alçar voo em alguma coisa que poderia ser chamada de poética ou intuitiva.³ Essa tendência também é visível no caminho percorrido por Nishida. Desde cedo ele escreveu Tanka e Haiku. Além disso, ele possuía escritos. No que diz respeito ao nível estético desta produção, os Tanka e Haiku de Nishida estacionaram no nível de um diletante, mas seus escritos alcançaram um nível de excelência comparável em tempos recentes aos de Ryūkan, Jakugen e Jyun e em termos clássicos aos de Hāng Xū e de Dà Dēng (Hisamatsu, 1977). Se formos supor, dessa forma, que além de um caráter lógico matemático também existia no interior de Nishida um dom poético e artístico, não é estranho que juntamente com a lógica ele tenha se direcionado para a arte. É um fato que em cada um dos períodos anteriores e posteriores de Nishida existem momentos em que ele desenvolveu uma teoria da arte. Existem neste momento posições que merecem uma atenção especial enquanto aspectos do desenvolvimento de seu pensamento, mas pretendo me referir a isto posteriormente. Antes disto, pretendo esclarecer um pouco as relações com a história da arte que se relacionam com a teoria da arte em Nishida.

O ano de 1911, em que foi publicado o *Ensaio sobre o bem* (NKZ 1), constituiu-se como uma linha divisória entre o século XIX e o século XX em termos da história do pensamento. Nesse período, também a arte realiza uma passagem entre o século XIX e o século XX de uma forma paralela à história do pensamento. Consideradas enquanto tentativas, as primeiras correntes artísticas que surgiram no intervalo dos primeiros vinte anos do século XX podem ser enumeradas como arte randan. Em sua forma extrema, Mayuru exhibe sua escultura, “o Salon de Tonnu no Mar mediterrâneo”, e, sendo patrocinado pelo Conde Harry Carus, tornou-se famoso como um artista que rompeu com a improvisação do século anterior, mas isso ocorreu por volta de 1905. Essa arte de Mayuru tornou-se clássica como uma continuação de Rodin, mas o expressionismo que aparece na pintura neste mesmo ano mostrou-se de forma inequívoca como o surgimento da Avant Garde do século XX. O grupo Brique, criado em Dresden por quatro membros, incluindo Ernst Kilner, foi pioneiro no campo cultural alemão. Em seguida, outro movimento expressionista, os “Cavaleiros azuis”, centrado em Kandinsky e Mark, abriu uma exposição em Munique, entre 2011 e 2012. Esse grupo logo se dissolveu, mas deixou seus traços enquanto expressionismo como uma corrente influente na arte do século XX. Na mesma época que o Brick de Dresden, o Fauvismo disputava a liderança na França, nos movimentos de pintura no século XX. O grupo de pintores que tinha em Matisse um dos seus representantes apresentou obras com cores muito vívidas no Salon do Tunne, em 1905, sendo chamados de “feras”. Surgiu em seguida o Cubismo, que teve sua fonte em Picasso. O nome desse movimento, que parece reduzir o formato de seu objeto a um esquema geométrico, foi apresentado em 1908, no Salon do Tunne (ele perdeu a eleição para a premiação), tendo se enraizado em seu contraste com a obra de Braque. Posteriormente, surge ainda o Futurismo. O grupo tinha seu fundamento teórico em Marinetti, que desenvolveu uma apologia às ondas dominantes da civilização mecânica, em meio às quais vivia, tentando expressá-las de forma artística; assim, o primeiro *Manifesto futurista* aparece em 1909. Os futuristas tiveram

2 Em minha obra (Ōhashi, 1995), procurei esclarecer que a autoconsciência em Nishida se desenvolve a partir de uma estrutura coletiva se aprofundando em direção a uma estrutura associativa. Como foi invertida a ordem de publicação do presente artigo, ele corresponde ao conteúdo do segundo capítulo, 3, arte da obra supracitada.

3 Nishida publicou “A compreensão da lógica e a compreensão matemática” no ano posterior à publicação do “Ensaio sobre o bem”.

uma existência muito breve enquanto grupo, mas foram considerados enquanto uma tendência; a “mais recente exposição futurista” de Petrogrado (depois Leningrado), de 1915, foi sucedida pelo Suprematismo e pelo Construtivismo russos. A obra famosa, “O branco acima do branco”, de Malevich, foi criada por volta de 1918. Deve ter sido o movimento Dadaísta que expressou a modernidade da mesma forma que o futurismo, mas expressando uma disposição de angústia profunda. Ele nasceu centrado nas duas grandes capitais que foram Nova York e Zurich durante a primeira guerra mundial, e se expandiu para diversas metrópoles do mundo. Deshan surgiu deste movimento Dadaísta na exposição Andependan, de 1917, em Nova York, apresentando uma obra chamada “fonte”. Não é possível considerar “fonte” como uma pintura. Ela não é nem uma escultura nem um design. Ela representa o surgimento de um objeto que pode ser considerado intermediário entre uma obra de arte e os objetos do mundo cotidiano.

O Surrealismo, que surge depois da primeira guerra mundial, pode ser visto como a autoconsciência da direção assumida por estes movimentos vanguardistas, não somente na pintura, mas também nas artes em geral. O *Manifesto surrealista* de Breton foi um manifesto centrado na poesia e não na pintura. O modernismo de Le Corbusier, que pensava a arquitetura em termos de “máquinas de morar”, ou o Design construtivista do movimento Bauhaus, na Alemanha, que buscava a unidade entre a vida e a arte, não podem ser considerados vanguardistas, mas se forem vistos como tendências que visam a retornar à vida real e expressar uma apologia da civilização mecânica própria ao futurismo de uma forma estável, não podem ser considerados sem relação com os movimentos acima elencados. Caso seja visto dessa forma, é possível dizer que em um breve intervalo de quinze anos, entre 1905 e 1920, quase todas as tendências que direcionaram a arte do século XX surgiram umas depois das outras.

Que relação existirá entre esses movimentos e o *Ensaio sobre o bem*, que aparece em 1911? Podemos encarar essa relação de forma dominante como consistindo em um reflexo mútuo entre as direções do pensamento no século XX, conforme compartilhadas pelo *Ensaio sobre o bem*, e as direções assumidas pela arte neste mesmo período. As diversas tendências filosóficas que surgem antes e depois desta linha divisória de 1911 eram marcadas por uma tendência de distanciamento em relação à metafísica. Assim sendo, o *Ensaio sobre o bem* também se baseava em uma experiência pura distinta da metafísica. O distanciamento em relação à metafísica implicava, de frente e de verso, o desaparecimento do “absoluto” na metafísica. Significava no fundamental o “niilismo europeu” a respeito do qual falaram Nietzsche e Heidegger (Heidegger, GA 48). Caso isso seja expresso através da formulação de Nietzsche, “o niilismo significa a falta de objetivos”, falta aí a interrogação a respeito do “por quê”. O que significa o niilismo? Que o valor supremo foi desprovido de seu valor” (Nietzsche, 1986, p. 350). Essa condição e a extinção da superioridade absoluta e do poder unificador que o Cristianismo possuía sobre a arte são compartilhadas em um sentido fundamental. Surge, nessa situação, uma “arte pela arte”, que recusa a arte para a religião. Nasce aqui uma arte que busca sua razão de ser enquanto arte em função do desaparecimento da religião.

Se formos desenvolver uma descrição mais genérica, no período expressionista que marca o final do século XIX, existia uma autonomia da arte em seu sentido mais ingênuo. No entanto, do início do século XX até a primeira guerra mundial, ela passou a significar a ansiedade da arte. A razão disso é que a autonomia significava um fechamento da arte em si mesma, e a arte autônoma se tornou independente do Cristianismo, enquanto seu patrono procurou suscitar seu sentido a partir do interior de si mesma. Como a representação do objeto implica uma dependência do objeto, os artistas deixaram de representá-lo. Esta é a razão porque o expressionismo se tornou a tendência fundamental da arte no século XX- ele não representa imagem alguma e se desenvolve a partir de seu interior mesmo enquanto arte abstrata. No entanto, esta arte abstrata pode ser vista como

habitando em meio a um nada que abandona a todos os suportes. A autonomia se confronta aí com uma instabilidade extrema que se expressa como a ansiedade da autoanulação. A estabilidade visível nas esculturas de Mayuru, caso comparada à instabilidade das obras de Giacometti, que se iniciam em 1930, pode expressar bem essa mudança. Essa instabilidade torna-se novamente a antecipação da causalidade da razão de ser da própria arte. No início do século XX, o surgimento de correntes artísticas que recusaram uma base, da mesma forma que as correntes filosóficas antimetafísicas do período, exerceram uma profunda influência mútua enquanto uma expressão que refletia uma época que se distanciou do absoluto e do fundamento.

1- A teoria da arte em Nishida considerada em seus dois períodos.

Conforme já foi dito anteriormente, o pensamento de Nishida se direciona em certos momentos para uma teoria da arte. O período a que podemos nos referir como consistindo nesses “certos momentos” é delimitado como uma posição determinada em meio ao desenvolvimento de seu pensamento. Ou seja, Nishida discutiu por duas vezes a teoria da arte de uma forma concentrada: a primeira vez foi na obra *Arte e moralidade* (NKZ 3: 237-545), que incluía artigos escritos entre 1920 e 1923. Ele publicou antes disso sua obra *A intuição e a autorreflexão na autoconsciência* (NKZ 2), que ele chamou, em 1916, de seu documento de uma “batalha desesperada”. Nessa obra, um Nishida envolvido em sua “batalha desesperada” reiterou essas temáticas através de *Arte e moralidade*. O segundo momento da teoria da arte em Nishida consistiu no artigo “A criação artística enquanto atividade formativa da história” (NKZ 9: 233-300), publicado no terceiro volume da *Coletânea de artigos filosóficos* (NKZ 9). Conforme aparece em seu título, sua característica consiste em ver a criação artística a partir do mundo como atividade formativa da história. A direção fundamental da teoria da arte em *Arte e moralidade* já tinha sido apontada na obra *As diversas continuidades no conteúdo da experiência* (NKZ 2: 351-382). Nishida escreveu aí diversas páginas resumindo a obra de Coellen (1912), apresentando as novas correntes na pintura. Ou seja, conforme aparece em Corbe, Monet, Rippman e outros representantes do objetivismo, o impressionismo na modernidade é o fruto de um renovado sentimento objetivista da vida; Gogh teria radicalizado este objetivismo na direção de uma intuição panteísta, isso teria se desenvolvido como o romantismo de Gauguin e Matisse e que o cubismo de Picasso teria surgido dessa mesma motivação. A visão histórica da arte em Coellen não pode ser aceita em nossos dias da forma como se colocava, mas essa não é uma questão pontual. No contexto presente, é suficiente verificar a razão que conduziu Nishida a direcionar sua visão para a arte. Ou seja, Nishida acrescenta o seguinte comentário: “supondo que a nova pintura moderna tenha o sentido acima explanado, talvez seja possível dizer que a arte contemporânea se afastou das oscilações do pensamento expressando o mundo da pura apercepção” (NKZ 13: 114). Nishida encarava a nova arte da época como uma expressão do mundo da pura apercepção. Que esta pura apercepção tenha algo em comum com a experiência pura é algo que pode ser deduzido do trecho seguinte: “a pura apercepção também se dissolve na pura objetividade” (NKZ 13: 115). Como ele compreende as novas tendências da arte do século XX como o mundo da pura apercepção, Nishida a encara dessa maneira. A relação de questionamento e resposta entre o *Ensaio sobre o bem*, a reflexão que nele se inicia e as novas correntes da arte, desenvolveu-se desde o início em meio à consciência problemática do próprio Nishida. No entanto, no que diz respeito ao puro formato desta reflexão, mesmo em meio a esta relação entre questionamentos e respostas, Nishida permanecia como um classicista; ou seja, a dissolução em meio à pura objetividade a que ele se referia aparece em *Arte e moralidade* como o termo “intuição estética”, emprestado de Schelling. Schelling pensava que o conteúdo de sua intuição intelectual deveria ser objetivado como uma intuição estética, reconhecendo assim a superioridade da intuição estética sobre a intuição intelectual (Schelling, p. 625). Em Schelling, as obras de arte entendidas como o conteúdo

da intuição estética representam a unidade fundamental de uma natureza e de uma história sujeitas a uma cisão, e a dimensão suprema da filosofia (idem, p. 628 ff.). Esse ponto de vista entendido como um problema interno ao idealismo alemão entrava claramente em conflito com o ponto de vista de Fichte, que enfatizava a intuição intelectual. Como Nishida assumia o ponto de vista de Fichte em sua obra *Intuição e autorreflexão na autoconsciência*, ele parece ter mudado um pouco sua direção em *Arte e moralidade*, na direção do caminho percorrido por Schelling. Ao mesmo tempo em que apontava para as correntes artísticas do início do século XX, a articulação de seu pensamento parecia ser definida pela perspectiva clássica do idealismo alemão. Nesse contexto, surge naturalmente uma contradição. Citando aqui o exemplo mais típico:

A direção para a unificação da existência concreta se expressa como a intuição estética, a condição de sua fragmentação e desenvolvimento como o dever ser na ética. Tanto a intuição estética quanto a vontade moral surgem conjuntamente da mesma realidade, mas na medida em que a vontade moral gera assim esta direção, ela precisa desenvolver um esforço supremo para alcançar o seu ponto culminante, ela apresenta um contraste com a intuição estética. No entanto, a unificação presente no momento final da moralidade não pode se realizar através da arte, mas sim da religião (NKZ 3: 391).

Essa visão implica uma abordagem da arte a partir do ponto de vista da autoconsciência da vontade absoluta em Fichte. Ela tem em sua base a visão clássica da unidade da verdade, do bem e do belo. No entanto, os movimentos artísticos do século XX recusaram esta unidade da verdade, do bem e do belo. Existe aqui o problema de que em sua reflexão, nessa época, Nishida ao mesmo tempo em que direcionava sua visão para os novos movimentos artísticos, permanecia em meio a uma concepção classicista da arte. Conforme já mencionei anteriormente, o ponto de vista da vontade absoluta, presente em *Intuição e autorreflexão na autoconsciência*, foi reiterado no caso de *Arte e moralidade*. Nas palavras do próprio Nishida, “procurei a relação interna entre a intuição estética e a vontade moral na relação entre a intuição e a autorreflexão no eu volitivo” (NKZ 3: 239). Mesmo que isso represente uma mudança da problemática filosófica em direção a uma problemática estética, não implica uma mudança de ponto de vista. Ele acabou fazendo a mesma coisa na medida em que tentou abordar novamente de uma perspectiva metafísica a autoconsciência de uma pura experiência que em sua origem possuía um conteúdo que rompia com a metafísica.

É possível dizer isso de passagem conforme aparece no Haiku: “Tomando distância desta vida, vivencio os momentos de um dia de inverno”. Nesse momento, tinha continuidade a infelicidade de sua vida familiar, e também em sua existência ele vivia um momento sofrido, marcado por uma batalha desesperada.

No entanto, no momento em que se desenvolve o pensamento do “lugar”, ocorre uma reviravolta em seu pensamento que varreu os restos do subjetivismo.⁴ Muda também a situação de sua teoria da arte. Voltemos aqui nossa atenção para o artigo de 1941, *A criação artística enquanto atividade formativa da história* (NKZ 9). Também aqui é empregado o termo “intuição estética”. No entanto, o seu conteúdo sofre uma grande reviravolta em relação ao período em que escreveu *Arte e moralidade*. Ele perde o sentido que possuía em Schelling, tornando-se um exemplo de que “nossa visão se torna a visão do mundo” (NKZ 10: 246).⁵ Que “nossa visão se torna a visão do mundo” é um tema que passa a ser trabalhado a partir da perspectiva da criação artística. Ou seja, que no

4 Na obra supracitada, chamei a este desenvolvimento de *Basbo teki tenkô* (reviravolta da lógica do lugar), e discuti o seu sentido através da comparação com as diversas reviravoltas presentes na história da filosofia.

5 Consultar a nota 1. A estrutura desta forma de ver é chamada de estrutura associativa.

lugar em que através do “ponto de vista da autoidentidade da contradição absoluta a nossa *poesis* é pensada como idêntica à *poesis* do mundo, surge a obra de arte como o objeto da intuição estética. Ela já não é mais uma obra minha, mas uma obra celestial” (NKZ 10: 230). A razão que leva minha obra a se tornar uma obra celestial é que minha visão não pertence apenas à minha subjetividade, é porque se pensa que o mundo forma a si mesmo através dela.

Em sua teoria da arte, Nishida emprega mais a teoria da arte do século anterior conforme presente em autores como Fiedler, Fechner, Semper do que a teoria da arte do início do século XX conforme representada por autores como Lipps e Worringer.⁶ Este ponto também apresenta um contraste com *Arte e moralidade*. No entanto, Nishida não se limitou a empregar estes autores. Do interior destas teorias ele reconheceu uma visão da arte como produto da atividade formativa da história e desenvolveu essa perspectiva em meio à sua visão filosófica.

Já foi dito anteriormente que a arte moderna busca sua razão de ser no interior de si mesma, que ela não busca um objeto externo e que dentro desses limites ela se tornou uma arte abstrata. Nishida sentia empatia pela obra de Worringer, *Abstração e envolvimento emocional* (1907), e via a atividade da criação artística como uma atividade abstrata (NKZ 10, p. 237). No entanto, o abstrato neste contexto não significa a ausência de uma forma concreta. Ela possui o sentido de uma expressão da autodeterminação do mundo em que a forma se expressa como forma e que inclui uma dimensão de contemplação silenciosa. Evidentemente, se for apenas esta forma de dizer a totalidade do conhecimento se torna abstrata. No entanto, Nishida apresenta uma direção que distingue a arte da ciência pensando que a arte é um formato que apresenta uma dimensão abstrata voltada na direção do sujeito, enquanto que as leis da ciência se constituem como “uma abstração voltada para a direção do ambiente” (NKZ 10, p. 238). Ou seja, Nishida encara a atividade criadora na arte como um aspecto da autodeterminação do mundo histórico. Assim sendo, dissolve-se aí o esquema sujeito-objeto. Em função disso, o objeto também se dissolve e é possível dizer que existe, nesse caso, um aspecto comum com a pintura do século XX. A partir deste ponto não é mais possível falar da unidade entre a verdade, o bem e a beleza. O falso e o feio também estão incluídos na atividade formativa da história. “No ponto de vista da atividade da abstração, o feio sempre pode tornar-se um objeto na arte” (NKZ 10, p. 212).

Como o surgimento da obra *Estética da feiura*, de Rosenkranz, só acontece em 1853, o fato de não ser uma novidade em especial o feio em si mesmo se tornar objeto da arte. No que diz respeito à razão porque o feio também pode se tornar objeto da arte, existe uma grande distância entre Nishida e Rosenkranz. Ele se refere a uma estética da feiura como um representante da direita hegeliana, que inclui o feio como um complemento da estética de Hegel; mas Nishida a fundamenta a partir do movimento da atividade abstrata. Isso implica em uma visão da essência da arte como criação da forma e não como expressão do belo, que possui um eco profundo nas teorias da arte contemporânea.

Se formos apontar para mais uma característica da teoria da arte em Nishida, ela pode ser vista como um ponto de vista que considera a poesia como a forma suprema da arte: “a poesia é a única arte verdadeiramente livre. Os eventos mesmos de nosso mundo histórico transformam-se em poesia através da intuição estética. O ponto de vista do presente absoluto refletido no mundo

6 São as seguintes as principais obras empregadas por Nishida:
Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 1876;
Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, Bd.1, 1860, Bd.2, 1863;
Alois Siegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893; Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887; Theodor Lipps, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903; Wilhem Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, 1907.

histórico em seu aparecer é o ponto de vista da intuição poética” (NKZ 10, p. 246). O fundamento explicitado pelo próprio Nishida é que diferentemente da expressão que deriva da audição, da visão ou do tato, a expressão linguística é uma expressão puramente objetiva. “A linguagem é a arte da alma” (idem). Que ele encare a poesia desta forma se dá porque um poeta proporciona algum tipo de sentido às pessoas em função da tradição (idem, p. 247).

Em função de qual gênero artístico deve ser considerado como a modalidade suprema da arte é uma questão que expressa claramente as características próprias a cada teoria da arte. O domínio originário da estética formulado em Kant aparece em sua visão da pintura linear como a arte em seu sentido mais essencial (Cf. Kant, 2001, p. 14).⁷ O caráter sistemático da estética hegeliana aparece na divisão histórica entre a arte simbólica, clássica e romântica, que se expressa através do desenvolvimento histórico da arquitetura, da escultura, da pintura, da música e da poesia (Hegel, 1986, pp. 116-112). Ao pintar o primeiro quadro abstrato, em 1910, Kandinsky encontrou o modelo da pintura abstrata na música wagneriana com que deparou em um concerto no Teatro imperial de Moscou. Isso foi muito facilitado pelo fato de a música ser a menos material das artes (Kandinsky, 1955). Existe uma relação visível entre suas obras e esta forma de pensar. A proximidade com as características essenciais do pensamento filosófico presente em artigos como “A partir de um instante”, “Captando a existência”, “A respeito da Tanka” (NKZ 13: 131)⁸, fez com que Nishida tenha visto a poesia e a Tanka como as formas superiores da arte. O caráter de sua reflexão filosófica se reflete em sua teoria da arte. Isso significa que sua teoria da arte possui em seu final um caráter religioso.

2- A arte, a ciência e a religião.

Antes do trecho que fala que apenas a poesia é a arte verdadeiramente livre, existe o trecho seguinte: “Toda a arte transcende o corpo na direção do corpo, na base da técnica desenvolve-se algo que transcende a técnica, mas as artes plásticas ou a música não chegam a radicalizar verdadeiramente o corpo histórico ou o fundamento do corpo para além do próprio corpo” (NKZ 10: 246).

É preciso ter reservas quanto a se o valor atribuído por Nishida às artes plásticas e à música se constitui como uma consequência necessária de sua teoria da arte. A valoração de um gênero artístico é fortemente influenciada pela qualidade do artista e pelo encontro com as obras de arte. A partir das intenções do presente artigo é preciso direcionar a atenção para a própria visão da arte em Nishida, ou seja, é preciso focar a atenção na colocação de que “transcende o corpo na direção do corpo, a base da técnica transcende a técnica”. Isso expressa claramente a intuição estética de que “nossa visão se torna a visão do mundo” como algo que se expande amplamente na direção do corpo. Transcender o corpo na direção do corpo implica construir um corpo nos limites mesmos da atividade corporal, mas é algo que surge como um mundo que aparece através da transcendência do corpo. Que a arte seja transcendida a partir da base da própria arte implica que surge um mundo que aparece quando o artista esgota sua própria técnica. Caso essa intuição estética seja expressa, ela se constitui como “aquilo que é sempre transcendente e que é sempre imanente” (NKZ 10: 246).

Essa concepção da arte possui um conteúdo distante daquele presente na arte abstrata do início do século XX. A arte contemporânea entendida como arte abstrata procurou a sua autonomia absoluta. Essa necessidade se transformou no Expressionismo, que buscou expressar de forma pura o interior do si mesmo. (Kandinsky); no Absolutismo, que recusava todos os objetos externos e toda transcendência procurando tornar-se puramente a si mesmo (Malevich), ou ainda no Surrealismo,

7 Existe um outro caso em que Kant atribui um sentido suprema à poesia.

8 Além dos materiais registrados aqui (Nishida, 1971), existe uma grande quantidade de Waka e Tanka.

que não buscava fundamento algum no mundo real e que procurou criar o real em meio à própria obra. É possível dizer que todos esses movimentos são uma consequência das artes terem recusado o transcendente e se tornado imanentes. No entanto, Nishida chamou claramente de intuição estética ou de intuição poética algo que é sempre transcendente e sempre imanente.

Para falar a verdade, o desenvolvimento da arte abstrata no pós-guerra traçou uma clara linha divisória em relação ao período anterior à guerra e desenvolveu-se em uma direção próxima à de Nishida. Neste caso o centro se transferiu da Europa para a América. Na América dos anos 50 e 60, da mesma forma como ocorreu na Europa entre os anos de 1905 e 1925, apareceu o lugar que se transformou no movimento artístico tardio expresso no caso pelo Abstracionismo. Se formos resumir sua característica em uma única expressão, ele se transformou em um movimento que buscava fazer com que a arte abstrata fechada em si mesma como a pura arte retornasse novamente ao mundo, e mesmo se intitulando de Novo Abstracionismo, ele implicava em um retorno ao Realismo. Por exemplo, o *Action painting* fazia da própria tela o lugar da ação, buscando tornar a obra um evento em cima da própria tela. Neste contexto, a obra não retratava o objeto de uma forma real no estilo do antigo Realismo, mas se relacionava com o mundo real no sentido de abarcar o ambiente. Também *4'33” (Quatro minutos e trinta e três segundos)*, de John Cage, cuja estreia foi em 1952,⁹ tornou-se uma negação da própria arte no sentido em que transformava o silêncio e as outras respostas da plateia em um evento da apresentação. Se formos apresentar mais um exemplo, a arte pop, que empregava materiais usados e latas vazias, conhecida como pôster, também pode ser uma expressão do objeto cotidiano, e torna-se o extremo oposto da pura arte na medida em que produzia obras a partir de objetos derivados das mercadorias da sociedade contemporânea.¹⁰ Na medida em que introduziam o transcendente e o mundo externo nas obras, apresentam uma estranha proximidade com a definição de arte como aquilo que é sempre transcendente e que é sempre imanente em Nishida. Ou ainda, *4'33”*, a que me referi anteriormente, também são assim, mas em especial a arte minimalista dos anos 60 reduziu ao mínimo o papel do autor ou do artista, apelando diretamente para os leigos. Isso parece bastante próximo da visão da arte em Nishida, em que “nossa visão se torna a visão do mundo”.

Evidentemente, essas novas modalidades da arte abstrata não possuíam a mesma autoconsciência que Nishida. Elas buscaram sua consciência problemática a partir de si mesmas. Ou ainda, elas abarcaram em seu interior uma crise que lhes era própria. Por exemplo, no extremo da tendência a transformar uma coisa em uma obra, se oculta uma realidade de negação da própria arte. É um fato que a partir dos anos 70 não surgiu nenhum movimento nas artes plásticas que pudesse ser chamado de corrente. O pós-modernismo, que surgiu no final dos anos 60, pode ter proporcionado um novo movimento de arquitetura no mundo das artes, mas deve ser considerado um movimento dos construtores, não se podendo dizer que tenha trazido novos frutos na natureza das artes. Nas artes em geral, existe apenas a competição pela novidade dos conceitos e podemos pensar em um fenômeno de esvaziamento das artes plásticas em geral. A direção de “transcender a arte a partir da base da própria arte”, conforme expressa por Nishida, parece estar extinta.

De qualquer forma, a teoria da arte em Nishida incluía uma reflexão que antecipava as correntes artísticas dos anos 50 e 60. É natural que ela não corte suas relações com a teoria da arte no século XX, podendo mesmo unificá-las. Por exemplo, a estética receptiva antecipada por Jauß (1970), reflete sobre a obra de arte em sua relação com o fruidor. Ou ainda, a “Teoria estética” de Adorno, mesmo que tenha abordado a arte como uma “antítese social em relação à sociedade” (Adorno, 2007, p. 19 f.), fundamentava da mesma forma o caráter histórico a social da arte a partir do ponto de

9 A partir de 1952, as apresentações de John Cage acompanham a Wajyu.

10 A respeito das tendências da arte moderna: (Kanbayashi, 1987);, e a obra do mesmo editor(idem, 1991)

vista da teoria crítica. Todas essas reflexões possuem algo em comum com a visão de uma “atividade formativa da história”, conforme defendida por Nishida.

Em termos de sua visão, a teoria da arte em Heidegger cruza de forma profunda e apresenta um grande contraste com a teoria da arte em Nishida. Não tenho espaço aqui para discutir esse assunto detalhadamente, mas posso resumir suas características. Ou seja, em sua “A origem da obra de arte” (Heidegger, 1977, p. 31 ff.)¹¹, ele aborda a obra de arte a partir da visão de que o “o mundo munda” (*die Welt weltet*). Isso apresenta uma correspondência com a “autodeterminação do mundo” defendida por Nishida. Certamente em Heidegger o mundo é celebrado em seu contraste com a “Grande Terra” e com a “guerra”. Caso o mundo seja entendido como uma abertura fundamental, a “Grande Terra” é um termo que significa o caráter oculto do fundamento (idem, p. 32 f.) Heidegger fala da verdade como o lugar onde ela surge a partir da luta entre esses dois fatores, vendo nela a obra de arte. Caso a visão da criação artística enquanto atividade formativa da história defendida por Nishida seja desenvolvida em uma direção fenomenológica, ela passa a possuir uma profunda proximidade com a teoria da arte em Heidegger.

No entanto, isso pode ser perfeitamente natural, mas a teoria da arte em Nishida possuía uma direção diferente da de Heidegger. Ou seja, Nishida via no interior da arte uma infinidade de épocas e uma infinidade de aspirações artísticas (*NKZ* 10, p. 258). Caso isso seja expresso de outra forma, “A arte muda o centro de sua individualidade em função da época e do lugar” (idem). Caso a questão seja vista desta forma, é natural que a visão de Nishida tenha se iniciado na Europa, se desenvolvido em seguida em direção à América e se voltado finalmente para a Ásia e para o Oriente. Dizia ele que “quando contemplamos de forma paralela uma torre gótica e uma sala de chá” (idem) essa consciência problemática considerada em si mesma não possui relação com a arte moderna. No entanto, se levarmos em conta que a arte asiática se tornou um fenômeno artístico que passou a chamar a atenção entre os anos 80 e 90, a reflexão de Nishida a respeito do caráter epocal e do lugar da arte pode passar a fazer sentido. Para pensar de forma renovada o sentido desta consideração, também é necessário abordar sua teoria da arte em sua relação com a religião. Nishida considerava a arte oriental como se consistindo na equivalência entre o Buddha e a mente e na espontaneidade natural (idem). Não é necessário discutir aqui o que Nishida considerava como arte oriental. O importante é que ele apontava para ela através de uma terminologia budista, é este o ponto fundamental. Isso não trazer a arte de volta para o jugo da religião. A relação tensa existente no mundo cristão entre a arte e a religião não era visível no mundo budista. Nesse contexto, a arte e a religião sempre cruzavam entre si. A corrente do *Geidō* do Japão, no final do período feudal, constituiu-se como a autoconsciência desta tradição. A arte da Europa e da América moderna, que tem seu ponto de partida na autonomia e na independência em relação ao Cristianismo, não possui mais a possibilidade de manter uma relação profunda com esta religião. Isso acontece porque a religião mesma foi marcada pela “morte de Deus”. Também na teoria da arte em Heidegger, que via nessa marca um destino do Ocidente, não é possível considerar uma arte que consista na equivalência entre o Buddha e a mente e na espontaneidade natural. Ver o caráter epocal da arte e suas inumeráveis intenções estéticas, considerando que a arte oriental possui esta religiosidade, pode ser considerado como um aspecto fundamental da teoria da arte em Nishida. Em função de sua base na lógica do lugar e de seu caráter religioso, a teoria da arte em Nishida pode nos proporcionar uma perspectiva capaz de abordar a diversidade do universo artístico no mundo contemporâneo.

Tradução: Joaquim Monteiro

¹¹ Existem diversas edições deste texto, mas considero esta a melhor

Abreviação:

NKZ. 1988. *Nishida Kitarō Zenshū* (Obras completas de Kitarō Nishida). 20 volumes. Tokyo: Iwanami Shoten.

Referência Bibliográfica

- ADORNO, T. 2003. *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften in 20 Bänden - Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- COELLEN, L. 1912. *Die neuere Malerei: der Impressionismus, Van Gogh und Cézanne, die Romantik der neuen Malerei, Hodler, Gauguin und Matisse, Picasso und der Kubismus, die Expressionisten*. München: E. W. Bonsels.
- FECHNER, G. 1876. *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- HEGEL, G. 1986. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke in 20 Bänden – Band 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HEIDEGGER, M. 1977. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. In: *Holzwege*. Gesamtausgabe 5. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- _____. 1986. *Nietzsche: Der europäische Nihilismus*. Gesamtausgabe 48. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- HISAMATSU, S. 1977. “Sushin sensei no sho”. In: *Nishida Kitaro itokushu*. Kyoto: Tōeisha.
- JAUSS, H. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation* (= edition Suhrkamp Nr. 418). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KAMBAYASHI, T. 1987. *Gendai Geijutsu no Toporoji*. (Topologia da Arte Contemporânea). Tokyo: Keiso shobo.
- _____. (Org.). 1991. *Geijutsu gendairon: modan kara posuto modan e*. (Teoria de arte moderna: Do moderno ao pós-moderno). Kyoto: Showado.
- KANDINSKY, Wassily; GROTE, Ludwig. *Wassily Kandinsky: Rückblick*. Baden-Baden: Woldermar Klein.
- KANT, I. 2001. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. H. Klemme. Hamburg: Felix Meiner.
- KONRAD, F. 1887. *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. Leipzig: Hirzel.
- LIPPS, T. 1903. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst - Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg – Leipzig: Leopold Voss.
- NIETZSCHE, F. 1986. “Nachgelassene Fragmente, Herbst, 1889”. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. v. 12. Org. por Colli, G.; Montinari, M. Berlin: De Gruyter.
- NISHIDA, K. 1911. “Zen no kenkyū” (Um ensaio sobre o bem). *NKZ* 1: 1-200.
- _____. 1912. “Ronri no rikai to sūri no rikai” (Compreensão lógica e compreensão matemática). *NKZ* 1: 250-67.
- _____. 1917. “Jikaku ni okeru chokkan to hansei” (A intuição e a autorreflexão na autoconsciência). *NKZ* 2: 1-272.
- _____. 1919. “Keinen naiyō no shushunaru renzoku” (As diversas continuidades no conteúdo da experiência). *NKZ* 2: 351-382.
- _____. 1921. “Shinzenbi no gōitsuten” (A unidade da verdade, do bem e da beleza). *NKZ* 3: 350-91.
- _____. 1923. “Geijutsu to dotoku” (Arte e moralidade). *NKZ* 3:237-545.
- _____. 1941. “Rekishiteki keiseisayō to shite no geijutsuteki sōsaku” (A criação artística enquanto atividade formativa da história). *NKZ* 9: 233-300.
- _____. 1971. *Nishida Kitaro no uta* (Poesia de Kitaro Nishida). Ed. por Nishida Kitaro Hakase Shotokukai. Tokyo: Nansosha.

- ŌHASHI, R. 1995. *Nishida tetsugaku no sekai: aruiwa tetsugaku no tenkai*. Tokyo: Chikuma Shobō.
- ROSENKRANZ, K. 1853. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg: Gebrüder Bornträger.
- SHELLING, F. 1800. *System des transzendentalen Idealismus*. Originalausgabe, III. Tübingen: Cotta.
- SEMPER, G. 1860-63. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*. 2 Bände. München: Bruckmann.
- SIEGL, A. 1893. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Georg Siemens.
- WORRINGER, W. 1907. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper.

Revista digital: www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/modernoscontemporaneos



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License.