

Un diálogo entre oriente y occidente.
**El japonismo en las manifestaciones artísticas europeas
de finales del S. XIX y del S. XX.**

Violeta Rodríguez Fernández
Tutor: José Manuel Almodóvar Melendo

Grado en Estudios de Asia Oriental. Septiembre de 2020.



Resumen

El japonismo ha tenido una influencia destacada en las vanguardias artísticas europeas. Tras el inicio del Periodo Meiji (1868-1912), Japón empezó a exportar a Europa piezas de arte que se convirtieron en una de las fuentes de inspiración y fascinación para la renovación del arte europeo de ese momento. En este trabajo queremos abordar qué supuso el japonismo en Europa durante las vanguardias artísticas de finales del S.XIX y el S.XX; exponer qué manifestaciones artísticas japonesas influyeron en el arte europeo; y señalar qué artistas europeos se impregnaron en mayor medida de esta influencia. Los resultados muestran que este encuentro cultural a través del arte supuso una gran asimilación de las técnicas y temáticas japonesas por parte de los artistas europeos. Sin embargo, también se produjeron ciertos desencuentros debido principalmente a las dificultades para entender las manifestaciones artísticas japonesas en el marco de su cultura y valores espirituales.

Palabras clave: japonismo; Vanguardias Artísticas; Ukiyo-e; Escuela Rimpa; Arquitectura Moderna.

Abstract

Japanism has had a prominent influence on the European artistic avant-garde. After the beginning of the Meiji Period (1868-1912), Japan began to export pieces of art to Europe that became one of the sources of inspiration and fascination for the renewal of European art at that time. In this work we want to address what Japanism meant in Europe during the artistic avant-gardes of the late 19th and 20th centuries; expose which Japanese artistic manifestations influenced European art; and to point out which European artists were most impregnated with this influence. The results show that this cultural encounter through art supposed a great assimilation of Japanese techniques and themes by European artists. However, certain disagreements also occurred mainly due to difficulties in understanding Japanese artistic manifestations within the framework of their culture and spiritual values.

Keywords: japonisme; artistic avant-gardes; Ukiyo-e; Rimpa School; Modern Architecture.

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Las Vanguardias: origen y desarrollo.....	7
3. Los primeros contactos con el japonismo.....	10
4. La importancia de la espiritualidad en el arte japonés.....	16
5. La Escuela Rimpa.....	17
6. La influencia del <i>Ukiyo-e</i>	23
6.1. Tres grandes maestros japoneses: Utamaro, Hiroshige y Hokusai.....	26
6.2. Los grandes coleccionistas: Monet y Van Gogh.....	31
7. La caligrafía japonesa y las vanguardias. Shuzo Takiguchi y Joan Miró.....	41
8. El japonismo en España. El caso de Pablo Picasso.....	46
9. Esbozos japonistas en la arquitectura del movimiento moderno. La casa de R. M. Schindler.....	51
10. Conclusiones.....	54
 Referencias bibliográficas.....	 57
Didascalia.....	59

1. Introducción

A finales del siglo XIX, los artistas europeos buscaban nuevas técnicas y formas de expresión que dieran lugar a una renovación de la concepción del arte más allá de la estructura establecida por el academicismo, que consideraban obsoleta. Asimismo, durante este contexto, se produjo en Japón en 1868 el inicio del Periodo Meiji, hecho que dio lugar a la apertura del país al comercio exterior (Akiko, 2013). Gracias a ello, comenzaron a llegar a Europa piezas de arte japonesas que fascinaron a dichos artistas que estaban en búsqueda de una regeneración artística.

El foco inicial de este fenómeno japonista, comenzó en París, en la Exposición Universal de 1867 que se celebró en esta ciudad, cuando Japón expuso por primera vez en Europa objetos y piezas japonesas pertenecientes a la Escuela Rimpa o también llamada “Gran Escuela de Arte Decorativo”. No obstante, la mayor divulgación de arte japonés fue a través del coleccionismo y reproducción de *Ukiyo-e Hanga* o estampas japonesas (Fernández, 2001).

Hubo además una discrepancia a la hora de interpretar el japonismo entre los artistas europeos: los que lo consideraron una forma de exotismo -como lo fueron las *chinoiseries* previamente- y que simplemente absorbieron los motivos (kimonos, mariposas, abanicos, etc); y los que realmente se empaparon en profundidad de las técnicas y temáticas del arte japonés y se aproximaron a un mayor entendimiento de la cultura japonesa. Aún así, entre estos últimos, inicialmente, no se llegó a una comprensión real del carácter espiritual -proveniente de la doctrina Budista y de la Shintoísta- que posee el arte para los japoneses (García, 2020). Aunque hubo artistas como Monet y Van Gogh, que ciertamente se vieron atraídos por esta espiritualidad japonesa en la pintura.

Aún así, habría que esperar a que más adelante, de la mano de movimientos como el abstraccionismo, el art nouveau, el surrealismo, el expresionismo abstracto de Wassily Kandinsky y el minimalismo de las bauhaus, se empezara a comprender en Europa esta cualidad de la cultura y el pensamiento japonés. Esto lo podremos apreciar en la obra de Joan Miró, quien colaboró estrechamente con Shuzo Takiguchi, llegando mutuamente a una gran convergencia cultural entre Europa y Japón.

En el caso de España, el fenómeno del japonismo llegó más tarde, gracias a artistas españoles como Mariano Fortuny, que trajeron al país estampas japonesas desde París. Por

otra parte, la relación que tuvo Pablo Picasso con el japonismo fue particular. Pese a que él mismo negó cualquier tipo de influencia japonesa, podemos apreciar que en su obra, ciertamente, existe de una forma indirecta: muchos autores en los que él se llegó a inspirar a lo largo de su vida, como Manet, Monet, Van Gogh, Degas, y Paul Gauguin, estuvieron influenciados por el japonismo. Además del hecho de que efectivamente está registrado que Pablo Picasso fue un coleccionista de *Ukiyo-e*.

Finalmente, esta influencia japonista en el arte europeo no afectó exclusivamente a la pintura, sino que, también abarcó otros ámbitos como la arquitectura del movimiento moderno, como se puede analizar en el caso de la casa de R. M. Schindler (Almodóvar et al., 2014).

El objetivo es analizar qué supuso el japonismo en Europa durante las Vanguardias Artísticas de finales del S.XIX y el S.XX; exponer qué manifestaciones artísticas japonesas influyeron en el arte europeo; y analizar qué técnicas y temáticas adquirieron de éstas. Además de señalar qué artistas europeos se impregnaron en mayor medida de esta influencia japonesa y qué posibles choques culturales se produjeron debido a la diferencias conceptuales entre la cosmovisión europea y japonesa. Para llevar a cabo estos objetivos, el trabajo está dividido en nueve apartados. Los dos primeros: “2. Las Vanguardias: origen y desarrollo” y “3. Los primeros contactos con el japonismo” están dedicados a reflejar en qué consistieron las vanguardias artísticas y el japonismo respectivamente, a través de sus características específicas y su contexto histórico. El siguiente apartado, “4. La importancia de la espiritualidad en el Arte Japonés”, plantea el choque cultural que supuso el carácter espiritual en el arte japonés y por qué esta característica no fue realmente captada por los artistas europeos en los primeros contactos con el arte japonés. Los tres siguientes, “5. La Escuela Rimpa”, “6. La influencia del *Ukiyo-e*”, y “7. La caligrafía japonesa y las vanguardias. Shuzo Takiguchi y Joan Miró” reflejan cada una de las tres fuentes principales de la influencia japonesa en las vanguardias pictóricas: La Escuela Rimpa, el *Ukiyo-e* y posteriormente las vanguardias caligráficas japonesas. Posteriormente, he dedicado un apartado, “8. La Influencia del japonismo en España. El caso de Pablo Picasso” para tratar cómo llegó el japonismo a España. Y analizar específicamente, qué influencias indirectas tuvo Pablo Picasso en su obra en relación al japonismo. Finalmente, en el último apartado “9. Esbozos japonistas en la Arquitectura del Movimiento Moderno. La casa de R. M. Schindler”, muestra de forma anecdótica que el japonismo no fue una corriente que influyó meramente

al ámbito pictórico de las vanguardias, sino que también a otros como la arquitectura del movimiento moderno.

2. Las Vanguardias: origen y desarrollo.

Pese a que en esta investigación nos centraremos principalmente en la influencia que tuvo el japonismo sobre las vanguardias, me parece importante incidir brevemente en qué consisten las vanguardias, qué movimientos artísticos abarcan, cuál es su contexto histórico, y qué características generales componen su identidad.

Hay una discrepancia a la hora de clasificar las vanguardias artísticas cronológicamente. Hay autores, que señalan que se produjeron a partir del siglo XX, por lo que movimientos como el Impresionismo y el Postimpresionismo fueron los desencadenantes y no parte de éstas. Otros autores, comentan que sólo el Impresionismo fue el desencadenante de las vanguardias, y por tanto incluyen el Postimpresionismo en ellas; mientras que finalmente, otros autores afirman que fueron un “conjunto de movimientos artísticos, o “ismos” que surgen entre finales del siglo XIX y a lo largo del XX y XXI como reacción a un orden previo, una realidad establecida”.¹

En este ensayo seguiremos la última definición, puesto que el japonismo se introdujo en Europa durante el Impresionismo, donde se dieron a conocer las piezas artísticas japonesas gracias a las Exposiciones Universales. Además, la influencia que tuvo el japonismo en este primer contacto con los artistas europeos, en relación a los motivos y técnicas absorbidas, se verá reflejado más adelante en diversos artistas de las posteriores vanguardias.

En todo caso, pese a haber diferencias sobre cuándo comenzaron las vanguardias, lo que está claro es que desde el Impresionismo estas tendencias artísticas marcaron un antes y un después en las artes plásticas, una ruptura con la tradición en pos de la modernidad, plasmando los nuevos tiempos a través de la innovación del lenguaje pictórico y escultórico.

Los primeros Movimientos Vanguardistas se produjeron principalmente en Europa, donde París fue especialmente la cuna de diversas tendencias. De ahí surgieron el Impresionismo, el Cubismo, el Futurismo y el Surrealismo. Además de que ya habían surgido allí movimientos rupturistas como el Simbolismo y el Modernismo.

¹ Definición extraída de: <https://redhistoria.com/las-vanguardias-artisticas-historicas/>

De hecho, etimológicamente hablando, la palabra vanguardia proviene de la expresión francesa *avant-garde*, que tiene su origen en el término latín *ab ante*, que significa “sin nadie delante”, y *garde*, que significa “guardar”. Este término francés se usaba originalmente en el ejército, ya que hacía referencia a los que encabezan el pelotón abriendo paso en la contienda.

El Siglo XIX en Europa, fue un periodo de grandes cambios económicos, políticos y sociales, que asentaron las bases de la Edad Contemporánea: se produjo la desaparición del Antiguo Régimen, la construcción de la sociedad burguesa, la Revolución Industrial y la construcción exponencial de fábricas. Además, durante este siglo, el arte empieza a tener cada vez más demanda, por lo que surgieron grandes cambios en el mercado del arte, como la aparición de la figura del marchante², la crítica artística, y el invento de la fotografía.

Cronológicamente, los distintos movimientos artísticos de las vanguardias, se organizan en cuatro periodos de la siguiente manera:

-Las Oleadas Impresionistas³ compuestas por el impresionismo, el neoimpresionismo o puntillismo y el postimpresionismo.

-Hasta el estallido de la I Guerra Mundial (1914): compuesto por el fauvismo, el expresionismo, el cubismo y el futurismo.

-Durante la I Guerra Mundial hasta la II Guerra mundial: compuesto por el constructivismo, el dadaísmo, el neoplasticismo y el surrealismo.

-La segunda Ola de Vanguardias (A partir de la segunda mitad del S.XX): compuesta por los informalistas y la abstracción; los racionalistas (que abarcaba sobre todo el ámbito arquitectónico); y las tendencias de la nueva representación, que son el pop art, el land art, las performance, etc.

Para entender cuáles fueron los desencadenantes de las Vanguardias Artísticas Europeas de finales del S.XIX e inicios del S.XX, es importante matizar inicialmente cuáles fueron los movimientos artísticos que les precedían.

El romanticismo fue un movimiento cultural que surgió en Francia y que afectó a la pintura, la música y la literatura, al que Victor Hugo, poeta, dramaturgo y novelista de esta corriente, mencionó como “Grito a la libertad”. La sensibilidad romántica valoraba lo individual, lo subjetivo, la emoción, el sentimiento, la capacidad expresiva de la obra;

² Los marchantes eran expertos en arte que compraban y vendían obras sin tener un establecimiento fijo.

³ Aunque insisto en que algunos autores afirman que no entrarían en el grupo de las vanguardias y que serían en realidad un movimiento independiente.

mientras que rechazaba las normas establecidas. En el ámbito de la pintura, al tratarse de pintores enemigos de las normas, es difícil delimitar una serie de características y lenguaje plástico común, aunque, aún así, hay una serie de rasgos comunes identificatorios, que eran opuestos al de la otra corriente vigente, el neoclasicismo.

En el romanticismo, predominaba el color sobre la línea, llegando el color incluso a liberarse del dibujo, de la forma y de los límites definidos; la composición no estaba sujeta a las normas de equilibrio y armonía, sino que era libre y dinámica; y, finalmente, las obras transmitían movimiento y dinamismo, mientras que los personajes poseían gestos dramáticos. Algunos pintores destacados del romanticismo fueron De Gerault, Delacroix, William Turner, Constable, y Caspar Friederich.

Posteriormente, el realismo, se preocupó de reflejar la realidad social del pueblo, acentuando el tema de la denuncia sobre la realidad de los trabajadores urbanos y campesinos. Representaba a los trabajadores (obreros, campesinos, picapedreros, etc), como un nuevo héroe, y pintaban sobre la vida cotidiana en la ciudad y en el campo, la intimidad del hogar, el paisaje, el mundo del trabajo. Entre los artistas destacados se hayan Courbet, Millet y Daumier.

Finalmente, la llegada del impresionismo se dio lugar en Francia en el último tercio del siglo XIX. Hasta entonces, se había aceptado que un cuadro era la forma de representar la realidad. Por el contrario, los impresionistas conciben su pintura como una forma de percibir el mundo. Fue una revolución total que ha permitido a los pintores posteriores desarrollarse en el arte e imaginar en lugar de imitar, suponiendo un punto de inflexión en el mundo de la pintura. Hubo grandes maestros que ya habían anticipado la técnica impresionista, como Tiziano, Velázquez, Goya o los paisajistas ingleses como Turner. No obstante, el gran referente será Manet, ya que transgredió los convencionalismos de la pintura academicista, el tratamiento de los temas, la luz, el color y la iluminación del claroscuro.

3. Los primeros contactos con el japonismo.

El primer contacto directo que tuvo Japón con occidente se dio lugar en el siglo XVI, de la mano de una nave portuguesa que llegó a la isla de Tanegashima en el año 1543, ante las costas de Kyūshū. A raíz de ello, comenzaron a llegar los primeros misioneros jesuitas a Japón, principalmente portugueses y españoles. Durante este periodo, gracias a San Francisco Javier, empezaron a llegar a Japón los primeros objetos artísticos occidentales, que impresionaron a los japoneses. La llegada de este nuevo arte, mayoritariamente de carácter religioso, supuso una forma muy eficaz de propagar la fe cristiana entre los japoneses. De hecho, debido a la gran demanda que existía de este tipo de pinturas se fundaron seminarios y colegios bajo la dirección de Alessandro Valignano en varias localidades de Japón. El objetivo de estas escuelas era tanto de enseñar teología, música y arte occidental, como armonizar la cultura japonesa y la cristiana. Por lo que la intención de los misioneros europeos no fue implantar la fe cristiana en detrimento de la cultura japonesa, sino que consistía en promulgar la fe cristiana de una manera más orgánica y convergente con la cultura japonesa. Aún así, podemos apreciar que en estos primeros encuentros culturales, Japón se vio influenciada en mayor medida por las doctrinas europeas que viceversa.

Posteriormente, se inició en Japón el Periodo Edo (1603-1868) o también conocido como el Bakufu Tokugawa⁴. Durante este periodo, en el año 1639, Japón inició el llamado *Sakoku seisaku*, es decir, el aislacionismo del país, debido al gran temor a las conquistas de los países europeos, especialmente por las incursiones españolas que se dieron lugar en Filipinas.

Esto produjo que Tokugawa expulsara a los misioneros europeos y limitara la entrada de extranjeros a Japón, siendo los mercaderes holandeses, chinos y coreanos los únicos autorizados bajo un férreo control de las autoridades del bakufu en tener acceso al país mediante su arribo a un remoto puerto en Nagasaki (Laborde, 2011; 117).

⁴ El bakufu es el sistema de gobierno feudal que rigió Japón desde finales del s.XII hasta la restauración Meiji (1868). Durante el bakufu, el shōgun era el máximo señor de Japón, y gobernaba de manera dictatorial sobre el señor feudal de cada una de las provincias japonesas o daimyo. Definición extraída de: <http://nipponario.abranera.com/?p=253#sthash.02KGe4Gw.dpbs>

A través de Holanda y China, pudieron seguir llegando objetos japoneses a Occidente. Aun así la información sobre la cultura japonesa que llegaba en esa época era escasa e imprecisa.

Este periodo de reclusión del país duró dos siglos. No fue hasta 1858, con la firma de los Cinco Tratados de Amistad y Comercio con Estados Unidos, Francia, Países Bajos, Rusia, Reino Unido y Japón, cuando Japón empezó a reabrir sus fronteras, y por tanto, a introducir con mayor nivel de afluencia su cultura y productos en occidente. No obstante, en el caso de España, los primeros objetos y textos japoneses ya habían llegado -previamente al aislamiento del archipiélago japonés- en el llamado Siglo Ibérico de Japón (1543-1643); que permitió un primer encuentro con el conocimiento de la cultura, las costumbres, la literatura y el pensamiento japonés. En relación a las fechas que nos conciernen, tras la reapertura de las fronteras japonesas, las condiciones que se desarrollaron en esta época dando lugar al japonismo fueron las siguientes:

Una de estas condiciones era la introducción de varios productos culturales, iniciada a partir de la apertura del archipiélago, especialmente de obras de arte y de los conocimientos para comprenderlas. Otra condición, era la motivación, y el fuerte deseo que tenían los occidentales de nuevas formas de expresión artísticas foráneas, que fueran capaces de renovar la vieja tradición europea, de modo que si la apertura de Japón se hubiera producido cincuenta años antes, esta motivación no habría estado suficientemente madura. De haber sido así, las imágenes y expresiones de Japón habrían sido recibidas como otro tipo de orientalismo, como las imágenes del mundo islámico o los paisajes exóticos de las tierras más alejadas de Oriente (Akiko, 2013: 37).

Ahora bien, en cuanto al origen etimológico de la palabra, Eva Fernández del Campo (2001), señala que no está muy claro cuál es el origen del término japonismo, ya que nombra que hay tres teorías vigentes: hay autores que afirman que el primero en acuñarlo fue el poeta francés Baudelaire (1821-1867); para otros, fue ideado por el crítico de arte Philippe Burty (1830-1890); mientras que, adicionalmente, hay algunos autores que sostienen que el escritor Émile Zola (1840-1902) fue el originario en emplear este término para designar la moda de lo Japonés.

Además, el término de japonismo tiene dos acepciones. La primera, hace referencia a todas las obras de arte de Asia Oriental, sin límite cronológico o espacial; mientras que la segunda, más concreta, se refiere a lo siguiente:

[...] Momento acotado del arte que se identifica con la corriente artística europea que se desarrolla unos años antes de la irrupción de las vanguardias y que tiene como protagonistas a aquellos artistas amantes (y en muchos casos coleccionistas) del arte japonés que trabajaron fundamentalmente en París, aunque también en Londres, en el último tercio del Siglo XIX y primeros años del XX (Fernández, 2001: 329).

Por otra parte, dentro del fenómeno del Japonismo, hay que matizar que hubo dos tendencias⁵: el exotismo, que era la evolución directa del orientalismo; y la tendencia que condujo a la creación de nuevas imágenes y expresiones estéticas. La principal diferencia entre ambas es que el exotismo fue más bien una visión superficial de nipón, una moda pasajera, una forma de ver y representar nipón como un lugar exótico, y menos desarrollado que occidente; mientras que la segunda tendencia se trataba más bien de una renovación artística en occidente, a través de la absorción, la integración y la modificación de las formas artísticas introduciendo los puntos de vista y los modelos de aprendizaje de la cultura japonesa. No obstante, la mayor dificultad a la hora de distinguir ambas tendencias consiste en que a pesar de ser tan distintas, poseen varios elementos en común, ya que, por ejemplo, utilizan prácticamente las mismas temáticas y elementos decorativos.

Un ejemplo de exotismo lo podemos apreciar en la pintura de James M. Whistler, “Capricho en púrpura y oro: Biombo Dorado”(1864) [Fig. 1], donde se representan los elementos japoneses de forma muy detallada, creando un ambiente exótico. Además, tal como indica Mabuchi Akiko (2013), esta pintura es un claro ejemplo de la gran demanda de escenas de mujeres en kimono que había en occidente por su matiz erótico, que no dejaba de ser un mero exotismo en el imaginario de la mujer japonesa desde la cosmovisión europea.

⁵ Información sacada de *Japonismo, la fascinación por el arte japonés*, apartado cuatro, ¿Qué aportó el japonismo?, redactado por Mabuchi Akiko, p.37-39.



[Fig. 1] *Capricho en púrpura y oro: Biombo Dorado*(1864) de James M. Whistler.

Así pues, hay que diferenciar la visión del japonismo como *japonaiseries*⁶, término citado por el escritor Jules Champfleury para referirse irónicamente a la moda de objetos japoneses que se fabricaban de forma industrial y que imitaban obras magistrales; con la verdadera apreciación del valor y la profundidad del arte japonés.

Es necesario además realizar otra aclaración. Si bien el *Ukiyo-e hanga*, es decir, las estampas xilográficas, tuvieron un papel importante a la hora de introducir el arte japonés en Europa, no es la única manifestación artística, ni la única vía de entrada que abarcó el fenómeno del Japonismo. Otras manifestaciones fueron la Escuela Rimpa o Escuela Decorativa y posteriormente las vanguardias caligráficas japonesas. Mientras que otras vías de penetración del arte japonés fueron los coleccionistas, los críticos, los marchantes, las tiendas especializadas en arte oriental, las galerías y las Exposiciones Universales.

⁶ Este término está relacionado con las *chinoiserie*, que fue la pasión que se dio hasta el S.XIX por el arte oriental, entendido como el encanto por lo exótico y la pasión por la rareza. Así pues, estas obras de arte oriental eran más apreciadas por su extravagancia que por su valor estético y se convirtieron en símbolos de poder entre las casas de los nobles.

Se podría decir que hubo dos figuras principales a la hora de la difusión del valor estético del arte japonés entre los artistas europeos: El artista gráfico y diseñador Bracquemond, y el coleccionista creador de la revista *Le Japon Artistique*, Samuel Bing.

Bracquemond se atribuyó el papel de introductor del *Ukiyo-e Hanga* en Europa al afirmar que había visto por primera vez grabados japoneses (concretamente un ejemplar del Manga de Hokusai) en 1956, utilizado como material de desecho, envolviendo porcelanas llegadas a la tienda del grabador Delâtre a través de unos ciudadanos franceses establecidos en Japón (Fernández, 2001: 330).

Si bien la veracidad de esta afirmación es discutible -ya que fue un poco más tarde, en 1959, cuando se firmó el Tratado Comercial que permitía exportar productos japoneses a Francia- esta anécdota es muy interesante ya que resalta el poco prestigio que tenía el *Ukiyo-e Hanga* en esa época entre los propios japoneses.

Esto es debido a que el *Ukiyo-e Hanga* se trataba de una manifestación popular de arte realizada mediante la impresión gráfica masiva perteneciente a la burguesía japonesa. Así que por una parte se rechazaba por no tener un carácter individual y único, -cualidad esencial del gran arte tradicional japonés- y por otra por pertenecer a esta clase social paralela a la aristocrática que estaba cada vez más en auge, sobre todo en barrios de las ciudades de Edo y Osaka. Además de que el *Ukiyo-e* fue precisamente la manifestación plástica del nuevo panorama urbano considerado por la aristocracia como banal y frívolo. De hecho, la palabra *Ukiyo*, hace referencia al “Mundo Flotante”, realidad en la que se daba más importancia a las manifestaciones culturales populares que a las más intelectuales y aristocráticas:

Frente a la literatura tradicional surge el género humorístico y el *Rakugo*, frente al excesivamente abstracto y elitista teatro *Noh* surgen el *Kabuki* y el teatro de marionetas, frente a la austeridad del código del guerrero samurai, las barracas para combates de sumo, y, frente a la pintura tradicional, la estampa. Los nuevos barrios se pueblan, además, de burdeles y espectáculos que las clases superiores consideran vanos, y un nuevo tipo de héroes: luchadores de sumo, cantantes, actores y cortesanas pasarán a reinar en este Mundo Flotante (Fernandez, 2001: 332).

Aunque es cierto que ya había constancia de estampas japonesas en Europa desde el siglo XVIII llegadas por la Compañía de Indias Holandesa y los viajes del naturalista Carl Peter Thunberg -quién adquirió obras de Harunobu y Koryûsai, actualmente pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Estocolmo-, Bracquemond fue precisamente uno de los primeros admiradores realmente del *Ukiyo-e Hanga* y el responsable de dárselo a conocer tanto a críticos como Baudelaire y los hermanos Goncourt⁷, como a artistas como Manet, Degas, Whistler o Monet, entre muchos otros.

Por su parte, Samuel Bing fue un coleccionista procedente de Hamburgo, con una gran cultura universalista y aficionado al arte japonés. Se instaló en París junto con su socio Hayashi Tadamasa y fundó la galería *L'Art Nouveau*, inspirada en el *Aesthetic Movement* inglés, que se convirtió en uno de los grandes centros principales de la vida artística de París. De sus viajes a Japón, adquirió estampas que expuso con opción a venta en este local, además de organizar exposiciones fuera y dentro de París e incluso seleccionó en varias ocasiones las piezas japonesas que se expusieron en las Exposiciones Universales. Por ejemplo, en 1890 fue el responsable de organizar una exposición en L'Ecole Supérieure des Beaux Arts de *Ukiyo-e Hanga* que maravilló, entre otros, a Toulouse-Lautrec, Nabis Vuillard y Bonnard. Otros grandes pintores cercanos a Bing como Van Gogh, Monet, Emile Benard y Rodin poseyeron colecciones de estampas japonesas. Bing creó además la revista *Le Japon Artistique*, con el objetivo de mostrar al público europeo “el secreto encanto que encierra cualquier obra de arte del Japón”, tal como cita en la presentación del primer número de dicha revista publicado en 1888.

Otro hecho importante en relación a la gran influencia que tuvo el japonismo en Europa, es que incluso se llegó a crear una Sociedad Secreta llamada *Jing-lar* en los años 60 compuesta, entre otros, por los críticos Philippe Burty, Zacharie Astruc y Ernst Chesneau, los cuales se reunían mensualmente en la casa de M.L. Solon. Era tanta la pasión por el arte japonés, que durante las reuniones solían vestir kimonos mientras discutían sobre el arte japonés. Y si bien las estampas japonesas eran un tema muy vigente en estas conversaciones, también lo fueron las artes aplicadas japonesas, más cercanas a la Escuela Rimpa.

⁷ Los hermanos Goncourt en el siglo XIX difundieron de manera pionera su admiración por el arte asiático, manifestado principalmente en su obra *El arte del siglo XVIII* y es muy probable que proceda de ellos la imagen idílica que tenía Van Gogh de Japón.

4. La importancia de la espiritualidad dentro del arte japonés.

La influencia del Japonismo en Europa careció en los primeros movimientos vanguardistas del contenido espiritual e ideológico que tenía el arte en Japón, que se verá posteriormente representado en movimientos como el abstraccionismo, el art nouveau, el expresionismo abstracto de Wassily Kandinsky y el minimalismo de las bauhaus.

[...] Y es que si en Europa la verdad reside en aquello que se descubre, en Japón se encuentra en lo que está escondido. De ahí la importancia que el vacío tiene tanto en la pintura como en el arte japonés en general (García, 2020; 40).

De hecho la gran importancia que tenía la naturaleza en la vida cotidiana y artística de los japoneses, proviene del shintoísmo, que se basa en la existencia de *Kamis* en la naturaleza y en el mundo humano, llegando a la conclusión de que ambos mundos no están separados sino que forman parte de una unidad, de un todo. Mismamente esto se puede apreciar en el Budismo Zen, que no consiste meramente en alcanzar la iluminación, sino en estar en ella, sin forzarlo. Por lo tanto el arte zen consistía en cultivar, respirar, sentir el momento presente, todo lo que está pasando y se está haciendo, de manera que uno esté en sintonía con todo lo que le rodea, y que su acción no entre en conflicto con lo que proviene de afuera. “Es difícil describir estas cosas a personas de mentalidad occidental porque la gente que anda deprisa pierde la capacidad de sentir” (Watts, 1971: 210).

La cultura occidental ha tratado de entender el mundo a través de sus propios esquemas, creando una separación entre la naturaleza y el mundo humano a través de la racionalidad. Por ejemplo, al crear figuras geométricas perfectas que están ausentes en la naturaleza. Sin embargo, el planteamiento oriental nos propone una nueva visión que nos lleva a un entendimiento más contemplativo de la propia naturaleza, entregándose al momento intemporal, sin controlar lo que nos rodea o a nosotros mismos, observando el mundo tal cual es. En la cultura japonesa, existen muchos caminos para llegar a este estado de *satori*, es decir, de iluminación, como el camino del té, la caligrafía, el *ikebana* (a través de los arreglos florales), el *judo* (camino de la lucha), y el que nos concierne, el *gei-do* o camino de las artes, entre muchos otros. Cuando el artista zen elige el camino del *gei-do*, la intencionalidad es

llegar a percibir y mostrar los 4 estados fundamentales del *furuyu*, es decir, “la atmósfera del gusto zen”.

[...] Estos son *sabi* (cuando el momento expresa soledad y quietud); *wabi* (Cuando el artista se siente deprimido y en esta peculiar vaciedad divisa algo corriente y modesto en su increíble “ser tal”), *aware* (cuando el momento evoca una tristeza más intensa y nostálgica, relacionada con el otoño y con la gradual desaparición del mundo) y *yugen* (cuando ve súbitamente algo extraño y misterioso, que sugiere algo desconocido y que nunca será descubierto) (Watts, 1971: 216).

Todo ello nos hace entender cómo, tanto los sacerdotes como los pintores del zen, alcanzaban la redención a través de la contemplación de la naturaleza, viviendo una vida de retiro en monasterios que, habitualmente, estaban cerca de lagos, ríos y montañas y lo lejos que quedaba este nivel de contemplación y espiritualidad en los artistas de las primeras vanguardias que, meramente, adquirieron los temas, la estética y las técnicas traídas por el japonismo en sus obras. Aunque ciertamente, hubo en estas primeras vanguardias artistas que tuvieron un acercamiento a este entendimiento espiritual japonés de la pintura, tales como Monet o Van Gogh, de los que se comentará posteriormente.

5. La Escuela Rimpa.

Si bien como hemos afirmado, el *Ukiyo-e* tuvo una gran importancia e influencia en estos pintores que buscaban nuevas formas de expresión más allá de las establecidas, no fue la única vía de inspiración que tuvieron. Realmente, el gran arte de Japón, lo que más se valoraba en Japón, debido a la autenticidad e individualidad de cada pieza, se relaciona con la Escuela Rimpa, o también llamada la “Gran Escuela de Arte Decorativo”. Mientras que el *Ukiyo-e* estaba asociado con la burguesía, la Escuela Rimpa estaba asociada con la aristocracia. Pese a que esta escuela coge el nombre de la última sílaba del nombre del artista del S.XVIII Ogata Korin, su fundador fue Tawaraya Sotatsu. Otra de las grandes importancias que tuvo esta escuela para los japoneses, es que manifestaba un estilo japonés propio, liberado de la influencia china.

No obstante, el arte de lo decorativo no es una novedad en Japón, puesto que este gusto existía desde la época Kamakura (1185-1333), aunque con mayor auge a partir del Periodo Fujiwara (866-1160). Esto se puede ver en el hecho de que lo primero que había llegado a Europa desde Japón con anterioridad fueron los utensilios cotidianos, como las cajas de laca, los peines, los textiles, las cerámicas y los *tsubas*⁸, entre otros muchos objetos.

Uno de los grandes protagonistas influyentes en Europa durante el Japonismo fue el ceramista, calígrafo y maestro de la laca Hon'ami Koetsu, quien creó un centro artístico en Takagamine, donde se reunían una gran variedad de artistas, maestros del té, poetas y grandes personalidades del momento. Colaboró además con Tawaraya Sosatsu, en la creación de pinturas en abanicos, biombos y rollos; como es el caso del rollo conocido como “Emaki de las Grullas” [Fig. 2]. En dichas colaboraciones mientras que Sosatsu se encargaba de realizar el dibujo; Koetsu, por su parte, se encargaba de realizar la caligrafía⁹.



[Fig. 2] *Emaki de las Grullas* (1605-1615) de Hon'ami Koetsu y Tawaraya Sosatsu.

Una de las obras más destacadas de Koetsu es su famosa caja de laca llamada “Funabashi makie suzuribako” (1637) [Fig. 3], que se conserva en el Museo Nacional de Tokio, cuya funcionalidad era guardar la piedra de hacer tinta. Tal como señala Javier Vives Riego¹⁰, la composición de esta caja de laca posee las siguientes características:

Todos los elementos de esta caja tienen la misma importancia. La banda de plomo que representa el puente se adapta perfectamente a la forma elegida para la tapa. Las diagonales de los botes crean la sensación de movimiento por contraste con las suaves

⁸ El *tsuba* es el guardamano de una katana japonesa. Suele estar fabricado en metal de diversas formas, principalmente redonda, contribuye al equilibrio del arma y su objetivo principal es proteger la mano.

⁹ Relacionado con la técnica japonesa de maridaje.

¹⁰ Información extraída de:

<https://culturanipton.blogspot.com/2013/06/la-pintura-japonesa-el-movimiento-rinpa.html>

ondulaciones de la superficie del agua. Finalmente, la orientación “vertical” de las líneas de caligrafía y su independencia permiten que resalte el discreto diseño. El resultado es un discreto paradigma de cómo una composición tan compleja puede ocultarse bajo una sencilla apariencia, pero sumamente elegante.



[Fig. 3] *Funabashi makie suzuribako* (1637) de Hon'ami Koetsu.

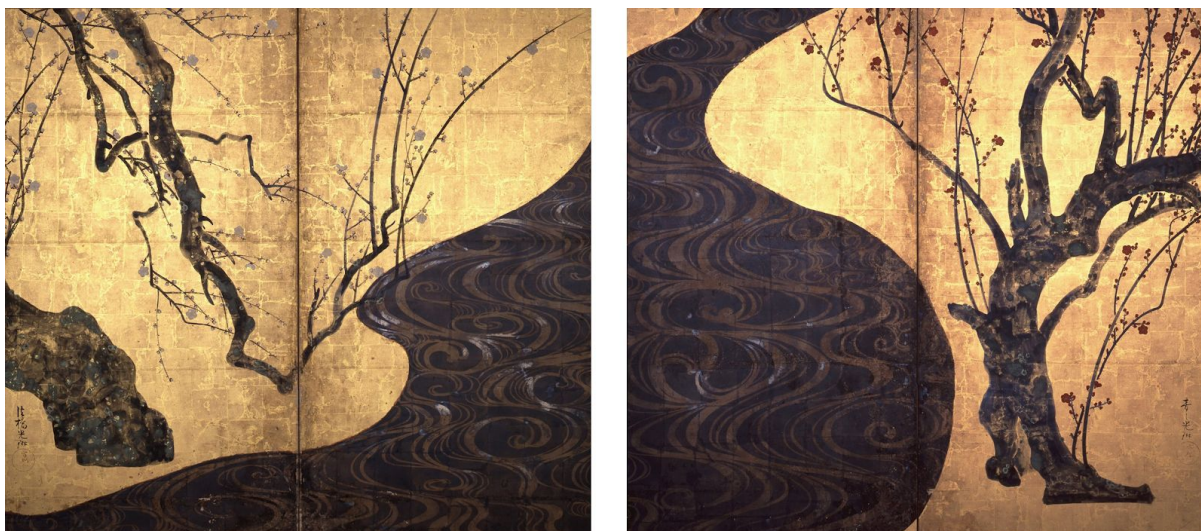
Precisamente, tanto en ésta, como en otras obras de Koetsu, como su famoso abanico “La luna y el Conejo” [Fig. 4] en acuarela y tinta, podemos apreciar además varias características que luego serán propias del movimiento Art Nouveau europeo, como “el sentido decorativo, la asimetría del diseño, la introducción de la escritura como elemento ornamental y una composición que no se limita a la superficie que ocupa, sino que se desparrama para afuera” (Fernández, 2001: 349). El Art Nouveau fue un movimiento que se dio en la última década del siglo XIX, que buscaba revivir el carácter artesanal. Combinaba las principales ideas del esteticismo, la industrialización, y el movimiento de *Art and Crafts* con formas pictóricas precedentes, como el arte oriental y las artes decorativas” (Atauri, 2017).



[Fig. 4] *La luna y el Conejo* (s.f.) de Hon'ami Koetsu.

Podríamos destacar además la obra del pintor y lacador japonés Ogata Korin, “Ciruelos blancos y rojos” [Fig. 5], que se conserva actualmente en el Museo de Shizuoka. Esta obra está formada por cuatro paneles con fondo dorado, en los cuales se puede apreciar un riachuelo que separa dos ciruelos, uno con flores rosas a la derecha y otro con flores blancas a la izquierda.

Ninguno de estos árboles aparece entero, y sus ramas se prolongan más allá de la composición. El dorado del fondo da lugar a un espacio abstracto muy abierto y de gran impacto. Sobre este entorno irreal, se presentan, de forma naturalista los árboles, y a medio camino entre la abstracción y el detallismo de los ciruelos el agua del río. [...] el elemento de la naturaleza ha sido tratado de forma muy elegante y convertido en una especie de motivo decorativo que evoca de forma magistral la corriente, en un símbolo que se ha apoderado de la esencia de la naturaleza que fluye (Fernández, 2001: 351).



[Fig. 5] *Ciruelos blancos y rojos* (s.f.) de Ogata Korin.

Podemos apreciar en esta obra, otra de las características fundamentales de la Escuela Rimpa, el crear un contraste entre elementos pintados con gran precisión, y elementos más simples. Aunque Ogata Korin nos mostró además un carácter moderno, en su conjunto de dos biombos con seis hojas cada uno titulado “Iris” [Fig. 6] , nos mostrará una forma novedosa de interrelacionar los elementos, dándole carácter único a cada hoja, a través de la asimetría, colocando las flores, pintadas sólo con tres colores, a distintas alturas; y evocando, sin ser representado, un riachuelo que discurre junto a ellas. Esta forma de distribuir el espacio de forma asimétrica, su intervalo irregular, y el ritmo que marcan los elementos, tuvo gran influencia en el diseño textil europeo, que llegó gracias a libros ilustrados con xilografías, y a los objetos que se expusieron en el Pabellón de las Artes decorativas de las Exposiciones Universales.

A raíz del inicio de la Edad Meiji surge en Japón el deseo de internacionalizar su cultura, y lo hizo participando en las Exposiciones Universales, con obras y objetos representativos de su arte. En dichas exposiciones había tres escaparates posibles donde exponer sus piezas: la sección para las colonias, la sección para Oriente y la sección de artes decorativas e industriales, de las cuales Japón eligió la última. Anteriormente, la presencia de lo asiático en las Exposiciones Universales estaba monopolizada por piezas de la India, como parte del Imperio Colonial británico, y de China, que ocupó un lugar importante en la vida parisina a modo de exotismos. En 1867, se ofreció por primera vez en París, una muestra de obras de arte japonesas donde expusieron un total de 1308 piezas que se vendieron tras finalizar la

exposición. Este arraigo del gusto por lo japonés llegó a suplantarse el gusto por lo chino y esta exposición tuvo un efecto inmediato en la industria europea, debido a la excelencia que mostraban sus técnicas en las piezas de arte aplicada.



[Fig. 6] *Iris* (1701–1705) de Ogata Korin.

No obstante, la verdadera introducción de las artes decorativas y del grabado japonés en Europa se dio gracias a las exposiciones de 1878 y 1889 en París. En la de 1878 en concreto, en la sala 6 del Palacio Trocadero, se exponía la colección de Guimet, un industrial de Lyon, que había viajado por toda Asia y cuyas adquisiciones serían el origen del actual museo parisino del mismo nombre. Mientras que en 1889 en la exposición se instaló un enorme buda dorado procedente de Nara. Además, en esta misma exposición, Samuel Bing expuso un rico conjunto de cuencos de té, bronce, peines, *netsukes*¹¹ y máscaras entre muchos otros objetos (Fernández, 2001).

A partir de ese momento, las siguientes exposiciones mostrarán además obras de artistas europeos que asimilaban las técnicas japonesas, naciendo así el japonismo.

¹¹ Los netsuke son esculturas en miniatura que fueron inventadas en el siglo XVII en Japón para prestar una función práctica

6. La influencia del *Ukiyo-e*.

Como he mencionado anteriormente, las *Ukiyo-e* fueron instantáneas de este “Mundo Flotante” que se estaba dando lugar en Japón, y se convirtieron en el medio de comunicación de masas, donde se informaba sobre estos nuevos ambientes, eventos y protagonistas que imperaban en las ciudades de Edo y Osaka. Es interesante recalcar también que en la creación de dichas xilografías no participaba sólo el artista, sino que contaban además con la colaboración de diferentes maestros en técnicas específicas.

Estaban los editores (*hanmoto*), que contrataban a los artistas para crear los diseños que los artesanos grabadores (*horoshi*) realizaban en planchas de madera, que luego eran los estampadores (*surushi*) los que finalizaban el proceso. (Hernández, 2020: 13).

En cuanto a la técnica, originalmente las estampas se realizaban en blanco y negro, puesto que se utilizaban para ilustrar libros como los poemas clásicos del Ise Monogatari. “Con el tiempo, pasaron a realizarse a color con la técnica del *nishiki-e*, basada en el uso de diversas planchas coloreadas para crear efectos similares a los de la acuarela” (Almazán, 2013: 3). Pero al ser una técnica muy trabajosa, finalmente a partir del siglo XVIII empezaron a utilizar la técnica del laqueado, que producía un aspecto brillante al mezclar los colores con cola, y que permitió además pasar de utilizar cuatro colores (bermellón, rosa, verde y amarillo), a más de diez colores.

El proceso de realización consistía en que los dibujos primeramente se realizaban en hojas de papel cebolla, después se pegaban en las planchas de madera y eran talados por los grabadores, que utilizaban tantas planchas de madera como colores iba a tener el grabado. Finalmente, con el uso de una prensa, el impresor le daba el toque final, ya que según la fuerza dada a la misma, se obtenían diferentes matices en los degradados y en las intensidades del color.

Por otra parte, en cuanto a las características pictóricas del *Ukiyo-e* cabe destacar las siguientes: tenían un dibujo de tipo lineal, donde destacaba el uso del encuadre cortado de lo diagonal; utilizaban colores planos, variados e intensos, con gran silueteado y contornos

definidos; tenían gusto por el decorativismo organicista y por la utilización de formatos alargados tipo *kakemono*¹².

Así pues, más allá de introducir recursos orientales en sus obras, muchos pintores incorporaron recursos provenientes del *Ukiyo-e*:

[...] Nuevas técnicas, como la xilografía “de línea blanca”; los bruñidos y estarcidos de papel, que dan lugar a lugares muy abstractos con sorprendentes y novedosos efectos de brillos y de luces y sombras; el aprecio de la capacidad expresiva del blanco y del negro, y del contraste entre ambos, [...] la simplicidad en los recursos, la valoración del vacío, la creación de espacios abstractos que alejan a la pintura de la visión naturalista del paisaje. También los formatos japoneses tuvieron éxito en Europa, no sólo los típicos de abanico y biombo, sino especialmente los formatos verticales muy alargados, que tuvieron repercusiones inmediatas en la concepción del vacío, que abandona su tradición euclidiana para hacerse cada vez más abstracto y nos abre una multitud de perspectivas posibles inusitadas (Fernandez, 2001: 343-344).

En cuanto a las enseñanzas del arte japonés, Degas fue probablemente el que más les sacó provecho. Degas estudió a fondo el Manga y probablemente poseía la obra “Cien Mujeres de diferentes clases de Sukenobu”. Gracias al *Ukiyo-e Hanga*, Degas introdujo en Occidente nuevas perspectivas a la hora de representar la obra más allá de la vista frontal, como nuevos puntos de vista forzados, perspectivas en esquina, vista de pájaro y escorzos. Esto representa, tal como menciona Eva Fernández del Campo, una manera de espiar a los protagonistas de sus cuadros, observarles sin ser vistos, introducirse en su quehacer cotidiano e íntimo. Esta visión se puede ver muy bien reflejada en sus pinturas de mujeres bañándose [Fig. 7], que nos remiten en cierta medida a Kitagawa Utamaro, en sus retratos de cortesanas de los barrios del placer de Edo, donde se las representa mientras se arreglan, se maquillan, o durante su vida diaria cocinando, lavando o cuidando de sus hijos [Fig. 8].

Aparte de Degas, que compartía además con Kitawa Utamaro la misma fascinación por la figura femenina, hubo diversos coleccionistas occidentales que se vieron influenciados por él,

¹² Hace referencia a un tipo de pintura o escritura japonesa o china, realizada sobre tela, seda o papel, que se cuelga en la pared de forma vertical y puede enrollarse en torno a un bastón.

como Baudelaire, Edmond de Goncourt, Manet, Monet, Toulouse Lautrec, y Mary Cassatt. Esto es debido a que Kitawa Utamaro fue uno de los autores más reconocidos del *Ukiyo-e*, conocido por combinar este estilo con el *Okubi-e*, caracterizado por representar retratos que, usualmente, sólo mostraban la cabeza y el cuello del personaje que figuraba en la pintura. El reconocimiento de Kitawa Utamaro tanto en Japón como en Occidente es debido principalmente a su gran fascinación por la figura femenina. Ya fuesen mujeres de la alta cuna o prostitutas, las representaba a todas con un alto nivel de dignidad. Además, fue muy admirado también por los artistas impresionistas y postimpresionistas, por su capacidad de convertir lo cotidiano en sublime.



[Fig. 7] *La bañera* (1886) de Edgar Degas.



[Fig 8] *Washing Hair* de Kitagawa Utamaro

Por otra parte, Pierre Bonnard perteneció a los Nabi, término hebreo que significa profeta. Los Nabi fueron una serie de artistas franceses que, según Agnès Delannoy, “tuvieron ese sentimiento de ser “profetas”, de anunciar y de preparar una evolución radical y necesaria del arte”. Este movimiento fue, de hecho, una forma de reaccionar a las pinturas impresionistas, ya que buscaba ser más religiosa y reflexiva, y usaba colores más nítidos. Pierre Bonnard es considerado uno de los artistas que mejor asimiló la experiencia japonesa debido a que buscó una dialéctica entre el dibujo y el color, entre la materia y la imagen. “Ningún artista entendió mejor que él, que el arte moderno no puede fundarse sobre el concepto de forma en tanto que representación del espacio, y que éste no se podía explicar mediante las leyes de la perspectiva” (Fernández, 2001: 345).

Bonard se sumergió en la abstracción, en el pasar de la imagen tridimensional a una imagen ultradimensional. Esto se puede ver, por ejemplo, en sus cuatro paneles conocidos como “Femmes au jardin” [Fig. 9] que expuso en el Salón de los Independientes de 1891. Pese a que fueron diseñados para tener forma de Biombo, los cuatro paneles fueron separados ya que como él mismo señaló, “es demasiado cuadro para un biombo”. Lo que sí podemos ver en esta obra es que tomó el formato y la altura de los *kakemonos* japoneses, redujo el tratamiento del espacio a la pura planitud, sometió a las siluetas a distorsiones gráficas y sustituyó la realidad por visiones oníricas.



[Fig. 9] *Femmes au jardin* (1891) de Pierre Bonnard.

6.1. Tres grandes maestros japoneses: Utamaro, Hiroshige y Hokusai

Kitagawa Utamaro (1753-1806), Utagawa Hiroshige (1797-1858) y Katsushika Hokusai (1760-1849), destacaron tanto por su gran producción de *Ukiyo-e* como por el gran impacto que sus estampas tuvieron en Occidente. Aunque estos artistas vivieron durante el Periodo

Edo (1603-1868), no fue hasta la apertura que se produjo en Japón con el inicio del Periodo Meiji (1868-1912), cuando sus obras llegaron a Occidente.

Utamaro aunque primeramente ilustró escenas paisajísticas, dedicó su trayectoria a la producción de retratos de esta nueva burguesía incipiente en Japón, especializándose especialmente en el género *bijinga*, es decir, en el retrato de mujeres bellas. “Las modelos solían ser concubinas o esposas de comerciantes adinerados e incluso de nobles y samuráis que encargaban las piezas a Utamaro por su conocida maestría a la hora de reflejar el rostro y la figura femenina” (Vaquero, 2020: 33). También dedicó gran parte de su vida al *shunga* o grabado erótico, tal como se refleja en las imágenes del “Poema de la almohada” [Fig. 10].



[Fig. 10] *El Poema de la almohada* (1788) de Kitagawa Utamaro.

Desde la visión japonesa de estos tres grandes pintores fue el menos espiritual, pero también el más moderno y el que mejor reflejó la vida urbana de Edo, puesto que incluso tanto los retratos de los incipientes actores de *Kabuki*, como los carteles para los burdeles de la zona tenían su firma. Desde la visión occidental, la influencia que tuvo sobre los artistas, principalmente impresionistas, condicionó esta visión del país idealizada y exótica que se tuvo en Occidente sobre Japón en el S. XIX.

Por otra parte, Utagawa Hiroshige empezó retratando la vida urbana de Edo mientras hizo de aprendiz en la escuela Utagawa, que era un referente del *Ukiyo-e* en Japón; y finalmente se terminaría interesando por el paisaje. Así pues convirtió el *fujei-ga* o representaciones paisajísticas, tanto en su especialidad como en uno de los temas propios del *Ukiyo-e*. Hiroshige fue el pintor de “Las Cincuenta y tres paradas de Tokaidô” [Fig. 11], una serie de paisajes del camino que une Tokio y Kioto que ofrecía una nueva visión, ya que más que al paisaje, pese a que se mostraba en segundo plano, daba protagonismo a la figura humana y sus quehaceres diarios. Esta influencia contribuyó en Occidente a la ruptura espacial artística renacentista. Sus obras sobre escenas de barcos y botes de paseo inspiraron a artistas europeos como Degas y Monet, por su forma de presentar el espacio con sus picados, vistas de pájaro, y otros puntos de vista novedosos que desencuadran la imagen y cortan los objetos.



[Fig. 11] 1.ª estación: Shinagawa (1832) de Utagawa Hiroshige.

Finalmente, Katsushika Hokusai cambió tanto de trayectoria artística como de nombre en multitud de ocasiones. Esto no es de extrañar, ya que era una práctica común cambiar de nombre cuando se finalizaba un periodo o estilo entre los artistas japoneses en el Periodo Edo. No sólo se daba en el caso de los pintores del *Ukiyo-e*, sino también en el de los actores

de *Kabuki*. Se solía cambiar de firma alrededor de doce veces en la vida, y algunos nombres eran elegidos por ellos mismos, y otros por sus maestros. Pero en el caso de Hokusai, se podría decir que es el que más veces cambió de nombre, alrededor de unas cien veces, entre los que destacan los pseudónimos Shunro, Sori, Taito, Manji, Gayko, Rojin y Hokusai. De hecho, podría haber tenido más firmas, pero conservó el pseudónimo de Hokusai debido a las exigencias de su editor, ya que consideraba que dicha firma era el mayor reclamo de sus obras. No obstante, la etapa más representativa de Hokusai fue en la que era llamado Taito:

Bajo esta firma comenzó su labor docente, de ilustración de manuales de arte y de autor de su afanado *manga* que más tarde (ya tras la muerte del artista), sería el primer formato del *Ukiyo-e* que llegaría a occidente. *Manga* significa literalmente “dibujo espontáneo o hecho de un modo caprichoso”, algo que guarda una estrecha relación con el impresionismo francés. Las “impresiones” que Hokusai recoge en sus 14 volúmenes de *manga* tratan temas de lo más variados, que van desde personajes de la mitología y la religión hasta aquellos pertenecientes a la literatura o la poesía pasando por trabajadores, jinetes, luchadores, fantasmas, pájaros, bailarinas, flores, plantas o árboles. El *manga* es el fiel retrato, no de la sociedad japonesa de Edo, sino de lo que verdaderamente fueron las artes japonesas durante este periodo. Un compendio que integra tradición y modernidad, un estudio de la sociedad japonesa profundizando en las raíces de la misma (García, 2020: 35).

En relación con el tema de la naturaleza, podemos ver una gran diferencia entre la cosmovisión japonesa y la europea. Si para los impresionistas franceses, representar la naturaleza no era más que una novedad frente a lo que estaba establecido en ese momento, para los japoneses, retratar la naturaleza es algo espiritual, que está relacionado con el Shintoísmo y el Budismo Zen, como una forma de retratarse a sí mismos. De hecho, Hokusai significa “estudio del norte o con la estrella polar como guía”. que es precisamente la rama del budismo zen a la que Hokusai pertenecía, el budismo Nichiren, caracterizada por esta estrella que simboliza a un ser *bodhisattva*, Myoken, que busca la iluminación para los seres humanos. Un claro ejemplo de la importancia de la naturaleza en la filosofía y la pintura japonesa lo podemos ver claramente en “La Ola de Kanagawa” [Fig. 12] de Hokusai, perteneciente a la serie de “36 vistas del Monte Fuji”. Tal como comenta Eva Fernández del

Campo (2001), en esta obra podemos apreciar una gran ola en el punto más álgido a punto de romper y cuya cresta está a punto de caer sobre las barcas de pescadores que se tambalean sobre este mar embravecido. Así mismo, podemos vislumbrar al fondo el Monte Fuji, considerado la montaña sagrada de Japón. Por lo que, podemos apreciar en la obra dos elementos fundamentales provenientes de la esencia del paisaje en la tradición china, la montaña y el mar, que son los dos elementos que constituyen el universo visual.

La montaña estática e inamovible, la ola dinámica y cambiante. La una dependiendo de la otra, en perfecto equilibrio inestable. La montaña está a punto de desaparecer tras el agua, pero en el preciso momento en que esto va a ocurrir tenemos la impresión de que es el Fuji quien ha surgido como fantasma tras el agua. Como dice un poema chino, ‘Las colinas son sombras, y discurren de forma a forma, y nada permanece’; montaña y agua son los dos componentes fantasmagóricos de una realidad cambiante, dos elementos en continua tensión y en continuo abrazo amoroso, como el pincel y la tinta, que se confunden y se intercambian sus cualidades: Una ola que, como dirá el monje y pintor chino Shi Tao es una cima de montaña y una montaña que es un dragón emergiendo de las profundidades del océano (Fernández, 2001: 348).



[Fig. 12] *La Ola de Kanagawa* (1830-1833) de Katsushika Hokusai.

6.2. Los grandes coleccionistas: Monet y Van Gogh

Se podría decir que los dos grandes pintores que más se aficionaron al coleccionismo de estampas japonesas fueron Monet y Van Gogh.

El coleccionismo de Monet se puede ver claramente reflejado en su casa en Giverny, cuyas paredes estaban llenas de estampas y grabados *Ukiyo-e*, llegando a un total de 231, principalmente de Utamaro, Hokusai y Hiroshige. Poseía además una biblioteca repleta de libros occidentales que servían de aproximación al entendimiento del arte de Hokusai, como las novelas de Duret, Henry Focillon y Gustave Migeon. En esta casa recibió también innumerables visitas de marchantes y coleccionistas como Tamasa Hokusai y Kojiro Matsukata.

Es notable además el hecho de que confeccionara su jardín al estilo japonés inspirándose en los *Ukiyo-e*, con flores que crecían y se expandían por el espacio de manera natural, proporcionando una explosión de color. El jardín poseía además un puente igualmente al estilo japonés, que Monet llegó a pintar un total de 45 veces; y un estanque alrededor del cual plantó sauces llorones, un bosquecillo de bambú y los famosos nenúfares que inspirarían su última obra “Los Nenúfares” [Fig. 13]. Con esta obra de gran tamaño (ocupa casi 100 metros), Monet, hizo algo inédito en occidente, ya que su intención era crear un espacio para la meditación, conduciendo al espectador a sumergirse dentro de este paisaje de lirios. “Además, esta obra reunía las principales características del arte japonés: la perspectiva forzada, la naturaleza y el reflejo del agua, las series, el componente meditativo tan propio de la cultura oriental...” (García, 2020: 28).



[Fig. 13] *Les Nymphéas: Reflets d'arbres* (1920-1926) de Claude Monet.

Monet produjo además una serie de “18 impresiones de la estación Saint Lazare” [Fig. 14], inspirada seguramente en las pinturas que llegaron a occidente de la serie de Hiroshige

de “Las Cincuenta y tres estaciones de Tokaido”, que estaban centradas en el tratado de la luz y la sombra. Aunque también pudo estar inspirado por otras obras del mismo autor japonés como “Vistas de Edo”, “Ocho Vistas del lago Biwa” o “Vistas célebres de Kioto”.

Todas estas obras con gran capacidad de abstracción, inspiradas en el japonismo, inspiraron a su vez más adelante a artistas como Rothko, Pollock, Barnett Newman, Clyfford Still, Helen Frankenthaler, y Morris Louis entre muchos otros. Este hecho no es de extrañar ya que gracias a la publicación de Kandinsky “Sobre lo espiritual en el arte”, se empezó a divulgar en los movimientos artísticos occidentales del momento -como el expresionismo abstracto- esta filosofía oriental de llegar a la espiritualidad, a través de la pintura, como uno de los muchos caminos.



[Fig. 14] *Gare Saint-Lazare* (1877) de Claude Monet.

En definitiva, se podría decir que Monet, a pesar de no proclamarse como pintor zen, sino como ateo, adoptó una forma de vida similar al retiro espiritual en su casa en Giverny. Durante sus últimos 40 años de vida se dedicó a contemplar y dibujar su jardín de estilo japonés, en lo que fue un amplio acercamiento a la cultura japonesa, no como exotismo, sino a través de la valoración de la importancia de la meditación y la contemplación, en un mundo de prisas en el que no nos paramos a apreciar los pequeños detalles que la naturaleza nos ofrece.

En el caso de Van Gogh, actualmente su museo en Amsterdam cuenta con más de 400 estampas japonesas pertenecientes al artista y a su hermano Theo. Cuenta también con el ejemplar de la revista *Paris Illustré* que estuvo dedicado a Japón y cuya portada fue diseñada por el mismo Van Gogh inspirada en una estampa de Keisai Eisen. Curiosamente, en dicha colección Van Gogh no poseía ninguna obra de Hokusai, a quién Van Gogh conocía y apreciaba, tal como se indica en varias de sus cartas. Posiblemente este hecho fuera debido a que Hokusai se convirtió en ese momento en un artista altamente cotizado y su hermano Theo no tuviera poder adquisitivo para poseer ninguna de sus obras.

Fue tan grande la pasión de Van Gogh por las estampas japonesas que, tal como señala Eva Fernández del Campo, le llevó a decir “De alguna forma todo mi trabajo se funda en el arte japonés”. Esta fascinación también es visible en el hecho que desde el año 1885, mencionara constantemente Japón en las cartas que le escribía a Theo, en las cuales comparaba Arlés con Japón. Precisamente en Arlés, tenía la intención de crear la que se llamaría “La casa Amarilla”, con el propósito, tal como lo describió en una carta dirigida a Emile Benard, de intercambiar obras entre ellos y vivir en una especie de comunidad fraternal, tal y como lo hacían los japoneses.

Si bien antes de mudarse a París, cuando vivían en Amberes, Van Gogh y su hermano Theo ya poseían estampas japonesas, fue en el momento en el que se mudaron cuando empezaron a coleccionarlas sistemáticamente. Y gran parte de estas estampas las adquirieron gracias a Samuel Bing, que poseía una Boutique de pinturas en el 19 de Rue Chauchat, que estaba cerca del apartamento de los hermanos Van Gogh. “Fue tan cercana la relación entre ellos, que Samuel Bing les permitió visitar su casa en varias ocasiones, donde poseía multitud de estampas, que Vincent aprovecharía para estudiar, adquirir e incluso encargar copias de ellas” (Martín, 2020: 15).

Mientras vivieron en París, los hermanos Van Gogh también organizaron varias exposiciones de *Ukiyo-e* con las obras que adquirieron, siendo características la realizada en 1887 en el café Le Tambourin de Montmartre y la realizada en el restaurante Du Chatelet. Esto se ve reflejado en la obra de Van Gogh “Agostina Segatori en Le Tabourin”[Fig. 15], donde detrás de la protagonista, se pueden apreciar representaciones de grabados japoneses.

El hecho de que Vincent Van Gogh se mudara a Arlés fue debido a que buscaba una luz similar a la que describían los hermanos Goncourt sobre Japón: una tierra cuyo sol brillaba mucho y hacía calor, que se podría comparar precisamente con países del sur de Europa, tales

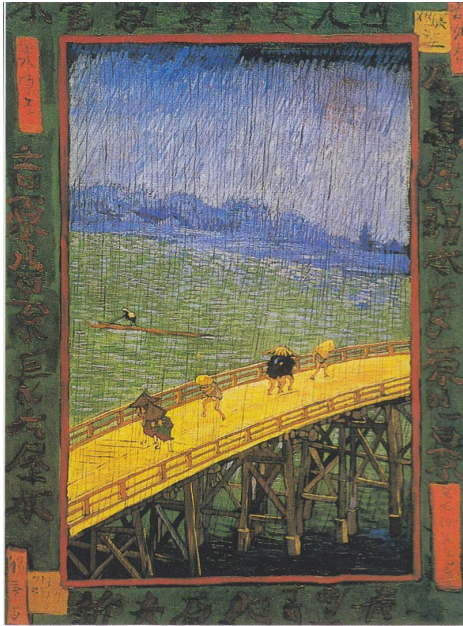
como las regiones de Italia y sus alrededores. En esto también se puede apreciar “una visión primitivista relacionada con la idealización de que en las tierras del sur de Europa, al igual que en japon, existen áreas “vírgenes” en donde la modernización no ha llegado, y sus habitantes viven más cerca de la naturaleza” (Martín, 2020: 17).



[Fig. 15] *Agostina Segatori en Le Tambourin* (1887)
de Vincent Van Gogh.

Durante su etapa parisina, Vincent Van Gogh realizó varias obras influenciadas por los grabados japoneses, ya sea por añadir elementos típicos japoneses o por la casi reproducción de estampas japonesas, tal como lo podemos apreciar en la obra “Puente bajo la lluvia” [Fig. 16], que es similar al “Puente Ohashi bajo una lluvia repentina” [Fig. 17] de Utagawa Hiroshige. Esta obra, a pesar de ser una reproducción, posee un toque de estilo propio, ya que Van Gogh intensificó los tonos de color y de la línea, para otorgarle mayor textura a la obra. Además, se puede apreciar el uso de los colores que caracterizan su obra: tonos azulados, amarillentos y verdosos, que nos transportan a una atmósfera onírica idealizada. En esta obra añadirá también una serie de kanjis en torno al marco, al igual que hizo en la obra “Ciruelo Floreciente”, inspirada en el “Campo de ciruelos” de Utagawa Hiroshige. Inspirado también en la portada de la revista *París Illustré* [Fig. 18], realizó la obra “La Cortesana” (1887) [Fig. 19], basado en una reproducción de “La Oiran” de Keisai Eisen. Esta obra original, era diferente a la de la revista y la de Van Gogh debido a que la imagen se había invertido con la

impresión. En la obra de Van Gogh, cabe destacar que el atado del kimono está por delante en vez de por detrás, además de que está enmarcada con un estanque de nenúfares, grullas, ranas y tallos de bambú.



[Fig. 16] *Ponte bajo la lluvia* (1887), de Vincent Van Gogh.



[Fig. 17] *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina* (1857), de Utagawa Hiroshige.



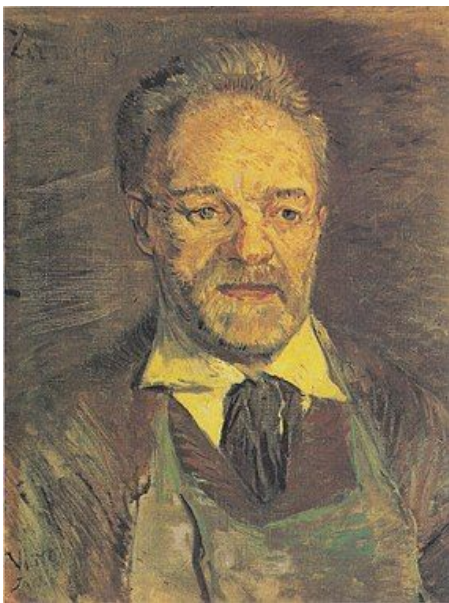
[Fig. 18] *Paris Illustré Le Japon vol 4 May 1886*



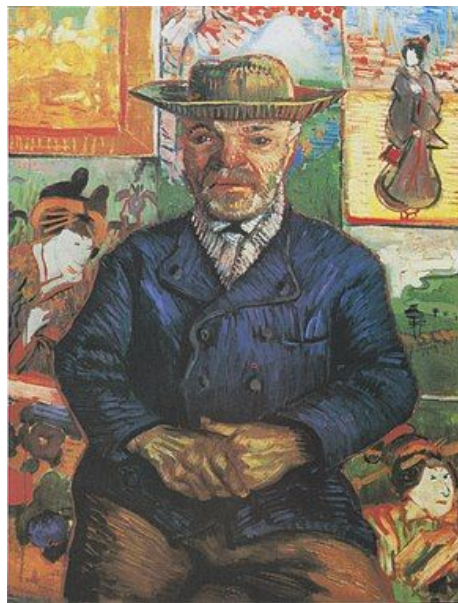
[Fig. 19] *La cortesana* (1887) de Vincent Van Gogh.

Este detalle de la enmarcación tiene un significado oculto, puesto que las grullas y las ranas hacen referencia a palabras de la jerga francesa (*grue* y *grenouille* respectivamente), que significan “prostituta”; por lo que podemos apreciar un mal entendimiento o choque cultural entre occidente y Japón, puesto que las *Oiran* pese a ser damas de compañía, no ejercían la prostitución.

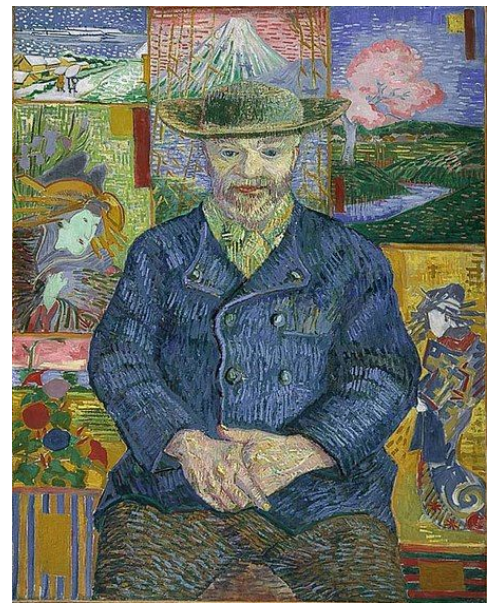
Cabe destacar igualmente los 3 retratos que le hizo Van Gogh al vendedor ambulante de materiales artísticos Julien Tanguy, más conocido como Père Tanguy¹³. La diferencia principal entre estas obras, es que mientras que en la primera [Fig. 20] -realizada en el invierno de 1886-1887- no podemos apreciar la influencia del japonismo, en las dos siguientes [Fig. 21 y 22] -realizadas poco después en el otoño de 1887-, se puede apreciar claramente la admiración que tenía Van Gogh por el arte y las estampas japonesas.



[Fig. 20] Retrato de Père Tanguy, (1886/87)
de Vincent Van Gogh.



[Fig. 21] Retrato de Père Tanguy (1887)
de Vincent Van Gogh.



[Fig. 22] Retrato de Père Tanguy (1887)
de Vincent Van Gogh.

En estas dos últimas pinturas, tal como señala el Musée Rodin¹⁴ en la descripción de las obras:

¹³ Père Tanguy es conocido además por crear una pequeña tienda en la Rue Clauzel, que se convirtió en un lugar de reunión de los artistas más inconformistas de la ciudad, como Monet, Cézanne o Pissarro, quienes mayoritariamente habían participado en las exposiciones impresionistas y habían sido rechazados por los conservadores del Salón de París.

¹⁴ Extraído de: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/pinturas/el-padre-tanguy>

[...] Elige representar al hombre mayor en una posición estrictamente frontal, inmóvil, las manos cruzadas encima del estómago, los ojos perdidos en un sueño, y logra comunicar toda la bondad y la modestia del personaje. Van Gogh rinde homenaje al “tritador de colores” que se convierte en una especie de viejo sabio japonés, colocándolo sobre un fondo completamente saturado de innumerables estampas japonesas de colores intensos que el pintor colecciona, junto con su hermano Théo.

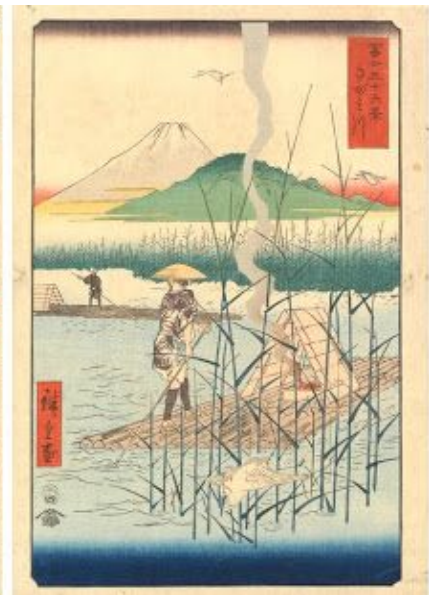
Podemos observar además que Tanguy fue representado en la obra con una mirada introspectiva, mirando hacia su interior en vez de hacia el espectador, por lo que podemos apreciar en el cuadro esa característica contemplativa de la cultura japonesa. Algunos de los grabados que se muestran en el fondo de la pintura son de Utagawa Hiroshige, como “Actor en el papel de la cortesana Takao de la casa Miura” (1861) [Fig 23], “Ishiyakushi: El cerezo Yoshitsune cerca del Santuario Noriyori” (1855)[Fig. 24], perteneciente a la colección de ilustraciones de “Lugares famosos cerca de las cincuenta y tres estaciones”; y “El río Sagami” (1858) [Fig 25], de la serie “Treinta y seis vistas del Monte Fuji”.



[Fig. 23] actor en el papel de la cortesana Takao de la casa Miura (1861) de Utagawa Hiroshige.

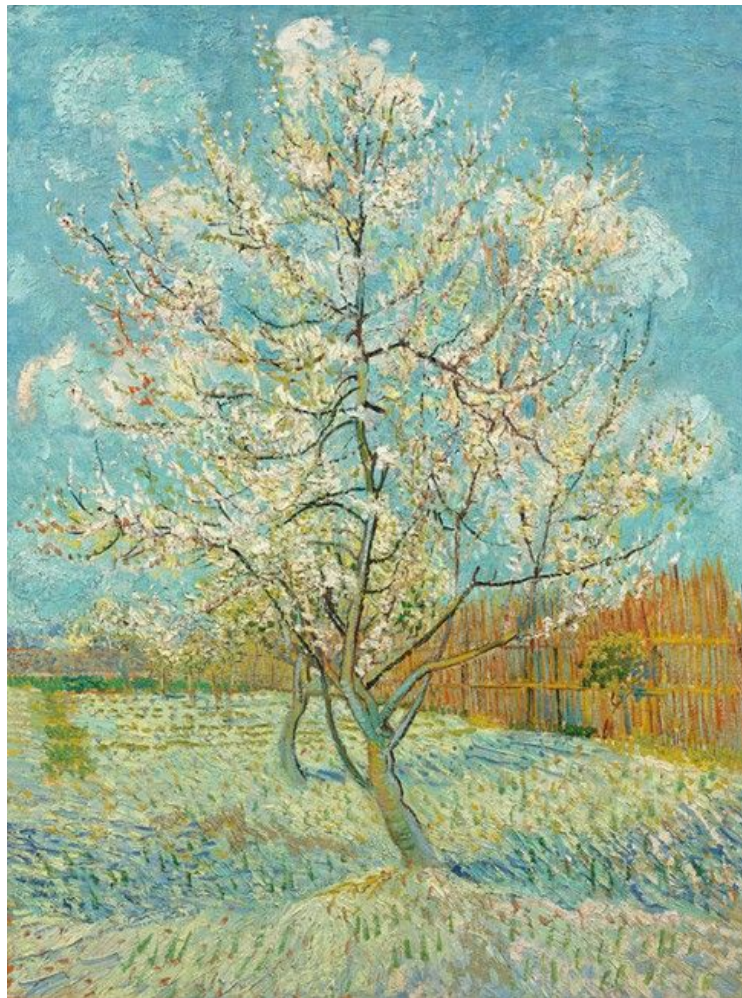


[Fig. 24] Ishiyakushi: El cerezo Yoshitsune cerca del Santuario Noriyori (1855) de Utagawa Hiroshige.



[Fig. 25] El río Sagami (1858) de Utagawa Hiroshige.

Posteriormente a su estancia en París, aconsejado por Toulouse-Lautrec, Van Gogh se mudó a la Provenza, concretamente a Arlés, donde buscaba encontrar una tierra idílica, exenta de modernización, cercana a la naturaleza, con una luz, unos efectos de color y una atmósfera similar a la que se mostraban en los *Ukiyo-e*. Durante esta etapa, se dedicará principalmente a representar paisajes, donde destacan las representaciones de melocotoneros y almendros, como el “Melocotonero en Flor” [Fig. 26], un árbol aparentemente pequeño y frágil, pero ampliamente representado de forma majestuosa sobre el ancho del lienzo.



[Fig. 26] *Melocotonero en Flor* (1888) de Vincent Van Gogh

Dentro de estos paisajes, destacó además su fascinación por representar todos los detalles de allá por donde pasara; hecho que podemos relacionar tanto con la filosofía y espiritualidad contemplativa, que estaba impregnada en los artistas japoneses, como con la visión cristiana de visualizar todo lo bello que ha creado Dios en la naturaleza. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la obra “Martín Pescador en la orilla del agua” (1887) [Fig. 27],

posiblemente influenciada por la obra de Hiroshige “Flor de Cerezo y el Shrike” (1871-1873) [Fig. 28].



[Fig. 27] *Martín pescador en la orilla del agua* (1887)
de Vincent Van Gogh.

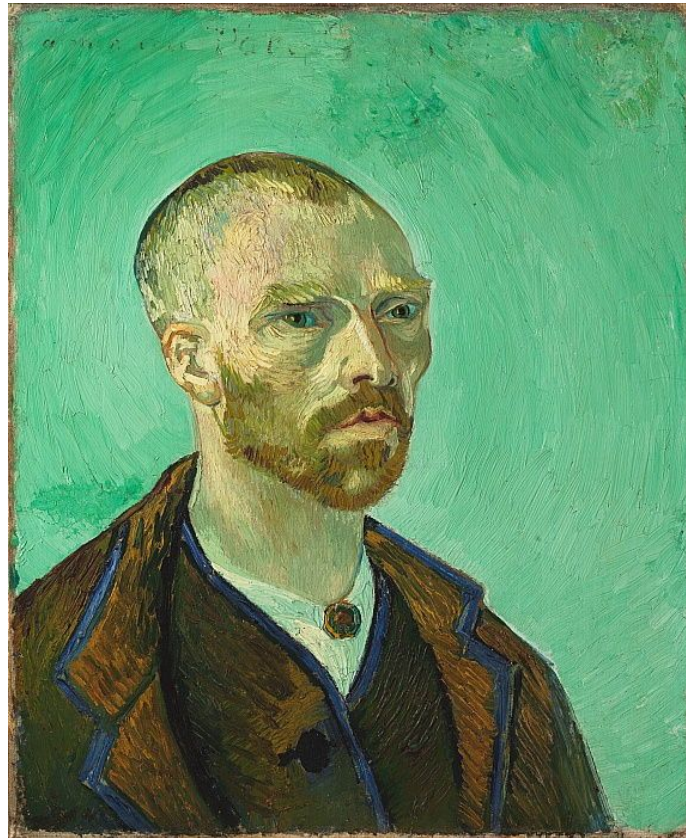


[Fig. 28] *Flor de Cerezo y el Shrike*
(s.f.) de Utagawa Hiroshige.

Van Gogh durante su estancia en Arlés se dedicó además a realizar retratos, de los cuales podríamos destacar su “Autorretrato como Bonzo” (1888) [Fig. 29], donde se nos muestra un Van Gogh retratado como si de un monje budista se tratase. En esta obra presenta una mirada intensa pero que no transmite nada, tan sólo se trata de un mero busto. Sin embargo, el uso del color que utiliza transmite fuerza a la obra. Esta obra es representativa ya que las inquietudes orientalistas que tenía Van Gogh se concretaron gracias a ella. Se podría decir que Van Gogh fue capaz de apreciar el alma del japonés pues, no incorporó el japonismo sólo como un exotismo ni un aprendizaje de nuevos temas y técnicas pictóricas, sino como un modo de vida artístico, intelectual y espiritual, lo que le llevó a escribir lo siguiente:

Si se estudia el arte japonés, entonces se ve a un hombre indiscutiblemente sabio, filósofo e inteligente que pasa su tiempo ¿En qué?; ¿En estudiar la distancia de la tierra a la luna?, no; ¿En estudiar la política de Bismarck?, no; estudia una sola brizna de hierba. Pero esta brizna de hierba lo lleva a dibujar todas las plantas; luego las estaciones, los grandes aspectos del paisaje, en fin, los animales, después la figura humana. Pasa así su vida, y la vida es muy corta para hacerlo todo. Veamos, ¿No es casi una verdadera religión lo que nos enseñan estos japoneses tan simples?, ¿Y que

viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores? Y no se podría estudiar el arte japonés, me parece, sin volverse mucho más alegre y feliz¹⁵; no es preciso volver a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un modo convencional (Van Gogh, 2008; 360).



[Fig. 29] *Autorretrato como Bonzo* (1888) de Vincent Van Gogh

Posteriormente, se mudará a Saint-Rémy, donde pintó la obra “Almendros en flor” (1890) [Fig. 30], que fue su culmen personal de la integración de la cultura japonesa, pues le puso en contacto con la vitalidad y el conocimiento de lo sagrado de la naturaleza que nos mostraban los artistas japoneses; además de aunarlo con el sentido de la naturaleza de su propia tradición holandesa. Van Gogh pudo crear pues, una poderosa imagen de Japón ya que asimiló creativamente las técnicas, estéticas y las creencias culturales japonesas. Por lo tanto, “Japón era un “sueño y un espacio” lleno de deseos y anhelos europeos, pero aún se veía con respeto e incluso reverencia” (Martín, 2020: 42).

¹⁵ Esta afirmación sobre el arte japonés y la felicidad es debida a que según Louis Van Tilborgh, Vincent fue al sur de Francia pensando que su arte le serviría de terapia, ya que era un personaje depresivo y alcohólico, que consideraba que armonizar su arte con los grabados japoneses le otorgaría la felicidad.



[Fig 30] *Almendros en Flor* (1890) de Vincent Van Gogh.

7. La caligrafía japonesa y las vanguardias. Shuzo Takiguchi y Joan Miró

Durante la primera mitad del siglo XX, se produjo en occidente un creciente interés tanto por los descubrimientos antropológicos, la psicología y el psicoanálisis; como por lo exótico, los mitos y la caligrafía. De hecho, varios artistas de los movimientos informalistas, expresionistas y surrealistas, como Tobey, Michaux, Masson, Miró y Alechinsky, se vieron atraídos por la caligrafía japonesa.

Para entender por qué se produjo este interés por la caligrafía japonesa en este periodo, hay que tener en cuenta en primer lugar que las concepciones que se tienen históricamente en el mundo oriental y en el mundo occidental sobre la caligrafía difieren en varios aspectos. Por una parte, el arte de la caligrafía, tanto en China como posteriormente en Japón, ha tenido a lo largo de la historia un gran valor. La caligrafía es considerada en China y Japón una de las grandes artes, al mismo nivel que la pintura, la cerámica, y la poesía. De hecho, ha habido

momentos en la historia que llegó a tener más relevancia que la pintura, por lo que los hallazgos caligráficos técnicos y conceptuales que se dieron lugar en ella, se utilizaron posteriormente en el ámbito pictórico. Otra característica fundamental de la caligrafía en China y Japón es su sentido de cotidianidad, ya que se presenta en las calles, en los interiores de las casas, en los festivales, en los restaurantes, en los templos, etc; formando así parte de la vida diaria del pueblo.

Mientras que en occidente, la caligrafía ni ha tenido tanta relevancia ni es considerada una de las grandes artes. Aunque sí es verdad que hubo momentos donde tuvo más protagonismo, sobre todo tanto en el ámbito artesanal como en el ambiente clerical, por la copia de códices que se realizó durante los periodos de arte románico y gótico.

Sin embargo, a pesar de estas diferencias, a partir del siglo XX, hubo acercamientos y sinergias entre la vanguardia caligráfica japonesa y algunos artistas occidentales pertenecientes a las vanguardias. Si nos fijamos, la escritura japonesa está constituida por diversos alfabetos que coexisten armónicamente y entremezclan elementos figurativos y elementos abstractos. Por una parte, están los *kanji*, que provienen de los caracteres chinos y tienen origen figurativo y por otra, están los *kana* de origen japonés que tienen carácter abstracto. Por lo que, citando a Noni Lazaga en “La Caligrafía Japonesa, origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental”:

Pensemos en el trazo caligráfico, ese término tan utilizado por críticos e historiadores para referirse a los trazos libres y expresivos, y generalmente relacionados con el término de modernidad. Pensemos en la gestualidad y en el arte abstracto, en la espiritualidad y en la línea en sus ritmos libres de significación, en el trazo y sus accidentes técnicos, en el concepto de vacío, y estaremos aproximándonos al significado de la caligrafía china y japonesa tanto en su forma clásica como en el ámbito artístico contemporáneo (Lazaga, 2007: 12).

Todo ello caló en el arte occidental abstracto del siglo XX, de la mano de movimientos artísticos vanguardistas como el expresionismo abstracto, el informalismo, y el tachismo, entre otros, donde se manifiesta esa búsqueda que hubo a partir de ese periodo de nuevos lenguajes y en los cuales el signo cobró un significado único que no había tenido anteriormente. Así que hubo muchos artistas que vieron en las grafías orientales, una nueva

forma de reinterpretación de los signos en las culturas occidentales a través de un lenguaje abstracto, expresivo, libre e intuitivo. Otro concepto que se introdujo que ya existía en la caligrafía japonesa fue “la importancia del azar en la creación”, que provenía de la doctrina china taoista que había influido en la filosofía budista zen.

Sin embargo, a pesar de todas estas sinergias y conexiones entre ambos ámbitos culturales, también había diferencias. Mientras que en Japón las vanguardias caligráficas trataban de expresar el vacío, en occidente buscaban más bien la expresión del trazo. Por ejemplo, en el caso del surrealismo y la caligrafía japonesa, hubo una gran sinergia por el hecho de que poseían en común un carácter poético. Sin embargo, el surrealismo no tuvo muchos frutos en Japón ya que en Japón el automatismo psíquico está relacionado con el budismo zen; mientras que el surrealismo relaciona este hecho con la razón, con el psicoanálisis, con la asociación libre.

Al ser la relación que había entre la caligrafía japonesa y el surrealismo su carácter poético, no es de extrañar que hubiese artistas occidentales que fueron pintores y poetas a la vez, como el caso de Miró, que a su vez, se vio profundamente influenciado por la caligrafía japonesa a lo largo de su trayectoria. De hecho, colaboró estrechamente con Shuzo Takiguchi, crítico de arte japonés que hizo de puente entre Occidente y Japón.

Shuzo Takiguchi fue el responsable tanto de introducir el surrealismo y la *Décalcomanie* en Japón, como de introducir las vanguardias caligráficas japonesas y el conocimiento de la cultura japonesa en Occidente.

En el caso de Joan Miró y Shuzo Takiguchi, los pasos que ambos dieron en el ámbito personal y artístico, que tuvieron como fruto de facilitar ese camino de encuentro e internacionalización, buscaron el conocimiento profundo del ser y la cultura del otro. Joan Miró sintió desde joven la atracción por el Este, y muy especialmente por Japón, y el que Shuzo Takiguchi, un artista japonés, le ofreciera la idea de realizar algunos trabajos juntos, le brindó la ocasión de aproximarse a este país y entrelazar dos maneras de ser y dos tradiciones culturales muy distintas (Cabañas, 2000: 313).

Esta convergencia se dio precisamente debido a que la trayectoria artística de ambos -Takiguchi a través de la palabra, y Miró a través de la pintura- se vio encaminada a llegar al límite entre el trazo caligráfico y el trazo pictórico. Precisamente, el interés de Shuzo Takiguchi por Joan Miró se incrementó mientras escribía un ensayo titulado “La edad de la abstracción” (1952), cuando estaba investigando sobre la unión de la pintura y la escritura, en el cual comenta lo siguiente:

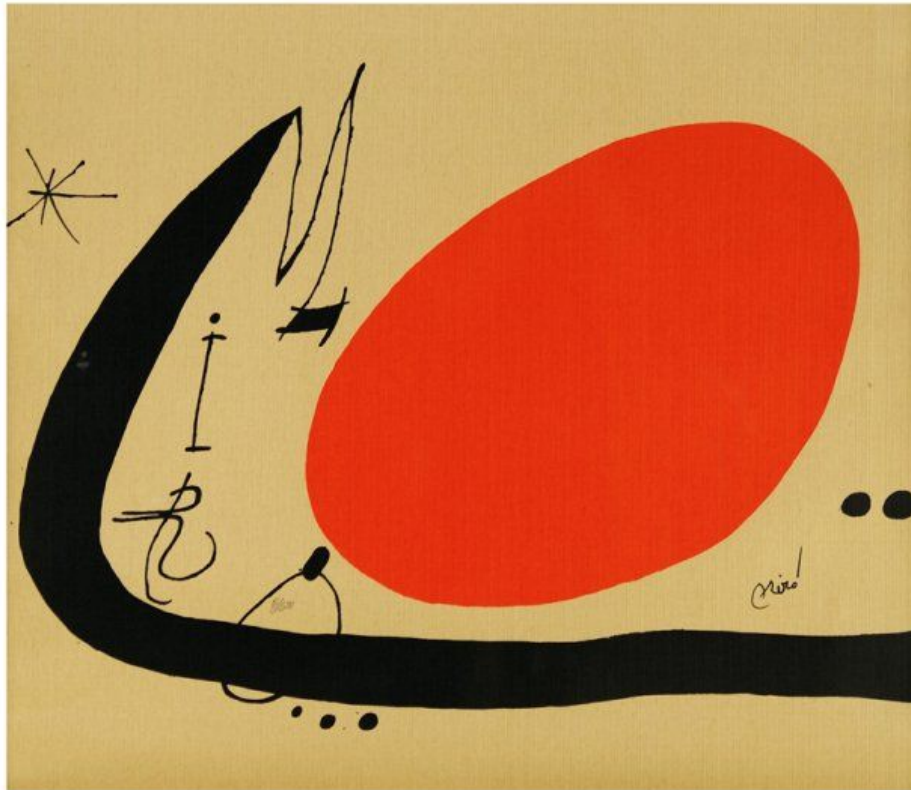
“Escritura; dibujo. De nuevo tengo dudas acerca de la diferencia entre las dos cosas. En la antigüedad, las letras estaban muy próximas a las pinturas. Eran casi indistintas. De hecho, algunas estelas antiguas sobre el metal o sobre piedras parecen pinturas modernas de Klee o Miró.” (Iwaya, 1993: 135).

Miró, por su parte, también tenía la concepción de que la poesía y la pintura estaban estrechamente ligadas y, de hecho, consideraba que los *Haikus*, estos pequeños poemas, concentraban toda la emoción que una palabra puede evocar; y así pues, trataba de que sus pinturas representaran a modo de *Haiga* toda esta emoción poética que le despertaban estos versos.

El encuentro y la colaboración entre estos dos artistas se inició gracias a la gran retrospectiva de Joan Miró en Japón patrocinada por el periódico *Manichi* en 1966. Shuzo Takiguchi le envió una carta a Joan Miró al enterarse de su estancia en Japón, iniciándose así una relación de correspondencias desde ese momento. En 1967 Miró publicó en la Galería Maeght el *Derrière le miroir*, un catálogo sobre la exposición de Miró en esta galería. En él se incluían poemas de varios poetas, que fueron ilustrados por el pintor, y entre los cuales se incluía el poema “*Itinéraire*” de Shuzo Takiguchi.

En esta publicación de *Derrière le miroir* Joan Miró utiliza predominantemente un pincel grueso, suave y redondo, del tipo empleado en la caligrafía [...]. En las páginas con texto, de forma salpicada y armónica se entremezclan signos negros medio musicales, medio caligráficos, en los que tan sólo se ha empleado el color de la tinta negra. (Cabañas, 2000: 279).

El artista japonés se sintió muy agradecido de que expusiera su poema, ya que lo consideró un acto de sincera amistad entre ambos, por lo que le propuso a través de una carta colaborar juntos. La colaboración entre ambos artistas se vio representada en “Proverbes à la main” [Fig. 31], compuesto por 15 poemas muy cortos y simples, cercanos al *haiku*, aunados con la pintura de Miró.



[Fig. 31] Ilustración de Joan Miró para *Proverbes à la main*, con un poema de Shuzo Takiguchi.

Contemplando la obra final, el espectador descubre la verdadera compenetración lograda entre ambos artistas. La composición recuerda por su verticalidad y la diagonalidad, la manera de distribuir las masas, y en el modo de hacer típicamente japonés. Se acentúa este sabor con la monocromía de la tinta y el formato alargado del total de los poemas. Se aprecia una tendencia a elevarse en las distintas composiciones, con un movimiento ascendente que invita a escapar del papel. En la versión japonesa se diluye la importancia del dibujo ante la presencia de los signos pictográficos: el mayor grosor en las líneas negras de la tipografía y la mayor cantidad de trazos de los ideogramas, así como el título y el nombre del poeta en letras más grandes. Esto evidencia que Miró valoró aquellos signos al elaborar su obra. En esta

versión el peso del título y del nombre del autor, cortan el movimiento ascendente de la composición, que a diferencia de lo que ocurre en las otras versiones del poema, se retiene al lector.

8. La Influencia del japonismo en España. El caso de Pablo Picasso.

Pese a que ya hubo un primer encuentro cultural entre España y Japón en el llamado Siglo Ibérico de Japón (1543-1643), la influencia japonista llegó a España unos años más tarde que a Francia. Fue a través de artistas que viajaron a París y absorbieron esta fascinación por el arte japonés, al ser los primeros españoles que pudieron no sólo conocer de primera mano el arte japonés, sino también en adquirir las obras fácilmente. Entre ellos destacan grandes personalidades como Mariano Fortuny y Marsal, el escritor y político Victor Balanger i Cirera, el escritor Márius Verdaguer, Juan Carlos Cebrián, José Palacio, la bailarina Carmen Tórtola y Ramón Acín, entre muchos otros.

Sobre todo, entre ellos sobresale el pintor catalán Mariano Fortuny, ya que fue el primer artista español que vivió en París durante los años de las Exposiciones Universales y, por tanto, en recibir esta influencia. Esto ya se podía apreciar, por ejemplo, en las versiones que realizó de la obra “El coleccionista de estampas” (1863) [Fig. 32], donde se ven varios elementos japoneses, como una armadura, un abanico y piezas de porcelana.



[Fig. 32] *El coleccionista de estampas* (1866) de Mariano Fortuny.

Pero la obra más influyente de Fortuny a la hora de divulgar el japonismo en España fue “Los hijos del pintor en el salón japonés” [Fig. 33]; obra inacabada debido a la repentina muerte del pintor a los 36 años. Al estar representados sus hijos, esta obra tenía carácter familiar, pero aún así, puede apreciarse igualmente cómo había arraigado elementos japonistas al incluir abanicos y mariposas.

Por otra parte, el foco principal del japonismo se dio en Cataluña, debido a que la primera Exposición Universal que se celebró en el país fue en Barcelona en el 1888, y en la cual hubo un salón entero dedicado a Japón. Esta exposición, aparte de divulgar la imagen de Japón como un lugar exótico y fantástico, sirvió además para mostrarla como una nación civilizada y moderna, en consonancia a la actualidad que había en esa época. Aparte, también ayudó a impulsar las relaciones comerciales entre ambos países, reflejándose en los primeros contratos de importación directa, a gran escala, del arte japonés en toda España. Que se celebrara en Barcelona no fue casualidad, ya que durante la segunda mitad del S.XIX, Cataluña se había convertido en la región más cosmopolita y abierta en España al mundo exterior, lo que dio lugar a que muchos artistas de esta zona se trasladaran a diversas capitales europeas para formarse o ponerse al día de las novedades artísticas y culturales que se estaban dando, entre las que estaba, por supuesto, París.



[Fig. 33] *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874) de Mariano Fortuny.

La relación que tuvo Pablo Picasso con el japonismo fue contraria a la que tuvo Van Gogh. Picasso negó en vida haber tenido ningún tipo de influencia del japonismo, ya que, según él, detestaba cualquier tipo de exotismo. Aún así, en su obra, se puede apreciar que tuvo cierta influencia del japonismo, de forma indirecta. Muchos de los artistas por los que Picasso se vio influenciado de manera pasajera a lo largo de su vida, tales como Manet, Monet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas, Paul Gauguin, Forain, y Rops, eran amantes del arte japonés, especialmente del *Ukiyo-e*. Así pues, “Picasso, en la búsqueda de un estilo propio, tomó de ellos, simultánea o alternativamente, las técnicas y procedimientos que, a su vez, éstos habían incorporado de las estampas japonesas” (Gual, s.f.: 84). Por ejemplo, esta influencia se ve reflejada en el uso de la perspectiva elevada, las composiciones asimétricas, los espacios vacíos, los contornos marcados, el uso de colores planos, en los formatos verticales y en los trazos expresivos y estilizados que tendían a simplificarse y a reducirse a lo esencial.

Es igualmente importante remarcar que, París y Barcelona, las dos ciudades en las que se formó Picasso, estaban impregnadas por el japonismo, por lo que es inevitable que, de una forma u otra, recibiera influencias de éste, además de muchas otras tendencias como el simbolismo, el decadentismo, el prerrafaelismo y el art nouveau.

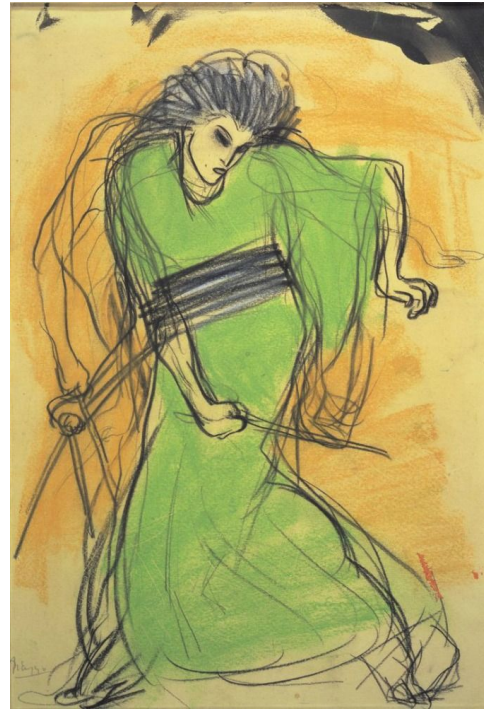
Un ejemplo de japonismo se puede apreciar en su “Retrato al óleo de su hermana Lola” [Fig. 34], donde se representa un muñeco oriental con sombrilla y paipay colgado en la pared. Hay mismamente en el Museu Picasso de Barcelona, un pequeño dibujo en el que se representa un esbozo erótico en acuarela, de una japonesa semidesnuda que, como si fuera una crisálida, emerge de un kimono como un capullo de seda (Bru, s.f.: 29). Figura además que nos lleva a un punto intermedio entre las estampas *bijinga* y los apuntes del *manga* de Katsushika Hokusai.

Además, Picasso elaboró un cartel para el nuevo espectáculo de “La Geisha” [Fig. 35], interpretado por la actriz y bailarina japonesa Sadayakko; por lo que Picasso buscó a través de varios estudios una forma de transmitir la seductora fuerza de los gestos, el baile y la interpretación de la actriz. Sin embargo, este cartel quedó en el olvido en un cajón. Posterior a ello, Picasso se adentró en su famosa época azul, y, desde ese momento, cualquier traza de influencia del japonismo se esfumó de su obra.

Si ciertamente Picasso trató de alejarse de cualquier tipo de etiqueta que le relacionada con la moda del japonismo, que ya estaba vulgarizada y masificada, también es cierto que le creó cierta fascinación, sobre todo ante las estampas eróticas japonesas, fascinación compartida



[Fig. 34] *La niña y su muñeca* (1896-1897)
de Pablo Picasso.



[Fig. 35] *Sadayakko* (1901) de Pablo Picasso

mismamente por Degas, Rodin, y Toulouse-Lautrec. Y es precisamente en los dibujos eróticos que Picasso realizó en la primera década del S.XX y en los grabados de al final de su vida donde se puede apreciar más la confluencia y el paralelismo, tanto en las temáticas como en las composiciones, con las estampas japonesas. Por ejemplo, en la serie titulada *Abrazos*, podemos apreciar la unión carnal de manera explícita, y, al igual que en las estampas japonesas, -como en “Amantes en una veranda con crisantemos” de Isoda Koryusai [Fig. 37]- tal como señala Malén Gual, los cuerpos de los amantes se entrelazan en poses inimaginables, se agrandan los órganos sexuales y las penetraciones se muestran con total nitidez. Estas características se pueden apreciar además en el dibujo erótico de Picasso “Mujer y Pulpo” (1903) [Fig. 38] , de carácter alegórico y simbólico, que podríamos relacionar con la obra “El sueño de la esposa del pescador” [Fig. 39] de Katsushika Hokusai.

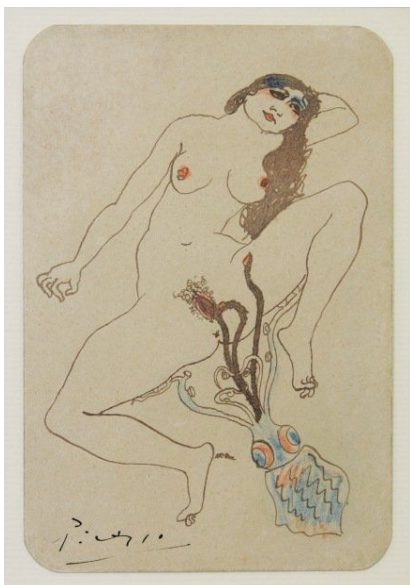
Picasso fue además un coleccionista que formó una heterogénea colección, en la que junto a las esculturas primitivas y los bronce ibéricos, poseía un total de setenta y una estampas japonesas, entre las que destacan las de Utamaro, Kiyonobu, Jihei, Koryusai, Shunshou, Moronobu, Eizan, Harunobu, Eishi y Kiyonaga (Gual, s.f.: 84). Estas estampas eran de extraordinaria calidad, y las conservaba en carpetas y enmarcadas con molduras de madera rojiza.



[Fig. 36] Grabado de la serie *Abrazos* de Pablo Picasso.



[Fig. 37] *Amantes en una veranda con Crisantemos* de Isoda Koryusai.



[Fig 38] *Mujer y Pulpo* (1903) de Pablo Picasso.



[Fig. 39] *El sueño de la esposa del pescador* (1814) de Katsushika Hokusai. Fuente: Wikipedia

El conjunto estaba formado por imágenes de cortesanas de Yoshiwara, actores de Kabuki, escenas satíricas, escenas eróticas (*shunga*), realizadas por los mejores artistas y grabadores del imperio Edo. Las más antiguas, de la segunda mitad del siglo XVII, cuya autoría es difícil de procesar, están coloreadas a mano, lo que las hace piezas únicas. Las xilografías del siglo XVIII, extraídas de volúmenes de diversos formatos -desde el *oban*, el *koban* y el *choban*, hasta el alargado *hashira*- constatan la evolución de la técnica, formal y compositiva de los grabados *Ukiyo-e*. Los estampadores japoneses innovaron la técnica de la aplicación del color, primero mediante las diferentes planchas y más tarde con el vaciado continuo de una misma matriz, procedimiento muy similar al utilizado por Picasso en los grabados al linóleo de los primeros años sesenta (Gual, s.f.: 89).

9. Esbozos japonistas en la arquitectura del movimiento moderno. La casa de R. M. Schindler.

El japonismo no sólo influyó en el ámbito pictórico europeo sino que también repercutió en la arquitectura perteneciente al movimiento moderno. Este movimiento tuvo su apogeo especialmente durante los años veinte y treinta del siglo XX, y supuso un antes y un después en la historia de la arquitectura. “El concepto "moderno" de la arquitectura y de la ciudad ha supuesto unos cambios tan trascendentales como los que en su momento provocó el Renacimiento italiano” (Sainz, 1997: 265). Se caracteriza principalmente por ser funcional, racional y de estilo internacional. Se determina igualmente por el uso de hormigón armado y la ausencia de revestimiento que oculte la apariencia natural del material utilizado. Además, los arquitectos modernistas se comprometieron con programas de alto contenido social sobre todo en barrios de viviendas obreras para mejorar las condiciones físicas e higiénicas de dichos edificios.

Por otra parte, cabe remarcar que el cambio más atractivo que produjeron, es que al igual que los artistas pertenecientes a las vanguardias artísticas pictóricas, se opusieron a lo que estaba establecido en el ámbito arquitectónico -como el uso de la ornamentación aplicada-, para apostar por nuevas formas estructurales y estéticas que pusieran un punto y aparte en la concepción de la arquitectura: “[...] apostaron decididamente por los volúmenes nítidos, las

superficies tersas y los espacios continuos, inclinándose por geometrías simples aunque ricamente articuladas, y utilizando la línea recta como fundamento y la curva como contrapunto” (Sainz, s.f: 265).

En esta búsqueda de nuevas formas más simplificadas y otros materiales de construcción, arquitectos como Frank Lloyd Wright, R.M Schindler, Hermann Muthesius, Walter Gropius, Bruno Taut, se vieron atraídos por la arquitectura japonesa. Lo que más maravilló a los occidentales sobre la arquitectura nipona es cómo hasta en ella, se puede ver la conexión que tienen los japoneses con la naturaleza. Si nos fijamos en su tipología de casa tradicional de madera, está construida con materiales locales de origen vegetal:

[...] Las vigas y los postes se tallan en maderas duras como sugi (*cryptomeria* japonesa) o cedro (*hinoki*), pero en los pisos y paredes corredizas se empleaban maderas más suaves y ricas como zelkova (*keyaki*) y pawlonia (*kiri*). Las partes restantes utilizan papel de arroz engrasado (*washi*) para el *shoji* (puertas corredizas) o delicadas celosías de bambú para enmarcar cortinas y barandas [...]. El efecto se completa introduciendo suelos de barro en cocinas y otras dependencias; y un barnizado de yeso de barro, como una especie de recubrimiento para paredes. Muchos techos están cubiertos con junco (*myscanthus*) de la especie *kaya* (Almodóvar y Cabeza, 2018: 502).

Un ejemplo relevante de esta influencia japonista sobre estos arquitectos del movimiento moderno es la casa de R.M. Schindler [Fig. 40]. Schindler nunca llegó a viajar a Japón pero aprendió sobre su arquitectura gracias a su colaboración con Frank Lloyd Wright y otros arquitectos japoneses en el proyecto del Hotel Imperial de Tokio. La estructura de su casa, mezcla el diseño de casas en forma de L, introduciendo elementos japoneses, como el crear espacios multifuncionales y colaborativos; y como el uso follajes y jardines para delimitar las estancias. “Como en la arquitectura japonesa, Schindler basa su propuesta de continuidad espacial entre contiguos espacios multifuncionales, que a su vez establece una estrecha conexión interior-exterior.” (Almodóvar et al., 2014: 43). Estas últimas estaban conectadas con amplias paredes de apertura con los jardines interiores, que tenían un tratamiento paisajístico. Pero sin embargo, están separadas del jardín exterior por grandes muros de hormigón, preservando así la disyuntiva que plantea el pensamiento japonés a la hora de

mostrarse y de relacionarse entre el círculo interno (el hogar, la familia, las personas cercanas), y el círculo externo o resto de personas.



[Fig. 40] La casa Schindler (1921), de R. M. Schindler.

También utilizó el sistema de almacenamiento japonés, con grandes armarios donde guardar las cosas que no son imprescindibles en ese momento y así poder darle uso a estos espacios multifuncionales sin perder el espacio y el gusto japonés por el sentido de vacío. En cuanto a la construcción y la iluminación, Almodóvar (et al.) comentan en “Similarities Between R.M. Schindler House and Descriptions of Traditional Japanese Architecture” lo siguiente:

Schindler establece un datum horizontal bajo mediante vigas, similar al *nageshi*¹⁶ japonés, actuando como un dintel para las puertas y grandes muros de apertura. La altura de estas vigas se utiliza como unidad base para el sistema proporcional diseñado para California. De esta medida, se establecieron diferentes alturas de techo. Utiliza materiales en su estado natural y elimina todo tipo de ornamentación superflua. En el exterior, coloca pantallas translúcidas que se pueden quitar, al igual que el *shōji* en Japón, y también permite la posibilidad de usar paneles removibles alineados con las vigas que atraviesan las habitaciones, al estilo de la *fusuma*. En consecuencia, los espacios están condicionados por la estructura, logrando grandes fluidez. Además, Schindler proyecta un gran voladizo similar al *noki* utilizado en Japón. Sin embargo, encima diseñó un triforio que aumenta la iluminación para lograr un nivel más adecuado al estilo de vida contemporáneo. De este modo crea una nueva conexión interior-exterior que permite a los usuarios disfrutar del clima templado de California (Almodóvar et al., 2014: 48).

10. Conclusiones

A lo largo de la historia, Oriente y Occidente han tratado de crear puentes de conexión que aproximaran estos dos modelos de pensamiento tan aparentemente dispares entre sí. A finales del siglo XIX se produjeron dos sucesos principales que favorecieron el encuentro cultural entre Europa y Japón a través del arte: el desarrollo de los primeros movimientos de las vanguardias artísticas, que buscaban nuevas fuentes de inspiración y de expresión artística que renovarían el arte europeo; y el comienzo del Periodo Meiji (1868-1912) en Japón, que supuso la apertura del país al comercio exterior y, por tanto, la exportación de piezas y obras japonesas a Europa. Las investigaciones muestran cómo gracias a todo ello, los artistas europeos pertenecientes a las vanguardias se enriquecieron de nuevas formas de representar

¹⁶ Nageshi: «En la arquitectura japonesa, un elemento transversal de atado, fijado a una superficie lateral, a menudo por encima de un dintel o debajo de un umbral. Aunque originalmente era un elemento estructural, el nageshi se convirtió en un elemento decorativo con el desarrollo de la nuki, una viga de atado empotrada y más sólida. Existen varios tipos de nageshi, cuyos nombres varían en función de su posición; por ejemplo, jifukunageshi (alrededor de la base de un soporte), ennageshi (en la parte superior de una veranda, en la junta de las tablas de madera con la pared), tenjōnageshi (alrededor del techo, debajo de la tabla de borde) y uchinorinageshi (dintel co - locado por encima de una puerta o ventana); nageshi suele ser una abreviatura de uchinorinageshi. (Daijirin, Tokio:Sanseido). Definición extraída de *La casa Japonesa. Espacio, memoria y lenguaje* (2016) de Takeshi Nakagawa.

el arte extraídas del arte japonés, como novedosos efectos de brillos, de luces y de sombras; nuevos puntos de vista más allá de la vista frontal, como los escorzos y las vistas de pájaro; el gusto por la simplicidad en los recursos, la valoración del vacío en las pinturas, etc.

No obstante, la mayor problemática a la que nos enfrentamos a la hora de tratar de crear un diálogo entre dos o más culturas, es el hecho de tratar de entender la otra cultura desde nuestra propia cosmovisión. Citando a Buddha, “somos formados por nuestros pensamientos; nos convertimos en lo que pensamos”. Si bien nuestro pensamiento, es decir, lo que somos, está en gran medida condicionado por el ambiente y entorno cultural en el que hemos nacido, es prácticamente inevitable que haya aspectos de otras culturas que nos cueste alcanzar a comprender en profundidad, a no ser que hagamos un trabajo consciente de tratar de mirar la otra cultura desde su propia cosmovisión.

El japonismo mismamente, como las investigaciones señalan, fue un movimiento entendido desde dos vías: los que lo consideraron meramente un exotismo, entendido como una moda pasajera, una visión superficial de Japón como un lugar extraño y menos desarrollado que occidente; y los que verdaderamente se interesaron por conocer su cultura, su modo de pensamiento y sus técnicas artísticas. Pese a ello, estos últimos no llegaron a comprender del todo el sentido espiritual que impregna la cultura japonesa, y por tanto, todos sus procesos de elaboración en sus manifestaciones artísticas. No obstante, las investigaciones muestran que hubo artistas como Monet y Van Gogh que efectivamente se aproximaron a este carácter espiritual japonés en la creación de sus pinturas. Aún así, habría que esperar a que más adelante, movimientos vanguardistas posteriores como el Surrealismo y el Abstractismo entre muchos otros, retomarán el contacto con el arte y el pensamiento japonés con un mayor interés en conocer el carácter espiritual, como se refleja en la obra de Joan Miró en colaboración con Shuzo Takiguchi o en los arquitectos del Movimiento Moderno de mediados del S.XX. como R.M. Schindler.

Las investigaciones demuestran además que pese a que nos pueda parecer a primera instancia que el *Ukiyo-e* y todo lo relacionado con ello como el coleccionismo y la reproducción de estas estampas japonesas fue la única fuente de inspiración para los artistas europeos de la época, no fue así. También influyeron la Escuela Rimpa, y, años más tarde relacionado con los siguientes movimientos vanguardistas, las vanguardias caligráficas japonesas. De hecho, resulta interesante que el *Ukiyo-e* tuviera tanta fama en occidente, a diferencia que en Japón, donde estaba infravalorado. En Japón las piezas de arte que gozaban

de gran prestigio eran las pertenecientes a la Escuela Rimpa, ya que se trataban de piezas con carácter único y estaban relacionadas con la aristocracia. Mientras que el *Ukiyo-e* carecía de tanto valor debido a que las estampas no tenían este carácter único al ser hechas mediante xilografías que podían ser reproducibles. Esto nos demuestra otra característica positiva que se puede producir cuando creamos un diálogo entre dos culturas: no solo nos permite enriquecernos con aspectos de la otra cultura hasta ese momento ausentes o poco desarrollados en la nuestra, sino que también nos puede ayudar a poner el foco de atención en revalorizar algunos aspectos de nuestra propia cultura a los que probablemente no les estemos dando el prestigio necesario.

En cuanto a la caligrafía, las investigaciones demuestran que a lo largo de la historia no ha tenido el mismo nivel de relevancia en oriente y en occidente. Mientras que en oriente en culturas como la china y la japonesa está considerada una de las grandes artes, en occidente apenas tuvo protagonismo, excepto en momentos concretos como en la reproducción a mano de textos clericales. Pintores pertenecientes a corrientes como el surrealismo, el abstractismo y el tachismo se vieron atraídos por las vanguardias caligráficas japonesas a la hora de tratar de mostrar el subconsciente. Aunque en este ámbito nos encontramos de nuevo una discrepancia o entendimientos diferentes de una misma cuestión. Mientras que los japoneses pertenecientes a las vanguardias caligráficas buscaban representar el vacío, movimientos como el surrealismo lo que buscaban al inspirarse en estas influencias era la expresión libre del trazo. No obstante, la colaboración de Joan Miró y Shuzo Takiguchi fue muy enriquecedora como acercamiento entre ambas culturas. Juntos buscaron la unión entre el trazo y la palabra, entre la poesía y la pintura.

En el caso de Pablo Picasso, hemos apreciado cómo el japonismo pudo haber llegado además a más autores aunque fuera de forma indirecta. Aunque Picasso negó en vida haber tenido cualquier tipo de influencia del japonismo, muchos de los pintores en los que se llegó a inspirar a lo largo de su vida como Manet, Pissarro, Toulouse-Lautrec, Degas y Paul Gauguin sí la tuvieron, por lo que era inevitable que adquiriera algunas de sus características.

El japonismo es un fenómeno que se dio además en otros ámbitos, como en la arquitectura del movimiento moderno. En su búsqueda de formas más simples, encontraron en el modelo de las casas y de la arquitectura japonesas una fuente de inspiración que como hemos visto, puede verse reflejada en obras como la casa de R.M.Schindler, totalmente cuidada de detalles relacionados con el pensamiento japonés.

En definitiva, podríamos decir que el japonismo fue un fenómeno que fascinó a los artistas europeos ya que les permitió renovar el arte europeo del momento. Pese a que fue entendido de distintas maneras, está claro que tuvo una gran importancia que se puede ver reflejada en muchas de las obras de artistas pertenecientes a las vanguardias artísticas. Además, el japonismo consistió en la llegada a Europa de no sólo una, sino de diversas manifestaciones artísticas que había en Japón y este fenómeno no sólo abarcó el ámbito de la pintura sino que, también lo podemos ver reflejado en la arquitectura.

Referencias bibliográficas

- Adams, H. (1985) John La Farge's Discovery of Japanese Art: A New Perspective on the Origins of Japonisme, *The Art Bulletin*, 67:3, 449-485, DOI: [10.1080/00043079.1985.10788283](https://doi.org/10.1080/00043079.1985.10788283)
- Akiko, M, (2013). *Japonismo. La fascinación por el Arte Japonés* (múltiples autores). Barcelona: Obra Social "La Caixa".
- Almodovar Melendo, J. M.; Jimenez Verdejo J.R. & Dominguez Sanchez de la Blanca, I. (2014) Similarities Between R.M. Schindler House and Descriptions of Traditional Japanese Architecture, *Journal of Asian Architecture and Building Engineering* 13:1, 41-48,. DOI: [10.3130/jaabe.13.41](https://doi.org/10.3130/jaabe.13.41)
- Almodovar-Melendo J.M. & Cabeza-Lainez J.M. (2018) Revitalizing environmental features of Japanese architecture. The experience of Raymond, Schindler and Neutra through their collaboration with Wright, *Architectural Science Review*, 61:6, 500-515. DOI: [10.1080/00038628.2018.1522584](https://doi.org/10.1080/00038628.2018.1522584).
- Atauri, M. (2017). *El Japonismo en el arte europeo del siglo XIX*. [Trabajo de Investigación].Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de https://www.academia.edu/42236170/El_Japonismo_en_el_Arte_Europeo_del_siglo_XIX.
- Bru, R. (s.f). *Ukiyo-e y Japonismo en el entorno del joven Picasso*. Recuperado de https://ricardb.files.wordpress.com/2010/06/picassoshunga-esp28_41.pdf
- Cabañas Moreno, P (2000). Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shûzô Takiguchi. Relación personal y colaboración artística. *Archivo Español de Arte* 73(291):277-284. DOI: [10.3989/aearte.2000.v73.i291.832](https://doi.org/10.3989/aearte.2000.v73.i291.832) .

- Caras Picassianas (9 de mayo de 2013). Picasso y el Japonismo. Recuperado de: <https://caraspicassianas-blog.tumblr.com/post/50009712581/picasso-y-el-japonismo>
- Diez Galindo, D. (2016). *Bellezas de porcelana: El japonismo y la representación de la mujer japonesa y su influencia en la occidental a través de las artes (Último tercio del siglo XIX-Primer cuarto del siglo XX)* (Trabajo Fin de Master). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid. Recuperado de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19226>
- Fernández del Campo, E. (2001). Las fuentes y los lugares del «Japonismo». *Anales De Historia Del Arte*, 11, 329 - 356. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110329A>
- García Vaquero, A. (2020) *La filosofía oriental ¿detrás del impresionismo francés?* (Trabajo Fin de Grado). Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/61399/>
- Gual, M. (s.f.). *Dialogando con el Arte Japonés*. Recuperado de <https://entropiaestetica.files.wordpress.com/2011/01/artejapones1.pdf>
- Imaginario, A. (1 de junio de 2020). Significado de Vanguardias artísticas. *Significados*. Recuperado de: <https://www.significados.com/vanguardias-artisticas/>
- Iwaya, K. (1993). Shuzo Takiguchi y la Decalcomanía. En *Sueños de tinta. Decalcomanía de Oscar Domínguez a Marx Ernst* (pp. 132-136). Las Palmas de Gran Canaria: Centro atlántico de Arte Moderno.
- Jirat-Wasiutynski V. F. (1973) Roskill M, Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle, *Art Journal*, 33:1, 78-82, DOI: [10.1080/00043249.1973.10793195](https://doi.org/10.1080/00043249.1973.10793195)
- Laborde Carranco, A. A. (2011). Japón: Una revisión histórica de su origen para comprender sus retos actuales en el contexto internacional. *En-claves del pensamiento*, ISSN 1870-879X, Vol. 5, N°. 9, 2011, págs. 111-130. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3734306>
- Lazaga, N. (2007). La caligrafía japonesa de vanguardia. Conexiones con los movimientos abstractos occidentales entre 1930 y 1960. En *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental* (pp. 159-207). Madrid, España: Hiperión.
- Luna Delgado, D. (2015). A partir de Courant d'air sur le premier du Japon: Principios estéticos japoneses en la obra de Marcel Duchamp. *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes*, 14, 75-108. ISSN 1697-8072. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5065908>

- Martín Hernández, D. (2020). *Vincent Van Gogh. El alma japonesa de Arlés* (Trabajo Fin de Grado). Historia del Arte, Universidad de La Laguna. Recuperado de <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/20106>
- Martinez Mingarro, E. (2010). El coleccionismo de arte japonés en España. Coleccionistas en activo: Daniel Montesdeoca. Zaragoza,. En *Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico* (pp. 301-315) . Universidad de Granada. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo19.pdf>
- Mitsuyama-Wdowiak, K. (2015). Shinro Ohtake and Post-war Japanese Avant-garde Art, *World Art*, 5:1, 117-142, DOI: [10.1080/21500894.2015.1064023](https://doi.org/10.1080/21500894.2015.1064023)
- Mears, P (2008) Exhibiting Asia: The Global Impact of Japanese Fashion in Museums and Galleries, *Fashion Theory*, 12:1, 95-119, DOI: [10.2752/175174108X269586](https://doi.org/10.2752/175174108X269586)
- Musée Rodin. (s.f.). Le Père Tanguy. *Musée Rodin*. Disponible en: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/pinturas/el-padre-tanguy>
- Nagakawa, T (2016). *La casa japonesa. Espacio, memoria y lenguaje*. Documentos de Composición Arquitectónica 5. Barcelona, España: Reverté. Recuperado de: <https://www.reverte.com/media/reverte/files/sample-81452.pdf>
- Pérez Gavilán, S. (24 de abril de 2017). Kitawa Utamaro: el japonés que favorito de Baudelaire, Degas y Monet. *Vice*. Recuperado de https://www.vice.com/es_latam/article/mbbzgq/kitagawa-utamaro-el-japones-favorito-de-baudelaire-degas-y-monet
- Reed C. (2013) Modernizing the Mikado: Japan, Japanism and the Limitations of the Avant-garde, *Visual Culture in Britain*, 14:1, 68-86, DOI: [10.1080/14714787.2013.748589](https://doi.org/10.1080/14714787.2013.748589)
- Sainz Avia, J, (1997). *Arquitectura y urbanismo del siglo XX*. Historia del arte, el mundo contemporáneo, volumen 4. Editorial Alianza, Madrid. DOI: [10.13140/RG.2.1.1235.2248](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1235.2248).
- Van Gogh, V. (2008). *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza
- Viver Rego, J (4 de junio de 2013). Pintura japonesa. Movimiento Rimpa, I. *Culturanipon*. Recuperado de: <https://culturanipon.blogspot.com/2013/06/la-pintura-japonesa-el-movimiento-rinpa.html>
- W. Watts, A. (1971). *El camino del zen*. Barcelona, España: Edhasa.

Didascalia

Fig.1. <https://proart67.wordpress.com/2019/09/20/ukiyo-e-imagenes-y-tecnica-de-un-mundo-fotante/>

Fig.2. <https://culturanipon.blogspot.com/2013/06/la-pintura-japonesa-el-movimiento-rinpa.html>

Fig.3. https://www.tnm.jp/modules/r_collection/index.php?controller=dtl&colid=H53

Fig.4. <https://www.pinterest.cl/pin/389983648973629368/>

Fig.5. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Red_and_White_Plum_Blossoms.jpg

Fig.6. <https://en.wikipedia.org/wiki/File:KORIN-Irisés-R.jpg>

Fig.7. https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/artes-graficas/commentaire_id/la-banera-7214.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=848&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=845&cHash=3c86619ce6

Fig.8. <https://ukiyo-e.org/image/artelino/44582g1>

Fig.9. <https://www.pinterest.co.kr/pin/506092076858272764/>

Fig.10. <https://demadamex.blogspot.com/2008/04/kitagawa-utamaro-el-poema-de-la.html>

Fig.11. https://es.wikipedia.org/wiki/Las_cincuenta_y_tres_estaciones_de_T%C5%8Dkaid%C5%8D#/media/Archivo:Tokaido01_Shinagawa.jpg

Fig.12. https://es.wikipedia.org/wiki/La_gran_ola_de_Kanagawa#/media/Archivo:Great_Wave_off_Kanagawa2.jpg

Fig.13. <https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvre/les-nymphes-reflets-darbres>

Fig.14. [https://es.wikipedia.org/wiki/La_estaci%C3%B3n_Saint-Lazare_\(Monet\)#/media/Archivo:La_Gare_Saint-Lazare_-_Claude_Monet.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_estaci%C3%B3n_Saint-Lazare_(Monet)#/media/Archivo:La_Gare_Saint-Lazare_-_Claude_Monet.jpg)

Fig.15. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Vincent_van_Gogh_-_In_the_caf%C3%A9_-_Agostina_Segatori_in_Le_Tambourin_-_Google_Art_Project_2.jpg

Fig.16. [https://es.wikipedia.org/wiki/El_puente_%C5%8Chashi_en_Atake_bajo_una_lluvia_repentina#/media/Archivo:Van_Gogh_-_Die_Br%C3%BCcke_im_Regen_\(nach_Hiroshige\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_puente_%C5%8Chashi_en_Atake_bajo_una_lluvia_repentina#/media/Archivo:Van_Gogh_-_Die_Br%C3%BCcke_im_Regen_(nach_Hiroshige).jpg)

Fig.17. https://es.wikipedia.org/wiki/El_puente_%C5%8Chashi_en_Atake_bajo_una_lluvia_repentina#/media/Archivo:Hiroshige_Atake_sous_une_averse_soudaine.jpg

Fig.18. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Title_page_Paris_Illustre_Le_Japon_vol_4_May_1886.jpg

Fig.19.<https://elpoderdelarte1.blogspot.com/2019/07/la-cortesana-obra-vincent-van-gogh.html>

Fig.20.https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_P%C3%A8re_Tanguy#/media/Archivo:Van_Gogh_-_Bildnis_P%C3%A8re_Tanguy.jpeg

Fig.21.https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_P%C3%A8re_Tanguy#/media/Archivo:Van_Gogh_-_Bildnis_P%C3%A8re_Tanguy1.jpeg

Fig.22.https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_P%C3%A8re_Tanguy#/media/Archivo:Van_Gogh_-_Portrait_of_Pere_Tanguy_1887-8.JPG

Fig.23 <http://algargosarte.blogspot.com/2018/04/>

Fig.24.<http://algargosarte.blogspot.com/2018/04/>

Fig.25.<http://algargosarte.blogspot.com/2018/04/>

Fig.26.<https://www.vangoghmuseumshop.com/es/impresi%C3%B3n-a-demanda-obras-maestras/154784/impresion-a-demanda-obras-maestras/156477/van-gogh-giclee-melocotonero-en-flor>

Fig.27.<https://www.vangoghgallery.com/es/catalogo/pinturas/249/El-mart%C3%A9n-pescador.html>

Fig.28. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/japanese-prints/collection/n0111-007V1962>

Fig.29.<https://www.pinterest.at/pin/367676757070137339/>

Fig.30. <https://historia-arte.com/obras/almendro-en-flor-de-van-gogh>

Fig.31.<https://artcontemporanigeneral.blogspot.com/2012/03/el-escriptor-japones-shuzo-takiguchi.html>

Fig.32.<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/el-coleccionista-de-estampas/maria-fortuny/014560-000>

Fig.33.<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/hijos-del-pintor-en-el-salon-japones-los-fortuny/a38e7fc0-ae43-4e52-a9f8-3dd420b944f3>

Fig.34.<https://www.pinterest.es/pin/505529126892797243/>

Fig.35.<https://www.pinterest.es/pin/382102349619583525/>

Fig.36.https://www.hoyesarte.com/sin-categoria/picasso-y-la-estampa-erotica-japonesa_91794/attachment/grabado-picasso-abrazos/

Fig.37.<http://serialexperiments.over-blog.com/album-1701005.html>

Fig.38.<https://www.elnortedecastilla.es/20100201/contraportada/sexualidad-sedujo-picasso-20100201.html>

Fig.39. <http://japonko.com/conferencia-japonismo-erotico-arte-sexo/o-shunga-900/>

Fig.40. <https://hyperbole.es/2016/04/schindler-y-la-casa-schindler-chase-1921/>