

## *Las fuentes y lugares del «Japonismo»*

EVA FERNÁNDEZ DEL CAMPO

«Japonismo» es un término cuyo origen es discutido; para algunos, fue acuñado por Baudelaire, para otros fue ideado en el último tercio del siglo XIX por el crítico de arte Burty, mientras que hay quién sostiene que es Zola el primero en emplearlo para designar la moda de lo japonés. Su utilización tiene, a menudo, un carácter equívoco. Por un lado, alude, en efecto, a «la moda de lo japonés» en general y se utiliza para hacer referencia a cualquier manifestación del arte occidental que haya recibido la influencia de obras de arte japonesas. En esta primera acepción, el término es en realidad un cajón de sastre que agrupa todo lo que viene no sólo de Japón, sino en ocasiones también de Asia Oriental y no tiene límite cronológico o espacial. Por otro lado, la palabra se utiliza de forma más concreta para referirse a un 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 siglo XX.

Muy a menudo se identifica el Japonismo con la influencia en Europa del *Ukiyo-e hanga*, la estampa xilográfica; pero en realidad, el japonismo abarca otras muchas manifestaciones artísticas y otros géneros que llegan a Europa por muy diversas vías: desde los coleccionistas, a las galerías y tiendas especializadas en arte oriental, pasando, cómo no, por las Exposiciones Universales. Aunque el *Ukiyo-e hanga* tiene un papel decisivo en el desarrollo del Japonismo y en la penetración del arte asiático en Europa, no deben olvidarse otras manifestaciones artísticas menos conocidas, pero de enorme importancia, como lo son las pertenecientes a la Escuela Rimpa, también llamada «Escuela Decorativa».

La pasión que hasta el siglo XIX había despertado el arte oriental en los europeos, la «*chinoiserie*», estaba fundamentalmente centrada en el encanto de lo exótico y la pasión por la «rareza». Las obras de arte oriental se apilaban en las vitrinas de

las casas nobles como símbolos de poder y como curiosidades apreciadas más por su extravagancia que por su valor estético. Esta pasión por lo raro y lo extravagante no dejó de contagiarse también a las obras japonesas llegadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX; Chamfleury hablará irónicamente de «*japaniseries*» para referirse a los objetos japoneses de moda, y ya Samuel Bing en 1888 señalaba la necesidad de diferenciar entre el verdadero arte japonés de las «*japoneries*», los productos vulgares que imitaban obras magistrales, que se distribuían masivamente y que se fabrican de forma industrial. Con la publicación de su revista *Le Japon Artistique*, Bing se propuso precisamente evitar «una ciega imitación o humillantes pastiches» y «esa moda de oropel que nada tiene que ver con un arte tan delicado, tan popular como aristocrático», para hacer llegar al público europeo «el secreto encanto que encierra cualquier obra de arte del Japón»<sup>1</sup>.

Fue en gran parte gracias a las actividades organizadas por Bing y gracias a la publicación de *Le Japon Artistique* que el conocimiento del «verdadero» arte japonés se difundió entre los artistas europeos. El proceso involucró también a críticos y marchantes, y para algunos estudiosos se inició gracias a Bracquemond:

#### LA LLEGADA DE LA ESTAMPA JAPONESA Y LA «LEYENDA» DE BRACQUEMOND

El artista gráfico y diseñador 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 1856, utilizado como material de deshecho, envolviendo unas porcelanas llegadas a la tienda del grabador Delâtre a través de unos ciudadanos franceses establecidos en Japón<sup>2</sup>. Esta afirmación parece discutible, ya que sólo en 1859 se firma el tratado comercial que permite traer productos japoneses a Francia y sólo a partir de 1866 Bracquemond está copiando en sus grabados el *Manga* de Hokusai. Aunque la temprana fecha de la que habla ha sido rebatida y su descubrimiento del grabado japonés parece ser más parte de una fabulación que de la realidad, la anécdota que relata sobre la forma en qué encontró las estampas tiene gran interés porque pone de manifiesto el carácter «menor» y el poco prestigio que por entonces tenían las xilografías entre los japoneses<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Así lo señala en la presentación del primer número de su revista: *Le Japon Artistique*, publicado en 1888.

<sup>2</sup> Así lo publica en la revista *Arte et Décoration*, en 1905. Según Dorival, Bernard. «L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen»; en Yamada, F. Chisaburoh, *Japon et occident: deux siècles d'échanges artistiques*. Paris. Bibliothèque des Arts. 1977, p. 27.

<sup>3</sup> Dorival, Bernard. «L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen», en Yamada, F. Chisaburoh, *Japon et occident: deux siècles d'échanges artistiques*. Paris. Bibliothèque des Arts. 1977, p. 27.



Fig. 1. Portada de uno de los volúmenes de la revista *Le Japon Artistique*, editada por Samuel Bing entre 1888 y 1890.

La estampa xilográfica japonesa, que en Europa pronto hizo furor y sedujo a gran cantidad de artistas, no era sin embargo un género bien considerado entonces en Japón. Se trataba de una manifestación popular, realizada mediante impresión gráfica: lo que permitía su reproducción masiva y anulaba la «individualidad» y el carácter único de las obras (factores esenciales para el «gran arte» tradicional japonés). Por si esto fuera poco, se trataba de un género claramente identificado con el mundo de la burguesía. Esta burguesía había amasado grandes fortunas durante el periodo Tokugawa (1603-1868) y sus nuevos gustos habían transformado la vida de las ciudades dando nacimiento a una vida cultural paralela a la oficial y aristocrática. La actividad del nuevo grupo en ascenso se desarrollaba fundamentalmente en barrios especiales de las ciudades de Edo y Osaka y su «banalidad», «inconsistencia» y «frivolidad» le valieron el nombre de de Ukiyo: el «Mundo Flotante»; un mundo que dará prioridad a una serie de manifestaciones culturales mucho más populares y menos intelectualizadas que las preferidas por la nobleza. Frente a la literatura tradicional surge el género humorístico y el *rakugo*<sup>4</sup>, frente al excesivamente abstracto y elitista teatro *No* 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 considerarán «vanos», y un nuevo tipo de héroes: luchadores de *sumo*, cantantes, actores y cortesanas pasarán a reinar en este Mundo Flotante.

La estampa xilográfica será la manifestación plástica por excelencia del nuevo panorama urbano y, frente al refinamiento y exclusividad de las obras realizadas por las escuelas de pintura tradicionales, ofrecerá, a la manera de nuestras postales o «souvenirs», instantáneas de ese mundo que los japoneses más tradicionales ven frívolo e inconsistente, convirtiéndose en cierta manera en un medio de comunicación de masas que informaba acerca de los distintos aspectos de la vida en la capital y de sus protagonistas: el mundo del teatro y los actores (género *yakusha-e*), las cortesanas o «bellas mujeres» (género *bigin-ga*), los parajes que rodeaban la ciudad, o aquellos más lejanos a los que no a todos les era posible desplazarse (*fûkei-ga*, el género de paisajes).

Bracquemond fue uno de los primeros admiradores de esta forma artística, y el encargado de dársela a conocer a críticos como Baudelaire y los hermanos Goncourt, y a artistas como Manet, Degas, Whistler o Monet. Pero antes de que esto sucediese, y a pesar del feroz aislamiento de Japón antes de la instauración Meiji, en Europa ya había algunos aficionados al arte japonés y en concreto a la estampa.

## LA IMAGEN DE ASIA EN EUROPA ANTES DEL «JAPONISMO»

Antes de que el arte japonés comenzase a llegar masivamente a Europa, el conocimiento que de este país se tenía era parco, y se limitaba fundamentalmente a

<sup>4</sup> El *rakugo* es una especie de monólogo humorístico.

algunos libros ilustrados, como el *Atlas Japonensis*, publicado en Londres en 1670; *The History of Japan*, publicada por Kaempfer, también en Londres, en 1727 (un libro que estuvo en la biblioteca del crítico Burty<sup>5</sup>) y la *Histoire et description générale du Japon*, publicada por Charlevoix en París en 1736.

Desde el siglo XVIII en Europa había surgido un vivo interés por lo oriental, vinculado por una parte al comercio de los productos de lujo, y por otro lado, consecuencia de la concepción universalista de la civilización, heredada de la Ilustración. Pero «lo oriental» abarcaba casi todo lo que estaba más allá de las fronteras de Europa por el Este, y en el siglo XVIII su idealización estaba tamizada por la lectura de *Las mil y una noches*, que fue entonces traducida al francés. En el siglo XIX el «exotismo» de Asia cobró nuevo impulso gracias al Romanticismo. Friedrich Schlegel (1772-1826) escribe en 1808 *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, y otros muchos autores como Goethe, Novalis, Schopenhauer o Nietzsche se interesarán por el conocimiento de Oriente. Las traducciones de textos orientales tienen lugar sobre todo a finales de siglo. Entre los volúmenes publicados entonces destacan la fundamental obra dirigida por Max Müller: *The Sacred Books of the East*, cuyos 41 tomos fueron terminados de publicar en 1895 en Oxford, por Clarendon Press. Wilson tradujo el *Rig Veda* en Oxford, en 1848. Y Langlois lo hizo al francés en 1851.

También en Francia se tradujeron en el último tercio del siglo XIX importantes fuentes orientales: entre 1872 y 1881, la *Bibliothèque Orientale*, editada en París, por Maissonneuve, que incluía entre otros, el *Rig Veda*, Himnos sánscritos, y textos persas y chinos. M. G. Pauthier, publica *Les livres sacrés de l'Orient*, una colección de textos fundamentales de India y de China; y Tr. Loiseleur traduce en 1833 el *Código de Manu*, y V. Henry, el *Atharva Veda*.

Entre 1879 y 188 aparece editado en Calcuta el *Coerpus Inscriptionum Indicarum*. Y ya en el primer tercio del siglo XX contamos con traducciones europeas de los *Vedas*, *Las Upanishads* y la *Bhagavad Gita*, *El I Ching* y el *Dao De Jing*.

En París, fueron los hermanos Édmon y Jules de Goncourt quienes ya en el siglo XIX se encargaron de difundir de forma pionera su admiración por el arte asiático, que ponen de manifiesto en su obra *El arte del siglo XVIII*. También es muy posible que de ellos proceda la imagen idílica que Van Gogh tuvo de Japón, y a la que hace continua referencia en las cartas que envía a su hermano Theo. Los dos hermanos franceses, coleccionistas y admiradores del país asiático, plasmaron una imagen un tanto idealizada de él en sus novelas *Maison d'un artiste*, de 1881, donde se evoca el admirable «Imperio del Sol Naciente» y en *Manette Salomon*, publicada en 1864, cuyo protagonista, el pintor Coriolis, imagina un país de ensueño al abrir un álbum de estampas japonesas. Las imágenes de los Goncourt contribuyen a crear

<sup>5</sup> Gabriel P. Weisberg, en «Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882», en AA.VV. *Japonisme. Japanese Influence on French Art. 1854-1910*. Ohio. 1975. The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, p. 2.

una visión utópica de Japón que encaja perfectamente con ese paraíso perdido y buscado por los artistas europeos del momento, que, como Pierre Loti en su novela *Madame Crysanteme*, de 1887, creen encontrar en ese país todavía muy lejano y desconocido en el que no tardan en volcar sus fantasías y anhelos de evasión <sup>6</sup>.

## LA LLEGADA MASIVA DEL UKIYO-E HANGA

La irrupción definitiva de Japón en el panorama europeo se produce a partir de 1868, cuando la restauración Meiji acaba con su aislamiento y abre por primera vez sus puertos al comercio exterior. Su arte llega fundamentalmente a través de dos manifestaciones que representan dos miradas muy distintas de Japón sobre el mundo: la primera de ellas, y más conocida en Europa, es el *Ukiyo-e hanga*, la estampa xilográfica, como ya se ha visto, una manifestación popular que refleja el mundo burgués y frívolo de Edo; la segunda, la Escuela Rimpa, una manifestación más «clásica» y elitista del arte japonés, que enlaza con la tradición pictórica vinculada a la aristocracia.

Ya en el siglo XVIII hay constancia en Europa de la presencia de estampas japonesas. Éstas llegaron por un lado gracias a la Compañía de Indias Holandesa y por otro, gracias a esporádicos viajes como el que realizó el naturalista Carl Peter Thunberg en 1775, quien adquirió las obras de Harunobu y de Koryûsai que hoy forman parte de la colección del Museo Nacional de Estocolmo <sup>7</sup>. También el Museo Etnológico de Leiden, abierto al público en 1837, contaba con una magnífica colección de dos mil grabados japoneses de los más grandes artistas, que el médico holandés Philipp Franz Von Siebold había comprado en Japón entre 1826 y 1830 <sup>8</sup>; el mismo Von Siebold publicó en Leiden en el año 1831 una obra monumental sobre Japón (*Nippon Archiv zur Beschreibung von Japon*), ilustrado con grabados que reproducían estampas japonesas de paisajes, peces y animales, y con obras del artista japonés Keiga. Siebold estuvo junto a Overmeer Fischer destinado por el gobierno holandés en el puerto de Deshima (una factoría holandesa establecida en una isla frente a la costa de Nagasaki en 1641); y también Fischer, admirado por los «maravillosos colores que no se encuentran en Europa», contribuyó a la formación de la colección del Rijksmuseum voor Volkenkunde de Leiden <sup>9</sup>. Otro de los impul-

<sup>6</sup> Van Gogh leyó la primera edición de la obra de Loti, y la cita en varias cartas, entre ellas, en la que escribe a su hermano Theo el 29 de julio de 1888, en V. Van Gogh, *Cartas a Théo*. Barcelona, Idea Universitaria, 1997, pp. 235-236. De la novela de Loti extrae también el término *Mousme* (aplicado a las niñas que están a punto de convertirse en mujeres), y de aquí sacará la idea para su cuadro «Retrato de una mousmé» de 1888, de la National Gallery de Washington.

<sup>7</sup> H. Munsterberg, *The Japanese Print: A Historical Guide*. New York-Tokyo, 1991, p. 4.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>9</sup> Willem van Gulik. «An Introduction to the Japanese Prints in the Collection of the Van Gogh Museum», en *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991, pp. 47-53.

sores de la difusión del Ukiyo-e Hanga en Francia fue el libro de Dubois de Jancigny *Japon, Indo-Chine, Empire Birman*<sup>10</sup>, que, publicado en 1850, contaba con reproducciones de estampas japonesas, hasta entonces prácticamente desconocidas en el país.

### SAMUEL BING Y «L'ART NOUVEAU»

Samuel Bing (1838-1905) fue el prototipo de coleccionista e inteligente hombre de negocios de aguda visión comercial; tuvo, sin embargo, una gran cultura universalista que le permitió convertirse en gran aficionado al arte japonés. Bing, procedente de Hamburgo, se instaló en París en 1871 y en el año 1895, junto a su socio Hayashi Tadamasa, e inspirado por el *Aesthetic Movement* inglés, fundó la galería «L'Art Nouveau», que se convertiría en uno de los centros neurálgicos de la vida artística parisina. Bing había viajado en 1875 a Japón y allí había comprado gran cantidad de estampas que luego expondría y vendería en su local parisino. Organizó, además exposiciones fuera y dentro de París, y en varias ocasiones fue el encargado de seleccionar las piezas japonesas que se expondrían en las Exposiciones Universales.

En 1890 Bing organizó una importante exposición de *Ukiyo-e hanga* en L'Ecole Supérieure des Beaux Arts, que impresionó a Toulouse Lautrec y a los pintores Nabis Vuillard y Bonnard (conocido en su entorno como el «*Nabi Japonard*»); éstos se inspiraron en las estampas de mujeres y en sus kimonos para representar a sus parisinas, y algunos de los artistas de este momento, próximos al círculo de Bing, poseyeron importantes colecciones de estampa japonesa, entre ellos Van Gogh, Monet, Emile Bernard y Rodin. Entre los pintores que se aficionaron al grabado japonés, Monet y Van Gogh están, sin duda, entre los más significativos. El primero llegó a tener por lo menos 231 estampas en su colección<sup>11</sup>, y el segundo, que frecuentaba la tienda de Bing en París junto a su hermano Theo, se encargó también de adquirir allí algunas de las muchas estampas que llegó a coleccionar, que estudió, y con las que cubrió las paredes de su estudio en Arles, como se aprecia en algunos de los retratos que allí realizó. Hoy en día, el Museo Van Gogh de Amsterdam cuenta con una colección de más de 400 estampas japonesas que pertenecieron al artista y a su hermano Theo. Curiosamente, sin embargo, en su colección no contaba con ninguna obra de Hokusai, el artista japonés más prestigioso en aquel entonces y a quién Van Gogh apre-

<sup>10</sup> Bernard Dorival, «L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen», en Yamada, F. Chisaburoh, *Japon et occident: deux siècles d'échanges artistiques*. Paris. Bibliothèque des Arts, 1977, p. 27.

<sup>11</sup> Las estampas de Monet se encuentran hoy en su casa-museo de Giverny, y la colección ha sido catalogada y estudiada por Geneviève Aiten, y Marianne Delafond, en *La collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, Giverny, Maison de Monet, 1984.



Fig. 2. Tadamas Hayashi fotografiado en 1900.



ciaba y conocía, como demuestra en varias de sus cartas<sup>12</sup>. Van Gogh tuvo sin embargo en su poder las reproducciones de Hokusai que aparecieron publicadas en la revista *Le Japon Artistique*, y de ellas dice: «encuentro admirable, en las reproducciones de Bing, el dibujo de la brizna de hierba y de los claveles y el Hokusai»; como señala Tsukasa Kodera, posiblemente en este momento Hokusai era ya un artista muy cotizado y Theo no pudo adquirir para su hermano ninguna de sus obras. Además de la totalidad de los números de *Le Japon Artistique*, la colección de Van Gogh del Museo de Amsterdam cuenta con el número de la revista *Paris Illustré* dedicado a Japón, y cuya portada diseñó Van Gogh inspirándose en una estampa de Keisai Eisen<sup>13</sup>. El texto de este número especial fue escrito por Hayashi Tadamasu y supuso una introducción a la historia, geografía, costumbres y características de la vida japonesa que debió tener gran difusión en su momento.

La admiración que Van Gogh profesaba por el grabado japonés le llevó a decir «*De alguna forma todo mi trabajo se funda en el arte japonés*» y a que, desde el año 1885, Japón aparezca continuamente mencionado en las cartas que escribe a su hermano Theo. En las cartas el pintor compara su lugar de trabajo, Arles, con Japón, un país del que, como ya se ha señalado tiene una visión idílica: «Si tuvieramos menos Mistral, esta región sería realmente tan bella y se prestaría tanto al arte como Japón<sup>14</sup>». Su admiración por lo japonés en estos años es tanta, que se autorretrata con la cabeza rapada, siguiendo la tradición del retrato tradicional de los bonzos y, como él mismo dice: «*con los ojos algo oblicuos, a la japonesa*»<sup>15</sup>. Este cuadro se conserva hoy en el Fogg Art Museum de Harvard University y en principio fue pintado para Gauguin a cambio de su autorretrato «Los Miserables», hoy en el Museo Van Gogh de Amsterdam. En este momento de su vida Van Gogh pretendía crear una comunidad de artistas en Arles que quería llamar «La casa amarilla»; uno de los propósitos de esta comunidad queda reflejado en una carta que escribe a Emile Bernard en la que explica a su amigo la idea de que los artistas japoneses tienen la costumbre de intercambiar obras entre ellos y viven en una especie de comunidades fraternales<sup>16</sup>. El autorretrato como un bonzo era todo un símbolo de esta fraternidad, y las radiografías realizadas a la obra han descubierto cómo la dedicatoria de Van Gogh a Gauguin fue borrada en algún momento entre 1893 y 1895, qui-

<sup>12</sup> La carta n.º 533 habla, por ejemplo de la famosa «Ola de Hokusai». Van Gogh. *The incomplete letters of Vincent van Gogh*. Greenwich, Connecticut, 1966. Traducida en parte en V. Van Gogh, *Cartas a Théo*. Barcelona, Idea Universtaria, 1997, p. 259: «Hokusai te hace lanzar el mismo grito, pero él con sus líneas, su dibujo, cuando dices en tu carta: estas olas son garras, la nave está presa allí dentro, uno lo siente».

<sup>13</sup> *Paris Illustré*. Le Japon, 4.ª année, n.ºs 45-46, May, 1886.

<sup>14</sup> Carta n.º 539, fragmento tr. en V. Van Gogh, *Cartas a Théo*. Barcelona, 1997, p. 262.

<sup>15</sup> V. Van Gogh, *Cartas a Théo*. Barcelona, 1997, p. 230.

<sup>16</sup> Citada en *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991, p. 38.

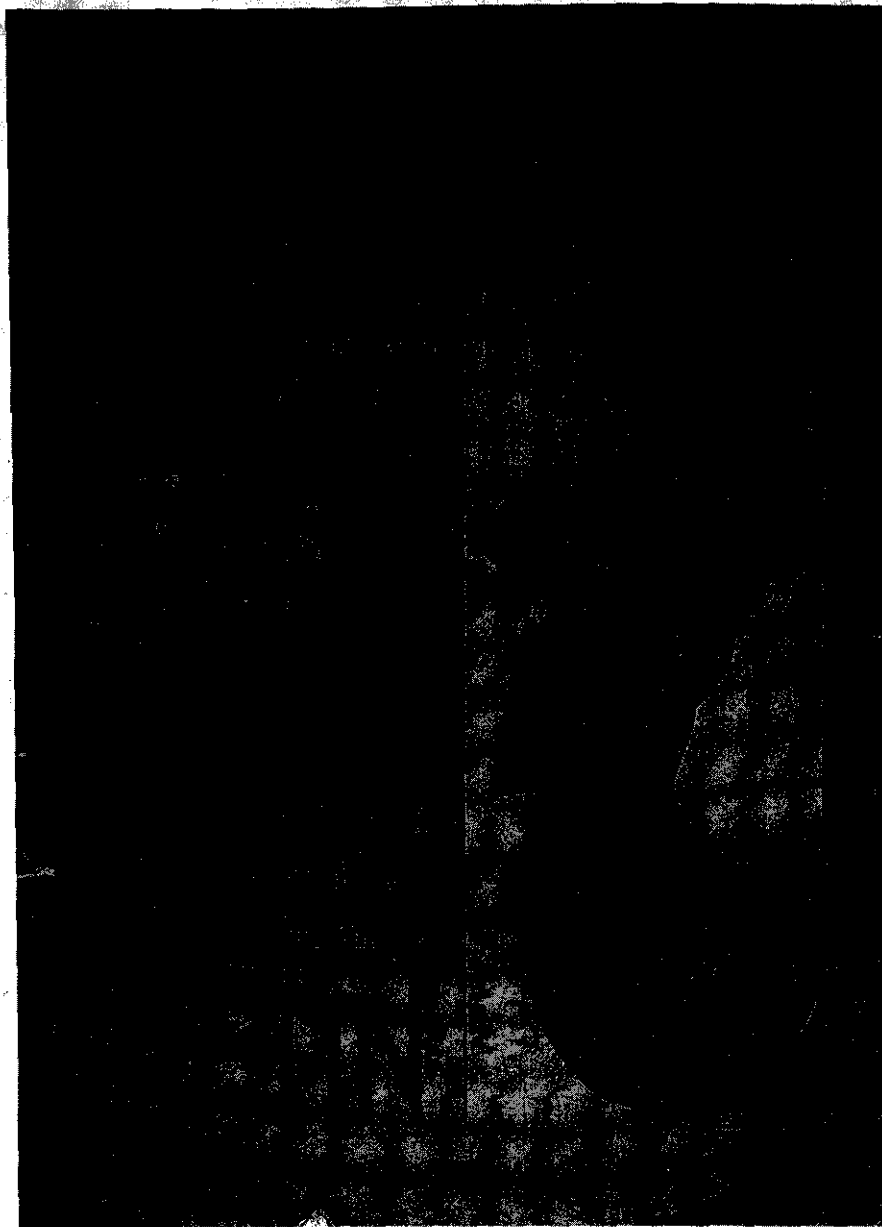


Fig. 3. Portada del número monográfico dedicado a Japón de la revista *Paris Illustré*, de 1886.

zá, como sugiere Wasiutynski, cuando el artista siente que este proyecto de comunidad «a la japonesa» ha fracasado<sup>17</sup>.

No se sabe exactamente cómo entró Van Gogh en contacto con el arte japonés por primera vez, pudo ser a través de la obra de Edmond Goncourt *Chérie*, publicada en París en 1884<sup>18</sup>, aunque ya en una carta del año anterior menciona a Félix Régamey y en el mismo 1884 dice haber visto obras de arte japonesas en la carta que le escribe a su amigo Furnée, cuando está a punto de marcharse a Indonesia<sup>19</sup>. Sea como fuere, lo que parece evidente es que, entre los jóvenes pintores que frecuentaban París, el arte japonés desencadenó una auténtica pasión en los años ochenta.

En París, y en torno a Bracquemond, se reunía también un grupo de amantes del arte japonés formado por Baudelaire, Burty, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Degas y Monet, entre otros, que frecuentaban otros centros parisinos del Japonismo: la tienda «La Porte Chinoise», en el 36 de la rue Vivienne, «L'Empire chinois», en el 53 y 55 de la misma calle, la tienda de los «Desoye», en el 220 de la rue Rivoli, y otros centros donde se vendían objetos japoneses, y que tuvieron un importante papel en el desarrollo del impresionismo. Hayahi Tadamasa, socio de Bing en el negocio de *L'Art Nouveau*, también se dedicó por su cuenta a la compra-venta de estampas y objetos japoneses junto a Wakai, en el 65 de la rue Victorire; es muy probable que en la década de los ochenta la mayor parte de las piezas llegaran a las tiendas y galerías parisinas a través de la compañía japonesa *Kiritsu-kôshô-gaisha*, donde el propio Tadamasa trabajó durante algunos años. La compañía fue fundada en 1874 en Japón con el único propósito de exportar obras de arte, y en 1878 abrió una sede en París, que pervivió hasta 1884.

También en Londres comenzaron a proliferar tiendas especializadas en objetos japoneses, como *Liberty* y *The Farmer and Rogers' Oriental Warehouse*, y en Estados Unidos, *Tiffany* se propuso crear un centro de producción de arte oriental, e hizo venir de Japón a varios artesanos para trabajar para ellos.

## EN TORNO A UNA SOCIEDAD SECRETA

Algunos de estos entusiastas de lo japonés (En palabras de Bing, «los fervientes adeptos del arte japonés»<sup>20</sup>), habían fundado en los años 60 la *Sociedad Secreta*

<sup>17</sup> V. J. Wasiutynski, *Vincent Van Gogh's Self Portrait dedicated to Paul Gauguin, a historical and technical study*, Massachusetts, Center for Conservation and Technical Studies-Harvard University Arts Museum, 1984. Citado en Tasukasa Kôdera, «Van Goghs Utopian Japonisme», en *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991, n. 26.

<sup>18</sup> Tasukasa Kôdera, «Van Goghs Utopian Japonisme», en *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1991, pp. 11 a 45.

<sup>19</sup> Carta 351a, en Van Gogh, *The incomplete letters of Vincent van Gogh*. Greenwich, Connecticut, 1966.

<sup>20</sup> En la presentación del primer número de su revista: *Le Japon Artistique*, publicado en 1888.



Fig. 4. Cartel de una de las tiendas de objetos orientales de Samuel Bing.

*Jing-lar*, que se reunía mensualmente en casa de M.L. Solon. A esta sociedad secreta pertenecieron tres críticos de la prensa parisina: Philippe Burty, Zacharie Astruc y Ernst Chesneau, todos ellos publicaron en aquellos días artículos sobre el valor del arte japonés y sobre las exposiciones que se realizaron, tanto en las galerías como en los pabellones de las Exposiciones Universales. Precisamente en la crítica que realiza a la Exposición Universal de 1878, Chesneau exclama refiriéndose a la pasión por lo japonés: «Ya no es una moda, es una locura<sup>21</sup>». A Burty se le atribuye, además, la creación del término «Japonismo» y la designación de éste como un nuevo campo de estudio<sup>22</sup>.

En sus reuniones, los miembros de *Jing-lar* discutían sobre arte japonés, estudiaban las adquisiciones que hacían y vestían kimonos. Es cierto que la estampa debió jugar un papel protagonista en estas reuniones amistosas, pero también lo es que las llamadas artes aplicadas tuvieron un lugar preponderante: Solon trabajaba en la fábrica de cerámica de Sevres, lugar donde también trabajó Bracquemond y donde ambos tuvieron la oportunidad de familiarizarse con las técnicas cerámicas extremo orientales gracias al prestigioso ceramista Theodore Deck, que pasó a formar parte del personal de la fábrica en 1866. Otro de los protagonistas del japonismo en cerámica fue Francois Eugene Rousseau, comerciante de París que encargó a Bracquemond una vajilla que éste decoró con temas extraídos del *Manga* de Hokusai<sup>23</sup>. Emile Gallé (1860-1945), fundador de la Escuela de Nancy, realizó numerosos vasos de vidrio decorados con motivos naturalistas, estilizados de una manera muy delicada y de siluetas curvilíneas basadas en los motivos japoneses, y en las que dice «propagar el sentimiento de la naturaleza, de la gracia de las flores, de la belleza de los insectos<sup>24</sup>».

Fuera de Francia el impacto del arte japonés en las artes aplicadas también deja sentir su peso. Francois Lalique (1860-1945) trabaja el vidrio y la joyería, y se puede afirmar que muchos peines están inspirados directamente en el libro de Hokusai. Otro joyero, en este caso español, es José Masriera Manovens, que trabaja dentro del estilo Art Nouveau, habla, en su discurso de entrada como académico numerario en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, del arte japonés como de «un manantial de saludables consejos» admirable por «la elegancia con que se representan millares de temas, simples y naturales, acertados siempre en su composición» y destaca con entusiasmo la «sencillez, corrección, elegancia y claridad» así como

<sup>21</sup> AA.VV., *Le livre des expositions universelles 1851-1989*. Paris. Union Centrale des Arts. 1983, p. 72.

<sup>22</sup> Según Gabriel P. Weisberg, en «Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882», en AA.VV., *Japonisme. Japanese Influence on French Art. 1854-1910*. Ohio. 1975. The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, pp. XI y 15.

<sup>23</sup> Según Witchmann, Siegfried, *Japonisme. The Japanese Influence on Western art since 1858*. London. Thames and Hudson, 1999, p. 9.

<sup>24</sup> AA.VV., *Le livre des expositions universelles 1851-1989*. Paris. Union Centrale des Arts. 1983, p. 86.

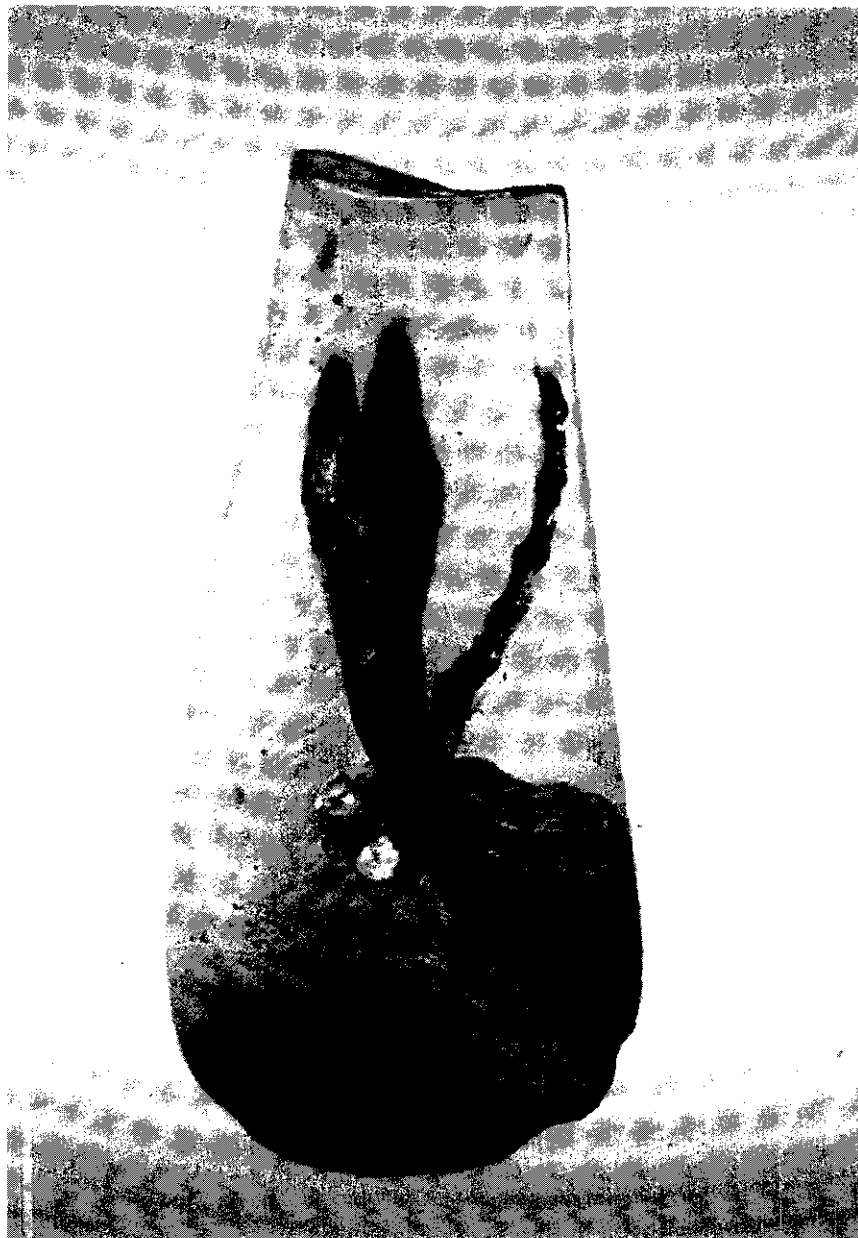


Fig. 5. Emille Gallé, vaso de vidrio decorado con una libélula, motivo tomado de una estampa de Hokusai.

«las excelencias de inspirado naturalismo reducido a la simple expresión» que son «el particular distintivo del arte japonés»<sup>25</sup>.

Un caso más extremo es el de Bernard Leach, que, nacido en Inglaterra en 1887, pasa 10 años en Japón, hasta 1920, en que regresa a St. Ives, en Cornwall, con su amigo Shoji Hamada y crea uno de los centros más importantes de cerámica moderna<sup>26</sup>.

## EL IMPACTO DE LA ESTAMPA JAPONESA EN LOS PINTORES EUROPEOS

Algunos artistas europeos copiaron obras japonesas. Manet pinta un grabado de Toyokuni en su *Retrato de Zola* de 1868, Van Gogh, como ya se ha señalado, no sólo muestra estampas japonesas clavadas en la pared de fondo de algunos de sus retratos, como el de su *Père Tanguy* y alude continuamente a ellas en sus cartas a su hermano Theo, sino que además organizó varias exposiciones de Ukiyo-e hanga en París, entre ellas una en el café *Le Tambourin*, en 1887, y otra en el restaurante *Du Chatelet* en el mismo año. James Mc Neill Whistler amaba tanto el arte japonés que incluso llegó a pegarse con el crítico francés Zacharie Astruc por la posesión de un abanico japonés<sup>27</sup>, y poseyó una importante colección de estampas y de porcelanas japonesas; su admiración por la cultura de este país, le llevó a introducir elementos orientales en sus obras y a experimentar con sus recursos plásticos.

Pero los artistas europeos no se limitaron a incorporar motivos orientales y a copiar estampas; además de estas alusiones explícitas, muchos pintores incorporan a su obra recursos del Ukiyo-e hanga: nuevas técnicas, como la xilografía «de línea blanca»; los bruñidos y estarcidos del papel, que dan lugar a espacios 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, que, en palabra de Emile Zola: «era lo que necesitábamos para liberarnos de nuestra lóbrega tradición»<sup>28</sup>. Son admiradas también del arte japonés 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

<sup>25</sup> Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, t. II, n.º 1, 1885, pp. 97-104. Citado en Mireia Frexa., *Las vanguardias del siglo XIX* (vol. VIII de la colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte), Barcelona. G. Gili, 1983, pp. 191-198.

<sup>26</sup> El ceramista japonés Shoji Hamada tendría años más tarde gran influencia en muchos artistas occidentales, entre ellos en Mark Tobey; en España la obra del ceramista japonés tuvo gran impacto en Joan Miró, Eudald Serra y Artigas.

<sup>27</sup> Según Weisberg, Gabriel P, en «Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882», en AA.VV., *Japonisme. Japanese Influence on French Art. 1854-1910*. Ohio. 1975. The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, p. 1, citando a Charles R. Spencer, en *The Aesthetic Movement, 1869-1890*, London, 1973.

<sup>28</sup> Nota tomada de S. Wichmann, *Japanisme*. London. 1981. Thames and Hudson, p. 24 y n. 5

tuvieron un éxito inmediato en Europa, no sólo los típicos de abanico y de biombo, sino especialmente los formatos verticales muy alargados, que tuvieron repercusiones inmediatas en la concepción del espacio, que abandona su tradición euclidiana para hacerse cada vez más abstracto y nos abre una multitud de perspectivas posibles inusitadas: Degas, por ejemplo, que como dice Bernard Dorival, es posiblemente uno de los autores que más han aprovechado las enseñanzas del arte japonés y que lo han hecho con mayor inteligencia<sup>29</sup>, estudió a fondo el *Manga* y muy posiblemente tuvo en su posesión un ejemplar de la obra «*Cien mujeres de diferentes clases*» de Sukenobu<sup>30</sup>. En el Ukiyo-e Hanga, el pintor francés ve la posibilidad de acabar con el tabú de mostrar la espalda de los personajes, y partiendo de él, introduce en Occidente nuevos puntos de vista forzados, escorzos y perspectivas en esquina o a vista de pájaro, que liberan de las perspectivas frontales y permiten espiar a los protagonistas de sus cuadros, observarles sin ser vistos, introducirse en su quehacer cotidiano e íntimo; sus pinturas de mujeres bañándose no pueden menos que hacer pensar en las de Kitagawa Utamaro (1753-1806), retratos de cortesanas de los barrios de placer de Edo, que no aparecen perfectamente ataviadas para recibir al cliente, sino que son sorprendidas mientras se arreglan o maquillan, o durante el día, cocinando, lavando o cuidando de sus hijos.

Una de las obras japonesas que mayor repercusión tuvo en Europa fue el *Manga*, una obra en 15 volúmenes publicados entre 1817 y 1878, donde se recogen, a manera de bocetos, aspectos de la vida cotidiana y de la naturaleza de Japón, apuntes de distintos caracteres y rasgos fisonómicos de cortesanas, de luchadores de sumo o de los protagonistas de distintos trabajos; estos volúmenes, reproducidos mediante la técnica xilográfica tuvieron gran difusión y se convirtieron en auténticos repertorios para sus seguidores<sup>31</sup>. Pero si Hokusai es el maestro de la fisonomía y de los escorzos, hay otro importantísimo artista japonés cuya obra será definitiva para la nueva concepción del espacio, los encuadres y los marcos. Se trata de Utagawa Hiroshige (1797-1858), que había pintado en 1833 las *Cincuenta y tres paradas del Tôkaidô*. En esta serie, el artista nos muestra el paisaje y los lugares pintorescos del famoso camino que une Tokio con Kyoto, pero desde un nuevo punto de vista, lleno de anécdotas que dejan al propio paisaje en un segundo plano, y dan protagonismo al elemento humano y a sus avatares cotidianos. En su estampa «El Santuario de Benten visto desde el ferry de Hameda», por ejemplo, vemos como el artista adopta el punto de vista de uno de los viajeros del ferry y nos muestra el santuario de Benten (el verdadero protagonista de la escena) cortado y oculto tras las

<sup>29</sup> Bernard Dorival, «L'influence de l'estampe japonaise sur l'art européen», en Yamada, F. Chisaburoh, *Japon et occident: deux siècles d'échanges artistiques*. Paris. Bibliothèque des Arts, 1977, p. 36.

<sup>30</sup> Gabriel P. Weisberg, en «Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882», en AA.VV., *Japonisme. Japanese Influence on French Art. 1854-1910*. Ohio, 1975. The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, p. 13 y n. 84.

<sup>31</sup> Es precisamente un ejemplar del *Manga* de Hokusai la obra que Bracquemond dijo haber encontrado por primera vez en 1859.



piernas del remero. Este efecto contribuye al proceso de ruptura de la concepción renacentista del espacio. La estampa japonesa muestra una nueva manera de mirar al objeto que no requiere la tridimensionalidad, la obra no es concebida cómo una ventana a la que el espectador se asoma, con un punto de vista único y un punto de fuga, y nos ofrece nuevas posibilidades para sugerir el espacio: picados y perspectivas a vista de pájaro, la diagonal, el agrandamiento del objeto principal o puntos de vista insospechados que desencuadran la imagen y cortan los objetos. Hiroshige es un verdadero maestro de este recurso, y artistas europeos como Degas o Manet se inspirarán en su obra para sus perspectivas en «contrapicado» o en sus composiciones diagonales, especialmente útiles en las escenas de barcos y botes de paseo, tan frecuentes en ambas tradiciones.

Para Giulio Carlo Argan es, sin embargo, Pierre Bonard el artista que mejor y más profundamente asimila la experiencia japonesa; según él, en su búsqueda de una dialéctica dibujo-color, imagen y materia, 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<sup>32</sup>. De Japón toma Bonard esa idea de que la representación espacial no tiene por que responder a las tres dimensiones de la perspectiva, y el resultado es su imagen ultradimensional. La capacidad de abstracción que tiene la estampa japonesa, la manera tan nítida y sencilla de apoderarse de la esencia de la naturaleza que fluye y convertirla en un símbolo, es posiblemente una de las razones fundamentales de su impacto y de su pervivencia en nuestra pintura y en el mundo del diseño. La famosa «Ola» de Hokusai es un ejemplo claro de esta presencia<sup>33</sup>; en esta xilografía se ve una enorme ola en el preciso momento en que ha llegado a su punto álgido y ha acabado de levantarse para romper; la cresta de la ola, llena de espuma erizada, está a punto de caer sobre las barcas de los pescadores que se tambalean en un peligroso equilibrio inestable sobre el mar embravecido. En ese preciso momento, la ola deja ver, al fondo, el Fuji, la montaña sagrada de Japón. El Fuji (la montaña) y la ola (el mar) son dos presencias que resumen, con una simplicidad de medios asombrosa, la esencia del paisaje en la tradición china, que no en vano se designa con dos pictogramas: shan shui, que significan precisamente eso: montaña y agua; 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 un fantasma del agua. Como dice un poema chino: «Las

<sup>32</sup> Giulio Carlo Argan, «La contribution japonaise à l'art contemporain», en Yamada, F. Chisaburoh, *Japon et occident: deux siècles d'échanges artistiques*. Paris, 1977, pp. 183-195.

<sup>33</sup> La conocida «Ola» de Hokusai, es una de las estampas pertenecientes a las «36 vistas del Monte Fujisan», realizadas entre 1831 y 1834. En ella el Monte Fuji es visto al fondo, a través de las aguas de Kanawa.

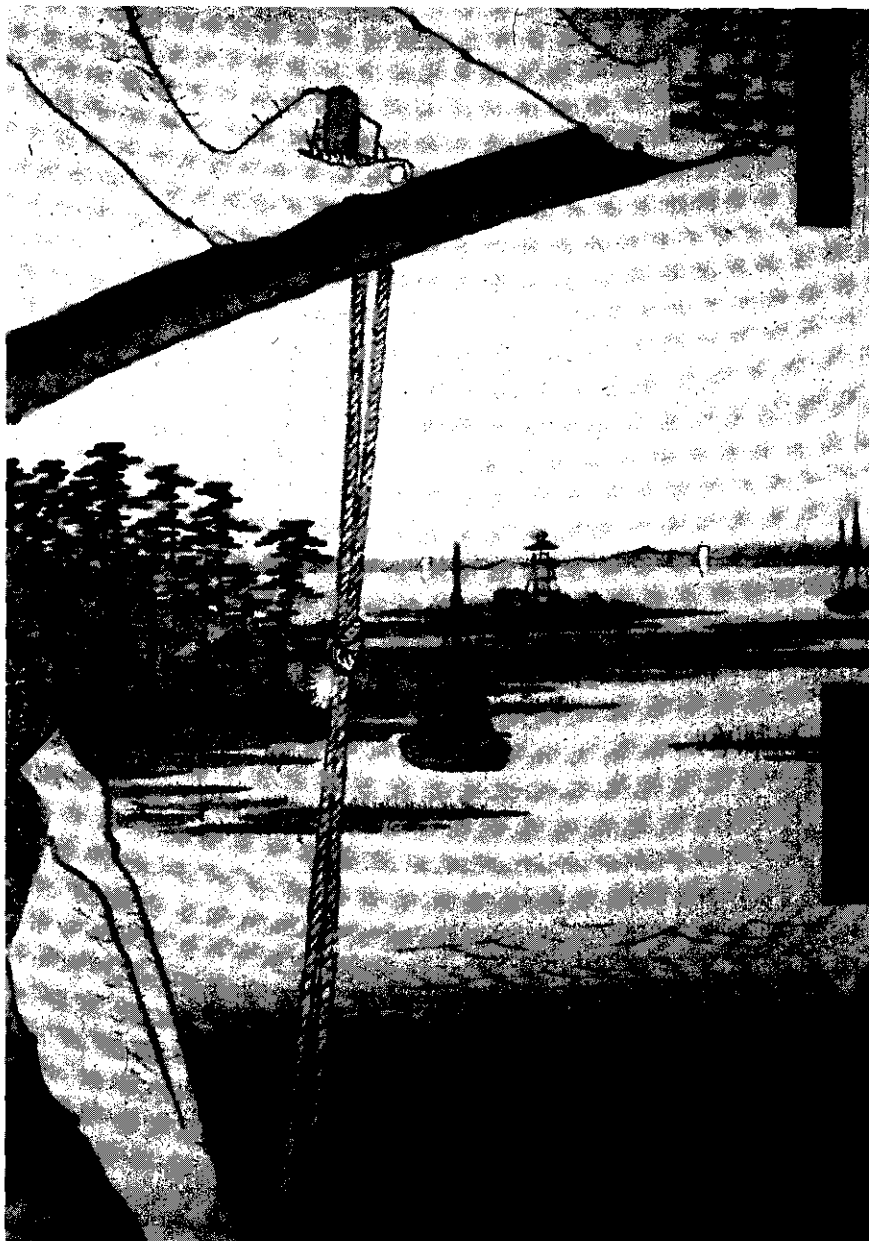


Fig. 6. Utagawa Hiroshiige (1797-1858),  
«El Santuario de Benten visto desde el ferry de Hameda», 1856.

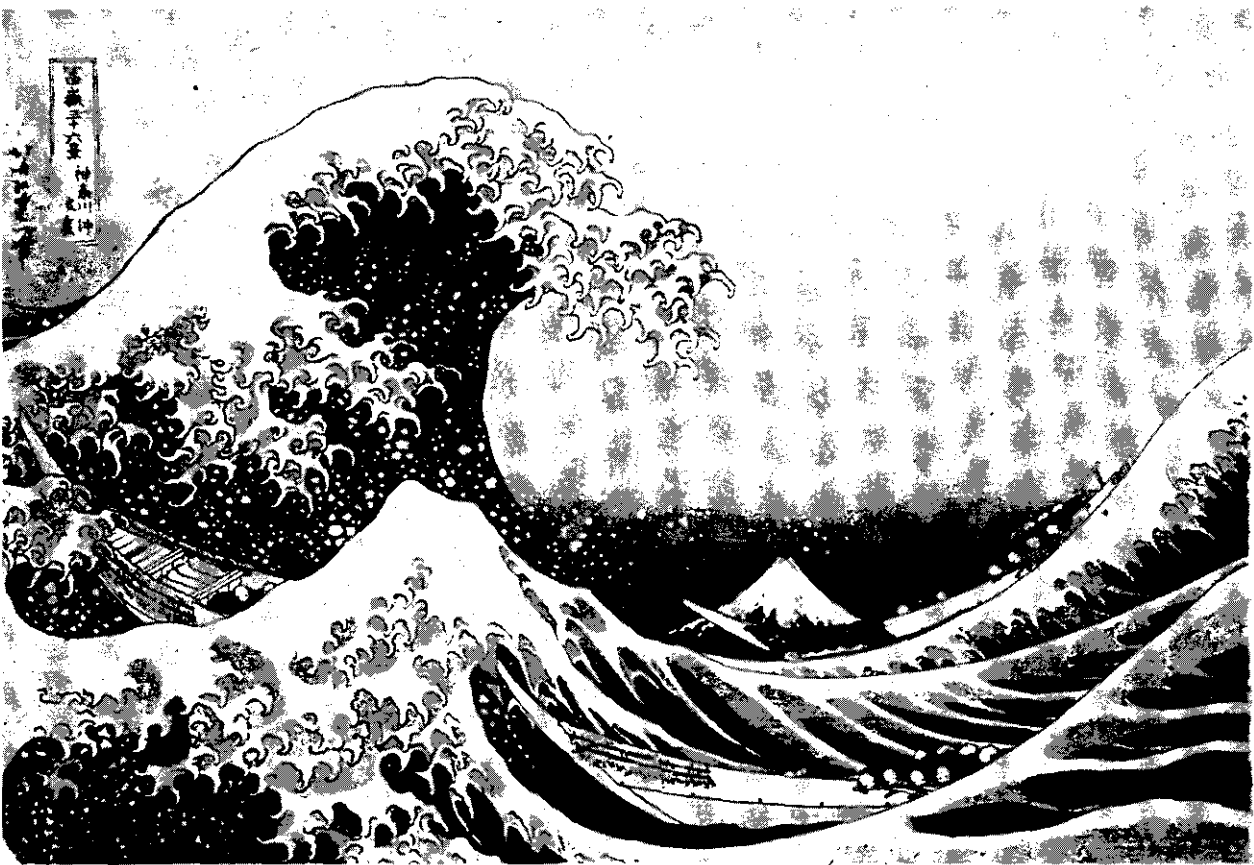


Fig. 7. Katsushika Hokusai (1760-1849) «Vista del Fuji a través de las olas de Kanawa».

*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.

## LA ESCUELA RIMPA Y LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

El impacto de la estampa japonesa en el arte europeo de finales del siglo XIX es una de las formas más importantes de penetración de «lo asiático» en nuestro continente, y sin duda la mejor estudiada, aunque no la única. El grabado xilográfico japonés es un género que, como ya se ha señalado, fue considerado «menor» en el Japón Meiji; era una forma artística que permitía la reproducción masiva de imágenes de la vida de las ciudades, y que estaba destinada a una burguesía emergente, pero con una educación mucho menos refinada que la de la aristocracia. El gran arte de Japón, que enraiza con la tradición más culta y que representa a la nobleza, tuvo también un impacto decisivo en Europa, y ello a través, fundamentalmente, de las Exposiciones Universales. La Escuela Rimpa toma su nombre de la última sílaba del nombre del artista del siglo XVIII Ogata Korin, de quién Samuel Bing compró un álbum de dibujos en su viaje a Japón de 1875. El verdadero fundador de esta escuela fue Tawaraya Sotatsu, que, nacido en torno a 1643, cultivó muchas otras artes además de la pintura. La tendencia artística que pone de moda recibe también el nombre de «Gran Escuela del Arte Decorativo» y representa un fenómeno de gran importancia para el arte japonés, puesto que a través de sus manifestaciones artísticas, Japón crea un estilo propio indiscutible y se libera de la influencia china.

La tendencia a lo decorativo no es una novedad de la época de Sotatsu, sino una tendencia clara dentro del arte japonés, que ha existido ya desde la época Kamakura (1185-1333), y sobre todo desde del periodo Fujiwara (866-1160), y que ha afectado a todas las manifestaciones plásticas, no sólo a la pintura. De hecho, lo que antes llegó a Europa fueron los utensilios de uso cotidiano: cerámicas, cajas de laca y decoración *maki-e*<sup>34</sup> para todo tipo de usos, peines<sup>35</sup>, utensilios de plata, *tsubas* (guardas para las espadas) y textiles.

El gran maestro calígrafo Hon'ami Koetsu (1558-1637), otro de los protago-

<sup>34</sup> El *maki-e* es la técnica japonesa de utilizar oro y plata espolvoreados o sopladados sobre la laca.

<sup>35</sup> También Hokusai debió contribuir con su publicación en 1822 de *Imayō ksshi kiseru hinegata* (Libro de modelos de peines y pipas). Un ejemplar de esta obra estuvo en manos de Samuel Bing, según Yamada, Chisaburoh, «L'impact japonais sur les arts décoratifs en Europe», en Yamada, F. Chisaburoh, *Japon et occident: deux siècles d'échanges artistiques*. Paris. Bibliothèque des Arts. 1977, p. 152.

nistas de esta escuela, creó un centro artístico en Takagamine, junto a Kyoto, donde se daban cita gran cantidad de artistas, poetas, maestros de té y personalidades de la vida cultural del momento. El estilo que se configura en torno a este centro se caracteriza por ser muy decorativo, por emplear frecuentemente materiales que dan a la obra aspecto de gran riqueza y fondos dorados. Su espíritu puede muy bien apreciarse a través de la famosa caja de laca (utilizada para salvaguardar la piedra de hacer tinta) de Koetsu que se conserva en el Museo Nacional de Tokyo. Se trata de una caja de laca cuadrada, con la tapa muy abombada y con el fondo dorado. Cruzando la tapa, en diagonal, una banda de plomo (material que se introduce por primera vez en el arte decorativo), simboliza un puente. Bajo el puente tres «kanji», es decir, tres pictogramas, representan a tres barcas meciéndose en el agua y sobre el puente un poema en aplicaciones de plata. Las olas son rigurosamente abstractas, representadas por los diseños del dorado.

En la caja de Koetsu vemos pues varias características que luego será propias del Art Nouveau en Europa: 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 hacia afuera. Características todas ellas propias de la Escuela Rimpa, y que se materializan en obras tan exquisitas como el abanico de «La luna y el conejo», otra obra de Koetsu, donde se pone de relieve su calidad como calígrafo. La luna, agrandada como la estuviésemos contemplando a través de un telescopio, está representada por la hoja dorada que corta la escena transversalmente, dando lugar a una composición que hubiera sido inimaginable en ningún otro país en aquel momento. El conejo blanco, que parece haber oído algo, mira hacia el cielo torciendo de forma brusca su cuello en un gesto tan inusual como humano. Sobre el fondo dorado de la luna, un poema de Fujiwara Hideyoshi (siglo XIII) destaca en negro una magistral caligrafía que describe las lágrimas que una joven derrama por su amado y cómo, al resbalar por las mangas del kimono y caer al suelo éstas reflejan la luna de otoño.

Entre las obras más destacadas de esta Escuela Rimpa figuran varios biombos y puertas correderas pintadas con motivos de paisaje. No se trata de paisajes naturalistas, sino de paisajes pertenecientes al *bunjin-ga*, un género que tiene su origen en la pintura china, y que plasma una naturaleza simbólica. Su propósito era captar la esencia de la naturaleza más allá de la naturaleza real que percibimos a través de los sentidos. En este género, los elementos del entorno pasan de ser reales a ser simbólicos. Esta capacidad de abstracción es también otra constante del arte japonés, cuyo talante le permite apoderarse de la esencia de la naturaleza que fluye y convertirla en un símbolo, utilizando para ello una parquedad de recursos y una sencillez asombrosas. Ya se ha visto cómo la «Ola» de Hokusai es un ejemplo claro de esta de abstracción. Su forma de tratar el agua se ha convertido en una referencia para miles de artistas desde entonces hasta nuestros días, pero la estilización del agua y de las olas ya estaba presente en las obras de la Escuela Rimpa. Por ejemplo, la obra «Mar picada» de Sotatsu resulta al mismo tiempo de una sencillez y de una

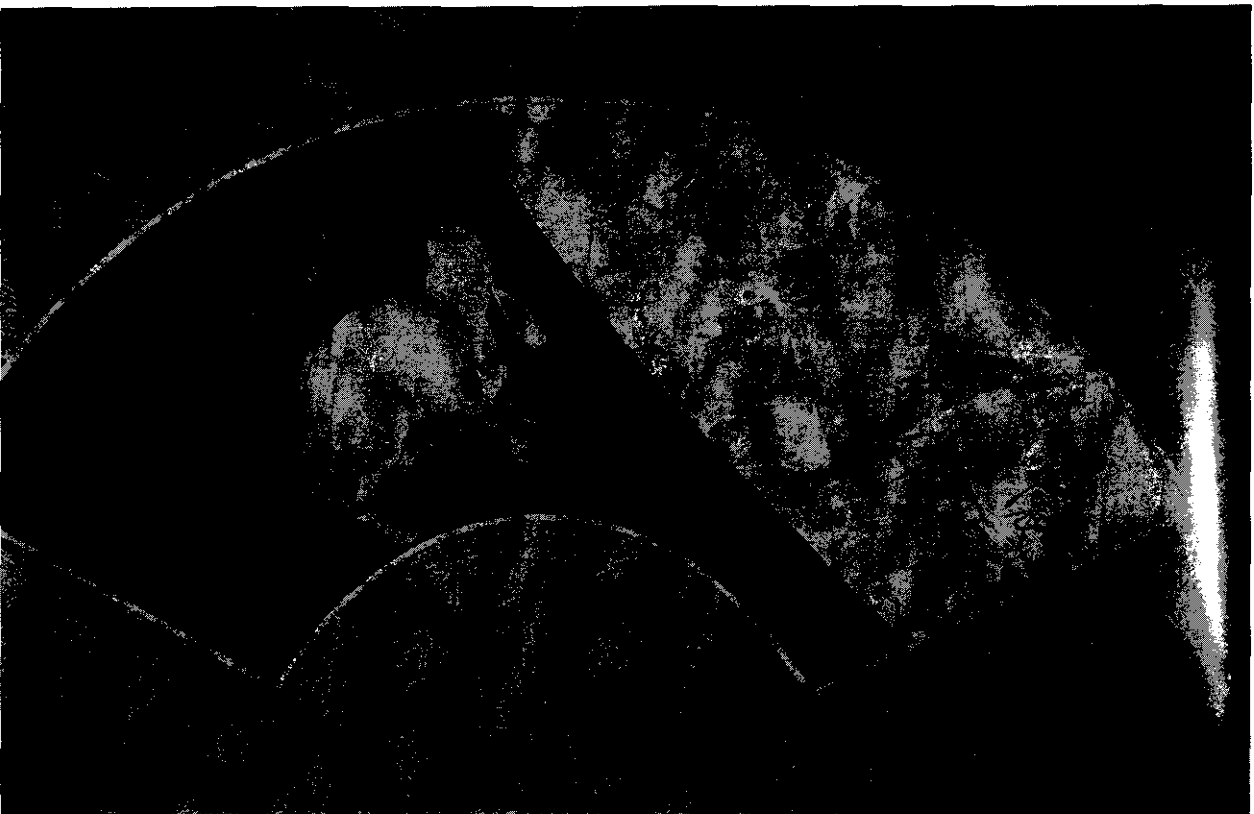


Fig. 8. Hon'ami Koetsu (1558-1637) «El conejo y la Luna.

fuerza inigualable. La obra no es en realidad mas que un fondo en dorado y negro, donde las masa pictóricas se mueven con la agresividad del mar embravecido, un efecto que se consigue utilizando la técnica *tarashikomi*, que consiste en aplicar los colores con gran rapidez, prácticamente arrojándolos sobre la superficie cuando ésta no está todavía seca, de forma que al mezclarse las tintas se consigue un efecto muy decorativo.

El mismo proceso de estilización que sufrieron las olas del mar, ha convertido al Monte Fuji en una simple silueta perfectamente reconocible por todos; como en la obra anónima del siglo XVII «Paisaje de Musashino con Monte Fuji», hoy en el Museo Fuji de Tokyo, donde el volcán se yergue sobre la planicie entre las nubes y las hierbas otoñales. Una de las obras que mejor refleja la maestría del arte japonés para convertir los elementos de la naturaleza en símbolos, es la obra de Ogata Korin (1658-1716) «Ciruelos blancos y rojos», una obra conservada en el Museo de Shizuoka. Consta de cuatro paneles. Sobre un fondo dorado, transcurre un riachuelo que separa dos ciruelos: a la derecha un ciruelo de flores rosas, a la izquierda, uno con flores blancas. Ninguno de los 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 representan, de forma naturalista los árboles, y a medio camino entre la abstracción y el detallismo de los ciruelos el agua del río. La corriente, que baja haciendo remolinos, responde a un proceso de simplificación y estilización similar al de la obra anterior. En este caso, 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. Esta formas que gracias al decorativismo de la Escuela Rimpa se transforman en ornamentos, pasarán a Europa a través de los objetos que comienzan a llegar en el siglo XIX, y las composiciones lineales, abstractas y de gran fuerza dinámica que dominan en ellas tendrán un efecto inmediato en el arte del Continente.

Otra característica fundamental de toda la escuela Rimpa es el contraste entre elementos pintados con gran precisión y elementos muy simples. En el abanico de Sotatsu «Casas de campo en primavera», del Daigo-ji de Kyoto, se observa bien esta característica; mientras los tejados de las casas son superficies de color muy sencillas, los árboles del fondo están tratados con gran meticulosidad. También ocurre lo mismo en el magnífico panel de Ogata Korin de la Freer Gallery, donde una hilera de grullas pintadas con detalle y precisión, contrastan con la esencialidad del fondo dorado y del agua del estanque. Ogata Korin (1658-1716), es el autor de la obra «Iris», un conjunto de dos biombos de seis hojas cada uno. En ellos coloca de forma asimétrica, sin dar énfasis a ningún motivo central, varios grupos de iris, para los que solamente emplea tres colores. La pintura es aparentemente de gran simplicidad, e incluso es muy posible que el artista utilizase plantillas para hacer las flores. Es sin embargo una obra de una gran modernidad y de un sorprendente atrevimiento en el diseño. Ogata Korin se interesa por la situación de cada elemento respecto al

otro. Lo importante y novedoso en su obra es la interrelación entre los elementos, el intervalo que hace que cada uno de ellos sea, a pesar de todo, único. La asimetría y el ritmo marcado por los intervalos sitúa a las flores a distintas alturas, y evoca el movimiento del agua que podemos intuir discurriendo junto a ellas en un riachuelo que no se representa. Esta pauta rítmica queda todavía más evidenciada en las distintas obras que Sotatsu pinta junto al famoso calígrafo Hon'ami Koetsu (1558-1637). Sus composiciones, como muestra el rollo perteneciente a la colección Hatakeyama de Tokyo, ofrecen unos motivos pictóricos muy simples y delicados, en este caso unas hojas, pero dotadas al mismo tiempo de un fuerte dinamismo interior. Los dos maestros consiguen emparejar ritmos y diseños y logran una síntesis armoniosa entre los tres elementos fundamentales que la forman: la composición pictórica, la caligrafía y el contenido poético. Esta forma de distribuir el espacio, el intervalo irregular y el ritmo que marcan los elementos, organizados siempre de forma asimétrica tuvo una influencia muy importante en el diseño textil europeo gracias a la llegada de libros ilustrados con xilografías que reproducen estos motivos y gracias también a los objetos que se expusieron en el Pabellón de las Artes Decorativas de las Exposiciones Universales.

También los maestros de la escuela Rimpa fueron grandes ceramistas. Las obras realizadas para la ceremonia del té son sin embargo de una belleza muy extraña para la Europa del momento, que en un principio no fue capaz de admirarlas como se merecen. En ellas, los maestros explotan estéticamente la materia bruta en toda su forma y diversidad, haciendo gala de una imaginación extraña y de una deliberada rudeza muy difícil de valorar entonces en Occidente. Lo realmente soberbio e impactante es la cerámica del té es su naturalismo... «naturalismo» en el sentido más profundo de la palabra, porque muestra un respeto absoluto por la naturaleza; por ello utiliza colores naturales, y sus obras presentan irregularidades, grietas y manchas. Una de las obras más conocidas de Koetsu es un magnífico cuenco de té *raku* con nombre propio: *Fuji-san* (aludiendo al Monte Fuji). El cuenco no tiene ninguna representación del Fuji, sino que él mismo se convierte en el monte sagrado. Su naturaleza evoca la del volcán, como él, proviene del horno y se ha hecho con tierra y con fuego. Una grieta atraviesa el *chawan* (cuenco para la ceremonia del té) recordándonos el poder destructor de la combinación de estos elementos y la belleza a la que dan lugar. Finalmente, la blancura del engobe de la parte alta, recuerda a las nieves de la cumbre del Fuji.

Cerámicas de éste tipo, piezas únicas, donde participa el azar y donde la irregularidad es un principio estético, estuvieron presentes en las Exposiciones Universales ya desde 1878. En ese año tuvo lugar una gran muestra de arte japonés organizada por Maeda Masana, un japonés instalado en Francia. Y, aprovechando esta ocasión, Samuel Bing hizo también una importante exposición de cerámicas japonesas, que sin embargo, no fueron tan fáciles de apreciar en un primer momento, como se desprende de las siguientes palabras del crítico Burty: «los cacharros, los pequeños cuencos, las tacitas (...) eran de una materia burda, a veces vastos y



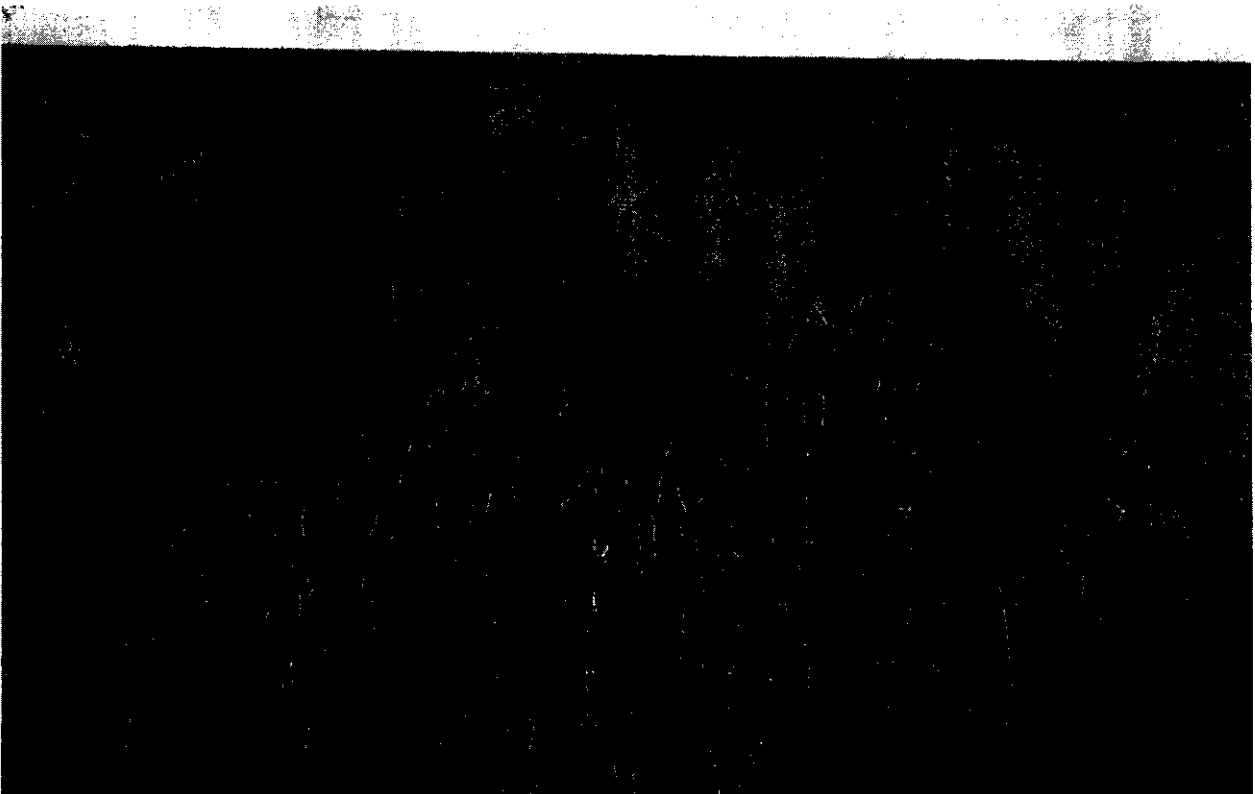


Fig. 9. Ogata Korin (1658-1716). Fragmento de «Iris» (6×2 pances).

revestidos de un esmalte que no tenía ningún brillo; ha faltado poco para que los metamoros entre los objetos primitivos»<sup>36</sup>.

El deseo que surgió en el Japón Meiji de internacionalizar su cultura, le llevó a participar en las Exposiciones Universales, ofreciendo en ellas ejemplos muy representativos de su gran arte. De los tres escaparates posibles con que éstas contaban para mostrar lo asiático: la sección dedicada a las colonias, la sección dedicada a Oriente y finalmente, la sección de artes decorativas e industriales, Japón se instaló con gran firmeza en la última. Hasta el año 1862 la presencia de lo asiático estuvo protagonizada en las Exposiciones Universales por India y China. India, cómo parte del imperio colonial británico protagonizó la exposición de Londres de 1851, China ocupó un papel preponderante en la de París de 1855, donde se creó un «Museo Chino», formado por una colección de objetos traídos por M. Montigni. A partir de 1862, sin embargo, el gusto por lo chino se vería suplantado por el japonismo. Así lo puso de manifiesto la Exposición de Londres, cuyo catálogo en francés cuenta con un artículo titulado «L'ouverture du Japon». Con motivo de esta misma exposición Sir Rutherford Alcock organizó una muestra de arte japonés que contaba con estampas, entre toda otra serie de piezas de porcelana, laca, bronce y textiles<sup>37</sup>; esta selección de objetos, sin embargo, tenía la peculiaridad de haber sido elegida por el embajador británico, y respondía más al gusto occidental que al japonés. En 1878 el mismo Sir Rutherford Alcock publicará el primer tratado detallado de arte japonés: *Art and Industries in Japan*.

La Exposición Universal de 1867 en París ofreció por primera vez en Francia una muestra de obras de arte japonesas, y la excelencia técnica de las artes aplicadas tuvo un efecto inmediato en la industria europea. De los objetos allí expuestos, un total de 1308 se vendieron en París al finalizar la Exposición; y entre ellos muy posiblemente el biombo descrito por Zola en su novela *Nana* (quizá el mismo que aparece en el retrato que le hace Manet en el año 1868).

El Pabellón Japonés fue una atracción comentadísima de la Exposición de Viena del año 1873. Pero fueron las Exposiciones de 1878 y 1889 en París las que supusieron la definitiva introducción de las artes decorativas y del grabado japonés en Europa. En la de 1878 en concreto, en la sala 6 del Palacio de Trocadero, se exponía la colección de Guimet, un industrial de Lyon, que había viajado por toda

<sup>36</sup> Philippe Burty, «La poterie et la porcelaine au Japon», en *Revue des Arts Decoratives*, 1884-85, p. 386. Citado en Yvonne Brunhammer (Comisaria), *Le livre des expositions universelles. 1851-1989*. Paris. 1983. Union Centrale des Arts Décoratifs, p. 301.

<sup>37</sup> Rutherford Alcock, Catalogue of Works of Industry and Art, sent from Japan, International Exhibition, London, 1862. Citado en Gabriel P. Weisberg, en «Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882», en AA.VV., *Japonisme. Japanese Influence on French Art. 1854-1910*. Ohio. 1975. The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, p. 3.

Y en, Lacambre, Genevieve «Japonisme», en Yvonne Brunhammer (Comisaria), *Le livre des expositions universelles. 1851-1989*. Paris. 1983. Union Centrale des Arts Décoratifs, p. 298.



Fig. 10. Jardín japonés construido en Trocadero con motivo de la Exposición Universal de 1900.

Asia y cuyas adquisiciones serían el origen del actual museo parisino del mismo nombre. En la Exposición parisina de 1889 se instaló un Buda dorado colosal, procedente de Nara, y a través de Samuel Bing se abrió una exposición de cuencos de té, bronces, peines, *netsukes* y máscaras, entre otros objetos. Ya a partir de este momento, en las Exposiciones se muestran obras de artistas europeos que han asimilado formas y técnicas japonesas: El Japonismo había nacido. En 1878 Christofle muestra sus obras orfebrería, ya impregnadas del gusto japonés<sup>38</sup> y en 1889 el Art Nouveau está en pleno auge, con sus líneas que recuerdan al crecimiento natural de las plantas, sus nuevas formas, sus flores, mariposas y libélulas. Ese año Emil Gallée expone 300 piezas y obtiene muchos premios.

En 1900, en la Exposición de París, el comisario de la exposición de Japón es Hayashi Tadamasu. Se construye un Pabellón Imperial con una exposición retrospectiva de Japón, que muestra esculturas budistas, kakemonos y toda una serie de obras representantes del género Rimpa, que quedará consolidado finalmente con la exposición del año 1905, en el Salón de Otoño de París, quedando así, consolidadas las intuiciones que Samuel Bing había mostrado en 1888 con la publicación de su *Le Japon Artistique*:

«(...) no existe nada en la creación, ni la más ínfima brizna de hierba, que no sea digna de encontrar su lugar en las concepciones elevadas del arte (...) bajo su influencia, la inerte sequedad de las líneas a la que nuestros artistas industriales creen deberse sacrificar, se superará poco a poco, y nuestras producciones se animarán de un soplo de esta vida intensa que basta para explicar el encanto secreto del que toda obra de arte de Japón está impregnando<sup>39</sup>».

---

<sup>38</sup> Martin Eidelberg, y William R. Johnston, «Japonisme and French Decorative Arts, en AA.VV., *Japonisme. Japanese Influence on French Art. 1854-1910*. Ohio. 1975. The Cleveland Museum of Art, The Rutgers University Art Gallery and The Walters Art Gallery, p. 144.

<sup>39</sup> Samuel Bing, «Programme», en *Le Japon Artistique*, vol. 1, n. 1, p. 7.