

La occidentalización de la pintura japonesa: auge y consolidación del *yōga*¹

Jaime Romero-Leo².

Recibido: 19 de septiembre de 2022 / Aceptado: 8 de enero de 2023

Resumen. El presente artículo tiene como fin establecer un acercamiento a la evolución y auge del *yōga* en relación a los profundos cambios que la sociedad japonesa fue experimentando a lo largo del siglo XIX, y que fueron considerados en buena medida como un proceso de occidentalización del país. De este modo, no debe entenderse al *yōga* como el resultado de la mezcla entre tradición japonesa y modernidad occidental, sino más bien como la superposición de lo segundo respecto a lo primero. Es precisamente en este punto en donde radica su singularidad histórica: el *yōga* se trató de una corriente pictórica japonesa cuya intención, paradójicamente, fue la de distanciarse todo lo posible del entorno artístico japonés para abrazar el europeo. Para llevar a cabo el análisis se tomarán en cuenta las obras de los tres artistas más influyentes en la evolución de esta corriente, Shiba Kōkan, Takahashi Yūichi y Kuroda Seiki, así como el contexto histórico y académico en el que desarrollaron sus trabajos.

Palabras clave: *yōga*; occidentalización; Shiba Kōkan; Takahashi Yūichi; Kuroda Seiki.

[en] The westernization of Japanese painting: the rise and consolidation of *yōga*

Abstract. The present article aims to delve into the evolution and peak of *yōga* in relation to the profound changes undergone by Japanese society throughout the 19th century, which were considered to a large extent to be a process of Westernization of the country. In this regard, *yōga* must not be understood as the result of a mixture of Japanese tradition and Western modernity, but rather as the superimposition of the latter over the former. It is precisely there wherein its historical singularity lies: *yōga* was a Japanese pictorial movement whose goal was, paradoxically, to distance itself as much as possible from the Japanese artistic world to embrace the European one. In order to carry out the analysis, the works of the three most influential artists with regards to the evolution of this movement (Shiba Kōkan, Takahashi Yūichi and Kuroda Seiki) are taken into account along with the historical and academic context under which they produced their works.

Keywords: *yōga*; westernization; Shiba Kōkan; Takahashi Yūichi; Kuroda Seiki

Sumario: 1. Introducción, 2. Auge y evolución del *yōga*, 3. Conclusiones. Referencias

¹ El presente artículo es parte de la ayuda FJC2021-046570-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR». El artículo se inserta, además, dentro de los resultados de los Grupos de Investigación de Japón y España: relaciones a través del arte de la Universidad de Zaragoza, GEsTA de la Universidad de Salamanca y HUME de la Universidad de Salamanca.

² Filiación: Universidad de Zaragoza
E-mail: j.romero@unizar.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2590-508X>

Cómo citar: Romero-Leo, J. (2023). La occidentalización de la pintura japonesa: auge y consolidación del *yōga*, *Arte, Individuo y Sociedad*. 35(2). 507-519. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.83852>

1. Introducción

A la hora de hablar de pintura japonesa tradicional o clásica suelen mencionarse estilos y corrientes como el *ukiyo-e* y el arte *rinpa*, entre otros, cuyas influencias fueron albergadas bajo el paraguas de lo que dio en denominarse *nihonga* [pintura japonesa] en el siglo XIX. A pesar de que es común asociar el bagaje artístico de Japón con estas corrientes de influencia de Asia Oriental, caracterizadas por su planitud, el uso de ciertos materiales y pigmentos y temáticas que recorren la tradición, mitología y los entornos naturales de esta parte de Asia; lo cierto es que el archipiélago nipón también desarrolló una corriente pictórica de corte eminentemente occidental: el *yōga* [pintura occidental]. Este tipo de pintura comenzó a consolidarse a partir de los siglos XVII y XVIII y alcanzó sus máximas cotas durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX.

No debe entenderse al *yōga* como el resultado de la mezcla entre tradición japonesa y modernidad occidental, sino más bien como la superposición de lo segundo respecto a lo primero. Es precisamente en este punto en donde radica su singularidad histórica: el *yōga* se trató de una corriente pictórica japonesa cuya intención, paradójicamente, fue la de distanciarse todo lo posible del entorno artístico japonés para abrazar el europeo. De este modo, si se observan las obras de algunos de los máximos exponentes del *yōga* de finales del siglo XIX, como Asai Chū o Kuroda Seiki, resulta imposible encontrar cualquier rastro de “japonesidad” entre sus trazos. Es decir, para el espectador puede resultar complicado situar el origen de este tipo de arte en Japón y no en Francia, Inglaterra o algún otro país europeo en el que la pintura al óleo se situase como uno de los medios de expresión hegemónicos.

El auge del arte *yōga* corre en paralelo a la historia de un país que, durante más de dos siglos, en el llamado período Edo (1600-1868), permaneció aislado del mundo; a excepción del puerto de Nagasaki, el cual quedó abierto al intercambio comercial con China y Holanda.³ Precisamente, aquel período de autoaislamiento comenzaría su declive en 1854, con la llegada de una pequeña flota estadounidense comandada por el comodoro Matthew C. Perry, encargado de llevar al *shōgun* [caudillo militar] de Japón la exigencia (maquillada de petición formal) del gobierno norteamericano de que el archipiélago abriese sus puertos al comercio internacional. Japón, consciente de la superioridad técnica y armamentística de su oponente, se vio en la obligación de aceptar las demandas estadounidenses. Esta aceptación del gobierno samurái generó un contexto de inestabilidad y agitación fomentado por aquellos que no querían plegarse a las órdenes de los extranjeros que, finalmente, acabó con el derrocamiento del *shōgun* y el supuesto restablecimiento del poder del emperador al mando de la nación. Se dio así por finalizado el período Edo (1600-1868) y comenzó el período Meiji (1868-1912).

³ Tras un período de intensas guerras civiles que asolaron al archipiélago durante su medievo, finalmente Tokugawa Ieyasu se convirtió en *shōgun* de Japón alrededor de 1600, logrando con ello un Japón unificado bajo un único gobierno que, entre otras cosas, lograrse el cese de las guerras internas. Para alcanzar la ansiada estabilidad, el clan Tokugawa tomó medidas radicales como la prohibición explícita y expulsión del cristianismo en 1614, y la implantación de la política *Sakoku* [país en cadenas] en 1639, a través de la cual Japón cerró sus fronteras al mundo.

De este modo, a aquel primer interés surgido en los barrios de Nagasaki durante el período Edo por las ilustraciones y bocetos que llegaban a cuenta gotas desde Holanda, se le sumó una ola de influencia occidental que llegó con la apertura de aquellos puertos a Europa y Estados Unidos y que impregnó todas las áreas de la cotidianidad de los japoneses. El nuevo saber llegado desde Occidente (ingeniería, cartografía, arquitectura...) requeriría de nuevas habilidades artísticas que serían puestas al servicio del nuevo gobierno japonés, el cual, desde 1868, se embarcó en la modernización del país a todos los niveles.⁴ Aprender a mirar el mundo a la manera europea y a expresar dicho mundo con el grado de detalle que permitía la pintura occidental fue una empresa necesaria que el gobierno intentó impulsar a través de medios como el *yōga*. El presente artículo tiene como fin establecer un acercamiento a la evolución y auge del *yōga* en relación a los profundos cambios que la sociedad japonesa fue experimentando a lo largo del siglo XIX. Para llevar a cabo el análisis se tomarán en cuenta las obras de los tres artistas más influyentes en la evolución de esta corriente, Shiba Kōkan, Takahashi Yūichi y Kuroda Seiki, así como el contexto histórico y académico en el que desarrollaron sus trabajos.

2. Auge y evolución del *yōga*

Como se ha aventurado, antes de que diera comienzo el período Meiji, el puerto de Nagasaki representó la única vía de contacto directo con Occidente, el cual, durante aquellos años, quedó reducido a los Países Bajos. Fueron numerosos los intelectuales que, al final del período Edo, tras la irrupción de la flota del Comodoro Perry, fueron enviados por sus respectivos clanes samurái a formarse en la ciudad portuaria, pero lo cierto es que, antes de la llegada de los barcos estadounidenses, Nagasaki ya representó un foco de interés para algunos eruditos y artistas interesados por las posibilidades que los saberes occidentales podían ofrecer a sus ámbitos de estudio. En el contexto en el que se gestarían los antecedentes del *yōga*, aquella pintura desarrollada en Japón a partir del modelo de la pintura al óleo europea, una de las figuras de mayor relevancia fue, sin duda, Shiba Kōkan (French, 1974, p. 176). Como Alice Y. Tseng ha señalado:

Shiba Kōkan (1747-1818) fue quien mejor encarnó el espíritu de aventura, ingenio y persistencia que impulsó a los hombres de esta generación a dominar los principios científicos y artísticos occidentales. Cautivado por las técnicas que transmitían la recesión del espacio y la forma modelada, Kōkan dedicó sus esfuerzos a acercarse a una representación más realista de las cosas en sus pinturas y grabados. (Tseng, 2008, p. 419).⁵

Shiba Kōkan admiró el arte occidental el cual, a diferencia de aquel que la tradición de Asia Oriental cultivó hasta ese momento, era, en opinión del artista, capaz

⁴ La modernización del país fue vista en aquellos años como un requisito para sobrevivir como nación independiente en el tablero del reparto colonial asiático. Japón, consciente del destino que las naciones de su alrededor habían sufrido a manos de las potencias europeas, decidió iniciar un proceso de auto-occidentalización con el fin de presentarse ante aquellas naciones como un igual al que respetar y no un territorio más que anexionarse.

⁵ Todas las traducciones de citas originalmente en inglés son obra del autor de este artículo.

de aprehender y reflejar la realidad de una manera fidedigna. El grado de perfección y detalle en la pintura fueron tomados, en casos como este, como reflejo de avance y progreso del mundo occidental frente al nipón (Satō, 2011, pp. 245-250).⁶ De esta forma el arte desarrollado en Europa fue considerado, en definitiva, superior al japonés. Para algunos artistas de la época, la tradición pictórica nipona no supo desarrollar la capacidad mimética del arte occidental, ni alcanzar el grado de complejidad apropiado en sus composiciones. Complejidad de la cual, ha de recordarse, algunos pintores europeos de la segunda mitad del siglo XIX tratarían de desasirse acudiendo, paradójicamente, al reverenciado arte tradicional japonés (Van Gogh, 2007, p. 1251).

Esta particular capacidad de reflejar la realidad, de “veracidad”, propia del arte desarrollado por Europa fue analizada por Shiba Kōkan en sus ensayos *Seiyō dan* [Discusión sobre la pintura occidental] y *Seiyōga ho* [Principios de la pintura occidental]. Tal y como explicó:

Lo notable de la pintura es que permite ver con claridad algo que en realidad no existe. Si una pintura no retrata de manera realista una cosa, carece del maravilloso poder del arte. El Fuji-san [monte Fuji] es una montaña única en el mundo, y aquellos que en el extranjero deseen contemplarla sólo pueden hacerlo a través de imágenes. Sin embargo, si uno sigue únicamente los métodos ortodoxos chinos de pintura, el cuadro resultante no se parecerá al Fuji, y no tendrá nada de la cualidad mágica que posee la pintura. La forma de representar el Fuji con precisión es mediante la pintura holandesa. (Citado en Keene, 1969, p. 66).

A pesar de centrarse únicamente en el ámbito de lo pictórico, se observa un rechazo a la tradición representada por China, el padre cultural de aquella parte de Asia durante siglos. En este sentido, los esfuerzos de pintores como Shiba Kōkan fueron loables en este contexto de experimentación y búsqueda de nuevos referentes. Sin ir más lejos, el propio artista caminó más de mil doscientos kilómetros desde Tokio hasta Nagasaki con el fin de aprender las técnicas occidentales. Al no encontrar a nadie que pudiese dirigirlo en su formación, el pintor se vio obligado a experimentar con los materiales a los que tuvo acceso. De aquel recorrido al oeste surgió su diario de viaje ilustrado (Wiessala, 2014, p. 104). Así pues, comenzó a platearse en Japón la posibilidad de desarrollar un arte típicamente europeo, es decir, un arte “honesto” con la realidad, una pintura que verdaderamente informase a aquel que, aun sin haber visto nunca el objeto que sirvió de modelo a la representación, pudiera captarlo en su totalidad igualmente. En post de este objetivo, los pintores de aquellos años se hicieron con manuales de arte, libros ilustrados y demás documentos que, en la internacional ciudad de Nagasaki, pasaron de manos de los comerciantes holandeses a las de los eruditos nipones. Aquellos materiales fueron, en cierto modo, la fuente de información principal sobre arte europeo de la cual la educación artística de Shiba Kōkan y el resto de artistas de la época se nutrió.

En aquellas primeras derivas del *yōga*, preceptos como los que Shiba Kōkan recogió en sus escritos se mantuvieron. En referencia al ejemplo del Monte Fūji y a la

⁶ A partir del concepto *shajitsu* [realismo], Satō ha realizado un análisis sobre los conceptos relacionados con la copia, realidad o bosquejo, entre otros, con el fin de contextualizar el interés que suscitó en el Japón de finales del período Edo el realismo con el que la pintura occidental era capaz de aprehender el mundo.

importancia puesta en representar el modelo real de la manera más fidedigna y detallada posible, el artista, en 1812, pintó *Shimousa tonegawa imai wataru* [Cruce en Imai, en el río Tone, provincia de Shimosa]. Es significativo que, en aquel cuadro de principios del siglo XIX el japonés firmase utilizando el alfabeto occidental (Fig. 1).



Figura 1. Shiba Kōkan, *Shimousa tonegawa imai wataru*, 1812. (Museo de Arte Asiático de San Francisco, <http://searchcollection.asianart.org>)

La búsqueda de “veracidad” pictórica, del interés por el poder mimético de la pintura occidental, engarzó, además, con el interés por las ciencias occidentales, complejas y de eficacia inestimable para ciertos intelectuales de la época, en comparación a los saberes tradicionales de Asia Oriental. Debe tenerse en cuenta que, a pesar de que en la Europa del siglo XVIII la estética y la reflexión artística habían empezado a conformar un espacio concreto y delimitado dentro del ámbito de la filosofía de mano de autores como Baumgarten, en Japón no ocurriría lo propio hasta los años posteriores a la Restauración Meiji, en 1868 (Hernández, 2003, pp. 81-85). En este sentido, la pintura, al modo en el que Shiba Kōkan y el resto de artistas coetáneos la comprendieron, representó un oficio. Es decir, poseyó una definición más cercana al concepto de arte que en Europa operó antes del siglo XVIII, que a aquella que se conformó cuando los ámbitos de las bellas artes y la estética fueron consolidados posteriormente (Shiner, 2014, p. 37). Así pues, no debe sorprender que elementos como la precisión empírica del arte europeo fuese una de las características más reverenciadas en aquellos años en Japón. De este modo, la pintura al óleo fue tomada, en gran medida, como un instrumento práctico que, verdaderamente, podía contribuir al desarrollo de los ámbitos técnicos y científicos, en contraposición a la pintura china y japonesa tradicional, poco útil en estos contextos (Tseng, 2008, p. 419).

Este sentido práctico, esta capacidad mimética que la educación en las formas del arte europeo traía consigo, llamó la atención del sogunado que, ya en 1855, tras la llegada de los barcos norteamericanos y la toma de conciencia de la inferioridad

militar y técnica de los nipones respecto a los occidentales, instauró el Yōgakusho [Instituto para los Estudios Occidentales]. El Instituto fue renombrado un año después como Bansho Shirabesho [Instituto para el Estudio de Libros Bárbaros] (Austin, 2006, pp.37-38). La división de pintura fue incluida en el Instituto en 1861 debido, precisamente, a la importancia que se le concedió a la pintura occidental como medio de perfeccionamiento de las capacidades requeridas en ámbitos como la ingeniería, el diseño y la cartografía, entre otros. Uno de los máximos exponentes de la Bansho Shirabesho, en el ámbito del arte, fue Takahashi Yūichi el cual, al igual que Shiba Kōkan, recibió una educación versada en las técnicas pictóricas tradicionales. Cabe mencionar que aunque Takahashi Yūichi comenzó sus estudios en la Bansho Shirabesho en 1862, a lo largo de su formación artística, el pintor también estudió con Charles Wirgman, historietista europeo y creador de la revista *Japan Punch*, lo cual lo ayudó a ampliar sus habilidades pictóricas y a acercarse a ciertas técnicas desarrolladas en Europa. (Koyama, 2008, 107). Del mismo modo que ocurrió con Shiba Kōkan, el realismo de la pintura occidental fascinó por completo a Takahashi Yūichi, sumándose, así, al grupo de pintores que durante aquellos años dedicaron sus esfuerzos a dominar las técnicas de la pintura al óleo. Para estos artistas, la pintura europea representó, según Haga (2015, pp. 228-230) y Satō (2011, p. 246) un medio de comunicación visual exacto que, además, fomentaba una actitud racionalista e ilustrada hacia la naturaleza y el hombre. Las obras de Takahashi Yūichi fueron un claro ejemplo de los progresos que la educación artística, cada vez más especializada, trajo consigo. La experimentación y adaptación pervivieron en la obra de este pintor, pero, a diferencia de Shiba Kōkan, en aquellos años, el acceso a los documentos, ilustraciones e información sobre la pintura europea resultó más sencillo, facilitando, así, su formación como pintor de arte *yōga*. En este contexto, su obra *Futamigaura* (Fig. 2) destacó de manera ejemplar el desfase entre las corrientes a las que cabía situar dentro de la tradición artística japonesa y aquella otra pintura occidental que estaba consolidándose.



Figura 2. Takahashi Yūichi, *Futamigaura*, entre 1873 y 1876.
(Museo Konpira, <http://www.konpira.or.jp/>)

Las *Meoto Iwa* [pareja de rocas], reflejadas en la obra de Takahashi Yūichi, fue uno de los temas representativos de las estampas *ukiyo-e* de artistas como Utagawa

Kunisada (Fig. 3) o Hiroshige, entre otros, a lo largo del período Edo (Tomas, 2014). Las dos rocas, de nueve y tres metros y medio de altura, unidas por una cuerda *shimenawa*, representan la unión entre Izanami e Izanagi, los dos dioses encargados de la creación de las islas del Japón y del resto del mundo según el culto sintoísta.



Figura 3. Utagawa Kunishida, *Futamigaura akebono no kuni*, entre 1830 y 1840. (Museo de Bellas Artes de Boston, <https://www.mfa.org/>)

De este modo, un tema netamente japonés, rodeado por el halo del folclore, lo mitológico y tradicional, fue reinterpretado por Takahashi Yūichi a través de los nuevos ojos que Occidente le ofreció. El grado de detalle y la correspondencia, más o menos exacta, con el paisaje real resultó, para el Japón de aquellos años, una muestra de progreso y civilización en el sentido occidental. Con ello, el archipiélago nipón comenzaba a dejar atrás lo que algunos consideraban sus imperfectas e infantiles formas pictóricas para acercarse, progresivamente, al llamado gran arte. Lo hacía pese a que, como se ha aventurado, dicho concepto de gran arte o arte elevado, a la manera occidental, no había sido asumido aún por el Japón de aquellos años. Cabe recordar a este respecto que el concepto que designaría tal ámbito, *bijutsu*, literalmente “arte bello”, no aparecería en Japón hasta la década de 1870, la misma en que Takahashi Yūichi pintó *Futamigaura*. La aparición del concepto se data, concretamente, en el año 1873, tras la traducción al japonés del catálogo de la Exhibición Universal de Viena celebrada el año anterior. Según Marra (2010, p. 46) ha destacado, aquella fue la primera de una larga sucesión de ferias internacionales en que Japón participó y en las que destacó por su excelente selección de arte industrial. En la sección veintidós del catálogo se introdujo información clave para el posterior desarrollo del concepto *bijutsu* y del ámbito de la estética en general en el archipiélago nipón: “Las bellas ar-

tes (*bijutsu*) en Occidente son la música, la pintura, la escultura, la poesía, etc., para las cuales son construidos museos” (citado en Marra, 2010, p. 46). Como Satō (2011, pp. 67-68) corrobora, si se atiende al uso de *bijutsu* hasta el 1878, se aprecia que el concepto incluía dentro de sí ámbitos como la poesía y la música. No sería hasta la llegada de la década de 1880 cuando el término empezaría a remitir exclusivamente a las artes visuales, como lo hace hoy en día. En dicho contexto, como Sastre (2019, pp. 42-44) recuerda, tendría un papel fundamental la figura de Machida Hisanari en la importación de la idea de museo. Así pues, cabe destacar, la compleja tarea de trasplante de las cosmovisiones occidentales a la que el Japón moderno se enfrentó y que quedó reflejada no solo en el contexto del arte, sino también en el de la filosofía y la política: Japón asumió y adaptó elementos del mundo europeo incluso antes de haber adquirido un conocimiento pleno sobre ellos. Es decir, abrumado por la necesidad de alcanzar el nivel de progreso que las potencias europeas considerasen suficiente para ver a Japón como un igual, el país se vio en la necesidad de introducir estos nuevos elementos foráneos a la vez que iba comprendiendo o asimilando, poco a poco, sus significados e implicaciones. En un contexto tal, la fusión, y más tarde, la confusión, sentarían la tónica del proceso modernizador japonés tal y como recapacitaría el escritor Natsume Sōseki (2017, pp. 30-31) a principios del siglo XX.

Como puede observarse, lo referente al ámbito artístico estuvo teñido en sus inicios de un utilitarismo radical (Nishi, 2002, p. 37). Esta educación artística, centrada en los beneficios que las técnicas pictóricas occidentales podían otorgar a ciertos ámbitos técnicos y científicos fue, finalmente, aglutinada bajo la *Kōbu Bijutsu Gakkō* [Escuela Técnica de Bellas Artes], fundada en 1876 (Amagai, 2003, pp. 35-37). Aunque el objetivo primordial del gobierno fue el de la mejora de las capacidades prácticas e imitativas de los alumnos, los profesores contratados, provenientes de Italia, trajeron consigo una tradición artística en la que los elementos técnicos y aquellos propios de las Bellas Artes habían empezado a imbricarse. El artista europeo ya no era aquel que, como en el Renacimiento, únicamente aprendía su oficio en un taller para, posteriormente, desarrollar su trabajo por encargo de quien decidiese contratarlo. Campos como la pintura o la escultura habían ido dejando atrás, de manera progresiva, su carácter meramente práctico a la par que, en el ámbito de la estética, habían comenzado a aparecer conceptos como el del gusto estético o contemplación desinteresada, entre otros.

Los profesores italianos que se incorporaron a la *Kōbu Bijutsu Gakkō* fueron: el arquitecto Giovanni Cappelletti, quien enseñó “principios básicos de geometría y perspectiva”; Vincenzo Ragusa, quien impartió clases de “modelado en arcilla y yeso” y Antonio Fontanesi, encargado del área de “dibujo y pintura” (Mason, 1993, p. 372 y Sastre, 2019, p. 61). En el ámbito que ocupa a este artículo, el de lo pictórico, Fontanesi se alzó como una de las figuras claves en la evolución del *yōga*. Antes de ser contratado por el gobierno japonés, el pintor alcanzó cierto grado de popularidad en los círculos de las artes europeas, llegando a dar clases de pintura paisajista en la Real Academia de Arte de Turín (Gutiérrez, 1969, p. 40). Admirador de las obras de Corot y Daubigny, Fontanesi educó a sus alumnos bajo los preceptos estilísticos de la escuela francesa de Barbizon. Entre los discípulos de Fontanesi destacaron pintores como Yamamoto Hōsui y Asai Chū, entre otros. Estos artistas se vieron notablemente influenciados por los temas recurrentes de los pintores de la escuela francesa, entre los que destacó el paisaje (Harada, 1974, pp. 53-54). Para estos, la naturaleza dejó, definitivamente, de presentarse como mero telón de fondo

desde los que narrar hechos históricos o escenas mitológicas. Esta influencia paisajística fue reflejada en el caso de Yamamoto Hōsui en cuadros como *Tōka tamuro gekka no hoshō* [Centinela a la luz de la luna en Tangjiatun] de 1906. En el caso de Asai Chū la influencia particular de pintores como Millet se hizo evidente a través de su temática rural y el protagonismo concedido a la figura del campesino (Fig. 4).



Figura 4. Asai Chū, *Shūkaku*, 1889. (Museo de la Universidad de las Artes de Tokio, http://jmapps.ne.jp/geidai/det.html?data_id=3500)

La importancia de Fontanesi fue tal para esta generación de artistas *yōga* que, cuando el italiano, debido a problemas de salud, se vio en la obligación de retornar a su país en 1878, once de sus alumnos más aventajados, decepcionados con su marcha, decidieron abandonar la *Kōbu Bijutsu Gakkō*. Estos pintores pasarían a formar la llamada Sociedad de los Once, la cual representó la punta de lanza del movimiento *yōga* de aquellos años (Mason, 1993, p. 372). En este contexto de rápidos cambios estilísticos y asunción de las diferentes escuelas europeas al contexto nipón, Kuroda Seiki merece una especial mención ya que, si la Sociedad de los Once abrió el camino de la pintura *yōga* a nuevos horizontes, Kuroda fue uno de los encargados de liderar la marcha (Tseng, 2008, p. 421).

Kuroda viajó a París en 1884 con el objetivo de estudiar derecho. A pesar de ello, el citado Yamamoto Hōsui, el descubridor de Kuroda durante sus años de formación en la capital francesa, le aconsejó al joven que dedicase todos sus esfuerzos a la pintura. Gracias a las recomendaciones de Yamamoto, Kuroda comenzó finalmente en 1886 a estudiar bajo la tutela de Raphaël Collin (Takashina, 1987, pp. 21-23). Enmarcadas entre el academicismo francés, en decadencia durante la última década del siglo XIX, y el movimiento impresionista, en alza, las enseñanzas de Collin dejaron una particular impronta en la educación artística de Kuroda quien, a su vuelta a Japón, tras una década de estudio en Francia, participó en la Exposición Industrial Nacional de Kioto de 1895 con su obra *Chōshō* [Aseo matinal] (Fig. 5).

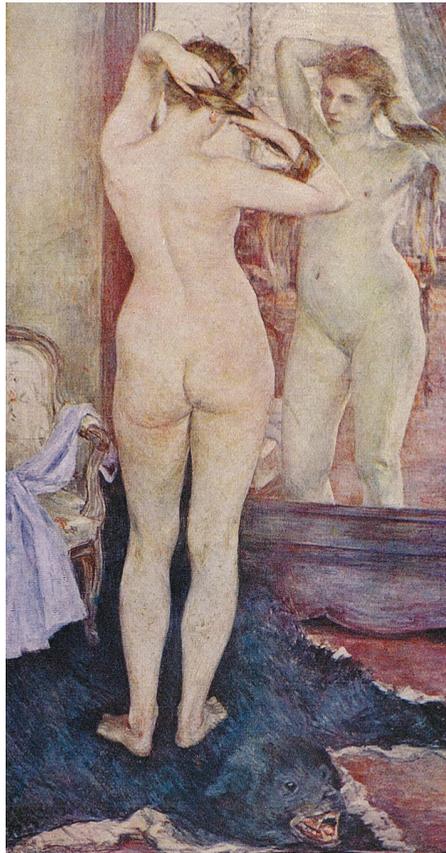


Figura 5. Kuroda Seiki, *Chōshō*, 1893. (Obra destruida en la Segunda Guerra Mundial. Reconstrucción digital en Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/>)

El cuadro ofreció un ejemplo de cómo, si bien Japón era capaz de replicar las técnicas y estilos pictóricos de las escuelas occidentales, la asunción real e introspectiva por parte del público de una tradición como la europea, traía consigo algunos problemas evidentes. El desnudo representado por Kuroda ocasionó gran controversia a este respecto, semejante, según algunos autores, a la que *Olympia* de Manet generó en los salones de París treinta años antes (Satō, 2011, pp. 264-265).⁷ Según Alice Y. Tseng ha explicado:

La gran controversia que estalló en torno a la exhibición del cuadro de Kuroda, titulado *Aseo matinal* (*Chōshō*), ocupa un lugar destacado en la historia del arte japonés moderno, sobre todo por representar un momento crítico de colisión entre dos conjuntos de convenciones sociales, culturales y artísticas hasta entonces diferenciados. (Tseng, 2008, p. 417).

⁷ Kuroda ya expuso *Chōshō* un año antes en Tokio, pero la obra no ganó reconocimiento y notoriedad hasta la exhibición de Kioto. Cabe mencionar que el tema del desnudo en la pintura japonesa de aquellos años y su asunción por parte del público japonés ha sido analizado por autores como Satō. Precisamente, la obra de Kuroda tiene especial presencia en las reflexiones del autor japonés sobre este tema.

Si bien es cierto que el cuerpo desnudo representado por Kuroda fue motivo de polémica, la paleta de color, de corte impresionista y deuda innegable de su educación con Collin, fue bien recibida por el jurado la exposición (Tseng, 2008, p. 430). Ha de señalarse que en la actualidad no puede conocerse a ciencia cierta en qué consistió aquella paleta cromática ya que *Chōshō* fue destruido en los bombardeos a Japón en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Lo único que se conservó fue una fotografía en blanco y negro de la obra. Sin embargo, los testimonios de críticos y pintores cercanos al círculo del autor, como fueron Kume Keiichirō e Ishii Hakutei, han permitido recrear de manera aproximada los colores usados en el cuadro.⁸ Kumamoto Kenjirō, por ejemplo, biógrafo de Kuroda, recogió a este respecto:

Este cuadro representa a una mujer joven, recién levantada, de pie ante un gran espejo, desnuda y peinándose. A la izquierda hay una silla, y bajo sus pies se extiende una piel de oso de color azul intenso. El cuerpo está coloreado con un color carne claro, matizado con pálidas sombras de azules y morados. Las manos, las piernas y las orejas están sombreadas en rojo claro. En cambio, el cuerpo reflejado en el espejo está delineado con pintura verde azulada. (Citado en Tseng, 2008, p. 429).

Aunque puede afirmarse que la obra de Kuroda, al igual que la de Collin, no llegó a insertarse de forma radical en la corriente del impresionismo, debido a que tan solo utilizó algunos de sus elementos, su trabajo fue asumido por los críticos y artistas japoneses como arte propiamente impresionista (Harada, 1974, pp. 62-65). Se estableció, así, en palabras de Manson, un choque entre la “paleta marrón” de la escuela Barbizon, expresada a través de pintores como el citado Asai Chū, y esta otra “paleta púrpura” de Kuroda, la cual fue recibida con gran entusiasmo (Mason, 1993, p. 375).⁹

Como Tseng ha señalado respecto a este nuevo giro en el arte *yōga* de aquellos años, Kuroda Seiki no fue el primero en viajar a Europa para instruirse, tampoco en especializarse en pintura al óleo; a pesar de ello, la educación artística de la que formó parte en Francia y que trajo consigo mediante sus trabajos marcó un antes y un después en lo que a la evolución de la corriente se refiere. En cierto sentido, con la vuelta de Kuroda a Japón se estableció una fractura definitiva con el primer *yōga*, de corte netamente utilitario. La pintura occidental entró, así, en una nueva etapa. Tal fue la importancia de Kuroda que, en 1896, un año después de la exposición de Kioto, se le ofreció un puesto en la Tōkyō Bijutsu Gakkō [Escuela de Bellas Artes de Tokio] para enseñar pintura occidental. La misma que en 1887 fundaron Fenollosa y Okakura como centro neurálgico de la pintura *nihonga*. Aquella irrupción del arte al óleo en la Escuela fue uno de los motivos que llevó Okakura, director en aquel momento del centro y fiel defensor de la pintura japonesa frente a la occidental, a dimitir y marcharse junto con algunos de los pintores más importantes del movimiento *nihonga* (Okakura, 2018, pp. 19-20). Aquella dimisión estuvo propiciada, en parte,

⁸ Para ilustrar este artículo hemos decidido acudir a la recreación a color de la obra con el fin de que el lector se haga una idea lo más aproximada posible de cómo habría sido el cuadro original

⁹ Mason utiliza estos colores con el fin de referir a la influencia de la escuela Barbizon (marrón) y la posterior influencia pseudoimpresionista que Kuroda trajo de París (púrpura).

por la pérdida de autoridad de Okakura tras la llegada de Kuroda Seiki, pero, además, según recuerda Kawamura (2018, p. 19-20), también pudieron influir ciertos escándalos personales en los que Okakura se vio envuelto, entre los que destacaron la acusación de alcoholismo y la relación extramatrimonial con la esposa del barón Kuki Ryūichi (padre del esteta Kuki Shūzō). El apoyo del barón había sido clave en la ascensión de Okakura hasta ocupar puestos institucionales de importancia, por lo que no es de extrañar que la pérdida de su favor afectase contundentemente a su carrera profesional. Esta situación de inestabilidad fue rápidamente aprovechada y alimentada por los detractores de Okakura, entre los que destacaron artistas de *yōga* como Asai Tsashi y Koyama Shōtaro, para desprestigiar al esteta. Como el hecho evidencia, aunque pueden analizarse en paralelo ambas corrientes, el enfrentamiento entre ambos movimientos fue palpable, siendo las épocas de popularidad de uno, los momentos de declive del otro (Tseng, 2008, p. 420-421).

3. Conclusiones

Este recorrido artístico por algunas de las figuras y momentos clave del *yōga* refleja de qué manera, desde sus primeras etapas, la progresión del movimiento propuso un alejamiento cada vez más radical con respecto a las técnicas y los temas propios de la pintura japonesa clásica. Si con Shiba Kōkan y Takahashi Yūichi este distanciamiento aún permitía una cierta conexión con la tradición japonesa, los ejemplos propuestos de las obras de otros como Asai Chū y, de manera aún más obvia, Kuroda Seiki, eliminaron de manera radical cualquier rasgo de japonesidad. Este rasgo sería, precisamente, el que el *nihonga*, defendido y respaldado por autores como Fenollosa y Okakura en las últimas décadas del siglo XIX, se propondría recuperar (Weston, 2004, p. 3).

La aparición de la pintura *yōga*, pero sobre todo su evolución durante su primera etapa, coincidió en el tiempo con la consolidación del campo de la estética y teoría del arte en Japón, así como con el trasplante al lenguaje japonés de ciertos conceptos y códigos propios del mundo del arte europeo. La educación proporcionada por Fontanesi, así como aquella que trajeron consigo los artistas que estudiaron en Europa, fueron ejemplos representativos de cómo el utilitarismo inicial en torno al que surgió fue progresivamente superándose. Sin embargo, comprender la importancia del *yōga* como medio desde el que acercarse o, si se prefiere, compararse a Occidente, resulta fundamental. A partir de ello pueden establecerse relaciones significativas con algunas de las consecuencias que tuvo la modernización del país, entendida en gran medida como una suerte de occidentalización.

De este modo, si bien el surgimiento del movimiento *yōga* vino de la mano de artistas que, en su interés por buscar nuevas fórmulas pictóricas y mejorar su educación artística, se acercaron a Occidente; el impulso y la promoción de dicha corriente vino dada, en un principio, de manos del gobierno, el cual observó en el *yōga* un modo de mejorar campos del conocimiento técnico y científico muy específicos. La pintura *yōga*, además, replicaba el arte de las grandes naciones civilizadas, una baza más para fomentarla en aquellos años en los que Japón buscaba hacerse un hueco en el selecto grupo de las potencias occidentales.

Referencias

- Amagai, Y. (2003). The Kōbu Bijutsu Gakko and the Beginning of Design Education in Modern Japan. *Design Issues*, V. 19, 35-44. DOI: <https://doi.org/10.1162/074793603765201398>
- Auslin, M. (2006). *Negotiating with Imperialism: The Unequal Treaties and the Culture of Japanese Diplomacy*. Harvard University Press.
- French, C. (1974). *Shiba Kokan: Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*. Weatherhill.
- Gutiérrez, F. (1969). Transformación del arte japonés en el período de Meiji (1868-1912). *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 5, 31-42.
- Haga, T. (2015). The Formation of Realism in Meiji Painting: The Artistic Career of Takahashi Yūichi. En Shively, D. (Ed.). *Tradition and Modernization in Japanese Culture* (pp. 221-256). Princeton University Press.
- Harada, M. (1974). *Meiji western painting*. Weatherhill.
- Hernández, M. (2009). Teoría de la sensibilidad, teoría de las humanidades. El proyecto filosófico de la Estética en A. G. Baumgarten. *Cuadernos Dieciochistas*, V. 4, 81-121.
- Keene, D. (1969). *The Japanese discovery of Europe, 1720-1830*. Stanford University Press.
- Kawamura, Y. (2018). Okakura y el destino del arte japonés en el período Meiji. Prólogo a Okakura, K. *Los ideales de Oriente. Con especial referencia al arte japonés* (pp. 9-24). Satori.
- Koyama-Richard, B. (2008). *Mil años de manga*. Electa.
- Marra, M. (2010). *Essays on Japanese. Between Aesthetics and Literature*. Brill.
- Mason, P. (1993). *History of Japanese Art*. Harry N. Abrams.
- Nishi, A. (2002). The Theory of Aesthetics. Ensayo traducido y recogido en Marra, M. (ed.), *Modern Japanese Aesthetics: A Reader* (pp. 26-37). University of Hawaii Press.
- Okakura, K. (2018). *Los ideales de Oriente. Con especial referencia al arte japonés*. Satori.
- Sastre, D. (2019). *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*. Bellaterra.
- Satō, D. (2011). *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Getty Research Institute.
- Shiner, L. (2014). *La invención del Arte*. Paidós.
- Sōseki, N. (2017). Apertura y progreso del Japón contemporáneo. En Sōseki, N., *Mi individualismo y otros ensayos* (pp. 15-48). Satori.
- Takashina, S. (1987). Eastern and Western dynamics in the development of Western-style oil painting during Meiji. En Takashina, S., Rimer, T. & y Bolas, G. (Eds.). *Paris in Japan: The Japanese Encounter with European Painting* (pp. 21-31). Washington University.
- Tomas, L. (2014). Meoto Iwa o las rocas casadas. *Japonismo*, 02/12/2014. En línea: <https://japonismo.com/blog/viajar-a-japon-meoto-iwa-rocas-casadas> (Consultado: 15/07/2022).
- Tseng, A. (2008). Kuroda Seiki's "Morning Toilette" on Exhibition in Modern Kyoto. *The Art Bulletin*, 3, 417-440. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786401>
- Van Gogh, V. (2007). *Las Cartas. Volumen 2*. Akal.
- Weston, V. (2004). *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle*. Center of Japanese Studies of the University of Michigan.
- Wiessala, G. (2014). *European Studies in Asia. Contours of a discipline*. Routledge.