

Mondrian en Japón: lecturas caligráficas y arquitectónicas mediante la imagen de Katsura-rikyū

Yamada Satoru

AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) ✉

<https://www.doi.org/10.5209/mira.102510>

Recibido: xxxxxxxx • Aceptado: xxxxxxxx

ES Resumen: Este trabajo examina la recepción de Piet Mondrian en Japón a mediados del siglo xx, atendiendo a dos marcos interpretativos fundamentales. En primer lugar, se analiza la hipótesis de Akane Kazuo, que vinculó la pintura del artista neerlandés con la arquitectura del Katsura-rikyū, basándose en las fotografías publicadas por Ishimoto Yasuhiro en 1960. Estas imágenes, sin embargo, responden a una mirada modernista influida por la Bauhaus, lo que sugiere que la afinidad entre Mondrian y el espacio arquitectónico japonés se construyó retrospectivamente, más como representación estética que como influencia real. En segundo lugar, se aborda la lectura del «vacío» en Mondrian, particularmente en el contexto de la caligrafía vanguardista impulsada por Hasegawa Saburō y el grupo Bokujinkai. Calígrafos como Ueda Sōkyū, un calígrafo cercano a Bokujinkai, reconocieron en sus composiciones geométricas una noción espacial afín al budismo y al pensamiento oriental, aunque adaptada a la abstracción pictórica. Aun así, el auge del informalismo y el predominio del gesto espontáneo limitaron la consolidación de Mondrian como referencia central en el arte japonés de posguerra. De este modo, la recepción japonesa de Mondrian no puede entenderse en términos de influencia directa, sino como un proceso de reinterpretación cultural en el que la pintura geométrica europea sirvió de contrapunto para redefinir la caligrafía contemporánea. Este análisis permite reconsiderar la imagen de Japón en la modernidad artística global y revela cómo Mondrian se convirtió en un catalizador de reflexiones estéticas más que en un modelo formal a seguir.

Palabras clave: Mondrian, Informalismo, Caligrafía vanguardista, Katsura-rikyū, Ishimoto Yasuhiro.

ENG Mondrian in Japan: Calligraphic and Architectural Readings through the Image of Katsura-rikyū

Abstract: Abstract: This paper examines the reception of Piet Mondrian in Japan during the mid-twentieth century, focusing on two fundamental interpretative frameworks. First, it analyzes Akane Kazuo's hypothesis, which associated the Dutch artist's painting with the architecture of the Katsura-rikyū, based on the photographs published by Ishimoto Yasuhiro in 1960. These images, however, reflect a modernist gaze shaped by Bauhaus principles, suggesting that the affinity between Mondrian and Japanese architectural space was retrospectively constructed, functioning more as an aesthetic representation than as evidence of a real influence. Second, the study explores the reading of "emptiness" in Mondrian's work, particularly in the context of avant-garde calligraphy promoted by Hasegawa Saburō and the Bokujin-kai group. Calligraphers such as Ueda Sōkyū, closely associated with Bokujin-kai, recognized in Mondrian's geometric compositions a spatial notion akin to Buddhism and Eastern thought, though reinterpreted within pictorial abstraction. Nevertheless, the rise of Art Informel and the predominance of spontaneous gesture limited Mondrian's consolidation as a central reference in postwar Japanese art. Thus, the Japanese reception of Mondrian cannot be understood in terms of direct influence, but rather as a process of cultural reinterpretation in which European geometric painting served as a counterpoint for redefining contemporary calligraphy. This analysis contributes to a broader reconsideration of Japan's image within global artistic modernity and reveals how Mondrian functioned less as a formal model to emulate than as a catalyst for aesthetic reflection.

Keywords: Mondrian, informalism, avant-gard calligraphy, Katsura-rikyū, Ishimoto Yasuhiro.

Sumario: I. Introducción y metodología. II. Primera recepción de Mondrian en Japón. 2. La interpretación de Akane Kazuo sobre las obras de Mondrian. 2.2. Las fotografías de Katsura-rikyū, tomadas por Ishimoto Yasuhiro. 4. Hasegawa Saburō y los calígrafos, los críticos y los profesores de caligrafía. 5. La caligrafía de Ueda Sōkyū (1899-1968). 6. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar: Yamada, S. (2025). Mondrian en Japón: lecturas caligráficas y arquitectónicas mediante la imagen de Katsura-rikyū. *Mirai. Estudios Japoneses* 9 (2025) 173-184. <https://www.doi.org/10.5209/mira.102510>

I. Introducción y metodología

El presente estudio tiene como objetivo examinar la recepción en Japón del pintor neerlandés Piet Mondrian (1872-1944), quien percibió la realidad universal y constante implícita en la naturaleza, desde perspectivas históricas, críticas y comparativas. Mondrian buscó reducir dicha realidad a principios fundamentales de composición con el fin de expresar el equilibrio y la armonía inherentes al mundo natural, plasmándolos en su estilo característico mediante rectángulos rojos, azules y amarillos delimitados por líneas negras.

Su obra se vincula estrechamente al estudio filosófico basado en la teosofía, doctrina de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), mediante la cual Mondrian buscó comprender el principio último de la naturaleza. Su práctica artística se fundamenta en una cosmología orientada a revelar la esencia profunda de lo natural. Para aproximarse al secreto que subyace en la naturaleza, trató de suprimir todo rasgo individual del pintor, eliminando lo subjetivo del acto creativo y generando una impresión de unidad total entre humanos y naturaleza.

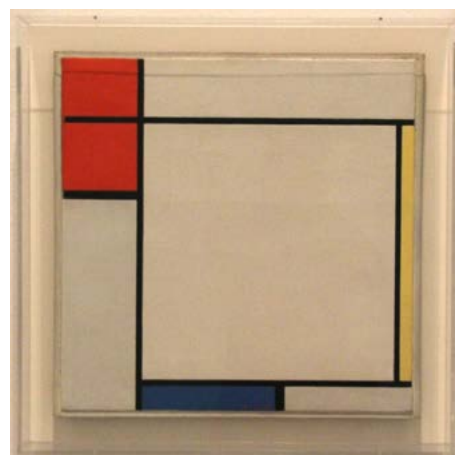
Esta investigación no pretende demostrar que Mondrian ejerciera una influencia directa sobre el arte japonés; más bien, se centra en analizar cómo sus obras fueron interpretadas y resignificadas en dos contextos específicos: la propuesta de Akane Kazuo 赤根和生 (1924-1997), que vinculó la pintura del artista con la arquitectura de Katsura-rikyū 桂離宮, y la recepción por parte de los calígrafos de Bokujinkai 墨人会, quienes exploraron puntos de convergencia entre la pintura de Mondrian y la práctica de la caligrafía.

Aunque la recepción de Mondrian por parte de los calígrafos precedió temporalmente a la formulación de la teoría de Akane, el estudio comienza con esta última, dado que su propuesta dominó la interpretación de Mondrian en Japón durante la década de 1970 y ejerció una influencia significativa en el ámbito académico. Sin embargo, la teoría de Akane presenta una limitación fundamental. Al poner el acento en establecer una correspondencia estructural entre la pintura de Mondrian y la arquitectura de Katsura-rikyū, la relación entre ambos universos quedó reducida principalmente a una analogía formal. Como resultado, la recepción de Mondrian en Japón tendió a centrarse en el marco de la comparación arquitectónica, sin examinar suficientemente otras dimensiones artísticas y culturales más amplias.

El contraste entre la teoría de Akane y la recepción de los calígrafos resulta particularmente esclarecedor. Los textos y experimentos de críticos de arte como Hasegawa Saburō 長谷川 三郎 (1906-1957) y de los calígrafos del Bokujinkai muestran una recepción más flexible, abierta a la correspondencia entre el arte de Mondrian y la estética budista, en la que el espacio pictórico de Mondrian se reinterpreta en el contexto de la práctica física y espiritual de la caligrafía.

La primera parte del estudio examina la teoría de Akane Kazuo a través del análisis del libro de fotografías de Ishimoto Yasuhiro 石元泰博 (1921-2012), fotógrafo formado bajo la influencia de Bauhaus, sobre Katsura-rikyū. El objetivo es valorar en qué medida dichas imágenes —y la lectura modernista que proponen— permiten repensar la relación entre la obra de Mondrian y la arquitectura japonesa.

La segunda parte se centra en la perspectiva de los calígrafos, tomando como referencia los textos de Hasegawa Saburō y los artículos de la revista del Bokujinkai para examinar cómo reinterpretaban el espacio de Mondrian a la luz de los conceptos budistas de vacío presentes en la caligrafía. Asimismo, se comparan las líneas geométricas de Mondrian con los trazos caligráficos, y se estudian obras concretas, como las de Ueda Sōkyū 上田桑鳩 (1899-1968), que evidencian la recepción de Mondrian por parte de los calígrafos.



Figuras 1A y 1B. Composición con rojo, amarillo y azul, 1927. Óleo sobre lienzo, 75 × 52 cm, Museum Fokwang, Essen. Tomadas por el propio autor con permiso de la oficina de prensa de la exposición “Mondrian y De Stijl (11 noviembre, 2020 – 1 marzo, 2021)” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La combinación del análisis de fuentes visuales y documentales permite ilustrar que la recepción de Mondrian en Japón no fue un proceso lineal de transmisión, sino una construcción cultural compleja, marcada por afinidades y tensiones entre la tradición oriental y la expresión abstracta europea. De este modo, el encuentro entre Mondrian y la tradición cultural japonesa puede reevaluarse más allá de interpretaciones estrictamente estructuralistas.

II. Primera recepción de Mondrian en Japón

La figura clave en la introducción del arte de Mondrian en Japón fue Hasegawa Saburō, considerado uno de los pioneros de la pintura abstracta en el país¹. Tras una breve mención a Mondrian en su artículo *Abusutorakuto āto* アブストラクト・アート, publicado en la revista *Mizue* みずゑ en abril de 1936, Hasegawa publicó un libro homónimo donde dedicó un capítulo específico a la obra del artista neerlandés. En esta obra incluyó once reproducciones fotográficas de pinturas de Mondrian, lo que sugiere que su difusión debió ejercer cierta influencia en el arte japonés de la época. Sin embargo, no está claro si el público japonés pudo realmente comprender la dimensión estética de su obra, dado que las imágenes reproducidas estaban aún en blanco y negro. Hasegawa, además de su labor como artista, fue un ensayista y polemista, y desempeñó un papel central en la promoción del arte abstracto en Japón. En 1934, organizó junto con Murai Masanari 村井 正誠 (1905-1999), entre otros, la exposición *Shinjidai yōga-ten* 新時代洋画展.² En sus numerosos escritos, Hasegawa abordó con frecuencia el pensamiento y la obra de Mondrian. No obstante, resulta significativo que, pese a su profunda admiración por el artista neerlandés, nunca llegara a realizar obras influenciadas por él.

Las primeras dos reproducciones en color de obras de Mondrian, con 11 fotografías en blanco y negro, publicadas en Japón fueron probablemente dos imágenes incluidas en el volumen 6 de *Gendai Sekai Bijutsu Zenshū* 現代世界美術全集第6巻, subtítulo *Klee, Kandinsky, Mondrian, Miró, Nicholson, Sutherland* クレー、カンディンスキー、モンドリアン、ミロ、ニコルソン、サザーランド, editado por Zauhōkan-kai en 1954. A ellas se suman tres fotografías a color, mientras que 12 fotografías en blanco y negro, aparecidas en el artículo *Atarashii riarizumu* 新しいリアリズム, traducido en japonés por Hasegawa Saburō en febrero del mismo año. En septiembre de 1954, la revista *Mizue* publicó en su portada una imagen a color de una obra de Mondrian.³ No obstante, podría afirmarse que la difusión de su arte en Japón fue un proceso tardío y progresivo.

La difusión de su obra en Japón se intensificó tras la Segunda Guerra Mundial, lo que le otorgó cierta notoriedad. Aun así, ese interés permaneció limitado y Mondrian no alcanzó a convertirse en un referente estable del arte japonés. A partir de finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta, especialmente en el contexto del arte occidental —y de manera destacada en París— surgió una fuerte tendencia hacia un arte basado en trazos intuitivos, que incluso incorporaba salpicaduras de tinta. Mientras que anteriormente los espectadores se centraban en contemplar el resultado final de la obra, ahora reflexionaban sobre el propio acto del gesto artístico, muchas veces enérgico y espontáneo.

Este cambio de paradigma está estrechamente ligado a la difusión del pensamiento existencialista. Tras las traumáticas experiencias de las dos guerras mundiales ante la devastación provocada, los artistas se ensimisman en su interior, para expresar la emoción o el impulso mental con color y forma, olvidando toda la preocupación exterior. Eso es *informel*.

En este contexto, emergió con fuerza la necesidad de encontrar una nueva forma de pensamiento capaz de ofrecer sentido y aliento para la reconstrucción de la vida. El existencialismo, especialmente en la versión propuesta por Jean-Paul Sartre (1905-1980), cobró relevancia al situar al individuo en el centro de su filosofía. Esta corriente encontró eco en el ámbito artístico a través de una pintura gestual e intuitiva que privilegiaba la expresión emocional y el acto creativo en sí. Este tipo de expresión se consolidó bajo la denominación de *art informel*, en claro contraste con las formas geométricas y racionales, dominante en el período inmediatamente anterior.

En Japón también surgió un movimiento afín al *art informel*, posteriormente denominado *torbellino del informal*, アンフォルメル旋風⁴, cuya manifestación más destacada fue el auge de la caligrafía vanguardista.⁵ En busca de una expresión con proyección internacional, los calígrafos comenzaron a escribir de forma intuitiva, abandonando deliberadamente la legibilidad de los caracteres. Su objetivo era transmitir una dimensión espiritual mediante la energía del gesto y sus obras resultan bastante similares a las del informalismo pictórico occidental. Esta afinidad propició un creciente interés por parte de los calígrafos hacia las corrientes abstractas y gestuales de Europa.

¹ La primera aparición de Mondrian en una revista japonesa tuvo lugar en septiembre de 1922, en *Chūō Bijutsu* 中央美術. Fue su propio texto traducido al japonés, titulado *Neopurasuchisizumu no kaiga to ongaku* ネオ・プラスチシズムの絵画と音楽. Al tratarse de un texto sin ilustraciones, su impacto fue limitado. En agosto de 1925, el escritor Murayama Tomoyoshi 村山知義 presentó a Mondrian como un neo-dadaísta en un artículo publicado en la revista *Bungaku Jidai* 文学時代. Aunque el título del artículo es «Roshia Kōseshugi ロシア構成主義» ('constructivismo ruso'), Murayama abordaba en él los movimientos artísticos que había conocido durante su estancia en Berlín, incluyendo De Stijl. En 1926, Murayama manifestó un marcado interés por el constructivismo en su libro *Kōsēha kenkyū* 構成派研究, publicado por Chūō Bijutsu-sha. Las obras de Mondrian fueron incluidas únicamente como ilustraciones, sin que ello se tradujera en una influencia significativa en el contexto japonés. Igarashi, "Mondrian to Nihon", 111.

² Igarashi, "Mondrian to Nihon", 113.

³ Igarashi, "Mondrian to Nihon", 112.

⁴ Sobre el uso de *Torbellino del informal*, véase Segi, "Anforumeru" no kadai". 206, 207.

⁵ Sobre el movimiento de informalismo en Japón, véase Segi, "Anforumeru wo meguru sukyandaru", 26-49.

En este contexto, la figura de Mondrian adquirió un valor particular para ciertos sectores del arte japonés, precisamente por representar un polo opuesto al *informel*. Aunque sus formas geométricas y racionales contrastaban con la libertad gestual predominante, su obra despertó admiración entre calígrafos y artistas abstractos. Sin embargo, como exponente paradigmático de la abstracción geométrica total, Mondrian no llegó a consolidarse como una referencia central en la historia del arte en Japón.

No obstante, esta distancia estética no impidió que ciertos sectores del arte japonés encontraran en la obra de Mondrian un motivo de reflexión. Proponemos la hipótesis de que el espacio blanco en sus composiciones fue interpretado por algunos calígrafos como una representación del cosmos, o incluso como una forma de vacío vinculada a concepciones budistas u orientales. Este vacío —silencioso, no expresado pero presente— pudo resonar con las búsquedas espirituales de la caligrafía vanguardista, en las que el gesto caligráfico se proyectaba sobre un fondo metafísico más que compositivo.

En este trabajo analizaremos dichas interpretaciones formuladas en Japón hacia los años cincuenta, con especial atención a Hasegawa Saburō y a los artistas y teóricos vinculados a la caligrafía contemporánea. Hasegawa, por ejemplo, apoyó activamente la renovación de la caligrafía japonesa como puente entre Oriente y Occidente. A pesar de su admiración por el artista neerlandés, como hemos mencionado, nunca produjo obras directamente influenciadas por él, lo que sugiere que también percibía limitaciones en su propuesta estética. El estudio de estas cuestiones permite esclarecer cómo los artistas e intelectuales japoneses interpretaron la obra de Mondrian en la posguerra, abriendo una línea de investigación sobre las formas locales de apropiación del arte geométrico.

En la década de 1970, la investigación de Akane Kazuo ejerció una gran influencia en la recepción de Mondrian, al difundir la teoría que vinculaba sus composiciones con la espacialidad de Katsura-rikyū. Sin embargo, dicha interpretación no fue más que una construcción discursiva posterior y no constituye prueba de una auténtica afinidad entre Mondrian y la tradición japonesa. Más bien, los calígrafos que ya habían estado activos con anterioridad supieron leer con mayor precisión el concepto espacial de Mondrian y lo incorporaron a su propia práctica artística. En este sentido, mostraron una comprensión más adecuada y adelantada que la formulada por Akane.

2. La interpretación de Akane Kazuo sobre las obras de Mondrian

Akane Kazuo propone que las obras de Mondrian están vinculadas a la estética de la arquitectura japonesa para poner de manifiesto su concepción cosmológica. Sin duda, las habitaciones de *shoin-zukuri* o *sukiya-zukuri*, construidas con *shōji* y tatami, guardan una notable similitud con las composiciones pictóricas de Mondrian.⁶

Según Akane, el historiador del arte Georg Schmidt (1896-1965), afirma que, aunque los artistas anteriores solo consideraban que el equilibrio podía alcanzarse mediante una composición simétrica basada en una línea vertical que atravesara el centro, fue Mondrian quien reconoció por primera vez la posibilidad de un equilibrio asimétrico en el arte occidental y liberó esa concepción tradicional. A partir de esta interpretación, Akane señala que en dicha sensibilidad la supremacía unilateral del centro sobre los alrededores en la simetría se funda en la idea de que la naturaleza debe ser dominada por el ser humano. Para los japoneses, en cambio, el equilibrio asimétrico es algo habitual, visible especialmente en la arquitectura tradicional. La afinidad entre el universo de Mondrian y la arquitectura japonesa no reside solo en su apariencia externa, sino también en su concepto plástico capaz de cuestionar el pensamiento occidental.⁷

Ambas visiones comparten un rasgo común en la creación de un gran espacio: el vacío. El objetivo artístico de Mondrian es expresar un vasto cosmos lleno de armonía, creando una falsa sensación de tridimensionalidad detrás de las líneas cuadrículadas negras, sin recurrir a un eje central conceptual ni a un cuadrado prominente.⁸ Según Akane, Mondrian logró esto mediante un sentido de equilibrio que abandona la simetría, un estilo que guarda una afinidad notable con la cultura oriental.

Akane profundiza inicialmente en la relación entre Mondrian y la teosofía. Mondrian fue un seguidor fiel de esta corriente, ingresando a la Sociedad Teosófica en 1909. La teosofía es una corriente religiosa y filosófica establecida a finales del siglo XIX, principalmente en los Estados Unidos, aunque también tuvo gran influencia en Europa y la India. Se basa en gran medida en los escritos de Helena Blavatsky y otros teósofos, y se nutre de corrientes filosóficas antiguas como el neoplatonismo, así como de religiones orientales como el hinduismo y el budismo. Blavatsky escribió un libro titulado *La doctrina secreta*, que Mondrian leyó,⁹ y en el que profundiza sobre cómo entender el hinduismo y el budismo para unir la disciplina occidental con las

⁶ *Shoin-zukuri* 書院造 es un estilo de arquitectura residencial japonesa que se desarrolló en el período Azuchi-Momoyama 安土桃山時代 (1568-1600) y el período Edo 江戸時代 (1600-1868). Fue empleado principalmente en las residencias de la clase militar, en salas de recepción para invitados, así como en los aposentos de los monjes zen. *Sukiya-zukuri* 数寄屋造 es también un estilo de arquitectura residencial japonesa, caracterizado por su elegancia sobria y refinada. El término *suki* 数寄 hace referencia a una persona de gusto cultivado, especialmente asociada al conocimiento del arte del té. Originalmente, el *sukiya-zukuri* designaba las casas de té separadas de la residencia principal, construidas según los principios del *wabi-sabi* y la estética del *chanoyu* 茶の湯 (ceremonia del té). *Shōji* 障子 es una puerta corredera tradicional fabricada con un marco de madera cubierto por papel translúcido. Se utiliza para dividir espacios interiores, permitiendo el paso de la luz y creando una atmósfera serena. El *tatami* 畳 es otro elemento característico de la arquitectura tradicional japonesa. Se trata una estera rectangular hecha de paja de arroz comprimida, recubierta por una estera de junco. Antiguamente, se utilizaba para cubrir por completo el suelo de las habitaciones más importantes, colocándose a un nivel inferior, al ras del suelo de entrada, lo que marcaba la transición entre los diferentes espacios de la casa.

⁷ Akane, *Mondrian*, 130-133.

⁸ Para conocer la concepción de Mondrian más detalladamente, véase Mondrian, *La pureza de la pintura: Nuevo realismo y arte abstracto*, 19-34.

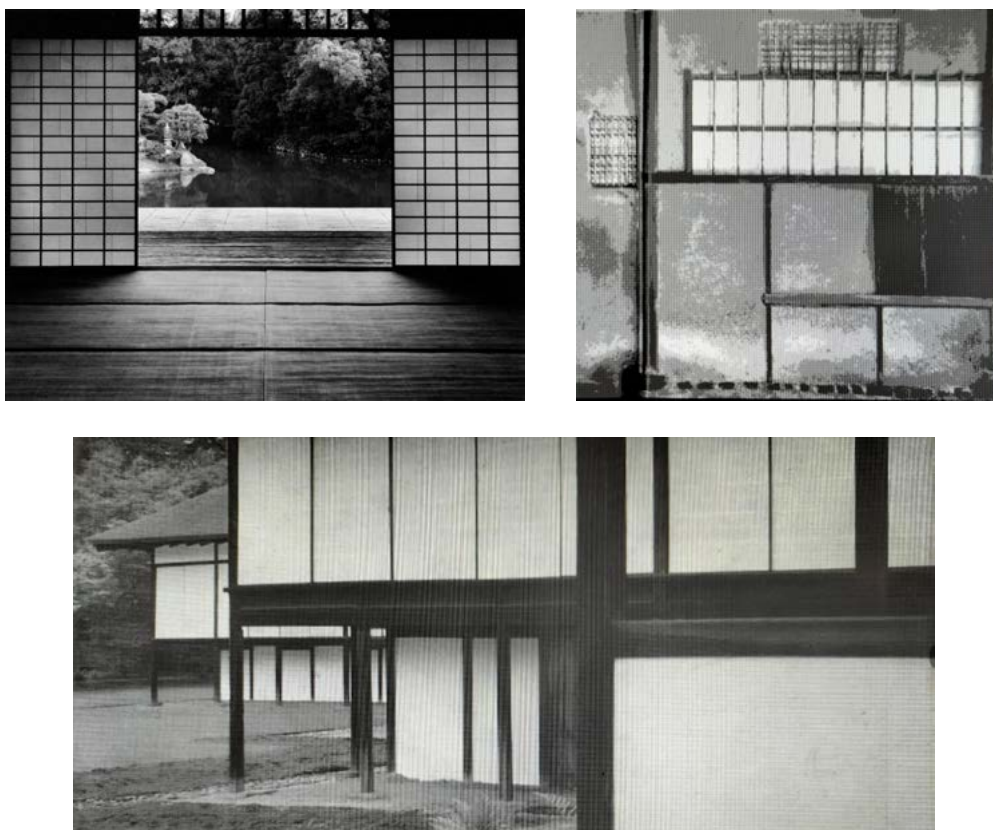
⁹ Sobre la relación entre Mondrian y la teosofía, véase, Fauchereau, *Mondrian*, 16-18.

tradiciones orientales. En este contexto, Blavatsky recoge la noción del vacío del budismo,¹⁰ lo que sugiere que Mondrian pudo haber estado influido por la cultura oriental en su concepción del espacio y el vacío.¹¹

Akane, para confirmar la similitud entre el mundo de la arquitectura japonesa y el universo del pintor neerlandés, presenta las fotografías de Katsura-rikyū, tomadas por el fotógrafo Ishimoto Yasuhiro, en un libro publicado en 1960, en colaboración con el reconocido arquitecto Tange Kenzō 丹下 健三 (1913-2005), titulado *Katsura – Nihon kenchiku ni okeru dentō to sozō* 桂、日本建築における伝統と創造, editado por Zokē-shalsh. En 1983 Ishimoto volvió a abordar el mismo tema y publicó *Katsura-rikyū – Kukan to katachi* 桂離宮、空間と形, editado por Iwanami-shoten. El primer libro tuvo un notable éxito de ventas y contribuyó a establecer la imagen más reconocida de Katsura-rikyū.

En sus fotos se puede observar un gran espacio vibrante y geométrico, compuesto por pequeñas formas geométricas, similares a las de las obras de Mondrian. Las imágenes parecen reflejar la estructura del universo de Mondrian. Además, se sabe que el artista neerlandés se interesó profundamente por la teosofía, una corriente espiritual de gran influencia en su pensamiento estético, la cual incorporaba nociones procedentes del budismo.

En realidad, no solo Akane, sino también algunos investigadores occidentales han señalado la afinidad entre la arquitectura japonesa y el universo plástico de Mondrian. Sin embargo, ninguno de ellos ha abordado este tema en profundidad. El primer texto en tratar esta cuestión es *De Stijl*, de Paul Overy (1940-2008), publicado en Londres por Studio Vista en 1969. Por otro lado, Theo van Doesburg (1883-1931), uno de los principales pintores del movimiento de De Stijl, publicó varios artículos sobre el arte japonés. No obstante, Joost Baljeu (1925-1991), autor de una monografía sobre Van Doesburg, le dedica únicamente cuatro líneas, que sirven como introducción a una cita de un artículo posterior en el que Van Doesburg escribe: «De hecho, lo que llega no es otra cosa que el paso de una noción oriental del arte a una noción occidental. En el presente es posible que el materialismo se haya aniquilado a sí mismo» («El nuevo estilo en pintura», 1916). Mondrian, por su parte, apenas menciona el arte de Extremo Oriente. Aun así, unos investigadores occidentales advierten que eso no es suficiente para descartar toda reflexión al respecto, que el Asia arquitectónica merece tanta atención.¹²



Figuras 2A, 2B y 2C. Georg, Tange y Ishimoto, *Katsura. Nihon-kenchiku ni okeru dentō to sozō*, 112, 157, 79.

¹⁰ Sobre el detalle del concepto del Cosmos teosófico, Petrovna, *La doctrina secreta*, 89-281. Por cierto, Blavatsky escribe: «Presenta ante la imaginación la pintura del Kosmos, surgiendo en el espacio sin límite, un Universo sin orilla en magnitud, si bien no sin límites en su manifestación objetiva». Blavatsky, *La doctrina secreta*, 118.

¹¹ Se sabe que entre las lecturas favoritas de Mondrian se encontraban libros de teosofía, como los escritos de Helena Blavatsky (1831-1891), Annie Besant (1847-1933) y Jiddu Krishnamurti (1895-1986), así como las conferencias del pensador cristiano y antropósofo Rudolf Steiner (1861-1925), a quienes recurrió de forma recurrente a lo largo de su vida. Tras su fallecimiento, entre los pocos libros que se hallaron en su posesión se encontraban tres obras: *A los pies del Maestro* de Krishnamurti, *Misterio y esoterismo (el microcosmos en el macrocosmos)* de Steiner y *Una nueva imagen del mundo* del teósofo Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers. Akane, *Mondrian*, 32-34.

¹² Fauchereau, *Mondrian*, 37-38.

Conviene señalar, sin embargo, que la semejanza entre las fotografías de Ishimoto y las composiciones de Mondrian podría responder más a una construcción deliberada del fotógrafo que a una afinidad intrínseca entre Katsura-rikyū y el pintor neerlandés.

2.2. Las fotografías de Katsura-rikyū, tomadas por Ishimoto Yasuhiro

Como hemos visto, sin duda, las imágenes de Ishimoto guardan una notable similitud con las pinturas del maestro holandés.

Sin embargo, es importante reflexionar sobre el contenido de las fotografías, ya que la estética de la arquitectura japonesa no se limita únicamente a los espacios interiores geométricos, sino que también abarca otros elementos, como los techos redondeados, los jardines, los pavimentos y otras partes del conjunto. El hecho de que Ishimoto centrara su atención en los espacios interiores responde a una mirada modernista marcada por la geometría, lo que genera una fuerte evocación del universo visual de Mondrian. No obstante, esta proximidad formal no debe entenderse como una influencia directa: el mundo arquitectónico de Katsura-rikyū y el arte de Mondrian no mantienen una relación de interdependencia histórica, sino que su semejanza surge de una lectura moderna de la tradición japonesa.

Es muy significativo en este contexto que el impulsor del proyecto de dicho libro haya sido Walter Gropius (1883-1969), quien visitó Japón en 1954. Quedó profundamente impresionado por Katsura-rikyū, lo que lo motivó a proponer la idea de publicar un libro sobre esta arquitectura. Para la maquetación y encuadernación del libro, contó con la colaboración de Herbert Bayer (1900-1985), diseñador, pintor, arquitecto y fotógrafo de la Bauhaus, reconocido por su innovación en la publicidad de esta escuela. Finalmente, Gropius eligió a Ishimoto Yasuhiro, un fotógrafo japonés que había estudiado en el Chicago Institute of Design, también conocido como New Bauhaus,¹³ cuya formación seguía los mismos principios que la Bauhaus original.

Dado este contexto, no es sorprendente que, aunque los interesados en el libro pidieran a Ishimoto que fotografiara Katsura-rikyū, se buscara un encuadre que estuviera en sintonía con el concepto de la Bauhaus. Esto se debía a la intención de presentar a Katsura-rikyū como una de las obras arquitectónicas más importantes de Japón, cuya esencia compartía una afinidad con la Bauhaus. El famoso arquitecto Isozaki Arata 磯崎 新 (1931-2022) comenta sobre las fotos de Ishimoto:

La representación de Katsura-rikyū fotografiada por Ishimoto se basa en una metodología modernista ortodoxa, en la que el sujeto es desmontado y reconstruido mediante un trabajo de cámara de carácter casi violento. Siguiendo los métodos de New Bauhaus, se da naturalmente prioridad a la textura material, casi como en la nueva objetividad. Sin embargo, del sujeto, es decir, Katsura-rikyū, solo se extraen líneas y planos, mostrando únicamente su 'composición'. [...] Parecía casi una obra plana de De Stijl o del constructivismo. La forma de división del plano característica de Mondrian se revelaba con una fuerza convincente, como si compusiera literalmente las fachadas del edificio, gracias al enfoque visual heredado de Bauhaus.¹⁴

El arquitecto japonés Tange Kenzō escribe en el prólogo que el Katsura-rikyū del libro de las fotos de Ishimoto no es el Katsura que realmente existe, sino una representación de este lugar, impresa en el interior del fotógrafo.¹⁵ Además, reconoce que Tange e Ishimoto se reunieron para discutir cómo abordar la fotografía de Katsura-rikyū. Teniendo en cuenta estos factores, la relación entre el universo de Mondrian y el Katsura-rikyū radica en que Ishimoto emplea un enfoque fotográfico para presentar Katsura-rikyū como una obra de arquitectura al estilo de la Bauhaus.

Observaremos otro aspecto: la llegada a Japón del arquitecto alemán Bruno Taut (1880-1938), conocido como el descubridor de Katsura-rikyū, quien difundió el concepto arquitectónico de este lugar no sólo en Occidente, sino en el resto del mundo, incluso en Japón.¹⁶ Sin embargo, el pintor holandés había presentado

¹³ New Bauhaus fue fundada en Chicago en 1937 por László Moholy-Nagy (1895-1946), antiguo profesor de la Bauhaus en Alemania. Su establecimiento en Estados Unidos respondió a una invitación de la Association of Arts and Industries. Tras cerrar debido a dificultades financieras en 1938, en 1939 se reabrió con el nombre Chicago School of Design. En 1944, la institución fue ampliada y pasó a llamarse Chicago Institute of Design. Finalmente, en 1949, el Instituto fue incorporado al Illinois Institute of Technology, al que sigue perteneciendo en la actualidad.

¹⁴ Igarashi, "Mondrian to Nihon", 115. Isozaki dedica el texto en la segunda publicación de las fotografías de Katsura-rikyū de Ishimoto, comentando que este libro es muy distinto al de la primera edición. «En la versión de 1960, [Katsura] está desmantelado por completo, convirtiéndose en un patrón plano compuesto únicamente por blanco y negro, tanto el jardín como los edificios de Katsura. Probablemente, esto se debe a que Ishimoto, plenamente consciente de las limitaciones de la expresión monocromática, consideró que desmantelar el objeto en fragmentos era lo más adecuado para incluirlo dentro de ese marco. Sin embargo, para que esa operación fuera posible, las partes fueron desmanteladas de manera considerable». Georg, Tange e Ishimoto, *Katsura-rikyū. Kūkan to katachi*, 5.

¹⁵ Georg, Tange e Ishimoto, *Katsura. Nihon-kenchiku ni okeru dentō to sozō*, 5-7.

¹⁶ Los libros de Bruno Taut que se refieren al Katsura-rikyū, son los siguientes; *Nihon -Taut no Nikki 日本-タウトの日記*, publicado por Iwanami-shoten en 1975, *Nippon bunkashikan 日本文化私観*, publicado por Hōbunkan-shuppan en 1969, *Nihon no kaoku to seikatsu 日本の家屋と生活*, publicado por Iwanami-shoten en 1966, *Kenchiku geijutsu-ron 建築芸術論*, publicado por Iwanami-shoten en 1948. Incluyen un artículo de gran elogio sobre Katsura-rikyū, contribuyendo a la difusión de la estética de esta residencia imperial. Si se quiere más información de la relación de Bruno Taut con *Katsura-rikyū*, véase Hasegawa, "Shizen to denentoshi. Soshite Suishō-kyū. Taut wa Nihon ni nani wo mitaka", 50-57.

sus famosas obras geométricas con anterioridad. Por lo tanto, deberíamos considerar que la relación entre la arquitectura japonesa y las obras de Mondrian no es tan directa o íntima.¹⁷

Aunque ciertamente, la estética de la Villa Katsura evita la decoración excesiva y pone énfasis en los espacios vacíos y la tranquilidad, lo que resuena con la concepción estética de Mondrian¹⁸, como conclusión, bajo este contexto no se puede afirmar que Mondrian haya tomado una referencia directa de la cultura asiática, sino que las fotografías de Ishimoto se acercan al universo del pintor. Ishimoto se centra intencionalmente en los elementos geométricos como los *shōji*, las líneas de los postes, las vigas del alto techo y la tranquilidad poética del espacio vacío entre las formas geométricas de Katsura-rikyū.¹⁹ Sin embargo, por ejemplo, el techo redondeado de Katsura-rikyū contribuye a la belleza del lugar, pero en los libros de Ishimoto, a pesar de su importancia, casi no se muestra la imagen del techo.

Además, en realidad, Mondrian nunca estuvo en Japón, y su conocimiento de la cultura japonesa probablemente provino principalmente de la teosofía. Por lo tanto, es más lógico considerar que no existió un contacto directo.²⁰

Probablemente, la interpretación de Akane sobre Katsura-rikyū pertenece a una tendencia más amplia, surgida en el período de posguerra con el fin de establecer una identidad cultural nacional surgido por la necesidad de buscar la identidad cultural ante los países occidentales durante los veinte, que tiende a reducir ciertas manifestaciones culturales a una «esencia japonesa». En relación con el discurso arquitectónico sobre Katsura, la noción de «japonesidad» no debe entenderse como una verdad originaria, sino como un fenómeno discursivo surgido de contextos históricos y de sedimentaciones ideológicas concretas, incluido la mirada analítica de la cultura japonesa de los investigadores extranjeros.²¹

Gropius valoró en Katsura-rikyū su «racionalidad» o «funcionalidad», proyectando sobre ella los principios de la arquitectura moderna occidental; estas apreciaciones no reflejaban la realidad material de Katsura-rikyū, sino que eran interpretaciones surgidas de su mirada, es decir, productos de textualización. Como resultado, Katsura-rikyū se convirtió en un «símbolo de lo japonés» con un lugar privilegiado en la historia de la arquitectura japonesa, aunque, para Isozaki, lo importante de este proceso no es demostrar una esencia de lo «japonés», sino mostrar cómo se constituye un espacio textual a partir de discursos externos, fenómeno al que posiblemente se vincula la teoría de Akane. Dentro de esta tendencia, aunque resulte anacrónico, «Katsura empieza a parecerse a una obra de Mondrian».²²

4. Hasegawa Saburō y los calígrafos, los críticos y los profesores de caligrafía

Ahora veremos la perspectiva de Hasegawa Saburō y los calígrafos vanguardistas del Bokujinkai, una asociación fundada por cinco calígrafos apasionados por crear una caligrafía innovadora, cuyo líder era Morita Shiryū 森田子龍 (1912-1998). Utilizaban pinceles gigantes, hechos a medida especialmente para el grupo, y escribían los ideogramas de manera intuitiva sobre un papel también creado específicamente para sus obras, abandonando la legibilidad tradicional de los ideogramas. El resultado se asemeja bastante al arte informalista, y por esta razón, los calígrafos japoneses comenzaron a investigar sobre la pintura informalista occidental para absorber la esencia de sus trazos bruscos.

Bokujinkai publicó la revista *Bokubi*, dedicada a la crítica y la investigación sobre la caligrafía. La revista incluía, por ejemplo, análisis de pintores occidentales y de las caligrafías vanguardistas de Hasegawa Saburō, con el fin de inspirar a los calígrafos para profundizar en la nueva caligrafía.

Hasegawa, un admirador de la caligrafía vanguardista, curiosamente admiró también el arte de Mondrian, a pesar de que este está en el extremo opuesto del informalismo. No solo Hasegawa, sino también muchos intelectuales invitados para mesas redondas en *Bokubi* elogiaron el arte del pintor holandés.

Hasegawa Saburō, al igual que Akane, descubrió la estética de Mondrian como algo similar a la arquitectura tradicional japonesa, especialmente en relación con los *shōji*.²³ Decía que deseaba que Mondrian se ob-

¹⁷ En 1921, Walter Gropius y el artista de De Stijl, Theo van Doesburg (1883-1931), se reunieron en el palacio de Bruno Taut, lo que podría plantear la posibilidad de que Mondrian hubiera tenido conocimiento de Katsura-rikyū. Igarashi, "Mondrian to Nihon", 115. Pero, obviamente, esto no es suficiente para decir que su obra estuviera influenciada por esa relación.

¹⁸ Para profundizar más en la estética de Katsura-rikyū, es recomendable la lectura de *Katsura-rikyū*. Yoshiki no haigo wo saguru, del filósofo Watsuji Tetsurō. Es necesario señalar que Watsuji admira también otra obra de arquitectura autoritaria y altamente ornamentada, el Nikkō Tōshōgu 日光東照宮. Esto muestra que la cultura japonesa tiene cierta variedad. Watsuji, *Katsura-rikyū*. *Yōshiki no haigo wo saguru*, 2, 3.

¹⁹ Isozaki Arata escribe sobre el trabajo de Ishimoto: «...Se atreve a eliminar las líneas curvas para generar el espacio característico del *sukiya-zukuri*, lo que contribuye a una mayor admiración por parte del público, ya que Ishimoto actuaba guiado por una intención influenciada por el diseño moderno...». Isozaki, *Kenchiku ni okeru 'Nihon teki na mono'*, 129-130.

²⁰ Mondrian no escribe apenas sobre la cultura japonesa. En 1931 escribe en "El arte nuevo - la vida nueva, (*L'art nouveau - la vie nouvelle*)": «La cultura occidental, que ha desarrollado no solo la inteligencia sino también el significado de la realidad, ha promovido, por así decirlo, los aspectos externos de la vida. En contraste, Oriente siempre ha proclamado la serenidad en el dominio de estos aspectos a través de la fuerza interior humana. Esta noble teoría exige una gran fuerza interna y práctica espiritual, y supera con creces las capacidades de la mayoría de nosotros». Esta frase también nos insinúa que el pintor conoce la cultura oriental mediante la teosofía. Sobre el escrito de Mondrian, Akane, *Mondrian ronshū*, 188.

²¹ Si quiere conocer este fenómeno, Isozaki, *Kenchiku ni okeru 'Nihon teki na mono'*. 11-35

²² Si quiere conocer la historia de «lo japonés» en Katsura-rikyū, Isozaki, *Kenchiku ni okeru 'Nihon teki na mono'*. 127-186, sobre la frase citada, 326.

²³ Hasegawa Saburō dice, «El arte de Mondrian debe de ser el arte más comprensible para los japoneses. Se ven las nubes. Hay *oshiire* 押入れ (armario empotrado del estilo japonés) y *shōji* en casa. Eso es la vida de la mayoría de los japoneses. Si hubiera podido visitar Japón, habría podido disfrutar de la vida de *tatami*, *oshiire*, y *shōji*». Hasegawa, *Modan āto*, 55. También escribe una anécdota con el artista Isamu Noguchi. Le dijo que ojalá que Mondrian hubiera venido a Japón. Noguchi le respondió metafóricamente, indicando *shōji*, que no hacía falta ver las obras propias. Hasegawa, "Mondrian", 5.

servase la arquitectura de Japón. Sin embargo, aunque mencionó que el arte de Mondrian se asemejaba al «vacío», presente en el interior de la arquitectura japonesa, caracterizado por líneas rectas extremadamente simplificadas, no afirmaba que la arquitectura japonesa hubiese influido directamente en el pintor holandés.

Hasegawa presta especial atención a una expresión propia de Mondrian, «belleza cósmica»,²⁴ como una estética del cosmos formada por partes, equilibrio, estabilidad y movimiento. Este es un rasgo común en las habitaciones de estilo japonés, donde la luz que atraviesa los *shōji* nos permite percibir el volumen del aire entre las cosas escasas y sencillas, de manera similar a cómo Mondrian expresa el equilibrio y la armonía en un gran espacio, utilizando solo líneas, planos y algunos colores.

Las líneas rectas, e incluso los cuadrados con colores geométricos, no crean nuevas formas con un sentido concreto. Si se puede decir algo al respecto, es que el pintor expresa equilibrio, armonía y tranquilidad.²⁵

En realidad, ese es el principio del cosmos, similar a la cosmología budista. El budismo enseña a sus seguidores que los humanos no son más que un ser dentro del cosmos, y que en realidad no hay separación entre los seres en la Tierra: entre los humanos, los animales, las plantas y las demás cosas. Los japoneses de los años cincuenta se sintieron atraídos por las obras de Mondrian porque descubrieron en su pintura una cosmología semejante a la budista. Las obras de Mondrian nos hacen pensar que hay un gran espacio detrás de las líneas negras.²⁶ Esta cosmología pictórica del universo del artista es compatible con el budismo, y por eso los japoneses de la década de 1950 sentían una gran simpatía por sus obras.

En realidad, otros pintores y calígrafos compartieron una opinión similar a la de Hasegawa sobre Mondrian. El pintor de estilo occidental Nakamura Shin 中村 真 (1914-1967) describe las obras de Mondrian como una «forma de menos» (マイナスの形), elogiándolo. Considera que las zonas blancas no son simples cuadrados, sino espacios que se extienden más allá del fondo. Morita está de acuerdo con esta interpretación y considera que el universo del maestro holandés es el mismo que el de la caligrafía. Sin embargo, Nakamura insiste en que se trata de cosas distintas, aunque finalmente no consigue explicar bien su idea.²⁷

No obstante, en esta mesa redonda destaca también la opinión crítica del pintor abstracto Suda Kokuta 須田 剋太 (1906-1990), quien considera que Mondrian ya está anticuado, ya que las líneas parecen estar trazadas con una pauta. Según él, el arte de Mondrian carece de dinamismo.²⁸

Veamos ahora la opinión de Morita Shiryū sobre Mondrian. Morita plantea una duda como punto de partida: la confirmación de que el arte no debe ser personal ni subjetivo para expresar la naturaleza.²⁹ En general, muchos artistas desean tener una mirada lo más objetiva posible para observar el mundo, evitando el individualismo. Sin embargo, aunque el deseo de no caer en el individualismo y aspirar a una visión universal y objetiva de la naturaleza es compartido por muchos, en el caso de Piet Mondrian este anhelo se manifiesta como un rechazo de la realidad natural, por considerarla subjetiva y personal. En su lugar, propone una forma plástica distinta, orientada hacia lo universal y objetivo. Mondrian, desde una posición análoga a la del científico que busca lo universal, sostiene que el pintor también puede acceder a esa dimensión.

Sin embargo, el hecho mismo de aspirar a lo universal ya conlleva, en sí, la elección arbitraria del artista de aspirar a lo universal. Esta paradoja pone de manifiesto un límite inherente al acto de creación artística: toda obra pictórica, en tanto que existencia singular, implica inevitablemente un cierto grado de subjetividad.³⁰

Morita, quien aspira a crear una caligrafía universal, considera que esta es una expresión del interior del calígrafo: coherente, irreplicable, producida de un solo gesto, en el acto mismo de escribir. La caligrafía es, según él, la creación del «yo» desde el vacío, el *mu* 無.³¹

El profesor de estética y referente teórico de la estética de Bokujinkai Ijima Tsutomu 井島 勉 (1908-1978) sostiene que el arte de Mondrian, aunque se sitúa en la cima de la belleza abstracta —citando una expresión del crítico belga Michel Seuphor (1901-1999)—, se encuentra ya superado en el contexto del arte contemporáneo, que se dirige hacia un arte de corte existencialista. Para Ijima, Mondrian pinta de manera consciente como si lo hiciera inconscientemente. Él mismo define este proceso con la expresión «purificación de la conciencia» y considera que esta actitud lo acerca a la ciencia.³²

En la mesa redonda publicada en *Bokubi*, los críticos Imaizumi Atsuo 今泉 篤男 (1902-1984) y Kawakita Michiaki 河北 倫明 (1914-1995) discuten el concepto de Mondrian.³³ Kawakita interpreta que el arte de Mondrian

²⁴ En realidad, la palabra que empleó Mondrian no es cósmico, sino, es «universal». Probablemente, Hasegawa utilizó el término traducido por Akane. Akane, para publicar su libro sobre Mondrian, tradujo «emoción universal (como contraste a individual)» sobre la mentalidad que tienen las obras de Mondrian, en japonés como «emoción cósmica», por conveniencia para que el público japonés pudiera entenderlo fácilmente. Akane mismo añade la nota de que Mondrian utiliza la palabra «cósmico» como «universal» en su escrito en la revista *De Steijl*. Akane, *Mondrian*, 158, 159.

²⁵ Hasegawa, «Mondrian», 56, 57.

²⁶ El propio Mondrian escribe sobre el vacío: «Debemos señalar que el espacio vacío puede evocar concepciones universales, crear actividad mental y moral. Pero esta actividad está en el dominio abstracto y siempre requiere la asociación con el mundo de los opuestos». Mondrian, La pureza de la pintura: Nuevo realismo y arte abstracto, 27.

²⁷ Nakamura, *et al.* «Sho to chūshō kaiga», 6.

²⁸ Nakamura, *et al.* «Sho to chūshō kaiga», 5-6.

²⁹ Mondrian escribe «la expresión plástica (la acción de las formas y los colores) se debilita por la representación naturalista: la visión objetiva es más o menos velada por los sentimientos particulares», «sólo a través de la intuición una obra de arte puede elevarse sobre una expresión más o menos subjetiva». Mondrian, *La pureza de la pintura: Nuevo realismo y arte abstracto*, 20.

³⁰ Sobre la crítica de Morita al arte de Mondrian, Morita, «Sho to chusho kaiga», 197-215.

³¹ Es la frase resumida de la expresión de Morita. Morita, «Sho. Kaite Kangaete 60nen.», 8.

³² Ijima, Sonohara y Murakami. «Muishiki no naiyō», 38.

³³ Imaizumi y Kawakita «Nihon chūshō bijutsu-ten wo megutte», 3.

es el resultado de una construcción del cosmos mediante el análisis, basada en un pensamiento de orden que remite a la filosofía tradicional iniciada por Platón. Comenta, además, que el jardín japonés —como el del templo Ryōan-ji— es una forma de arte abstracto que expresa directamente el caos del cosmos, considerando que la naturaleza puede entenderse como un microcosmos de la naturaleza, en el que, aunque a simple vista reina el caos, subyacen una armonía y un orden de carácter cósmico. Finalmente, concluye que el arte del pintor geométrico no le resulta plenamente satisfactorio.

Hemos analizado diversas opiniones sobre el arte de Mondrian. Es evidente que todas ellas comparten un punto de vista común. Aunque se utilizan expresiones como «ciencia» y «consciente» entre otras, puede decirse que todas apuntan a una misma idea: la ausencia del gesto en sus trazos.

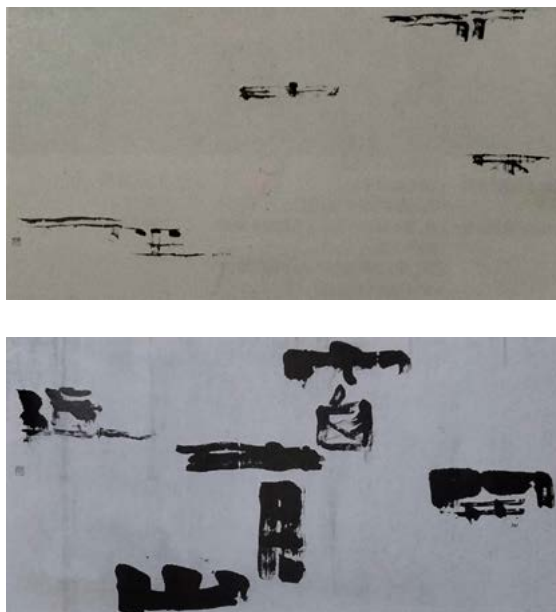
Para difundir el arte de Mondrian en el Japón de los años cincuenta, en plena efervescencia del informalismo, los actores del mundo del arte —quienes ya prestaban atención al movimiento de la caligrafía vanguardista— observaron las obras de Mondrian desde una perspectiva concreta, influida por el informalismo. Aunque supieron captar con agudeza el concepto de vacío en Mondrian, su propuesta les resultó insuficiente como arte del instante o del gesto. Por esta razón, Mondrian no logró ejercer una influencia significativa en el mundo artístico japonés de la época.

A continuación, analizaremos este punto con mayor detalle a través de dos obras del calígrafo Ueda Sōkyū.

5. La caligrafía de Ueda Sōkyū (1899-1968)

Como se ha mencionado anteriormente, la principal protagonista del fenómeno de la caligrafía vanguardista fue, sin duda, la asociación de calígrafos Bokujinkai. Sin embargo, incluso antes de la aparición de Bokujinkai, algunos calígrafos ya habían comenzado a explorar nuevas formas de expresión caligráfica con el objetivo de difundir una caligrafía vanguardista a escala internacional. Uno de ellos fue Ueda Sōkyū (1899-1968).

Ueda, maestro de Morita Shiryū, mantuvo una relación de amistad con su discípulo incluso después de que este abandonara Kōsei-kai, la asociación de caligrafía fundada por el propio Ueda. Ambos colaboraron en la creación de una nueva caligrafía, y Ueda escribió varios artículos en *Bokubi*.³⁴ No resulta extraño, por tanto, que el propio Ueda se interesara por la composición de Mondrian. Algunas de sus obras pueden incluso considerarse un diálogo directo con el estilo de Mondrian. En *Ikuni kēini yorazu* 行不由徑 (Fig. 6) y *Sēzan chikashi* 青山近 (Fig. 7) se aprecia una división rectangular y una clara estructuración del espacio similar a las composiciones neoplásticas del pintor neerlandés.



Figuras 3A y 3B. *Ikuni kēini yorazu*, 1951, 81×150 cm, extraída de O Bijutsukan. *Sho to kaiga no atsuki jidai*, 42. Figuración 7: *Sēzan chikashi*, entre 1945-1955, 67×138 cm, colección privada, extraída de Nakamura, *Bokusho. Gendaino sho gējutsu – Bokusho no sekai*, 21.

Ueda introdujo en la caligrafía el concepto de composición pictórica occidental. Se sabe que estudió detenidamente las obras de Kandinsky o de Miró.³⁵ En la caligrafía tradicional, se considera fundamental escribir los ideogramas japoneses con equilibrio, ya sea en sentido horizontal o vertical, situándolos en el centro del papel. Por esta razón, en el marco clásico de la caligrafía no existe un concepto equivalente al de la composición pictórica. Ueda, si bien respetaba la esencia formal de los ideogramas, deformó intencionalmente cada carácter y los dispuso libremente sobre el papel, rompiendo la linealidad tradicional del texto y priorizando la composición visual.

³⁴ Por ejemplo, *Sho no sen* 書の線 (*Bokubi*, n. 12, 1952 (05)) o *Boku no sho* 僕の書 (*Bokubi*, 116. 1962 (04))

³⁵ Kurimoto, *Bokkon*, 74.

Considera que la caligrafía está formada no solo por los caracteres mismos, sino también por la combinación con el espacio entre los caracteres, gobernados por la fluidez del *qi* 氣³⁶. Además, desde los cincuenta las obras empezaron a mostrarnos un gran interés por el espacio vacío del papel. Dentro de las obras de Ueda, existen dos en particular que son un ejemplo de esto y que posiblemente estuvieran influenciadas por Mondrian.

Estudiaremos primero la obra *Sēzan chikashi*. Los caracteres están escritos de manera grande y geométrica, y cada trazo es muy grueso, hecho con tinta densa. Se ve que todos los trazos de los caracteres están encima de las líneas de una cuadrícula invisible al estilo del pintor neerlandés.

Sin embargo, esta pieza también puede interpretarse como un paisaje montañoso: algunos caracteres aparecen en la parte de abajo, mientras que otros se elevan, y el amplio espacio en blanco sugiere la presencia de una vasta atmósfera, como si la niebla se deslizara entre las montañas.

La diferencia fundamental entre Mondrian y Ueda radica en el tratamiento de la línea. En la obra de Ueda, los trazos poseen una fuerte presencia existencial; cada uno se percibe como un ente cargado de energía. Por el contrario, Mondrian nunca busca destacar ninguna línea ni cuadrado en particular, ya que su objetivo es alcanzar una armonía abstracta a través de la totalidad de la composición, sin jerarquías visuales.³⁷

El propio Ueda comentó en una ocasión que había concebido esta obra para que el espectador pudiera experimentar una sensación de amplitud espacial y libertad, como si contemplara un paisaje montañoso que evocara la tranquilidad de estar inmerso en la naturaleza, lejos de toda preocupación.³⁸

En 1951, Ueda se acercó aún más al concepto de Mondrian con la realización de *Ikuni keini yorazu*. En esta obra, Ueda se centra en la composición para que el vacío adquiriera protagonismo. Los caracteres están deformados, adoptando una geometría caracterizada por trazos verticales cortos y trazos horizontales largos, como si los caracteres japoneses estuvieran dispuestos de manera ordenada. La pincelada en esta obra se ejecuta utilizando solo la punta del pincel, lo que permite obtener trazos finos. Aunque los trazos son inequívocamente caligráficos, se percibe que han sido trazados con una deliberada prudencia.

Sin duda, la obra transmite una sensación de movimiento en los trazos caligráficos, que a su vez poseen una ligereza particular. El resultado es una obra en la que los ideogramas evocan la imagen de unos milanos volando por el cielo al atardecer.

Para Ueda, hay dos elementos que merecen ser considerados sobre la caligrafía mondriana. El primero es la composición. Ueda realizó varios bocetos de esta serie para buscar la composición ajustada. La caligrafía, en su esencia, es un arte intuitivo. El calígrafo se sienta frente al papel y, aunque tiene una idea conceptual de la obra, no tiene un diseño concreto. Se calma, toma el pincel y, guiado por la intuición, debe completar el trabajo de un solo golpe. La caligrafía surge de la inconsciencia. De este modo, el calígrafo puede volcar su interior directamente sobre el papel. Sin embargo, el acto de planificar la composición mediante bocetos es, sin duda, un acto consciente, no es de caligrafía.

Otra diferencia fundamental entre la pintura y la caligrafía es la posibilidad de expresar emociones mediante la pincelada o el gesto del trazo. Aunque en sus composiciones los caracteres parecen situarse sobre las líneas invisibles del maestro occidental, los trazos caligráficos siguen transmitiendo algo de espontaneidad, porque siempre llevan consigo el sentido del movimiento del pincel. Si los trazos son intuitivos, nos transmiten pasiones como la ira, el amor, o una emoción cercana a la locura; mientras que, si son finos y ejecutados con una pincelada tranquila, nos comunican tranquilidad, prudencia o miedo, entre otras emociones. La caligrafía, en tanto que práctica artística, se fundamenta en la expresividad inherente de sus trazos, que constituyen tanto un elemento formal como un componente conceptual. En este sentido, *Ikuni kēni yorazu* puede interpretarse como una representación que evoca el movimiento de aves en vuelo, una imagen que trasciende lo puramente literal para subrayar la dimensión rítmica y espacial de la obra.

Ueda debió de reafirmar la fuerza del trazo caligráfico. Lo que los calígrafos de esta época buscaban era la caligrafía universal como género, no como un tipo de pintura. Tras experimentar con el estilo de Mondrian, Ueda comenzó a realizar caracteres gigantescos con trazos gruesos y directos, dejando el papel sin espacio. Sus obras empezaron a centrarse en la gestualidad de trazos más violentos, y la composición pictórica desapareció. Ueda también llegó a la conclusión de que el arte de Mondrian no era compatible con el arte informalista.

Curiosamente, después de trasladarse a Nueva York, Mondrian comenzó a introducir numerosos colores en las líneas de su cuadrícula, abandonando el negro. Cada línea se volvía completamente policromada. Este desarrollo en su arte estuvo principalmente impulsado por su investigación sobre la interacción entre la música, especialmente el jazz, y el arte.³⁹ Pero incluso también para Mondrian, el movimiento del informalismo era ya disimulable.⁴⁰ Este giro hacia la policromía y el ritmo musical puede ponerse en paralelo con las exploraciones de la caligrafía japonesa de posguerra.

³⁶ El *qi* es un concepto tradicional chino que designa una cualidad intangible presente en todos los seres vivos. En la caligrafía china, el *qi* se refiere a la energía vital que fluye mediante el trazo.

³⁷ En sus últimos años, Mondrian decidió añadir más color a sus propias composiciones, convencido de que los colores adicionales suavizarían la fuerza de las múltiples líneas negras y, al mismo tiempo, mantendrían e incluso aumentarían su vitalidad. Sin embargo, cuando Mondrian empezó a trabajar con colores cambiantes, el negro comenzó a perturbar el equilibrio. Por eso decidió eliminarlo por completo. Pitts, *Piet Mondrian*, 137.

³⁸ Ueda, *Shodō nyūmon. Sōsaku-hen*, 153.

³⁹ En 1940, el pintor se mudó a Nueva York, donde pudo escuchar jazz todos los días. En relación con el ensayo sobre la conexión entre música y arte de Mondrian, véase Mondrian, *Pintura y música*, 47-62. Sobre el panorama musical en Estados Unidos en la época de la llegada de Mondrian, Fauchereau, *Mondrian*, 34, 35.

⁴⁰ Susanne Deicher escribe que Mondrian contribuyó a que Peggy Guggenheim descubriese el arte de Jackson Pollock. Le interesaba mucho la abstracción lírica. Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944. Structures in Space*. 89.

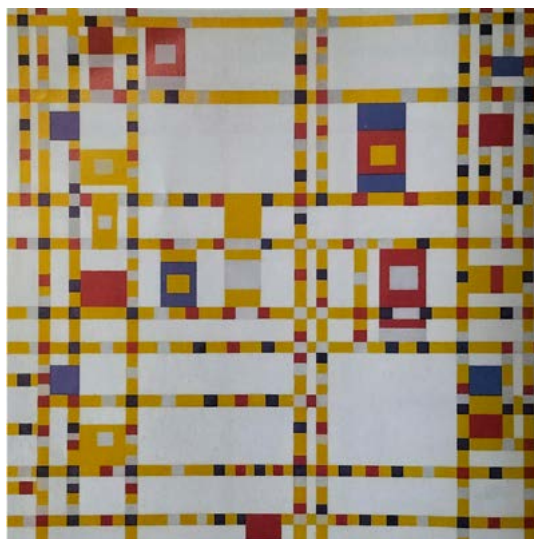


Figura 4. *Broadway boogie woogie*, 1942, 1943. Óleo sobre lienzo. 127×127 cm. Museum of Modern Art, extraída de Deicher, *Piet Mondrian 1872-1944. Structures in Space*. 88.

6. Conclusiones

El arte de Mondrian comenzó a difundirse en Japón ya en los años veinte, aunque en aquel momento su recepción fue limitada debido a la circulación de reproducciones en blanco y negro, incapaces de transmitir la potencia cromática de su pintura. Fue en los años cincuenta cuando se produjo una verdadera efervescencia en torno a su figura. Sin embargo, este interés se vio pronto relativizado por el auge del informalismo y la caligrafía vanguardista, que pusieron en el centro el gesto espontáneo y la dimensión existencial del trazo, en contraste con la abstracción geométrica y racional de Mondrian.

En ese contexto, la hipótesis arquitectónica de Akane Kazuo, que vinculaba las composiciones del pintor neerlandés con la espacialidad de Katsura-rikyū, tuvo una gran resonancia académica. Sin embargo, hoy resulta evidente que aquella afinidad se sustentaba en gran medida en la mirada modernista de las fotografías de Ishimoto Yasuhiro, ligadas al ideario de la Bauhaus. La lectura de Akane, por tanto, formaba parte de un discurso de posguerra sobre la «esencia japonesa» más que de una relación real entre Mondrian y la arquitectura tradicional.

Más fértiles fueron, en cambio, las interpretaciones formuladas desde la caligrafía vanguardista. Hasegawa Saburō y los calígrafos de Bokujinkai descubrieron en el «vacío» de Mondrian una resonancia con concepciones budistas y con la experiencia espiritual del gesto caligráfico. Aunque sus trazos gestuales diferían radicalmente de la abstracción del pintor holandés, la confrontación con Mondrian les permitió repensar la caligrafía en términos de composición, espacialidad y ritmo. La obra de Ueda Sōkyū constituye un ejemplo paradigmático: al experimentar con estructuras afines al neoplasticismo, confirmó tanto las posibilidades como los límites de esa correspondencia, reafirmando finalmente la especificidad expresiva del pincel.

En definitiva, Mondrian no se convirtió en un modelo formal para el arte japonés, pero sí en un catalizador de reflexión. Su recepción muestra cómo la modernidad artística en Japón se construyó en diálogo y contraste con la abstracción europea: mientras la hipótesis de Akane encarnaba una búsqueda de legitimación nacional a través de la arquitectura, la caligrafía vanguardista ofreció un terreno más abierto para repensar las relaciones entre Oriente y Occidente. Así, el caso de Mondrian en Japón revela que la influencia artística no debe medirse únicamente en términos de transmisión directa, sino también como un proceso de reinterpretación cultural en el que la obra extranjera opera como espejo y contrapunto de la creación local.

6. Bibliografía

- Akane, Kazuo 赤根 和生. *Mondrian モンドリアン*. Tokio: Bijutsu-shuppan, 1976.
- Akane, Kazuo 赤根 和生. *Mondrian ronshū モンドリアン論集*. Tokio: Bijutsu shuppan-sha, 1975.
- Fauchereau, Serge. *Mondrian*. Barcelona: Polígrafa, 1994.
- Deicher, Susanne. *Piet Mondrian 1872-1944. Structures in Space*. Köln: Taschen, 1999.
- Gropius, Walter Adolph Georg, Tange, Kenzō 丹下 健三 e Ishimoto, Yashiro 石元泰博. en *Katsura-rikyū. Kūkan to katachi 桂離宮、空間と形*. Tokio: Iwanami-shoten, 1981.
- Gropius, Walter Adolph Georg, Tange, Kenzō 丹下健三, e Ishimoto, Yasuhiro 石元泰博. *Katsura. Nihon-kenchiku ni okeru dentō to sozō 桂、日本建築における伝統と創造*. Tokio: Sōkō-sha, 1960.
- Hasegawa, Takashi 長谷川 亮, “Shizen to denen toshi. Soshite Suishō-kyū. Taut wa Nihon ni nani wo mitaka 自然と田園都市、そして水晶宮、タウトは日本に何をみたか” en *Kenchiku-ka Bruno Taut no Subete: Nihon bi no sai hakken-sha, Bruno Taut 1880-1938, 建築家ブルーノ・タウトのすべて: 日本美の再発見者 Bruno Taut 1880-1938*. Tokio: Musashino Bijutsu Daigaku, 1984.
- Hasegawa, Saburō 長谷川 三郎. “Atarashii riarizumu 新しいリアリズム”, *Mizue みずゑ* n.º 582, 1954: 35-46.
- Hasegawa, Saburō 長谷川 三郎. “Mondrian モンドリアン (en Sho no bi, n.º 34)”, en *Sho no bi 書の美* (27-46):1950.6-1952.3, *Fukkoku-ban 復刻版 (Edición facsímil)*, Tokio: Kokushokankō-kai, 2013.

- Hasegawa, Saburō 長谷川 三郎. *Modan āto モダンアート*. Tokio: Tōkyō-dō, 1950.
- Igarashi, Masaru 五十嵐 卓. “Mondrian to nihon モンドリアンと日本”, *Mondrian. Junsui na kaiga wo motomete モンドリアン、純粋な絵画を求めて*, Tokio: Inshō-sha, 2021.
- Ijima, Tsutomu 井島 勉, Sonohara, Tarō 園原 太郎, y Murakami, Hitoshi, 村上 仁. (mesa redonda) “Muishiki no naiyō 無意識の内容” (mesa redonda). *Bokubi 墨美* n.º 61, 1956: 27-40.
- Imaizumi, Atsuo 今泉 篤男. y Kawakia, Michiaki 河北 倫明. (mesa redonda). “Nihon chushō bijutsu-ten wo mette. 日本抽象美術展をめぐって”. *Bokubi 墨美* n.º 45, 1955: 2-9.
- Isozaki, Arata 磯崎新. *Kenchiku ni okeru ‘Nihon teki na mono’ 建築における「日本的なもの」*. Tokio: Shinchō-sha, 2003.
- Jacquet, Benoît y Walsh, Dermott. “Reduction to Japan-ness? Katsura Villa” as a Discursive Phenomenon, en *From the Things Themselves*, 2012.
- Kurimoto, Takayuki 栗本 孝行. *Bokkon 墨痕*. Tokio: Shinwa-sha, 2018.
- Mondrian, Piet. “Jazz y neoplasticismo”. En *Pintura y música*. Madrid: Casimiro, 2020. 47-62.
- Mondrian, Piet. “Un nuevo realismo”. En *La pureza de la pintura: Nuevo realismo y arte abstracto*. Madrid: Archivos Vola, 2020.
- Morita, Shiryū 森田子龍. “Sho. Kaite Kangaete 60nen. 書. 書いて考えて60年”. En *Morita Shiryū to Bokubi 森田子龍と墨美*. Hyōgo: Hyōgo kenritsu Kindai Bijutsu-kan, 1992.
- Morita, Shiryū 森田子龍. “Sho to chūshō kaiga 書と抽象絵画”. En *Iwanami Kōza Tetsugaku Gējutsu 岩波講座哲学芸術*. Tokio: Iwanami-shoten, 1971.
- Nakamura, Makoto 中村 眞, Morita, Shiryū 森田子龍, Yoshihara, Jirō 吉原治良, Ōsawa, Garin 大沢 雅林 y Suda, Kokuta 須田 剋太 (mesa redonda). “Sho to chūshō kaiga 書と抽象絵画”. *Bokubi 墨美* n.º 26, 1953: 4-17.
- Petrovna Blavatsky, Helena. *La Doctrina Secreta*, Kier, Buenos Aires, 1970.
- Pitts Rembert, Virginia. *Piet Mondrian*. Parkstone Internacional, New York, 2018.
- Segi, Shinichi 瀬木 慎一. “Anforumeru no kadai”. En Segi Shinichi, *Gendai bijutsu no sanjūnen – kokusaika no shōgen 現代美術の三十年 – 国際化の証言*, Tokio: Bijutsu Kōron-sha, 1978.
- Segi, Shinichi 瀬木 慎一. “Anforumeru wo meguru sukyandaru”, en Segi Shinichi. *Gendai bijutsu no sanjūnen – kokusaika no shōgen, 現代美術の三十年 – 国際化の証言*, Tokio: Bijutsu kōron-sha, 1978.
- Ueda, Sōkyū 上田 桑鳩. *Shodō nyūmon. Sōsaku-hen 書道入門 創作篇*, Ōsaka: Sōgen-sha, 1964.
- Watsuji, Tetsuro 和辻 哲郎. *Katsura-rikyū. Yōshiki no haigo wo saguru 桂離宮 – 様式の背後を探る*, Tōkyō: Discover Sensho, 2021.
- Bibliografía usada solo para las fotografías:
- Nakamura, Nihē 中村 二柄. (ed.). *Bokushō. Gendaino sho gējutsu – Bokushō no sekai. 現代の書美術 – 墨象の世界*. Kioto: Tankō-sha. 1997.
- O bijutsu-kan (Museo O), O 美術館. (ed.). *Sho to kaiga tono atsuki jidai: 1945-1969. 書と絵画との熱き時代: 1945-1969*, Tokio: O bijutsu-kan. 1992.