



**Universidad Nacional
Autónoma de México**

Facultad de Filosofía y
Letras



**El mundo flotante de Utagawa Hiroshige y el japonismo
de Vincent van Gogh: Los puentes culturales y visuales
entre Japón y Occidente**

Tesis que para obtener el título de Licenciada en Historia

Presenta:

María Fernanda De la Peña Juárez

Directora de Tesis
Dra. Rie Arimura

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Dedicatoria	4
Agradecimientos	5
Introducción	7
Capítulo 1. El contexto de creación del mundo flotante y el proceso de asimilación de la perspectiva occidental.....	24
1.1 La creación y el desarrollo del mundo flotante y la estampa japonesa	26
1.1.1 La cultura urbana <i>chōnin</i> y el arte en Edo.....	30
1.1.2 El mundo flotante: <i>Ukiyo</i>	35
1.1.3 La estampa <i>ukiyo-e</i>	38
1.2 Las puertas de entrada a una nueva visualidad. Los puentes culturales a partir de los intercambios con Occidente y China	44
1.2.1 Cristianismo en Japón. El primer contacto directo con Occidente	46
1.2.2 Holanda y China. Nuevas vías de ingreso de la visualidad occidental.	60
1.3 El cambio en la representación y la técnica tras la reforma <i>Kyōhō</i> . La interiorización de la visualidad occidental en las imágenes japonesas	65
1.3.1 Los casos de Masanobu, Ōkyo, Harunobu y Kōkan	71
1.4 El paisajismo del siglo XIX. La composición occidental en la obra de Utagawa Hiroshige.....	80
1.4.1 Análisis de la obra de Hiroshige	90
Capítulo 2. La llegada del <i>ukiyo-e</i> a Occidente y la construcción <i>japonista</i> de Oriente	95
2.1 El fin del aislamiento y la Restauración Meiji.....	99
2.1.1 La llegada de la estampa japonesa al contexto occidental del siglo XIX	102

2.2 Descubriendo el “lejano Oriente”: La <i>Chinoiserie</i>	107
2.3 El Japón de Occidente: Las Exposiciones Universales y la producción literaria ...	116
2.3.1 Literatura <i>japonista</i> : crónica, relato de viaje y novela	125
2.4 El <i>japonismo</i> en la vanguardia. El <i>ukiyo-e</i> y el impresionismo	138
2.4.1 Impresiones del mundo flotante	155
Capítulo 3. El japonismo de Vincent van Gogh y las imágenes del mundo flotante de Utagawa Hiroshige	170
3.1 Van Gogh. Entre el impresionismo y el postimpresionismo	173
3.2 La asimilación del carácter japonés y el sol naciente de Arlés	180
3.2.1 Arlés: La búsqueda del sol naciente al sur de Francia	199
3.3 Del otro lado del puente: El <i>ukiyo-e</i> de Hiroshige en la composición de Van Gogh	207
Conclusiones	225
Bibliografía	237

*A mis padres Nelly y David, y a mis abuelos Guadalupe,
Joaquín, Adela, y David.*

*Este trabajo va dedicado con todo mi amor a ustedes,
quienes representan y conforman la parte más
medular de mi existencia.*

*A mi bisabuelo Jesús, por llenarme de historias
maravillosas que años después me guiarían al
camino de la Historia.*

Agradecimientos

Aunque el trabajo de investigación suele ser una labor solitaria, el desarrollo de la presente investigación jamás hubiera sido posible sin la presencia y el apoyo de una gran cantidad de personas en mi vida y en mi formación profesional.

Me gustaría expresar mi más profundo agradecimiento a mi directora de tesis la Dra. Rie Arimura, sin cuyo apoyo incondicional esta investigación jamás habría visto la luz. Gracias por creer en mí y en mi trabajo, así como por impulsar esta tesis desde sus cimientos, cuando era aún una vaga idea que tenía un largo camino que transitar para llegar a consolidarse. Le agradezco infinitamente por leerme con detenimiento, por orientar mis pasos y por brindarme su conocimiento, ya que sus invaluable enseñanzas se encontrarán arraigadas en mi formación y en mi trabajo. Mi cariño, estima y gratitud estarán incondicionalmente con usted, puesto que se ha consolidado como una mentora y un ejemplo a seguir en lo académico y en lo personal.

Quiero agradecer a mi amorosa familia cuyo cariño se ha manifestado en mi formación y en mi trabajo desde mis primeros pasos. A mis padres Nelly Juárez y David Augusto De la Peña les agradezco por su amor, su paciencia, su orientación y su apoyo incondicional. A mis abuelos y segundos padres, Guadalupe Córdova y Joaquín Juárez, por su cariño constante, sus palabras de apoyo en los momentos indicados, su guía y sus enseñanzas, que han hecho de mí la persona que soy el día de hoy. A mi abuela Adela Parada, mi abuelo David De la Peña y mi bisabuelo Jesús Rosalio Córdova, quienes, aunque ya no se encuentran conmigo, estoy segura se sentirían felices de los logros alcanzados, los cuales han sido posibles gracias a su presencia en mi vida, la cual se encuentra indudablemente en cada paso. A todos ellos les agradezco por ser el ejemplo más fuerte a seguir y mi motivo central para perseverar.

Le agradezco a mis tías Lillian Juárez y Claudia Juárez, puesto que su presencia en mi vida me ha permitido aprender de la fortaleza y la dedicación. A mis tías Lilia Córdova y Araceli Córdova por su infinito amor, su compañía y sus palabras de aliento, gracias por las pláticas con café que me permitieron renovar fuerzas y continuar en momentos difíciles.

Mi agradecimiento más sincero con todo el cariño a la Mtra. Ana Silvia Valdés Borja, quien impulso mis pasos en el quehacer histórico cuando aún era una estudiante. Gracias por permitirme iniciar mi camino en la profesión de la Historia, por ser mi primer ejemplo académico a seguir, por no permitirme abandonar el barco y por confiar en mí.

A la Mtra. Kazuko Nagao le agradezco por impulsarme y apoyarme con tanto cariño y dedicación en mi aprendizaje del idioma japonés, ya que sin su amable e invaluable ayuda una parte de esta investigación, y de mi propia formación, jamás habría sido posible. Gracias por ser otro de mis ejemplos a seguir.

A mis mejores amigas Andrea Alejandra Mejía y Arantxa Alejandra Pavón, quienes durante mi tiempo en la universidad compartieron conmigo sus enseñanzas, su tiempo y sus risas. Gracias por hacer de mi proceso de formación en las aulas (y fuera de ellas) un trayecto lleno de felicidad y amor. Y a mi querido amigo Adriel Reyes. A ustedes les agradezco por acompañarme e impulsarme en los peores momentos, por escucharme, orientarme, apoyarme y permitirme aprender de ustedes, a quienes admiro y quiero infinitamente.

A Alexander Martínez Jarillo le agradezco por el apoyo que me ha brindado para llevar este proyecto a su término, gracias por el cariño, el tiempo y la paciencia. Gracias por cada sugerencia y cada momento en el cual has impulsado y apoyado este trabajo, así como por leerme y releerme para poder pulir esta investigación.

A mis sinodales, el Dr. Mauricio Sánchez Menchero, la Dra. Itzel Rodríguez Mortellaro, la Dra. Rebeca Barquera Guzmán y la Mtra. Paola Vanessa Parra Fernández, les agradezco por brindarme de su tiempo, por leerme y por enriquecer este trabajo con sus pertinentes observaciones y comentarios.

De igual manera, agradezco a mis profesores de formación básica y de la carrera de Historia, puesto que me ayudaron a formar mi criterio y a desarrollarme para llegar al punto de madurez en mi pensamiento en el cual me encuentro ahora. Quiero agradecerles puesto que, aunque sé que mi formación seguirá creciendo y cambiando, considero que nunca está de más reconocer y apreciar la huella de quienes, directa o indirectamente, formaron parte de la conformación del pensamiento humano en sus estudiantes.

Agradezco el sustento proveniente del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) AG400319 “Las bibliotecas personales: Un estudio sobre el coleccionismo, escritura, lectura y edición de libros. Los casos de J.L. Martínez, J. García Terrés, A. Castro Leal, A. Chumacero y C. Monsiváis”. Así como al Proyecto IN400322 “Identidad a través del arte y la cultura de México-Japón”.

Finalmente, mi más amoroso agradecimiento a Malyy y Becca, por ser mis compañeras incondicionales durante las noches de desvelo y los arduos días de trabajo.

Introducción

El punto de partida de la presente tesis tuvo lugar durante la elaboración de un trabajo de investigación que planteó responder: ¿de qué manera el uso de las imágenes se modifica en función de los diferentes contextos históricos y culturales en donde circulaban?, y ¿cómo cambian las perspectivas culturales en torno a la producción visual de otros países cuando éstas llegaban a un horizonte distinto? El objeto de estudio en aquel trabajo se centró en los grabados japoneses *ukiyo-e* y los distintos usos que se dieron para estas imágenes en el contexto japonés y el europeo a lo largo del siglo XIX.

Durante la búsqueda de información se hallaron dos elementos que motivaron la elaboración de la presente investigación. Por un lado, el análisis formal de la estampa japonesa que se seleccionó y que correspondía a la pieza “Suruga-chō no. 8” de Utagawa Hiroshige, permitió dar cuenta de la presencia de elementos compositivos del arte occidental dentro de la misma, particularmente de la perspectiva lineal. Este hallazgo motivó la búsqueda de más grabados en donde se percibieran elementos compositivos semejantes a los utilizados en el contexto occidental, tras lo cual se pudo mostrar que era en los grabados generados durante el siglo XIX en donde se podía percibir de manera más clara la incorporación de técnicas de representación occidentales.

Por otro lado, se pudo denotar el impacto que tuvo el arte japonés en el contexto artístico europeo, lo cual motivó el rastreo de fuentes que señalaban la relación de Vincent van Gogh con el arte y la cultura japonesas. Las imágenes que acompañaban dicha información correspondían a las copias a estampas japonesas realizadas por Van Gogh en sus obras *Japonaiserie: Puente bajo la lluvia (Después de Hiroshige)* y *Japonaiserie: Árbol de ciruelo floreciente (Después de Hiroshige)*.

De tal forma surgió una interrogante en torno a el papel de las xilografías dentro del contexto del artista holandés, y durante la búsqueda de una respuesta se hallaron más glosas compositivas en otras de sus obras: algunas que en el ámbito compositivo se asemejaban a determinados grabados de Utagawa Hiroshige, y otras que contenían dentro de sí mismas grabados del artista japonés como decoraciones en el fondo.

Lo anterior generó más inquietudes que respuestas, por lo cual la investigación se encaminó al planteamiento de un proyecto para el desarrollo de un trabajo que tiene como resultado la presente tesis, en la cual se buscará analizar el caso particular de interrelación

en las soluciones compositivas japonesas y occidentales: las presentes en los grabados *ukiyo-e* de Utagawa Hiroshige (1797 – 1858), en los cuales se puede dar cuenta de la presencia de elementos de representación occidentales dentro de su composición; y la incorporación de técnicas y elementos retomados de la estampa japonesa, particularmente de la obra de Hiroshige, en la obra de Vincent van Gogh (1853 – 1890).

Debido a lo anterior, en la presente investigación se buscará ahondar en la relación establecida entre la producción de *ukiyo-e* de Hiroshige y la producción artística del pintor post-impresionista Van Gogh, y a partir de los vínculos compositivos presentes en las técnicas de representación de ambas culturas en la obra de estos dos artistas, se buscará responder: ¿De qué manera se configuró la relación de interculturalidad visual entre el contexto japonés y el occidental?

El objetivo general a desarrollar será explicar este caso de interculturalidad visual entre Japón y Occidente como parte de un proceso de retroalimentación, dejando de lado la interpretación jerárquica de “influencias artísticas”. De igual manera se busca analizar el proceso de retroalimentación visual comprendiendo los elementos de composición presentes en las obras bajo horizontes culturales y perspectivas distintas, mediante el cambio y la reinterpretación de la visualidad.

Al realizar estudios en el campo de la historia del arte y la cultura visual se ha recurrido a denominar como “influencias” a los contactos entre culturas y manifestaciones artísticas, en donde una de las partes involucradas genera un impacto en la otra, ocasionando que aprenda de los elementos que le fueron enseñados y los incorpore dentro de sus manifestaciones. Lo anterior genera un nuevo tipo de composición artística que señala la “influencia” (es decir la predominancia) de la parte que generó un “impacto”, el cual llevó a la otra a retomar lo que le fue presentado.

La mayor parte de estas “influencias” artísticas parten de una visión eurocentrista cuando se trata de un fenómeno intercultural generado mediante el contacto con el mundo occidental, en la cual se presupone que la parte que ejerce la influencia y que provee de enseñanzas que son dignas de incorporar es la cultura europea.

Esta manera de entender los contactos culturales y artísticos en el arte produce una visión unilateral, en donde se deja de lado el considerar que, cuando dos manifestaciones visuales pertenecientes a culturas diferentes entran en contacto, cada una cuestiona, analiza

y reincorpora solamente ciertos elementos de aquello que le fue presentado. Lo anterior pasa en diferentes grados y de diferentes maneras que son determinadas por el contexto particular, los intereses y las necesidades de cada una de las partes involucradas.

Debido a lo anterior, para abordar los estudios sobre contactos culturales es pertinente hacer uso del modelo de la interculturalidad; mismo que propone que durante los procesos de interacción culturales se tome en cuenta y se reconozca la diferencia, remitiendo al diálogo entre culturas para comprender sus posturas particulares, evitando el favoritismo o la existencia de jerarquías, y enriqueciendo la integración entre partes.¹

Este modelo teórico surgió “como una propuesta en el ámbito de la educación, [la cual] se convirtió en un concepto político.”² Aunque la teoría intercultural también ha sido aplicada en el estudio del arte por autores como Philipp Altmann, quien postula que:

Si el arte pretende ser intercultural, esta interculturalidad estética o artística solo puede nacer en el arte mismo y a través de las operaciones propias del arte como esfera social. Son las operaciones artísticas las que tienen que producir la interculturalidad propia del arte. Estas pueden abarcar una serie de actividades artísticas concretas, todas relacionadas estrechamente con el arte y con la capacidad de trascender el arte. Por esta razón, la especificidad de la interculturalidad estética no excluye puntos de conexión con los otros tipos de interculturalidad. Cualquier interculturalidad tiene que incluir “relaciones interculturales simétricas entre grupos hegemónicos y no-hegemónicos [con] las condiciones objetivas mínimas para que la convivencia y la comunicación sean posibles [...]”³

Para poder hacer uso de esta teoría en el ámbito artístico, el autor remarca la importancia del análisis de las obras de arte, ya que: “Son ellas las que hacen y deshacen el arte en todos sus sentidos. Una reflexión de si el arte puede ser intercultural tiene que incluir las obras.”⁴ Partiendo de las obras de arte, la interculturalidad se puede establecer como “un cambio de estilo que modificara [sic] la manera como son concebidas y percibidas nuevas obras de arte.”⁵

¹ Con respecto al tema de la interculturalidad como concepto y modelo, el siguiente estudio hace un análisis general del tema: Vid. Joaquín Beltrán, *La interculturalidad*, Barcelona, Editorial UOC, 2015, 104 pp.

² Philipp Altmann, “Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural?” en *Interculturalidad y artes. Derivas del arte para el proyecto intercultural*, Guayaquil, Universidad de las Artes del Ecuador, 2009, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

De igual manera Altmann postula que se pueden distinguir dos niveles de interculturalidad artística: el normativo y el descriptivo, o bien el político y el académico:

En ambos campos, la interculturalidad designa cosas diferentes. Si hablamos de interculturalidad académica, hablamos de relaciones entre culturas, fenómenos de mezcla, efectos de contactos prolongados. Si hablamos de interculturalidad política, hablamos de una propuesta de cambio social, desde los movimientos sociales que integran sus demandas en este concepto o desde el Estado que pretende regular y armonizar las relaciones entre las diferentes culturas.⁶

Tomando en cuenta lo anterior, la presente tesis parte del nivel descriptivo, en tanto que este estudio pretende analizar un fenómeno de interculturalidad existente en ciertas representaciones visuales generadas por Japón y Occidente, para comprender desde un estudio histórico que parta de un desarrollo general de cada contexto cultural involucrado, la conformación de un caso particular, entendiendo y exponiendo las causas de este proceso con respecto a la asimilación de las técnicas visuales.

Desde su surgimiento en el siglo XVII, la estampa *ukiyo-e* ha sido una importante fuente de información visual que permite denotar temas de interés, inquietudes de determinados periodos, y elementos concernientes a la vida cotidiana en Japón. El primer capítulo de esta investigación tiene por objetivo analizar el cambio en la composición de estas piezas desde sus inicios hasta el siglo XIX, en donde se puede rastrear una paulatina incorporación de técnicas de representación occidental.

Las estampas *ukiyo-e* respondieron desde su origen a una manera concisa de representación de los elementos compositivos, mismos que comenzaron a modificarse desde el siglo XVIII y se consolidaron en la creación de una visualidad que partía de técnicas de representación occidentales y japonesas en la producción del siglo XIX.

Con base en lo anterior, se proponen y desarrollan tres vías de acceso de la visualidad occidental al contexto japonés: el “Siglo Cristiano” en Japón (1549 – 1639); los intercambios con China; y el comercio establecido con la *Verenigde Oost-Indische Compagnie* o “Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales”.

⁶ *Ibid.*, p. 66.

Durante las misiones de evangelización en Japón hubo un contacto con la visualidad europea, tanto de imágenes religiosas como seculares. Muchas de ellas llegaron a Japón como parte de la propagación del cristianismo siendo una primera vía de contacto entre las manifestaciones visuales occidentales y el contexto japonés. Sin embargo, el potencial peligro que esta religión representó para el gobierno japonés llevó a su prohibición en 1587.

Esto llevó a una persecución de aquellos japoneses conversos a esta religión, en un proceso durante el cual hubo vicisitudes políticas entre finales del siglo XVI y principios del XVII; ya que, si bien había sido prohibido en 1587, durante el shogunato Tokugawa este decreto se volvería más permisivo con motivo del interés que tenía el gobierno japonés de entablar relaciones comerciales con la Nueva España.⁷ Finalmente, esta religión fue prohibida de manera rotunda en 1612, pero sería hasta 1614 que esta política anticristiana se extendería en todo el territorio japonés.

El cristianismo continuó practicándose de manera oculta entre algunos miembros de la población japonesa, llegando a tal punto que el gobierno japonés puso en marcha la política de encierro de la nación conocida como *sakoku* entre los años de 1635 y 1641, cuyos edictos prohibieron la salida de japoneses del territorio y la entrada de extranjeros al mismo, como una estrategia para mantener el orden interno.

Si bien en Japón el proyecto de evangelización quedó interrumpido dejando únicamente algunos rastros de él gracias a la pervivencia de algunas creencias cristianas; en el contexto chino esta ideología religiosa continuó siendo practicada, teniendo una pausa en 1773 y reanudando en 1841. Debido a que logró establecerse por mayor tiempo, generó proyectos de imprenta y creación de libros con contenidos religiosos y seculares producidos en caracteres chinos.

Aunque tras la prohibición del cristianismo no se permitió la entrada de libros, posteriormente estos llegarían a Japón por medio de los intercambios comerciales. Durante el siglo XVIII Japón tuvo una crisis económica que lo llevó a replantear las reformas anteriormente instauradas, dando lugar a la creación de nuevos edictos; uno de ellos fue la reforma *Kyōhō* (1716 – 1745), la cual permitía la importación de libros extranjeros que no tuvieran contenidos cristianos. Esto dio lugar a la difusión de libros chinos y europeos que propiciaron la curiosidad japonesa acerca de nuevas miradas y formas de pensamiento, que

⁷ Esto coincide con la llegada accidental de Rodrigo Vivero a Japón.

habían sido introducidas a través del cristianismo y los contactos comerciales con Occidente antes de que el territorio se cerrara al contacto con otras culturas. Japón comenzó a asimilar la cultura europea a través de los libros y las imágenes, es decir a partir del lenguaje escrito y el lenguaje visual.

La visualidad occidental encontró otra vía de ingreso al contexto japonés, construyéndose entre China y Japón un puente indirecto para el acercamiento de la visualidad japonesa con técnicas de representación occidentales. La circulación de textos e imágenes extranjeras en Nagasaki incrementó, haciendo que estos materiales estuvieran al alcance de artistas e intelectuales interesados en la cultura europea conocidos como *rangaku*, quienes consideraban estas fuentes de información occidental ideales para aprender sobre nuevas técnicas y métodos para renovar el arte.

Los estudios *rangaku*, que se propiciaron por medio de las relaciones comerciales con Holanda a través la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales, se consolidaron como otra vía de ingreso. Ya que, tras el conflicto suscitado por el cristianismo, Japón cerró sus puertas a los extranjeros haciendo una excepción en el caso de Holanda quien no tenía un interés religioso a diferencia de los ibéricos, sino meramente comercial. Las autoridades japonesas estaban interesadas en aquello que Occidente les podía proveer, pero con las reservas necesarias tras los problemas que trajo consigo el proyecto de evangelización en Japón.

Es así que uno de los objetivos particulares del capítulo I será poder denotar los vínculos y los contactos culturales entre Japón y Occidente a partir de las vías de ingreso de esta visualidad europea, para poder comprender cómo se dio la integración de elementos compositivos occidentales en la producción de *ukiyo-e* del siglo XIX.

El proceso de integración de la visualidad occidental dentro del contexto artístico japonés es desarrollado en el texto *Transformation de la perspective linéaire. Un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon* de Inaga Shigemi.⁸ Dicho autor refiere que al uso de la perspectiva lineal que se conjuntó con técnicas de representación japonesas; como las perspectivas a vista pájaro, la diagonal, la paisajística, entre otras, se le denominó como

⁸ Inaga Shigemi, "Transformation de la perspective linéaire. Un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon" en *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations entre les cultures*, n. 2, 1984, p. 29 – 62.

la creación de la “perspectiva japonesa”; la cual se manifestó de manera gradual en la producción visual dentro del contexto japonés.

Inaga postula que esta recepción de las técnicas de representación europeas, tales como la perspectiva lineal y atmosférica, así como el uso del claroscuro, comenzó a manifestarse en el contexto japonés desde finales del siglo XVI.⁹ Sin embargo, este momento no es considerado dentro de su proceso de conformación de la “perspectiva japonesa”, debido a que “[...] los japoneses aún no estaban preparados para utilizar la perspectiva, ya que no 'quisieron' representar el espacio con ayuda de esta nueva técnica”.¹⁰

No obstante, es relevante destacar que en este período el estudio de la perspectiva se limitó al pequeño círculo de pintores que fueron formados en la *Schola Pictorum* de la Compañía de Jesús; un ejemplo de esto se encuentra en el caso de algunos biombos, cuyas representaciones hacen uso de la perspectiva a la manera occidental.¹¹ Debido a ello, el contacto entre manifestaciones visuales procedentes de Occidente en Japón durante el “Siglo Cristiano”, y la repercusión de éstas para la llegada y la recepción de la perspectiva lineal, es considerado en la presente tesis como una de las vías de ingreso de la visualidad occidental.

Mientras que la teoría de Inaga postula que el proceso de integración de la perspectiva lineal, y que a su vez manifiesta el inicio de creación de la “perspectiva japonesa”, se dio a partir de 1740 y fue denominado como el “Primer intento”. Posteriormente la segunda fase de este proceso corresponde al “nacimiento de la perspectiva japonesa”, que se dio de la mano de personajes como Hiraga Gennai (1726 – 1779), Suzuki Harunobu (1724 – 1770) y Shiba Kōkan (1747 – 1818). Las siguientes fases del proceso corresponden al “establecimiento del paisaje japonés”, “el problema de la luz-oscuridad” y finalmente “el apogeo del paisaje xilográfico japonés”.

Es importante señalar que, al hacer mención de la “perspectiva japonesa” a lo largo de la presente investigación se hace referencia a la definición anteriormente expuesta, que corresponde a la desarrollada por Inaga. Mientras que el término “visualidad occidental” se referirá a la integración y distribución de recursos visuales que fueron utilizados en la

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ Vid. “洋人奏楽図屏風 [Biombo musical occidental]” en *MOA 美術館. Museum of Art*, <https://www.moaart.or.jp/collections/039/> (Consulta: 21 de junio del 2022).

producción artística europea tras la época del Renacimiento, mismos que ayudaron a conformar la presencia de perspectiva dentro de las imágenes.

Con base en lo anteriormente expuesto, el segundo objetivo particular del primer capítulo será desarrollar y dar cuenta del proceso de creación de esta “perspectiva japonesa”, exponiendo la incorporación paulatina de la perspectiva lineal occidental en la obra de ciertos artistas del siglo XVIII que se conformaron como los iniciadores dentro del método japonés de conjunción de las técnicas artísticas japonesas y occidentales. Lo anterior se realizará por medio del análisis del proceso de incorporación de la visualidad occidental al contexto japonés, tras lo cual la última parte del capítulo I analizará la producción xilográfica del siglo XIX. En este contexto los viajes a lo largo de la nación japonesa se hicieron más comunes, dando lugar a un nuevo género que buscaba representar paisajes de la vida urbana y las vistas más representativas, este nuevo género fue denominado como *fūkeiga*.

El análisis de este género del *ukiyo-e* es de particular importancia para la presente investigación, puesto que permite denotar en su totalidad la última fase de la “perspectiva japonesa”, la del “apogeo del paisaje xilográfico japonés”, ya no como un proceso paulatino de asimilación de la visualidad occidental, sino como la etapa final de la hibridación entre las composiciones occidentales y japonesas.

Debido a lo anterior el tercer objetivo particular del capítulo I buscará demostrar cómo en las estampas *ukiyo-e* del género paisajista denominado *fūkeiga* se ha manifestado con mayor claridad la presencia de la “perspectiva japonesa”, particularmente en la obra de Utagawa Hiroshige perteneciente a este género, quien es central para el desarrollo de este trabajo.

Al hacer un estudio sobre la interculturalidad visual entre Japón y Occidente a partir del *ukiyo-e*, el caso presentado en el capítulo I corresponde a la primera parte del fenómeno denominado por Inaga en su texto *Kaiga no Tōhō, Orientarizumu kara Jyaponisumu he*¹² como “la ida y la vuelta” del arte, cuya metodología es utilizada para el desarrollo de esta tesis. La explicación provista por el estudio *Kaiga no Tōhō*, permite retomar el posicionamiento sobre el tema al estudiar el fenómeno intercultural desde el propio contexto

¹² Inaga Shigemi, *Kaiga no Tōhō, Orientarizumu kara Jyaponisumu he* (絵画の東方。オリエンタリズムかジャポニスムへ), Nagoya, The University of Nagoya Press, 1997, 467 pp.

académico de la historia moderna del arte japonés, el cual se centra en la recuperación que se hizo en Europa de la composición japonesa presente en el *ukiyo-e*.

Para poder analizar la segunda parte de este fenómeno de “la ida y la vuelta”, el capítulo II expone el proceso de recuperación del *ukiyo-e* en Europa a partir de la creación de la corriente denominada como *japonismo*: en la cual Japón y todo aquello relacionado a esta nación se impuso como una moda dentro del contexto occidental.

El *japonismo* surgió gracias a la presencia de una corriente que se consolidó como un antecedente: la *chinoiserie*. Surgida en Europa en el siglo XVIII tras los contactos comerciales que se dieron mediante las rutas marítimas transoceánicas exploradas por España y Portugal, en esta corriente se generó un interés por la cultura y el arte de China. Sin embargo, durante el siglo XIX hubo un cambio dentro de la moda europea al sustituir a China por Japón dentro de la vanguardia. Esta conexión entre la *chinoiserie* y el *japonismo* es un tema que, si bien ha sido poco explorado, ha sido desarrollado en el presente trabajo.

La moda que se generó en torno a Japón se consolidó por medio de la presencia de dicho país en las Exposiciones Universales, suceso que se tuvo lugar tras una serie de acuerdos realizados en 1854, en los cuales el país asiático accedió a comerciar con Europa y Estados Unidos, dando lugar una apertura comercial y artística, y propiciando la llegada de la estampa japonesa a Occidente.

En las exposiciones universales fueron presentados diversos productos y artes decorativas tradicionales, particularmente estampas japonesas pertenecientes a la escuela Utagawa que despertaron el interés de Occidente por la cultura y el arte japonés. El *ukiyo-e* se convirtió en objeto de admiración y estudio ya que se consideró que el encierro al que se vio sometida la nación japonesa hizo posible la preservación de su producción cultural y artística sin que esta se viera alterada o modificada.

La primera Exposición Universal en la cual Japón participó fue en la celebrada en Londres en 1862, haciéndolo de manera no oficial debido a las problemáticas políticas presentes en el contexto japonés; ya que, si bien el shogunato seguía rigiendo la nación, la llegada del comodoro estadounidense Matthew Perry a puerto japonés en junio de 1853, trajo consigo modificaciones en las regulaciones anteriormente establecidas en el gobierno shogunal. Japón participaría de manera oficial en la Exposición Universal de 1867 celebrada en París. En ambas exposiciones anteriormente mencionadas se exhibieron estampas

japonesas pertenecientes a la escuela Utagawa, incluidas piezas *fūkeiga* de la autoría de Hiroshige.

Con base en lo anteriormente expuesto, el primer objetivo particular del capítulo II es analizar de qué manera en el siglo XIX el *ukiyo-e* se configuró como una fuente de información para la incorporación de las técnicas de representación japonesas en el horizonte artístico europeo, así como esclarecer las circunstancias políticas y artísticas que promovieron la llegada del *ukiyo-e* a Europa, y la circulación de determinados artistas e imágenes dentro del núcleo artístico europeo.

Sin embargo, es importante señalar que el *japonismo* y su antecesor la *chinoiserie* surgieron como una forma de conocer, asimilar y reproducir la forma en que eran vistas y entendidas las culturas asiáticas. Dentro de esta interpretación hecha por Occidente, resalta la presencia de un imaginario que se basa en el exotismo, y que se generó y propició gracias a la producción de cierto tipo de literatura denominada *japonista*. Esta surgió en un primer momento por los viajes realizados por parte de diplomáticos y embajadores que buscaban conocer y propiciar las relaciones entre sus países de origen y la nación japonesa. Tras sus visitas a este país crearon crónicas de viaje, siendo algunas de ellas una fuente importante para el desarrollo de esta investigación.

Posteriormente a estas crónicas y a la apertura de Japón, la cual permitió que otros sectores de la sociedad europea visitaran este país, surgieron los denominados relatos de viaje como narraciones de índole más literaria, junto con novelas que se situaban en Japón o tomaban como eje rector la cultura de esta nación. Una parte de esta literatura fue consultada para poder dar cuenta de cómo las vivencias relatadas en estos textos generaron la imagen de un país que fue considerado como “exótico” por haber estado en aislamiento del exterior.

El imaginario bajo el cual se creó el *japonismo* se constituyó como una forma de plantear un Japón idealizado y cuasi mágico para los europeos, mismo que estaba lejos de ser un intento de comprender la cultura de esta nación, y respondía por el contrario a aquello que los europeos querían o buscaban encontrar en el país asiático.

De tal forma, el segundo objetivo particular será demostrar cómo la corriente del *japonismo* se consolidó como un tipo de *orientalismo* al basarse en los imaginarios desarrollados por los europeos con respecto a aquello que consideraban que era lo “japonés”. Con base en lo anterior, en este segundo capítulo se retoma de igual forma la metodología

desarrollada por Edward Said en su texto *Orientalismo*.¹³ Su propuesta permite comprender y tener presentes las construcciones que Occidente hizo en torno a Oriente, ya que al analizarlas como categorías opuestas “cuando se utilizan categorías de oriental y occidental como punto de partida y de llegada de un análisis, una investigación o un asunto político [...], los resultados que se obtienen normalmente son por un lado, la polarización de la distinción: el oriental se vuelve más oriental y el occidental más occidental.”¹⁴

Para cerrar el segundo capítulo se hará un análisis de la relevancia del grabado japonés dentro del *japonismo* y de la revolución artística que tuvo lugar a mediados del siglo XIX, donde se utilizó el *ukiyo-e* –particularmente las piezas del género *fūkeiga*–, para aprender nuevas maneras de representar la realidad en el contexto europeo. Como se podrá visualizar, en corrientes como el impresionismo y el postimpresionismo, se retomó la composición y la perspectiva japonesa. Lo anterior se debe a que la gran mayoría de los artistas que iniciaron la revolución artística europea en este contexto se consolidaron de igual forma como exponentes y grandes seguidores del *japonismo*.

Para poder comprender el cambio en el contexto europeo que permitió la incorporación de la estampa japonesa en su horizonte compositivo, se hace uso de la teoría desarrollada por Jonathan Crary en su obra *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*.¹⁵ Este autor explica cómo el uso y el avance de la tecnología y las teorías científicas y artísticas surgidas durante finales del siglo XVII y el siglo XVIII, dejaron de lado la forma habitual de ver la naturaleza basada en la herencia renacentista. De tal manera se puede dar cuenta de cómo las condiciones materiales e históricas configuran la manera en que se construye la visualidad, mismas que propiciaron un cambio en la representación de la realidad en la producción artística occidental del siglo XIX.

Partiendo de la exposición sobre las problematizaciones que se realizarán a lo largo de los capítulos I y II, así como de los fenómenos particulares que abordará cada uno de ellos, resulta pertinente señalar que la relevancia de la presente investigación radica en que tanto el *japonismo* como el *ukiyo-e* han sido objeto de una gran cantidad de investigaciones de carácter general, las cuales parecen estar divididas de igual forma por el contexto cultural del

¹³ Edward W. Said, *Orientalismo*, Barcelona, Liberduplex, 2008, 510 pp.

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008, 223 pp.

cual preceden. El *japonismo* que estudia la relevancia del arte japonés en el contexto artístico europeo, se ha trabajado desde la historia del arte occidental. Mientras que, el *ukiyo-e* se ha estudiado dentro de la historia moderna del arte japonés.¹⁶

Desde 1980 se comenzaron a hacer estudios culturales comparativos, como son el caso de las investigaciones de Timon Screech¹⁷ sobre el proceso de adaptación de la perspectiva occidental en el contexto japonés y las investigaciones de Inaga Shigemi sobre las relaciones entre Japón y Europa Occidental. Sin embargo, ambas posturas parten de estudios generales sobre estos procesos de adaptación y apropiación de las visualidades, por lo cual es necesario denotar de manera particular la complejidad de estas relaciones que pudieran considerarse como intervisuales.

Partiendo de las bases sentadas por Screech e Inaga, el presente estudio tiene como punto de partida la lectura y la incorporación de una gran variedad de estudios y metodologías generales sobre ambas posturas, que están presentes en libros especializados y artículos de investigación; los cuales fueron analizados y conjuntados para poder rastrear concretamente los vínculos entre las dos culturas estudiadas y exponerlos de manera clara en cada horizonte cultural involucrado.

La importancia de estas relaciones radica en que, en conjunto, configuraron la manera en que se representaría y construiría el arte moderno, dando cuenta de la validez y la importancia de la labor de asimilación visual en ambas culturas. Actualmente los estudios que tratan la temática de la reciprocidad visual han sido abordados principalmente en Japón y en menor medida en Occidente; muchos de ellos escritos en otros idiomas no han sido traducidos al español, limitando así sus alcances entre la comunidad hispanohablante.

¹⁶ Hori Junko, “Japonisme and Ukiyo-e: in 19th century, the Era of City and Media (ジャポニスムと浮世絵: 都市とメディアの時代を背景に)” en *Sapporo Otani Junior College bulletin*, vol. 43, 2013, p. 127.

Al desarrollarse en contextos diferentes, la predominancia de los temas se modifica con base en los intereses particulares. Los estudios sobre *ukiyo-e* que se han desarrollado dentro del contexto japonés buscan dar cuenta de esta manifestación como una producción artística que se puede insertar dentro de su propia construcción de la historia del arte, y cuya presencia fue una influencia para el arte europeo. En contraposición, los estudios desarrollados en Occidente se centran en analizar el *japonismo* como una corriente en donde se generó una moda en torno a lo japonés, y si bien le dan relevancia a la figura de Japón, el sujeto central de estudio es Europa como sitio donde se creó y se desarrolló este fenómeno.

¹⁷ Para comprender la aceptación de la cultura visual europea en el período *Edo*, se consultó el trabajo de Screech en sus obras: Timon Screech, *The Lens Within the Heart. The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Londres, Routledge, 2002, 305 pp. Así como Timon Screech, “The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture” en *Archives of Asian Art*, vol. 47, 1994, p. 58 – 69.

Encuentro necesario el estudio de la estampa japonesa a partir de las relaciones culturales que entretejió con otros horizontes, puesto que “el *ukiyo-e* no es sólo arte japonés, si no también todavía quedan numerosos aspectos por explorar; como una fuente de arte e intercambio cultural internacional que debe estudiarse desde varias perspectivas.”¹⁸

Tomando en cuenta dicha problematización sobre los estudios de *ukiyo-e* y *japonismo* se podrá denotar cómo, en ambos campos de estudio, se abarcan y retoman distintos tipos de temáticas, composiciones y artistas en temporalidades diferentes. Con base en ello, considero necesario delimitar un caso específico por medio del cual se analicen y profundicen los intercambios artísticos y la interrelación entre ambas culturas, por lo cual el capítulo III se centrará en el estudio de la producción artística desarrollada por Vincent van Gogh, en la cual se manifiestan ciertas técnicas compositivas del *ukiyo-e*.

El tercer y último capítulo parte de una presentación de la vida de este artista, misma que se encamina a mostrar sus contactos con el contexto *japonista* del siglo XIX en Europa y con las corrientes artísticas que retomaron e incorporaron para el desarrollo de sus composiciones las técnicas de representación de la estampa japonesa, particularmente en el caso del impresionismo. Con ello se podrá rastrear el paulatino interés de Van Gogh por la cultura japonesa, para poder denotar la importancia de la misma en su propio contexto.

Subsecuentemente se procederá a guiar este *japonismo* particular que fue desarrollado por Van Gogh, para dar cuenta de cómo la cultura de Japón y el *ukiyo-e* se abrieron paso paulatinamente en su horizonte de creación artística. Al denotar este proceso se llegará a los casos visuales concretos en los cuales se puede rastrear la relevancia de la obra de Utagawa Hiroshige en sus composiciones, así como el vínculo presente entre algunas de sus obras y las del artista japonés.

Por medio del uso de las imágenes como fuente de investigación y de las *Cartas a Theo* escritas por Vincent van Gogh, el capítulo III tendrá como objetivo particular mostrar la retroalimentación visual de la estampa japonesa y de la obra de Utagawa Hiroshige en la producción artística de Van Gogh, quien “recogió en su obra los principios de la perspectiva lineal occidental, [y] se convirtió así en uno de los protagonistas del diálogo japonés-europeo del arte a finales del siglo XIX.”¹⁹

¹⁸ Hori, *Op. Cit.*, p. 138.

¹⁹ Melanie Trede & Lorenz Bichler, *Hiroshige. Cien famosas vistas de Edo*, Hohenzollernring, Taschen, 2010, p. 7.

El análisis de un caso en concreto permitirá enriquecer la comprensión y la riqueza de este fenómeno de interculturalidad, denotando la complejidad de estudiar de manera particular los fenómenos de interculturalidad visual, específicamente del caso desarrollado entre Japón y Occidente.

Tomando en cuenta lo anterior y retomando los elementos metodológicos de los capítulos I y II busco proponer una metodología particular centrada en analizar el fenómeno de interculturalidad visual presente entre la obra de Utagawa Hiroshige y Vincent van Gogh, haciendo uso del método general de explicación del fenómeno de “la ida y la vuelta” del arte desarrollado por Inaga, pero enfocado en el caso concreto de ambos artistas.

La hipótesis de esta investigación plantea que al analizar y hacer un estudio sobre las piezas producidas por Vincent van Gogh se podrá denotar el vínculo entre ésta y la obra de Utagawa Hiroshige. Este ejemplo en concreto daría pauta a analizar y comprender los vínculos culturales y artísticos sostenidos entre Japón y Occidente, en los cuales se percibe un fenómeno de interculturalidad visual que si se estudia partiendo de casos específicos permitirá dar cuenta de la complejidad de estos vínculos culturales y artísticos. Lo anterior es de suma importancia ya que mostrará la relevancia de la composición occidental para la conformación de lo denominado como “perspectiva japonesa” en las estampas *ukiyo-e*, y a su vez la relevancia de los grabados japoneses para la conformación del arte moderno en Occidente.

La relación que se sostiene entre ambos artistas a lo largo de la investigación y que se desarrollará en el tercer capítulo, se manifiesta únicamente en el ámbito visual y compositivo presente en sus obras, lo cual hará de las imágenes una fuente de información importante para desarrollar la hipótesis planteada. Ya que en las fuentes textuales –ya sean las cartas escritas por Van Gogh o los estudios generados en torno a la importancia de la cultura y las estampas japonesas para sus composiciones artísticas– no se denota la relevancia de la obra de Hiroshige de la manera en que se puede vislumbrar en las pinturas producidas por el pintor holandés.

A pesar de que los horizontes históricos investigados pueden enmarcarse dentro de los procesos de globalización generados durante los siglos XVI y XIX, se optó por explicar y desarrollar los vínculos entre Japón y Occidente desde la teoría de la interculturalidad. Lo anterior se debe a que si bien la globalización puede entenderse como un “proceso de

construcción de un amplio entramado de relaciones de diversa índole que en su conjunto cubrían el globo y [se] asume que tal proceso inició en el siglo XVI”,²⁰ dicho proceso responde de maneras diferentes con respecto a los vínculos establecidos entre diferentes naciones. De tal manera, dentro de la historia global “cada fenómeno cultural y social estudiado se origina y existe en un contexto diacrónico y sólo puede ser entendido como un proceso abierto con un antes y un después”.²¹

En el caso de la relación de contacto establecida entre Japón y Occidente, esta corresponde a un caso particular que difiere de otros vínculos establecidos entre Europa y el resto de Asia o del mundo. Particularmente al tomar en cuenta que, en el caso de Japón, el inicio del contacto generado por el fenómeno de globalización que tuvo lugar en el siglo XVI se vio interrumpido con el establecimiento de la política de encierro del país. Dicha relación se reanudó hasta el siglo XIX; sin embargo, la primera parte del proceso estudiado en la presente investigación se desarrolló dentro de Japón aún con el cese directo de relaciones con Occidente.

No obstante que la teoría de la globalización ayudaría a explicar los contactos establecidos entre Japón y Occidente, es dentro de este proceso diacrónico que se generan encuentros interculturales, los cuales no necesariamente son lineales y que pueden ser abordados desde un tratamiento sincrónico que permita ir más allá del análisis de los vínculos entre naciones. Lo anterior permitirá estudiar la manera en que dichos contactos fomentaron en cada uno de los contextos involucrados la integración de elementos particulares que se manifestaron en el ámbito visual.

Debido a lo anterior, es importante señalar que los estudios desarrollados desde la globalización generalmente sostienen una postura eurocentrista, la cual se opone al enfoque del cual busca partir la presente investigación. Además, aunque los procesos de globalización fomentaron la aparición de vínculos entre Japón y Occidente “si se quiere identificar un cambio, cualquiera del que se trate, en la Historia Global, se enfrenta a la dificultad de que se observen con desigual claridad en diversas regiones del mundo [...]”.²² De tal manera, el objetivo del presente estudio no es explicar los motivos que llevaron al establecimiento de contactos entre ambos sectores geográficos, sino exponer los elementos

²⁰ Bernd Hausberger, *La globalización temprana*, México, El Colegio de México, 2013, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 21.

que fueron retomados del otro contexto e incorporados en el propio tras las relaciones sostenidas que fueron ocasionadas dentro del marco de la Historia Global.

Debido al desarrollo de un análisis de contextos culturales e históricos distintos, la temporalidad a trabajar en la presente investigación corresponde a un periodo muy amplio, motivo por el cual no se delimitó en el título de esta tesis. Lo anterior se debe a que el establecimiento de una periodicidad responde al análisis que se hará de los horizontes culturales que se presentan en cada uno de los capítulos a desarrollar. En el primero de ellos, es decir el caso japonés, se parte del siglo XVI y se desarrolla hasta el siglo XIX; posteriormente el horizonte europeo que se presenta en el capítulo II se ubica en una parte del siglo XVIII y en el siglo XIX; y finalmente en el tercer capítulo la temporalidad que se delimita corresponde a finales del siglo XIX.

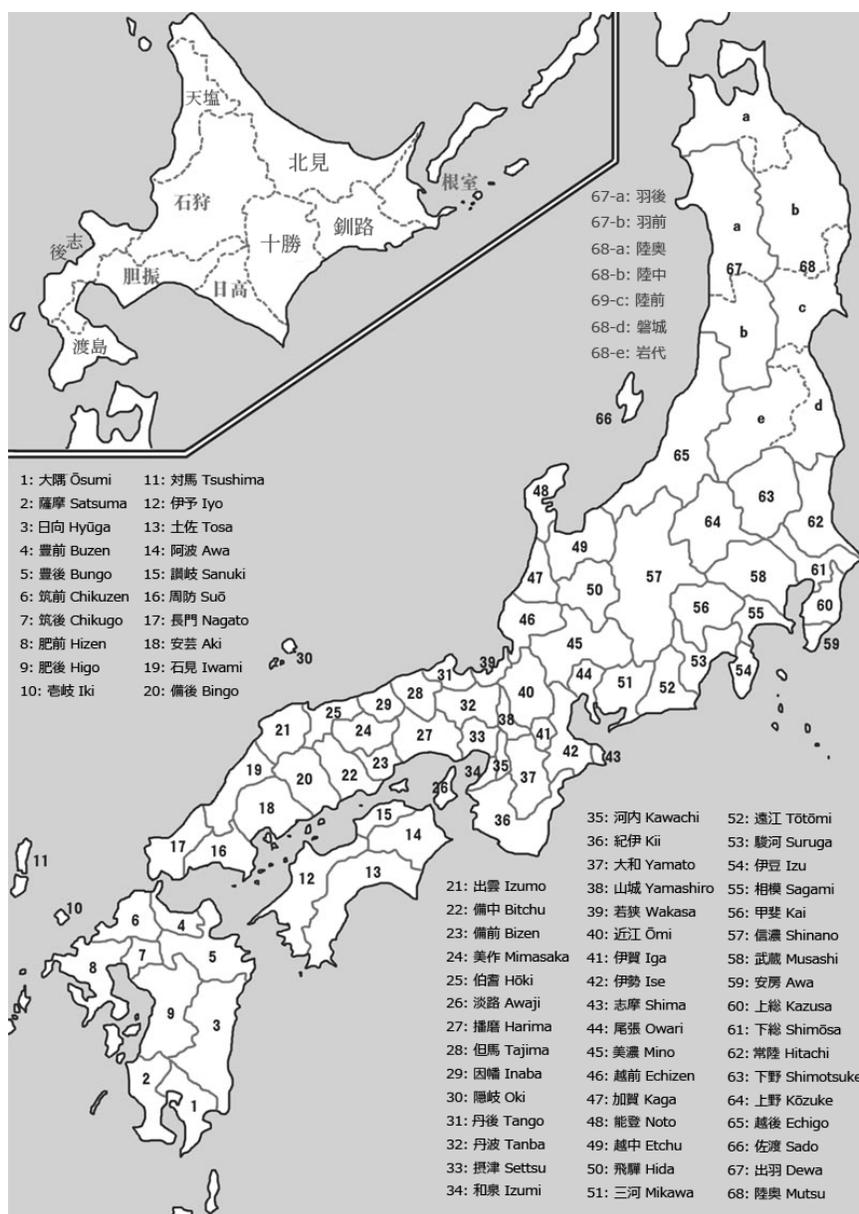
Finalmente, considero importante señalar que a lo largo de la presente tesis se optó por consignar los términos en japonés representados en cursivas y acompañados de su escritura correspondiente en el idioma original, la cual se puede encontrar posteriormente entre corchetes; lo anterior se aplicará en el caso de conceptos y palabras japonesas. Sin embargo, palabras como *shogunato* o *shogunal*, están exentas de este método al corresponder a conjugaciones hechas en español de los términos originales japoneses. De igual forma, en el caso de la palabra «samurái», la cual ya ha sido retomada dentro del vocabulario español, esta aparece sin cursivas, pero con su respectiva escritura en el idioma original cuando es mencionada por primera vez.

Lo anterior se debe a que el lenguaje también denota una postura al momento de realizar investigaciones culturales, por lo cual se optó por apegarse al método de la interculturalidad, en donde si bien se busca mostrar las diferencias entre cada cultura, también se fomenta la integración y el respeto de las manifestaciones propias de cada una de las partes. Por lo tanto, es importante mantener y señalar estos conceptos no sólo en el sistema de escritura utilizado para el desarrollo de esta investigación, sino también en su propio sistema y bajo sus propios conceptos representados en los ideogramas correspondientes.

El método que se eligió seguir para la consignación de los términos japoneses no aplicará en el caso de los nombres, los cuales en su totalidad aparecen acompañados con su respectiva fecha de nacimiento y fallecimiento entre paréntesis. En el caso de los nombres japoneses presentes a lo largo de todo el corpus, estos siguen la manera tradicional japonesa

de consignación de los mismos, la cual corresponde al apellido antecediendo al nombre propio.

Con respecto a las definiciones de los términos en japonés, éstas se pueden encontrar en las notas al pie y corresponden a mi autoría, a menos que en la nota correspondiente se señale la fuente desde la cual está siendo retomada. De igual forma es relevante señalar que a lo largo de la presente investigación se hizo uso de fuentes en diferentes idiomas: español, inglés, japonés y francés. Con la finalidad de facilitar la lectura, en el caso de los tres últimos idiomas se decidió consignar las citas de dichos textos traducidas al español, lo cual también corresponde a mi autoría.



Ancient Japan Provinces Map in Japanese Kanji, 2016, Wikimedia Commons. Imagen tomada de <https://commons.wikimedia.org/wiki>

CAPÍTULO I

El contexto de creación del mundo flotante y el proceso de asimilación de la perspectiva occidental

“Sólo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor del cerezo y las hojas multicolores del arce, cantando canciones, bebiendo sake y divirtiéndose simplemente flotando, indiferente por la perspectiva de pobreza inminente, optimista y despreocupado. Nos dejamos llevar –como una calabaza arrastrada por la corriente del río- sin perder el ánimo ni por un instante. Esto es lo que se llama el mundo que fluye, el mundo pasajero”.

Asai Ryoji, Ukiyo Monogatari, 1661.

El mundo flotante y la producción artística que surgió a partir de este concepto, denominada *ukiyo-e* [浮世絵], se generaron dentro del contexto cultural del shogunato Tokugawa [徳川幕府] de 1603 a 1868, el cual trajo consigo una serie de cambios y modificaciones a la estructura social y política que Japón había tenido durante siglos pasados. Si bien la presencia del *shōgun* [将軍] dentro del núcleo político japonés se remonta a 1185 con la figura de Minamoto no Yoritomo (1147 – 1199), y se consolida como un cargo emitido por el *tennō* [天皇] o emperador, cuyo propósito era buscar la pacificación al desempeñarse como el máximo líder militar dando inicio al shogunato Kamakura [鎌倉幕府],²³ el rol que desempeñaría este personaje a lo largo de los siglos cambiaría drásticamente.

El inicio de los Estados en Guerra (1467 – 1568) o *Sengoku Jidai* [戦国時代] consolidó al estrato militar como un elemento central para el establecimiento del orden dentro del contexto político del país. Este periodo histórico inicia con la Guerra de *Ōnin* [応仁の乱] en la cual dos grandes señores: Hosokawa Katsumoto (1430 – 1473) y Yamana Sōzen (1404 – 1437) disputaban el poder shogunal. Dentro de este horizonte la figura del *shōgun* Ashikaga se debilitó y el carácter bélico cobró fuerza con los enfrentamientos internos entre los

²³ Vid. Tanaka, Michiko, “Época Medieval. Descentralización del poder y difusión cultural” en Tanaka Michiko (coord.), *Historia Mínima de Japón*, México, El Colegio de México, 2013, p. 95 – 122.

diversos clanes, los cuales incrementaron su poder militar por medio de la dominación y la conquista regional.

Como consecuencia de lo anterior, el establecimiento de alianzas fue fundamental, iniciando así un sistema en donde “ cada vasallo o jefe local establecía lazos de vasallaje con los guerreros locales (*dogō*) [土豪] que encabezaban unidades domésticas patriarcales, las cuales también constituían unidades de actividad económica y de defensa local.”²⁴ De tal forma las necesidades contextuales llevaron a dar privilegio a la fuerza militar por encima del poder y fundamento espiritual sobre el cual se sostenía la figura imperial, relegando paulatinamente la imagen autoritaria del *tennō*.

Este nuevo reordenamiento político sentó las bases para el establecimiento de un orden social en el cual la importancia de la guerra, y por lo tanto la dominación de la tierra por medio de la imposición de la fuerza militar, llevó a la aparición de jefes guerreros de mayor jerarquía denominados *daimyō* [大名], quienes posteriormente servirían a la que se consolidó como la autoridad central: el *shōgun*. La obediencia y lealtad a esta figura era pagada con el otorgamiento de grandes extensiones territoriales, donde la población y los bienes generados en ella se convertían respectivamente en súbditos del *daimyō* y en productos tributarios a su disposición.

La existencia de territorios, cuya base se establecía en el ejercicio del poder emitido por estos personajes, originó la aparición de pequeños dominios territoriales que estaban constantemente en procesos de guerra y alianza. Es en este periodo donde la figura del samurái [侍] alcanza una relevancia central para el cuidado y la protección de los *daimyō*, quienes constantemente se veían enfrentados unos a otros por intereses territoriales o políticos.

Dentro de este panorama conformado por diversos feudos y cabecillas militares, la búsqueda de la unificación territorial de Japón se volvió un objetivo en común para hombres pertenecientes a familias aristocráticas (o *kuge* [公家]) que buscaban hacerse con el cargo y el poder de *shōgun*. Oda Nobunaga (1534 – 1582), expulsó al antiguo *shōgun* Ashikaga Yoshiaki (1537 – 1597) de Kioto, durante el fin del periodo Muromachi (1336 – 1573), dando inicio al proceso de unificación nacional.

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

Tras la muerte de Nobunaga en 1582 el proceso de unificación es continuado por Toyotomi Hideyoshi (1537 – 1598), quien unificó el territorio y sentó las bases culturales y económicas que definirían gran parte del gobierno que se estableció posteriormente en manos de Tokugawa Ieyasu (1543 – 1616); quien aprovechando el vacío político generado con el fallecimiento de Toyotomi Hideyoshi y la falta de edad suficiente por parte de su hijo Hideyori (1593 – 1615), se estableció en el poder dando inicio a uno de los shogunatos más largos y que se consolidó como el último en la historia de Japón:

La carrera de Tokugawa Ieyasu es comparable a las de Nobunaga e Hideyoshi, de quienes había sido aliado, pero se prolongó durante dieciocho años después de la muerte del segundo. Heredó, pues, la unidad que sus predecesores habían creado, pero fue mucho más allá, hasta construir una hegemonía estable, que duraría más de doscientos cincuenta años después de su muerte.²⁵

1.1 La creación y el desarrollo del mundo flotante y la estampa japonesa

El triunfo de la estabilidad que tuvo el shogunato Tokugawa se encuentra en el carácter hegemónico que definió este nuevo sistema político. Con la victoria en la batalla de Sekigahara [関ヶ原の戦い] (1600), tras la cual se consolidó la figura de Ieyasu como supremo líder militar del país ya unificado, se generó un reordenamiento territorial en el cual ciertas casas de *daimyō* fueron destinadas a disminuir sus posesiones, mientras aproximadamente 87 más se extinguieron, confiscando en el proceso cerca de 7.572.000 *koku* [石]²⁶ de arroz, los cuales ayudaron al establecimiento de una economía que solventara durante su inicio el nuevo orden político del *shōgun*.²⁷

Este nuevo sistema conocido como el *baku-han* [幕藩] “para indicar que se basaba en las dinámicas tensiones existentes entre un shogunato (*bakufu*) y unos 250 dominios de *daimyō* (*han*)”,²⁸ dio por sentado a lo largo de los 250 años del shogunato Tokugawa, la

²⁵ John Whitney Hall, *El Imperio Japonés*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2010, p. 146.

²⁶ El *Koku* corresponde a una unidad de volumen utilizada antiguamente en Japón, equivale a un aproximado de ciento ochenta litros.

²⁷ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 149.

²⁸ *Ibid.*, p. 150.

relación entre la figura del *shōgun* como la autoridad gubernamental y la del *daimyō* como autoridad regional. Esta relación ayudó a la configuración y el perfeccionamiento de un sistema burocrático en el cual se buscaba preservar el orden social por medio de las instituciones, los cargos y las leyes generadas por la nueva aristocracia militar.

El gobierno central [...] contaba con un Gran Consejero (*tairō*) a la cabeza, cuando se consideraba necesario; bajo la presidencia directa del sogún [sic], actuaba permanentemente un Consejo de Ancianos (*rōchū*), al cual estaban subordinados los comisarios generales (*ōmetsuke*) que controlaban a los daimios; del Subconsejo de Ancianos (*wakadoshiyori*) dependían los vigilantes (*metsuke*); existían chambelanes (*sobayōnin*), un Ministerio de Asuntos Religiosos (*jisha bugyō*), dos juzgados de Edo (*Edo machi buyō*) y tesoreros (*kanjō bugyō*). Los poderosos tentáculos del control shogunal alcanzaban a los organismos locales externos a Edo, como los gobernadores de Kioto (*kyōto shoshidai*) y Osaka (*Osaka jōdai*), los alcaldes (*bugyō*), y los inspectores de distrito (*gundai*) u otros oficiales (*daikan*).²⁹

Otro de los cambios que se dieron con el inicio del régimen Tokugawa está relacionado con el establecimiento de la capital en Edo [江戸] (la actual Tokio [東京]) como sede de la administración política y militar, mientras que Kioto [京都] se conservó como la capital imperial donde residía el poder espiritual (*tennō*) y el centro artístico por excelencia. El nuevo régimen estableció con esta región una relación donde se reconocía la figura del emperador, pero se buscaba que ésta sólo tuviera injerencia en los asuntos espirituales y culturales, sacándolo del panorama político. El propósito de mudar la capital a una localidad lejana se relaciona con la búsqueda de una nueva identidad autoritaria separada de la figura del emperador, la cual históricamente estaba vinculada con la antigua ciudad de Kioto.

En aquella época, el shogunato descansaba sobre una base segura de reglamentaciones y de precedentes que garantizaban la autoridad del Shōgun sobre el emperador y su corte, sobre los daimyō y sobre las órdenes religiosas. El movimiento de unificación había centrado, nuevamente, la atención sobre el emperador como fuente primordial de confirmación política, y tanto Nobunaga como Hideyoshi habían trabajado por acrecentar el respeto público rendido al *Tennō*. La política Tokugawa perseguía el doble objetivo de aumentar el prestigio

²⁹ Olga García Jiménez, “El periodo Edo. Sociedad y cultura urbana” en catálogo de la exposición *Fantasia en Escena Kunisada y la escuela Utagawa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 15 de mayo al 10 de julio del 2014, p. 17.

del soberano, pero tratando de controlarle y de aislarle de los daimyō. (...), el emperador y su corte estaban estrechamente controlados y no podían participar libremente en los asuntos del estado.³⁰

Esta nueva organización llevó al país a salir del caos originado en la época de guerras, dando lugar un nuevo periodo histórico denominado *Taihei* [泰平] o la gran paz, en el cual la sociedad japonesa logró restablecerse y modificarse por medio de la disciplina instaurada por el confucianismo, corriente ideológica adoptada por Ieyasu.

El papel del confucianismo dentro de la organización política del shogunato es fundamental para determinar no sólo la prevalencia de este sistema, sino también las bases sobre las cuales se cimentó el nuevo orden social. La filosofía confuciana, originaria de China e importada a Japón, fue retomada durante el periodo shogunal, ya que, mediante una serie de normas de carácter casi religioso, ayudaba a organizar al pueblo por medio del establecimiento de roles y deberes que iban desde el núcleo particular (la familia) hasta el general (el estado).

Este modelo ideológico se ajustó a las necesidades del nuevo régimen por incentivar la conformación de una sociedad apegada a los principios de lealtad y obediencia, que se determinaban por medio del sistema jerárquico, donde desde su nacimiento la persona tenía una labor y un lugar social preestablecido. Lo anterior se debe a que el confucianismo postula que las jerarquías sociales están regidas por los cinco anillos llamados *gorin* [五輪], o relaciones, que deben ser seguidas y respetadas por cada individuo: “el hijo obedece al padre, la esposa a su marido, el hermano menor al mayor, el vasallo al señor y los amigos deberán obedecerse entre sí; y por los 'tres lazos' (*sanko*) [三綱] relativos a las parejas esenciales: gobernante y súbdito, padre e hijo y marido y esposa.”³¹

Sin embargo, el régimen Tokugawa invirtió la escala confuciana; para Confucio estos niveles debían ser aplicados en primera instancia en el seno familiar para ir aumentando gradualmente a nivel sociedad y estado. El shogunato cambió las escalas para situar en primer plano al estado, a las autoridades e instituciones, y posteriormente los niveles personales y

³⁰ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 153.

³¹ García Jiménez, *Op. Cit.*, p. 16.

familiares.³² Mientras cada individuo se apegara al rol que le correspondía y cumpliera con las obligaciones respectivas respetando las jerarquías no alteraría el orden natural, por medio del cual perduraría el equilibrio y con ello el mantenimiento de la paz:

Desde el sirviente al señor, pasando por todos los grados de jerarquía familiar, la ley del deber era la misma: obediencia absoluta a la tradición [...] nadie podía vivir según sus propios deseos, todos debían vivir según la tradición. El individuo no existía legalmente, la familia era la unidad básica de la sociedad. Incluso el patriarca era un mero representante de la familia a efectos legales, responsable de los vivos y de los muertos.³³

Dentro de este nuevo régimen de índole neoconfuciano el *shōgun* y su aristocracia militar estaban situados en el primer nivel de relevancia, puesto que velaban de forma constante por el bienestar de la sociedad a través del control y mantenimiento de las jerarquías. Posteriormente en escala de importancia se establecían la figura del *daimyō* que “prestaba un juramento privado (*seishi* [誓詞] o *kishō* [起請]), en el que se comprometía a obedecer los decretos del Shōgun, a no tomar parte en confabulaciones contra el Shōgun, y a servir al Shōgun lealmente”,³⁴ y finalmente los hombres que prestaban servicio a estos terratenientes.

Con respecto a los *daimyō*, estos pueden categorizarse en tres tipos: los que estaban vinculados de forma directa con la familia Tokugawa, quienes poseían territorios cercanos al clan shogunal, y aquellos que se encontraban en las regiones periféricas del país.³⁵

Con el fin de resguardar el orden y la obediencia de los *daimyō* los diferentes sucesores del clan Tokugawa instauraron a lo largo del shogunato medidas con las cuales buscaban, no sólo preservar su control administrativo, sino además extender su autoridad a lo largo del territorio japonés. Una de estas medidas, que promovió el crecimiento de las ciudades como núcleos urbanos y las dotó de poder y circulación económica, fue la política del *sankin kōtai* [参勤交代]. Esta disposición gubernamental consistía en exigir a los *daimyō* el establecimiento de una residencia en la capital, vivienda en la cual debían residir con su

³² Federico Lanzaco Salafranca, *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, p. 161.

³³ Lafcadio Hearn, *Japón. Un intento de interpretación*, Gijón, Satori, 2013, p. 74 – 75.

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ Vid. Christine Guth, *El arte en el Japón Edo: el artista y la ciudad, 1615 – 1868*, Madrid, Akal, 2009, 176 pp.

familia durante determinados periodos de tiempo. Tras el regreso de estos grandes señores a sus territorios correspondientes, su familia debía permanecer en la vivienda establecida en Edo. Lo anterior aseguraba la obediencia y subordinación al *shōgun* quien mantenía a la familia de los *daimyō* dentro de la ciudad a manera de “rehenes”.

La política *sankin kōtai* tuvo dos consecuencias directas: por un lado, aseguró la subordinación y el control establecidos promoviendo la paz que reinó a lo largo del shogunato, y por el otro, hizo crecer las ciudades, los caminos y las rutas a lo largo del país para facilitar el movimiento continuo de los *daimyō*. Lo anterior promovió el ingreso y la circulación de capital a los núcleos urbanos, principalmente a Edo, facilitando su crecimiento y estableciendo *de facto* el carácter urbano de estos espacios.

Tomando en cuenta lo anterior, las residencias temporales de los *daimyō* establecidas en la capital promovieron la adquisición y distribución de productos y servicios, dentro de los cuales se deben considerar aquellos destinados al ocio y entretenimiento que se encontraban dentro de los barrios del placer. De tal forma se puede explicar el desarrollo y difusión del *ukiyo* [浮世], concepto que será expuesto más adelante.

1.1.1 La cultura urbana *chōnin* y el arte en Edo

Edo se consolidó como el lugar de residencia del *shōgun* siguiendo el modelo de ciudades-castillo cuya estructura y función era comparable a fortalezas militares. Sin embargo, el crecimiento progresivo que tuvo a lo largo de un siglo, en el cual se consolidó como la ciudad más grande del país, tuvo que ver con los cambios contextuales que se dieron gracias a los nuevos intereses y rutinas sociales adaptadas por los nuevos estamentos.

Dentro de este panorama se generó una configuración social cuyo objetivo primordial era mantener el orden establecido del shogunato o *bakufu* [幕府],³⁶ afianzando una nueva forma de organización social entre los individuos, la cual respetó en su base el antiguo orden que se había consolidado desde el periodo Muromachi (1336 – 1573), situando a los samuráis al servicio de los *daimyō* en el estrato más alto, sólo por debajo de estos jefes y señores

³⁶ Término que se refiere a la organización administrativa shogunal; en su traducción este término puede ser entendido como “gobierno de casa o tienda de campaña” haciendo alusión a las épocas de guerra donde las estrategias militares eran planeadas y organizadas dentro de la tienda del general.

militares. Sin embargo, la sociedad japonesa del periodo Tokugawa estuvo conformada por más estamentos, los cuales fueron un elemento clave para la aparición de un desarrollo urbano cuyas manifestaciones dentro del nuevo contexto histórico se destacaron por quebrar con el antiguo horizonte cultural.

La nueva estructura social del siglo XVII se estableció de la siguiente manera: en primer lugar, se encontraba la nobleza o *kuge*; posteriormente el estamento de los samuráis (en donde se puede insertar la figura del *daimyō*); los residentes de la nueva urbe denominados *chōnin* [町人], categoría en la cual se insertaban los agricultores, artesanos y comerciantes; y finalmente las clases marginadas donde se encontraban los *hinin* [非人].³⁷

A lo largo del régimen Tokugawa el puesto que los samuráis ocupaban dentro de la élite se modificó drásticamente ya que, tanto los servicios que prestaban como el papel que desempeñaban socialmente, comenzaron a ser prescindibles. Debido a la gran relevancia de este sector militar durante siglos pasados y por la posición social tan beneficiosa que ocupaban, la figura del samurái tuvo acceso a una gran cantidad de privilegios aún después del declive de sus actividades.

Si bien mantenían los beneficios que les habían sido otorgados por su linaje familiar y el rango que poseían, como el portar espada, tener un apellido y el acceso a materiales y artículos de lujo,³⁸ su posición económica decayó considerablemente debiendo acostumbrarse al pago de un estipendio mensual. Es importante señalar que, dentro del panorama artístico-cultural, la clase samurái desempeñó un papel importante debido a su poder económico y social. De tal forma que dentro de la mayor parte de este sector se consolidaron mecenazgos, los cuales dictaron y promovieron ciertas formas de producción artística.

Por otra parte, el inminente crecimiento demográfico que se dio tras la mudanza de la capital administrativa a Edo y el establecimiento de ciudades-castillo a lo largo del país, buscaba el crecimiento y la restructuración de la ciudad como núcleo social, por lo cual la base económica se modificó al amalgamar y generar células de comercio dentro de los nuevos centros urbanos. Lo anterior permitió un crecimiento económico producido lejos del estrato

³⁷ Por su traducción “no humano”, hace referencia a los individuos excluidos de la sociedad. Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 162.

³⁸ *Ibid.*, p. 163.

aristocrático y generado gracias al papel de los comerciantes, artesanos y campesinos (la clase *chōnin*), quienes desempeñaron una fuerza económica que se basaba en la venta de productos y servicios requeridos dentro de estas nuevas urbes: negocios dedicados a la fabricación de objetos de uso diario, así como accesorios y servicios indispensables para las viviendas.

Dentro del estrato de los *chōnin* se estableció un sistema jerárquico en donde los agricultores eran considerados como la fuerza productora ya que cosechaban el arroz que era ofrecido como estipendio anual, mientras que los artesanos producían los bienes que eran consumidos y facilitaban la nueva vida urbana a los samuráis y señores feudales, y finalmente los comerciantes se situaban por debajo ya que se entendía que no producían nada de valor.³⁹ Sin embargo, con el crecimiento urbano el rol de los comerciantes fue fundamental y se desarrolló rápidamente gracias a las circunstancias, situándose posteriormente como el sector social con más poder e independencia de la clase gobernante.

La fuerza que esta clase social adquirió llevó a los otros sectores a generar una dependencia económica hacia ellos; de tal forma existen casos de samurái que carecían de un señor a quien servir (cual es el caso de los *rōnin* [浪人]) o que buscaban mejorar su situación económica, y por lo tanto se involucraron dentro la producción intelectual y artística *chōnin*, como fue el caso de Ōta Nanpo (1752 – 1826), Hiraga Gennai (1726 – 1779) y Ryūtei Tanehiko (1783 – 1842).⁴⁰

Durante los primeros años, la clase *chōnin* no pudo situarse dentro del terreno político debido a que tanto campesinos como comerciantes “eran tratados con evidente paternalismo y con gran severidad [...], se encontraban sometidos a las disposiciones de una gran variedad de leyes que restringían su modo de vida y el carácter de sus actividades comerciales.”⁴¹ Sin embargo, con el crecimiento económico alcanzarían un grado de poder que generaría una relación de dependencia económica por parte de los *daimyō* y terratenientes, al convertirse en sus prestamistas.⁴²

³⁹ Guth, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁰ Amaury A. García Rodríguez, *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005, p. 16.

⁴¹ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 163.

⁴² García Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 16.

Lo anterior desembocó en el establecimiento de un poder económico que permitió a los *chōnin* acceder a un nivel de independencia social y de desarrollo, donde se abría un espacio para el desempeño de actividades lúdicas dentro de sus tiempos de ocio, generando así un “elemento burgués”⁴³ dentro de la sociedad japonesa Tokugawa. Éste trató de ser centralizado y controlado por las autoridades gubernamentales, quienes buscaban promover o restringir ciertas temáticas y actividades culturales generadas dentro del estrato *chōnin*.

La aparición de espacios y actividades que satisficieran las necesidades de este nuevo sector social distaba mucho de las antiguas actividades recreativas que entretenían a la élite militar. Ya que, si bien las restricciones dictadas por la élite podían establecerse inicialmente debido al carácter de mecenazgo desempeñado por las clases nobles, no fue posible establecer o dictar un canon con respecto a los gustos o las tendencias que se afianzarían dentro de la producción urbana.

Esto se debe a que durante el periodo Muromachi el sector aristocrático había disfrutado de los beneficios de educación e instrucción de alta calidad, lo cual los situaba dentro de un escenario cultural incomprensible para la nueva cultura *chōnin*. Las actividades culturales que habían sido generadas durante este periodo, y que se habían restablecido con más fuerza durante el periodo Azuchi-Momoyama,⁴⁴ tales como la pintura en tinta china; la meditación; la jardinería; el teatro *nōh* [能];⁴⁵ la poesía y la ceremonia del té. Las cuales no representaron un atractivo para la nueva clase urbana, cuyos saberes, problemáticas e intereses cotidianos estaban muy alejados de los pertenecientes a la élite aristocrática.

Con respecto al contexto artístico que se desarrolló en Edo durante los inicios del periodo Tokugawa, este puede ser entendido como dos formas de representación que variaron conforme a la realidad desde la cual las manifestaciones surgían y eran plasmadas. Por un lado, las que habían sido establecidas como el canon dentro de la élite aristocrática y militar, y por el otro, las nuevas manifestaciones que surgían dentro de la nueva construcción de la

⁴³ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 147.

⁴⁴ Este periodo hace referencia a la época de la unificación territorial, en esta época la cultura Momoyama vio su mayor esplendor dentro de los años del régimen de Toyotomi Hideyoshi. Tanaka, *Op. Cit.*, p. 132.

⁴⁵ Género tradicional del teatro japonés en el cual se hace la representación de rituales, leyendas y mitos de índole religiosa, posee una gran cantidad de elementos del budismo y el sintoísmo por lo cual las representaciones tienen una carga espiritual, así como mensajes y códigos simbólicos específicos que requieren, en la mayor parte de las ocasiones, el conocimiento previo de estas temáticas.

realidad y los intereses de la cultura urbana recién surgida. Si bien estas culturas artísticas pueden entenderse una en contraposición a la otra, en realidad parten de la misma raíz.

El arte que surge en el estrato *chōnin* fue concebido en un inicio como un arte poco refinado y culto en comparación con las producciones que se generaban dentro del sector aristocrático. Sin embargo, es necesario señalar que el desarrollo social de los comerciantes y artesanos les permitió acceder paulatinamente a ciertos grados de educación, con lo cual Edo se transformó a lo largo del periodo Tokugawa en una sociedad alfabetizada en donde el conocimiento y las actividades artísticas eran cultivadas por un mayor sector de la población.

El desarrollo del arte *chōnin* en Edo generó modelos artísticos que partían de las manifestaciones culturales que provenían de los contactos y las tradiciones traídos desde China, país que históricamente se consolidó como mentor de una gran parte de países del este y sureste asiático, entre ellos Japón. Sin embargo, dentro de este nuevo contexto histórico hay un nuevo elemento que difiere y se aleja del canon artístico chino que había sido considerado por muchos siglos como la base. El tema central de representación e inspiración dejó de ser la naturaleza, y fue desplazado por la ciudad como nuevo concepto y eje guía.

La conformación urbana es indispensable para comprender la aparición y el desarrollo del sector *chōnin*, ya que este nuevo estamento adquirió conciencia de su realidad y reflexionó con respecto al lugar que ocupa dentro de la sociedad; por lo tanto, los nuevos artistas urbanos buscaron dar sentido a este nuevo escenario que:

[...] ofrecía un nuevo ideal de abundancia y energía moldeado por manos humanas y no por divinas. La ciudad atraía gente de toda condición social procedente de todas las partes del país, ofreciéndoles teatralidad y boato, día y noche sin importar la estación del año. En la ciudad la información, los bienes materiales y los pasatiempos de ocio, antes sólo disponibles para la elite, se encontraban fácilmente al alcance de todos.⁴⁶

⁴⁶ Guth, *Op. Cit.*, p. 21.

1.1.2 El mundo flotante: *Ukiyo*

El crecimiento económico de la clase *chōnin* llevó a la creación de nuevas formas de consumo y entretenimiento que reflejaron su propia realidad, propiciando la aparición de una nueva cultura enfocada en el disfrute de los placeres y el derroche del dinero, la cual se centraba en la idea de que el mundo y la vida son sólo un momento y un instante sensorial; esta idea de un mundo flotante temporal y transitorio está asociada al término *ukiyo* que:

[...] proviene de la filosofía budista, en donde *ukiyo* 浮世 significa el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea (la gente, los animales, las cosas, los sentimientos, etc.) como artificios, que son la causa de nuestros sufrimientos y que nos atan a un mundo que es nada más que fantasía. Es decir, este mundo ilusorio no sería más que el mundo terrenal, donde vivimos y donde desarrollamos toda nuestra actividad como seres humanos. El periodo Edo se apropia de esta idea reacondicionando el término... Este “mundo flotante” [...] por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa.⁴⁷

Si bien este concepto se desarrolló en la producción artística posterior, como la literatura y el arte visual, la aplicación de esta filosofía dentro de la vida urbana se puede observar en la creación de actividades culturales de índole popular como el teatro *kabuki* [歌舞伎]⁴⁸ y el *bunraku* [文楽].⁴⁹ La aparición y popularidad de zonas de entretenimiento y distritos del placer generaron espacios en donde se manifestaba el término *ukiyo*, y que podía ser aplicado para denotar el disfrute de momentos eróticos, de diversión, apuestas y derroche.

En términos de consumo la cultura *chōnin* desarrolló una predilección por la aparición continua y el seguimiento de modas y tendencias, haciendo que los comercios dedicados a la moda sacaran nuevos productos de manera constante buscando mostrar en ellos el estatus

⁴⁷ García Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 40.

La obra de Asai Ryōi, *Ukiyo Monogatari* [浮世物語] es un punto de partida para comprender la diferencia del término entre la filosofía budista y la filosofía creada en torno a este término en la cultura urbana del periodo Edo.

⁴⁸ Género tradicional del teatro japonés en el cual se hace la representación de leyendas y cuentos tradicionales por medio de la actuación exclusiva de hombres maduros, este tipo de teatro se caracteriza por evitar que sus representaciones estén vinculadas a elementos religiosos.

⁴⁹ Género teatral cuyas representaciones son realizadas por medio del uso de marionetas o títeres, conformado además por música y un narrador. Las representaciones suelen ser de temas de interés colectivo como historias de amor y guerra.

social que sus clientes reflejarían al portarlos. De tal forma el término de refinamiento referido por el *kanji* “粹”, (cuya lectura corresponde a *iki* en el caso de la región de Edo y a *sui* en la región de Kamigata [上方] conformada y Kioto y por Osaka [大阪]),⁵⁰ habla de un estilo de vida donde se buscaba la elegancia y el reflejo del estatus económico dentro de la clase *chōnin* por medio del uso de la estética, siempre respetando y burlando los estatutos y normas shogunales, que prohibían la adquisición y portación de productos u objetos de lujo a individuos no pertenecientes a las clases reconocidas como nobles por el gobierno Tokugawa.

Dentro de los nuevos núcleos de entretenimiento de la cultura urbana los barrios del placer ocuparon un lugar fundamental, al ser los sitios donde la idea de un mundo flotante se materializaba dando cabida al lujo y el erotismo: “una conciencia aguda acerca de la brevedad de la vida humana y sus placeres pasajeros explica también por qué el prostíbulo y los barrios de entretenimiento fueron designados un «mundo flotante».”⁵¹

La aparición de estas zonas propició la creación de un núcleo económico centrado en el entretenimiento y el ocio que paulatinamente comenzó a crecer y mostrarse como una amenaza ante el gobierno, el cual buscó controlar el auge de estas nuevas células populares que surgieron a su vez como una respuesta contextual al choque y la diferencia entre estratos sociales; donde la cultura urbana buscó una forma de insertarse dentro de la realidad y crear un espacio propio de disfrute particular que correspondiera a sus propias necesidades e inquietudes.

Sin embargo, el constante mantenimiento del orden por el cual velaba el gobierno Tokugawa llevó al establecimiento de políticas de control sobre estos espacios, designando zonas específicas donde llevar a cabo tales actividades para así lograr el control de las mismas. Estas zonas autorizadas y designadas para el ocio se establecieron en las ciudades principales:

El primero de estos barrios fue fundado por iniciativa de Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536-1598) en Kyoto en 1589, y se llamó Yanagimachi 柳町. La intención de crear estas zonas radicaba en un interés por mantener bajo control áreas

⁵⁰ Vid. Yamamoto Yuji, “An Aesthetics of Everyday Life. Modernism and Japanese popular aesthetic ideal, 'Iki'”, Tesis de Maestría, Universidad de Chicago, 1999, 41 pp.

⁵¹ Guth, *Op. Cit.*, p. 35.

tradicionalmente conflictivas por naturaleza, aún más con la afluencia masiva de samurai a las zonas urbanas que acontece como consecuencia de las diversas políticas llevadas a cabo por el gobierno shogunal desde finales del siglo XVI [...] Yanagimachi fue trasladado de lugar y renombrado como Misujimachi 三筋町, convirtiéndose en el antecesor del conocido barrio de Shimabara 島原. En cuanto a Osaka y Edo, el barrio de Shinmachi 新町 en Osaka era conocido antes de 1620 con el nombre de Hyōtanmachi 瓢箪町 y estuvo ubicado en la zona de Dōtombori 道頓堀, área popular donde también estaría ubicado el circuito teatral, hasta que se trasladó de lugar en 1631 con otro nombre. Por su lado la ciudad de Edo contaba con el archifamoso Yoshiwara que se inauguró en 1618. Éste sería “el barrio” por excelencia de Japón [...] Yoshiwara fue trasladado y reconstruido, esta vez en la zona de Asakusa 浅草, por cuenta de los daños, que en toda la ciudad de Edo ocasionó el Gran Fuego de Meireki 明暦の大火 en 1657.⁵²

Aunque la cultura *chōnin* fue parte de la creación de nuevas manifestaciones artísticas y del establecimiento de zonas en donde poder disfrutar de ellas, no todos los individuos pertenecientes a este estrato se encontraban en la posibilidad de acceder a este mundo de placer. Debido al carácter comercial de estos sitios, el ingresar al mundo flotante requería cubrir un coste elevado; desde el pago por el ingreso a los diversos sitios que lo conformaban, los pagos por consumo, servicios, y la compra de las prendas e indumentaria a utilizar para ingresar, disfrutar y encajar en él.

De tal forma, el paisaje onírico que rondaba dentro de los barrios del placer se convirtió en motivo de curiosidad para aquella parte de la población que, por motivos económicos, aún era incapaz de acceder al *ukiyo*. Como respuesta a lo anterior, la producción artística de la época se centró en la representación de estos espacios, proveyendo al resto de la población que no podía costear estas experiencias, una serie de relatos narrativos o visuales sobre el mundo flotante para dar a conocerlo de forma indirecta. De tal forma el desarrollo de historias; críticas a las prostitutas y actores del teatro *kabuki*; retratos de los personajes del momento;⁵³ las nuevas tendencias; las escenas y vivencias que se podían obtener en el mundo flotante de manera cotidiana; entre otros temas, fueron plasmados en la literatura y en la producción visual.

⁵² García Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

En el caso de la literatura surge un género literario llamado *ukiyo-zōshi* [浮世草子],⁵⁴ cuyo principal representante fue Ihara Saikaku (1642 – 1693).⁵⁵ En esta nueva corriente narrativa se retomaron y plasmaron las experiencias del mundo flotante para ofrecer a los lectores historias eróticas, de amor y de aventura. Y para el caso de los relatos de índole visual sobre el mundo flotante, surgen imágenes destinadas a ello llamadas *ukiyo-e* [浮世絵], donde el último *kanji*: “絵”, cuya lectura corresponde a “e”, significa imagen o pintura, por lo cual el término se traduce como “imágenes del mundo flotante”.

1.1.3 La estampa *ukiyo-e*

La idea de un mundo flotante, y su producción artística manifestada por medio de estas estampas, surge de las necesidades contextuales de una población estrictamente controlada por el gobierno shogunal, el cual apegado a la ideología confuciana, se centraba en la búsqueda del control de su población y el mantenimiento del orden. Por ello, la búsqueda de espacios de libertad en donde se dejaban de lado las preocupaciones y ocupaciones cotidianas, dieron lugar a la creación de barrios del placer, que se conformaron como núcleos culturales y fuentes de inspiración para las estampas *ukiyo-e*; en las cuales se narraban, por medio del lenguaje visual, las historias e ilusiones que se construían dentro del mundo flotante.

Estas imágenes corresponden a xilografías cuyo desarrollo dentro de los estratos artísticos se prolongó hasta principios del siglo XX. Las primeras imágenes *ukiyo-e* de carácter monocromático, surgieron como acompañamiento para distintos textos, ilustrando diversos géneros literarios y libros, cuya demanda incrementó considerablemente tras la paulatina alfabetización de un gran sector de la nueva sociedad urbana. En general las imágenes representaban y retrataban historias épicas o de romance escritas en *kana*.⁵⁶

⁵⁴ La base de esta literatura se encuentra en el género *kana-zōshi* [仮名草子] que se caracteriza por hacer uso en su totalidad del silabario *kana* y omitir el uso de caracteres *kanji* con la finalidad de hacer accesible la lectura de las obras a sectores populares.

⁵⁵ García Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 25.

⁵⁶ Sistema de escritura japonés de carácter silábico, cuya lectura en el contexto del siglo XVII, hacía los textos más accesibles para un gran porcentaje de la población japonesa en comparación de los *kanjis* o ideogramas de origen chino.

Paulatinamente, estas imágenes se independizaron de los libros y comenzaron a adquirir protagonismo por sí mismas:

La historia de la estampa Ukiyo-e inicia en Yedo en 1658 con un libro titulado *Kamo no Chōmei Hōjōki shō* [鴨長明方丈記抄] “Una antología de ‘Notas de una cabaña de tres metros cuadrados’, de Kamo no Chōmei [鴨長明]”, un recluso budista del siglo XII. El libro está ilustrado con xilografías según los dibujos de Moronobu, el primer diseñador de grabados de la escuela Ukiyo-e.⁵⁷

Se considera que el personaje que realizó esta separación entre libros y grabados fue Hishikawa Moronobu (1618 – 1694), quien es considerado el padre del *ukiyo-e*. Moronobu, cuyo nombre real era Hishikawa Kichibei, fue el hijo de Hishikawa Kichizaemon Michishige (c. 1662), un habilidoso bordador y pintor de patrones sobre tela. Siguiendo el oficio de su padre, Moronobu se dirigió con él hacia Edo en donde se familiarizó con el estilo de pintura de la escuela de Tosa, y posteriormente con la de Kanō.⁵⁸

En un inicio Moronobu se dedicó a la ilustración de libros como era la costumbre, pero en 1673 comenzó a diseñar impresiones de una sola hoja llamadas *ichimai-e* [一枚絵], las cuales eran impresas con tinta negra utilizando bloques de madera grabados bajo la técnica conocida como *sumi-e* [墨絵].⁵⁹ Con esta acción se consolidó la independencia de la imagen al texto, promoviendo la aparición de ilustraciones de carácter individual que posteriormente serían conocidas como estampas *ukiyo-e*.

⁵⁷ Laurence Binyon, “Chapter I. From 1658 to 1695” en *Japanese Colour Prints*, Londres, Ernest Benn Limited, 1923, p. 3.

Si bien en esta cita refiere el *Kamo no Chōmei Hōjōki shō* todo en cursiva, *Kamo no Chōmei* corresponde al nombre del autor, mientras el nombre de la obra es *Hōjōki*. Este texto es muy antiguo, por lo cual otras ediciones varían con respecto al nombre; puede aparecer consignada como *Chōmei Hōjōki shō* o *Chōmei Hōjōki shinshō*.

⁵⁸ Las escuelas *Kanō* y *Tosa*, corresponden a dos de las principales escuelas de pintura japonesa. La escuela *Kanō* estaba conformada por un linaje artístico que se encontraba bajo el mecenazgo del shogunato Ashikaga, se caracterizaba por retomar temas y técnicas artísticas chinas para la elaboración de pinturas decorativas al interior de los palacios.

Por otra parte, la escuela *Tosa* se consolidó por distintos pintores que compartían el mecenazgo tanto del shogunato como de la familia imperial; siendo esta última la que más se relaciona con dicha escuela. Se caracterizó por la representación de pinturas Yamato, cuyos temas centrales eran de tradición e historia japonesa, así como de paisajes japoneses, para los cuales hacían uso de diversos pigmentos. *Vid. Guth, Op. Cit.*, p. 55 – 58.

⁵⁹ Laurence Binyon, *Op. Cit.*, p. 3.

El *sumi-e* corresponde a una técnica de pintura monocromática, en donde las representaciones están hechas únicamente con tinta negra siguiendo la tradición artística china de la dinastía Tang.

En cuanto a su elaboración, las estampas *ukiyo-e* corresponden a grabados xilográficos en donde se utilizan planchas de madera para la impresión de las imágenes. Si bien en un inicio estas imágenes eran realizadas únicamente en blanco y negro, siguiendo no sólo métodos de fabricación más sencillos sino tradiciones pictóricas de origen chino, a lo largo de los años fueron generándose de manera paulatina métodos para incorporar el color. Dicha integración se logró gracias al uso de la técnica *nishiki-e* [錦絵] o “estampas brocadas”:

Con su aparición, las técnicas de impresión xilográfica alcanzaron su madurez plena. En la década de 1740 se habían impreso estampas con una paleta de color limitada. A estas les siguieron estampas de tres y cuatro colores en la década de 1750, pero no fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando aparecieron las estampas de doce o más colores. Éstas requerían el uso de un bloque de madera para cada color. Su alta calidad técnica fue el resultado del perfeccionamiento de un sistema de registro del color que implicaba tallar muescas sencillas en cada bloque.⁶⁰

El proceso de elaboración de estas imágenes requería de un esfuerzo en conjunto que iniciaba con el artista, continuaba con talladores para los bloques de madera, seguido de los impresores y editores. Además, en ocasiones era requerida la participación de calígrafos dentro del proceso.

En cuanto a la composición de estas imágenes, en un inicio se respetó el formato de representación horizontal, la cual se apegaba a los cánones artísticos tradicionales. Las medidas de las estampas variaban con función en el formato de las mismas: existía el formato *ōban* [大判] cuyas dimensiones aproximadas eran de 39 x 26 cm., y el *chūban* [中判] de 27 x 20 cm., los cuales generalmente eran los más utilizados; de igual forma existían el formato *hashira-e* [柱絵] de 70 x 12 cm. aproximadamente, el formato *ōōban* [大々判] de 33 x 65 cm., el *aiban* [合判] de 33 x 23 cm., entre otros.⁶¹

Conforme las técnicas de impresión mejoraron a lo largo de los años, lo hicieron de igual forma la distribución y los alcances de las mismas; si bien el *ukiyo-e* es una manifestación artística que surge y se desarrolla durante el periodo Edo, es importante tomar en cuenta que sus alcances temporales se extienden hasta los inicios de la Era Meiji (1868 –

⁶⁰ Guth, *Op. Cit.*, p. 103.

⁶¹ *Ibid.*, p. 106 y García Rodríguez, *Op. Cit.*, p.47

1912). Debido a lo anterior es importante tomar en cuenta la historicidad de las estampas japonesas, en cuanto a que se consolidan como respuestas materiales y artísticas a los contextos en las cuales son creadas.

El *ukiyo-e* se modificó junto con los cambios que hubo en la historia y la cultura japonesa con el paso del tiempo, por ello si bien en la presente investigación el tema de la estampa japonesa puede ser referido de forma general, es pertinente señalar la relevancia de tomar en cuenta las particularidades del tema, las cuales no deben ser dejadas de lado en vista de poder acceder a una mejor comprensión del mismo, que es en su totalidad sumamente amplio y complejo.

Las estampas japonesas se insertaron dentro de las dinámicas culturales presentes en la historia japonesa, de tal forma que a lo largo del tiempo no sólo hay un cambio en las técnicas sino además en las temáticas y las formas de representación. Un ejemplo de lo anterior es que si bien la producción *ukiyo-e* surgió y fue una característica representativa de la nueva capital Edo, esta manifestación artística se dio de igual forma en otros nichos urbanos japoneses de la época como en la región de Kamigata.

En sus inicios la estampa japonesa se alimentaba de los barrios del placer, al permitir de manera indirecta el acceso a estos espacios por medio de la recreación de paisajes utópicos reconstruidos dentro de estas pinturas. Pero habiendo barrios del placer ubicados a lo largo de las distintas zonas urbanas del país, como una respuesta a la búsqueda de espacios de escape de las obligaciones que acompañaban la vida en estas nuevas realidades urbanas, la producción de *ukiyo-e* también se generó y desarrolló en distintas regiones.

Cada urbe tenía sus características particulares en cuanto a los barrios del placer y las cualidades que se podían encontrar en cada zona particular: “Un dicho popular del siglo XVIII sostenía que las cortesanas de Shimabara en Kioto eran las más bellas, las de Yoshiwara las más fogosas y las de Maruyama en Nagasaki las mejor vestidas, mientras que Shinmachi en Osaka era incomparable en el esplendor de su decoración.”⁶²

De igual forma las representaciones, elementos, estilos, y temáticas centrales de las estampas que mostraban este mundo flotante variaron conforme al distrito: “En Kioto, la continuidad con el pasado podía ser vista y sentida, pero en Edo los artistas necesitaban recordar a sus espectadores acerca de esta continuidad. Lo hacían empleando un recurso

⁶² Guth, *Op. Cit.*, p. 29.

lúdico denominado mitate (parodia), en el que un equivalente contemporáneo era sustituido por un tema clásico.”⁶³

Durante los siglos XVII y XVIII los temas centrales de las estampas *ukiyo-e* eran: las representaciones de índole sexual conocidas como *shunga* [春画] (Figura 1); aquellas en donde se retrataban los estándares de belleza de las mujeres o *bijinga* [美人画] (Figura 2); así como los retratos de actores y escenas representativas del teatro *kabuki* llamadas *shibai-e* [芝居絵] (Figura 3). Lo anterior puede constatar el fuerte vínculo que tenían estas manifestaciones visuales con el teatro, las casas de té y los barrios del placer, consolidando las escenas que se podían encontrar en estos lugares como los temas centrales que se reprodujeron dentro de las estampas y grabados. Posteriormente se convertirían en espacios de reunión y en núcleos artísticos e intelectuales que fomentaron la aparición de diversos estilos de *ukiyo-e*, y con ello diferentes escuelas artísticas.⁶⁴



Fig. 1. Katsukawa Shunsho, *Pareja y mujer que mira*, c. 1770, Asian Collection Internet Auction. Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

⁶³ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁴ García Rodríguez, *Op. Cit.*, p. 26.

Fig. 2. Nishimura Shigenaga, *Jugando con la realidad*, 1750, British Museum. Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

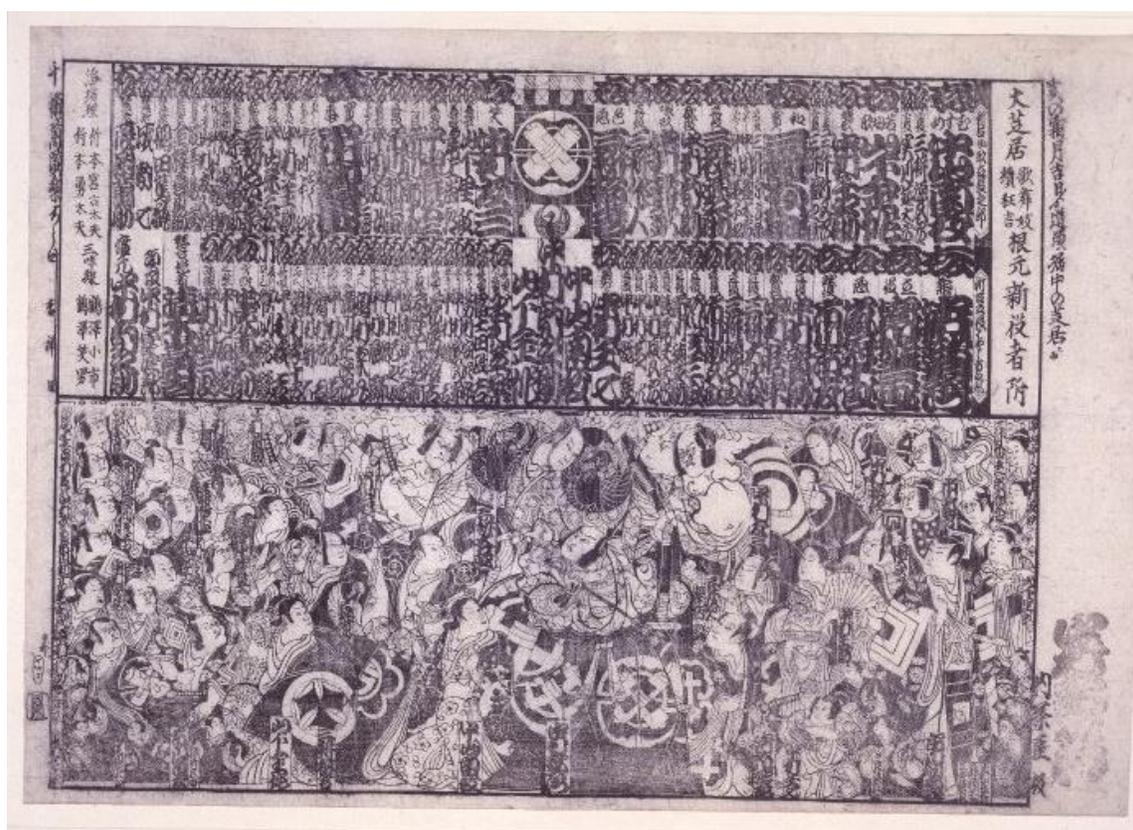


Fig. 3. Torii Kiyomitsu, *El teatro de medio de Dōtonbori del buen día de noviembre del año jabali*,⁶⁵ c. 1735 – 1785, British Museum. Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

⁶⁵ El título original de esta pieza aparece consignado como: *I no shimozuki kichibi Dōtonbori Naka shibai* [亥ノ霜月吉日道頓堀中芝居].

A lo largo de los siglos en los cuales este tipo de manifestación artística se desarrolló y modificó, sus alcances y usos cambiaron de igual manera. Con el paso del tiempo las estampas *ukiyo-e* alcanzaron métodos de reproducción más eficaces que promovieron la rapidez en su producción y la disminución en sus costos, volviéndose más accesibles: “Los precios variaban dependiendo del tamaño y la calidad, pero a mediados del siglo XIX el precio de una estampa suelta era aproximadamente el mismo que el de un cuenco de fideos, un menú completo para la mayoría de los plebeyos.”⁶⁶

Con respecto al uso de la estampa, esta pasó a tener diversos objetivos distintos a su propósito original de retratar el mundo flotante, su accesibilidad dio cabida a utilizar estas imágenes con motivos ornamentales: servían para ilustrar una gran variedad de textos de diversas índoles; representar acontecimientos memorables; retratar personajes, paisajes, historias o situaciones relevantes; decorar interiores u objetos; a manera de calendarios; con fines de propaganda; fueron utilizadas como *omiyage* [御土産];⁶⁷ también se posibilitó la colección de las mismas para crear álbumes de acuerdo a los temas predilectos y los gustos de cada persona; entre otros usos. Es importante señalar que las estampas japonesas no escaparon del control gubernamental del shogunato, por lo cual ciertas funciones y temáticas dentro del *ukiyo-e* fueron vetadas y sancionadas durante temporalidades específicas, creándose leyes en torno al mundo editorial y los materiales impresos.⁶⁸

1.2 Las puertas de entrada a una nueva visualidad. Los puentes culturales a partir de los intercambios con Occidente y China

El grabado en Japón se desarrolló con el paso del tiempo,⁶⁹ sin embargo, hubo un cambio notable en las técnicas y los métodos de representación a partir del siglo XVII,

⁶⁶ Guth, *Op. Cit.*, p. 99.

⁶⁷ El *omiyage* consiste en la tradición japonesa de comprar artículos cuando se va de viaje con vistas de regalar a los familiares y conocidos, o bien conservarlo a manera de souvenir.

⁶⁸ *Vid.* “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón 1657-1842” en *Estudios sobre Asia y África*, vol. 36, n. 3, México, El Colegio de México, 2001, p. 495 – 523.

⁶⁹ Se presupone que la técnica del grabado inició en Japón tras la llegada de misioneros budistas provenientes de China y Corea aproximadamente en el siglo VI. Pilar Cabañas Moreno, “Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa” en *Hanga. Imágenes del mundo flotante. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Fundación Japón, 1999, p. 4.

particularmente en el periodo Edo, en el cual este tipo de visualidad cobró una gran relevancia cultural; debido a lo anterior las estampas japonesas se constituyen como fuentes históricas y objetos historiables. Es necesario señalar que el *ukiyo-e* representa un género visual que engloba una gran variedad de temáticas, las cuales cambiaron conforme al horizonte histórico en que fueron desarrolladas.

La estampa japonesa representa una respuesta material y artística, brindando la oportunidad de analizar y comprender los contextos en que fueron creadas, de tal forma el *ukiyo-e* se consolida como una de las fuentes primarias para el tema a desarrollar puesto que permite entrever los horizontes y las dinámicas sociales que se suscitaron en torno a dicha producción artística.

El análisis de las estampas posibilita vislumbrar un cambio en la composición de las mismas en el siglo XVIII, durante el cual se puede denotar la presencia de perspectiva y elementos de representación occidentales. Habiendo una modificación en la visualidad y la perspectiva, mismos que paulatinamente van dejando de lado los elementos y las formas de representación que se usaban anteriormente y se asimilaban con los cánones artísticos de pintura *yamato-e* [大和絵]⁷⁰ y los rollos ilustrados *emaki* [絵巻].⁷¹ Estos cambios serán analizados puntualmente en el siguiente apartado en donde se desarrollarán algunos casos específicos que ejemplifiquen lo anteriormente señalado.

Para poder analizar la llegada y la inserción de elementos visuales de índole occidental, es necesario tomar en cuenta las relaciones que Japón tuvo con el extranjero antes y durante el periodo Tokugawa como una primera fase de contacto. Hay diversas etapas y formas en

Sin embargo, no se tiene un dato concreto sobre el año específico en que se dio la llegada del budismo a Japón. Yusa Michiko señala que: “En el periodo Asuka (c. 500-c. 645), llamado así por el área geográfica ocupada por una antigua capital, el contacto con Corea y China se incrementó. Gran número de coreanos emigró a Japón, llevando consigo los avanzados saberes del continente, como la arquitectura, las técnicas de ingeniería, el sistema calendárico y la cultura clásica china (textos confucianos, taoístas y legalistas). De Corea partió asimismo el budismo, introducido en Japón en 538 d.C. y que enseguida recibió el patrocinio de la casa real”. Vid. Yusa Michiko, *Religiones en Japón*, Madrid, Akal, 2005, 128 pp.

⁷⁰ La pintura *yamato-e* engloba una producción artística que ha tenido diversos matices en diferentes periodos temporales, pero en general hace énfasis en la producción pictórica considerada en su totalidad japonesa, oponiéndose al término o el género *kara-e* o pintura en estilo chino. El origen del término *yamato-e* proviene del nombre establecido por los primeros emperadores japoneses a la corte imperial Yamato (大和) situada en Nara. Definición tomada de: “Yamato-e” s.v., *Japanese Architecture and Art Net Users System*, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (Consulta: 15 de enero del 2021).

⁷¹ Rollos ilustrados en pliegos de papel de gran formato a cuyos costados se encontraban unos trozos de madera que permitían ir desplegando su contenido de derecha a izquierda.

que se dio este acercamiento, pero la primera vía de acceso de la visualidad occidental al contexto japonés que se daría de forma directa, se generó a partir de la temporalidad conocida como el “Siglo Cristiano” en Japón (1549 – 1639).

1.2.1 Cristianismo en Japón. El primer contacto directo con Occidente

El primer contacto entre Portugal y Japón tuvo lugar en 1543 a partir del naufragio de unos mercaderes portugueses que se dirigían rumbo a China, y cuya embarcación llegó a Tanegashima [種子島] al sur de la isla de Kyūshū [九州]. Mientras que el primer contacto con los españoles se dio con la llegada del misionero Francisco Xavier (1506 – 1552) en 1549.

Es importante señalar que la relación comercial que se mantenía entre China y Japón durante aquella época situaba a ambas partes en un interés mutuo de índole económica por aquellos productos que podían conseguir uno del otro; en el caso de China su seda y oro, y en el de Japón su plata y oro.⁷² Los europeos se insertaron dentro de este vínculo comercial que llevaba años solidificándose pero que, durante los primeros años de contacto con dichos países ibéricos, se encontraba debilitado y en riesgo debido a la presencia de los *Wakō* [倭寇].⁷³

Esta interrupción en el comercio con China, aunado al marcado interés que desarrollaron los japoneses por los productos que traían los extranjeros consigo, propició un interés por iniciar un vínculo comercial con estos hombres a quienes denominaron *nanban* [南蛮].⁷⁴ Dentro de los productos provenientes de Occidente que despertaron el interés comercial se encuentran en primer lugar las armas de fuego, además de “manufacturas como tejidos de terciopelo y de lana, artículos de vidrio, relojes, tabaco, y anteojos.”⁷⁵

Las armas de fuego europeas fueron un elemento decisivo para la entrada de Occidente y su cultura a Japón, Oda Nobunaga (1534 – 1582):

⁷² Tanaka, *Op. Cit.*, p. 124.

⁷³ Nombre con el que se conoce a los piratas que atacaban principalmente las costas de Corea y China durante los siglos XIII al XVI.

⁷⁴ Este concepto proviene de un término chino y se relaciona con el nombre que se otorgó a los ibéricos. Puede ser traducido como “bárbaros del sur”.

⁷⁵ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 125.

[...] particularmente intrigado por la nueva civilización traída por los ibéricos, rápidamente adoptó el uso de las armas de fuego y desarrolló una nueva táctica militar en la que el papel principal lo jugaba una gran concentración de infantería, y no los jinetes con pesadas armaduras, como había ocurrido hasta entonces. La batalla de Nagashino, de 1575, en la que derrotó a los Takeda, estableció definitivamente su supremacía militar.⁷⁶

La presencia de las armas de fuego para alcanzar la victoria en las contiendas militares ayudó a Nobunaga a establecer su poderío e iniciar el proceso de unificación territorial.⁷⁷ Debido a ello, durante ese primer periodo la llegada y prédica del cristianismo fue permitida, ya que detrás de la aceptación por parte de los japoneses hacia la religión que traían consigo los europeos, estaba el interés por continuar los lazos comerciales que se habían establecido. De igual forma es importante señalar que para Oda Nobunaga el cristianismo representaba un contrapeso ideológico al budismo, religión cuyo poder político era sumamente fuerte para la época, llegando a ser considerado como una amenaza.⁷⁸

Con la llegada al poder de uno de los generales de Nobunaga llamado Toyotomi Hideyoshi, se perfeccionaron las políticas en materia de comercio exterior, al establecer nuevas rutas y otorgar licencias para evitar el problema de la piratería, de igual forma se establecieron pequeñas colonias para comerciar y se implementó el puerto de Nagasaki [長崎] como principal centro portugués en Japón en 1571.⁷⁹

En cuanto al cristianismo y las misiones evangelizadoras estas fueron permitidas al inicio, ya que como en el caso de su predecesor, Hideyoshi entendía que el factor religioso promovía las buenas relaciones comerciales, sin embargo, para 1587 se estableció una prohibición hacia el cristianismo debido al “enojo hacia los misioneros que no lograron concretar la venta de barcos de guerra, pero también por el temor a la capacidad de cohesión del cristianismo, que podía constituirse en una fuerza de oposición comparable a la de las sectas budistas populares de la Tierra Pura o de la *Sūtra* de la Flor de Loto.”⁸⁰

⁷⁶ Tanaka, *Op. Cit.*, p. 126.

⁷⁷ Este tema fue expuesto anteriormente. *Cfr. Supra.*, p. 25.

⁷⁸ *Vid.* Asao Naohiro, “The Sixteenth-Century Unification” en *The Cambridge History of Japan, Early Modern Japan*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 40-95.

⁷⁹ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 125.

⁸⁰ Tanaka, *Op. Cit.*, p. 129.

La prohibición del cristianismo se afianzó al considerar posible una conquista por parte de la Corona española, la cual podría llevarse a cabo tras la conversión de los fieles cristianos. De ahí que comenzaran políticas para controlar y suprimir las misiones evangelizadoras y por lo tanto el contacto con Occidente. Como resultado se iniciaron campañas de persecución y matanzas que lograron frenar la problemática, pero no terminar con ella.

Al inicio de su gobierno Tokugawa Ieyasu estaba interesado en continuar con el comercio y las relaciones con Occidente, negociando con China, Portugal, España, Inglaterra y Holanda, y aceptando brevemente la presencia de misioneros cristianos, ya que para esta temporalidad Japón mostraba un marcado interés en conocer más sobre elementos occidentales tales como: la tecnología de navegación; la construcción de barcos y edificios; sus conocimientos en materia de geografía y física; la información política que podrían proveerles sobre el mundo; y finalmente sus técnicas de impresión tipográfica.⁸¹ Sin embargo, al igual que durante el régimen de Hideyoshi, el cristianismo representaba un peligro al ser una ideología que se oponía por completo al dogma bajo el cual se sostenía toda la estructura shogunal: el confucianismo.

Aunque el edicto de prohibición del cristianismo promulgado por Hideyoshi en 1587 nunca fue revocado durante el shogunato Tokugawa, el interés central en las relaciones comerciales con el exterior permitieron una conducta tolerante por parte del regente hacia los religiosos y misioneros. Sin embargo, en 1612 con la conversión de ciertos *daimyō* al cristianismo, se reivindicaron los edictos de prohibición y el shogunato abogó por la erradicación de la religión cristiana en territorio japonés.

Si bien existía un temor por parte del shogunato de perder el control establecido en el territorio ya unificado, había un interés por establecer un monopolio comercial; éstas fueron las razones que llevaron al establecimiento de medidas que buscaban dar solución a las inquietudes políticas del momento:

En 1616 el comercio exterior se restringió a Nagasaki y a Hirado. En 1622 una gran ejecución de cristianos costó la vida a 120 misioneros y conversos. En 1624 los españoles fueron expulsados del Japón. (El año anterior los ingleses habían abandonado voluntariamente sus esfuerzos por comerciar con el país.) Mientras tanto se infligían terribles torturas a los japoneses sospechosos de ser cristianos,

⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

y muchos miles de ellos se vieron obligados a abandonar sus creencias. En 1629, para poner a prueba la fe de los cristianos se ideó un método que consistía en obligar a los individuos a pisar sobre unas planchas de bronce (llamadas *fumie* o «figuras para ser pisadas» que representaban imágenes cristianas, como Cristo o María.⁸²

Todos estos acontecimientos y esfuerzos por suprimir la revuelta y problemática social que parecía estarse suscitando debido a los contactos con el exterior, se encaminaron hacia la creación de una política de encierro denominada *sakoku* [鎖国], la cual se consolidó entre los años de 1635 y 1641. Los primeros edictos prohibieron la salida de japoneses del territorio, así como el confinamiento de los portugueses en el puerto de Nagasaki.

Sin embargo, cerca de la zona de confinamiento se encontraba un espacio donde había una gran concentración de cristianos, en la cual se originó una rebelión que causó la toma del castillo de Shimabara [島原]. Dicho acontecimiento fue solucionado con el apoyo de los barcos holandeses, afianzando así las próximas relaciones comerciales con los mismos, y llevó a que el resentimiento del gobierno shogunal incrementara al punto de expulsar definitivamente a los portugueses en el año de 1639.

El interés comercial por los productos extranjeros llevó a que continuaran las negociaciones con países que no tuvieran más que un interés meramente comercial y que no representaran una amenaza para el orden implementado por el shogunato Tokugawa. Los negocios con China y Holanda se mantuvieron en pie, pero siendo estrictamente controlados; ningún extranjero podía entrar a territorio japonés más que en las zonas designadas para llevar a cabo las negociaciones. En el caso de Holanda se estableció como espacio designado la isla artificial de Dejima [出島],⁸³ mientras que en el caso de China se establecieron barrios especiales para los comerciantes en Nagasaki.⁸⁴

Lo anterior limitó los contactos que se tenían de forma directa con el exterior, con su pensamiento, cultura y manifestaciones artísticas, pero es importante tomar en cuenta que el primer contacto que se realizó durante el “Siglo Cristiano” ya había logrado insertar dentro

⁸² Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 171.

⁸³ Esta isla artificial cerca de Nagasaki fue construida en 1636 con el propósito de fungir como puerto de llegada y comercio con el exterior, principalmente en el caso de los portugueses. Tras la expulsión de los mismos esta isla cuyo nombre se traduce como “Isla de salida”, pasó a ser ocupada por la Compañía Neerlandesa de Indias Orientales o VOC.

⁸⁴ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 172.

de diferentes ámbitos del contexto japonés de la época, la curiosidad por sus mercancías, sus formas de pensamiento, su cultura y sus manifestaciones artísticas.

La política *sakoku* se consolidó como el factor que permitió el crecimiento cultural y artístico japonés para dar lugar a la permanencia de elementos tradicionales que estuvieron “fuera” de la influencia de Occidente. Sin embargo, es necesario considerar que elementos pertenecientes al arte y la visualidad occidental ya habían encontrado un camino de entrada dentro del horizonte cultural japonés, a partir del ingreso de imágenes que poseían composiciones y técnicas de impresión distintas.

Con las misiones cristianas se abrió una vía de acceso a la visualidad europea, la cual corresponde a las propias imágenes que los misioneros y comerciantes extranjeros traían consigo durante los años anteriores a la política de encierro, generando manifestaciones artísticas en Japón conocidas como arte *kirishitan* [キリシタン], el cual hace referencia a las producciones de índole cristiana, y el arte *Nanban*: “una variedad de expresiones artísticas que provienen de las interacciones entre Japón y el mundo ibérico en la era moderna temprana.”⁸⁵

La llegada de Francisco Xavier a Japón el 15 de agosto de 1549 propició la introducción de algunas imágenes religiosas que contenían temas cristianos y cuya finalidad era, por un lado, la decoración de los altares, y por otro, “estas pinturas debían servir al mismo tiempo como medio para instruir al público sobre el cristianismo.”⁸⁶

Francisco Xavier ya había realizado una labor como misionero en Goa tras el pedido del rey de Portugal, en ese lugar fue donde conoció sobre los japoneses y se decidió a emprender una labor evangelizadora en Japón, lugar al cual arribó en compañía de un japonés de nombre Anjiro (1511 – 1550). Anjiro fue un intérprete procedente de la provincia de Satsuma [薩摩] que ayudó al misionero Xavier, quien le había dado una instrucción religiosa en Goa, enseñándole además sobre el estudio de las pinturas sagradas.⁸⁷

Cuando la noticia de la llega de Francisco Xavier llegó a oídos del *daimyō* de Satsuma, Shimazu Takahisa (1514 – 1571), este mandó a llamar a Anjiro para saber más sobre Europa.

⁸⁵ Arimura Rie, “*Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural The Great Martyrdom of Japan in 1597*” en *Historia y Sociedad*, n. 36, 2019, p. 23.

⁸⁶ Miki, *Op. Cit.*, p. 146.

⁸⁷ *Ídem*.

El intérprete japonés llevó un óleo de la Virgen María sobre el cual se presupone que: “los japoneses debieron contemplar este cuadro realista con asombro, ya que era la primera vez que conocían la pintura europea.”⁸⁸

En un inicio Shimazu Takahisa autorizó la labor misionera, situación que cambiaría posteriormente debido a la oposición de los budistas. Esta situación llevó a que Francisco Xavier persuadiera a los mercaderes portugueses para que comerciaran en sitios donde los *daimyō* permitieran el cristianismo, como en el caso de la zona de Hirado [平戸]; lo anterior hizo de este lugar una zona en donde se conglomeró la actividad mercantil europea. Tomando en cuenta que el *daimyō* de Hirado, Matsura Takanobu (1591 – 1637), tenía un interés en promover el comercio y que aprobaba la labor misionera, la enseñanza sobre el cristianismo progreso rápidamente en esta región, y tras “la finalización de la traducción realizada por Francisco Xavier del *Sumario sobre Cristianismo*, y con la reproducción de imágenes sagradas, el cristianismo se extendió notablemente.”⁸⁹

Dentro de los ejemplos de pinturas religiosas introducidas a Japón durante los primeros momentos del cristianismo se encuentran una imagen de la Virgen que Francisco Xavier mostró al *daimyō* de Satsuma; así como una biblia con ilustraciones a color que mostró al *daimyō* de Yamaguchi [山口], Ōuchi Yoshitaka (1507 – 1551); y una pintura de la Virgen María que presentó a Ōtomo Sōrin (1530 – 1587).

De igual forma se encuentran un cuadro de altar de Nuestra Señora producido por el misionero y cirujano Luis d’Almeida (1525 – 1583) para la capilla de un hospital en la ciudad de *Bungo-Funai* [豊後府内]; los cuadros de altar para una iglesia en Yamaguchi que lograron salvarse de ser destruidos en las guerras de 1556; una pintura que fue presentada a Ōmura Sumitada (1533 – 1587) por el Padre Cosme de Torres (1510 – 1570); así como una pintura de la Virgen María que fue llevada a la ciudad de Hirado en 1565 y terminó siendo propiedad de Katō Kiyomasa (1562 – 1611), personaje cuyos esfuerzos se enfocaron en la prohibición del cristianismo.⁹⁰

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁹⁰ Miki Tamon, “The influence of Western Culture on Japanese Art” en *Moumenta Nipponica*, vol. 19, n. 3/4, 1964, p. 147.

Entre las manifestaciones artísticas que se generaron dentro de este contexto, y por mencionar sólo algunas, destacan la arquitectura, la producción de laca,⁹¹ de biombos, entre otras. Particularmente las manifestaciones pictóricas serían un punto de partida para el acercamiento del contexto japonés con las técnicas y los métodos de representación occidentales. Estos elementos llamaron la atención de ciertos *daimyō*, quienes incorporaron piezas de arte, temáticas o representaciones occidentales dentro de sus castillos para mostrar un cierto estatus.⁹²

Lo anterior generó que se introdujeran el pensamiento y el arte occidentales dentro del contexto japonés. Sin embargo, la comprensión sobre estas nuevas manifestaciones visuales y las técnicas bajo las cuales estaban compuestas, se dio de manera paulatina con la reproducción de obras con temas occidentales realizadas por artistas japoneses:

En 1565 se produjo el verdadero comienzo de la pintura de estilo occidental en Japón. En aquella fecha un artista japonés copió una pintura europea que representaba la “Resurrección” para exponerla en la capilla del castillo de Sawa, perteneciente a Takayama Hide-no-Kami, uno de los primeros señores feudales convertidos al Cristianismo. Curiosamente, en esa misma fecha Luís Fróis tenía orfebres japoneses trabajando en dos retablos para su capilla en Sakai, cerca de Osaka.⁹³

Otra de estas piezas copiadas fue enviada a Felipe II de España por medio de la embajada Tensho [天正遣欧少年使節], mandada entre 1582 y 1590 por los *daimyō* cristianos: Arima Harunobu (1561 – 1612), Ōtomo Sōrin (1530 – 1587) y Ōmura Sumitada (1533 – 1587). Esta embajada regresó a tierras japonesas acompañada de varios presentes europeos sumamente

⁹¹ Arimura Rie, “Escenario de las producciones del arte Kirishitan” en *Iglesias Kirishitan. El arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549 – 1639)*, México, Universidad Iberoamericana, 2017, p. 69 – 94.

⁹² Miki, *Op. Cit.*, p. 384.

⁹³ Alexandra Curvelo, “Arte “Kirishitan”. La práctica artística en la acción misional de los jesuitas en el Japón” en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 2001, p. 60.

A diferencia de Curvelo, Miki Tamon postula que este sistema de copias de las obras europeas se dio previo al año de 1565, ya que al hacer mención del caso del castillo de Takatsuki [高槻城] y de la copia de la imagen de la “Resurrección”, expone que Takayama Hidanokami (? – 1596), gobernador del castillo de Takatsuki en Osaka, solicitó este trabajo de copia a unos pintores japoneses tras ser bautizado en 1563 bajo del nombre de Darío. Incluso señala que previo a esto, en 1562 el *daimyō* cristiano Ōtomo Sōrin (1530 – 1587), mandó a construir el castillo de Usukine en 1562, y tras mostrar comprensión por el arte europeo, mandó a llamar al destacado pintor Kanō Eitoku (1543 – 1590) desde Kioto, para solicitarle que pintara su salón y lo decorara con obras de arte de estilo extranjero. Particularmente destaca la solicitud de un “Salvador”, imagen que fue representada en un biombo. Miki, *Op. Cit.*, p. 148.

valiosos, entre los que destacaba una prensa tipográfica, la cual se instalaría en Kazusa en 1590 y marcaría un cambio en la producción, la técnica y la distribución de las imágenes en Japón.⁹⁴ Alejandra Curvelo señala que la introducción de las imágenes religiosas a Japón se generó debió a:

Las necesidades apremiantes de las misiones y su dependencia absoluta de la llegada de objetos litúrgicos, libros e imágenes desde el “viejo continente” es una realidad que está presente de modo continuo en la relación epistolar mantenida entre los padres de la Orden y sus superiores en Europa, hecho al que no eran ajenos la irregularidad de los contactos y el volumen de material enviado que tantas veces era insuficiente. [...] durante los cuarenta primeros años de misión en Japón, se importaron desde Europa más de cincuenta pinturas de carácter religioso.⁹⁵

Entre las piezas religiosas que fueron importadas a Japón se encontraba una pintura al óleo que representaba una Virgen y al Niño, que fue enviada al *daimyō* Konishi Yukinaga (1555 – 1600) por parte de Doña Catalina de Austria (1507 – 1578).⁹⁶

El impulso que se dio en torno a las manifestaciones artísticas *nanban* y particularmente el arte *kirishitan*, sobre todo en el caso de las imágenes, tuvo que ver con el carácter fundamental que adquirieron las mismas para el proceso de evangelización, utilizadas como herramientas para predicar y a su vez lograr un acercamiento. El progreso del cristianismo en Japón llevó a que, cuarenta años después de la llegada de Francisco Xavier hubiera cerca de “... 200 capillas, 200.000 creyentes, 100 sacerdotes, tanto japoneses como extranjeros, 20 hospitales y tres o cuatro escuelas.”⁹⁷ Este crecimiento entre la población conversa desembocó en el aumento de la demanda de imágenes.⁹⁸

Con respecto a esto Miki Tamon señala que, para satisfacer las necesidades del creciente número de conversos, se introdujeron los grabados de madera: “para sustituir los

⁹⁴ Curvelo, *Op. Cit.*, p. 61.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ Miki, *Op. Cit.*, p. 147.

⁹⁸ Miki Tamon expone que, en un informe enviado a la Compañía de Jesús, Francisco Xavier hace mención de la falta de misioneros y otros elementos para la propagación de la fe, además de señalar que las imágenes sagradas eran un medio muy eficaz para la introducción del cristianismo. *Ídem.*

sistemas de copias y pinturas al óleo. También se hizo evidente la necesidad de ampliar la enseñanza del arte occidental.”⁹⁹

De tal forma se puede dar cuenta cómo, para satisfacer la demanda de imágenes, estas se comenzaron a producir dentro del contexto japonés. Por lo anterior es importante destacar que, dentro de este horizonte, la producción y circulación de imágenes religiosas no se dio sólo por mano europea, en este proceso de creación destaca la figura no reconocida de los *shokunin* [職人]¹⁰⁰ como creadores del arte *krishitan*.¹⁰¹ El papel de estos artesanos es crucial, ya que es en manos de ellos que se da la asimilación de las nuevas técnicas y elementos de representación occidental por medio de la producción hecha por japoneses.

En este sentido, Arimura Rie postula que en el contexto del “Siglo Cristiano” en Japón, los centros de producción de arte católico:

[...] se pueden distinguir *grosso modo* en dos ámbitos diferentes: los talleres de los *shokunin* y las escuelas de arte fundadas en las sedes misioneras. Si bien se aprovecharon las habilidades de los maestros japoneses desde el comienzo de la evangelización, en la primera fase la manera de elaborar las imágenes sagradas en los talleres nativos consistió, básicamente, en utilizar como fuente figurativa las obras que habían traído los misioneros desde Europa y reproducir las imágenes de acuerdo con las técnicas y las tradiciones japonesas.¹⁰²

Esta situación desembocó en una limitación con respecto al método utilizado para las producciones artísticas, lo cual fue innovado gracias a la política misionera que fue impulsada por el misionero jesuita Alessandro Valignano (1539 – 1606).¹⁰³ Tras su primera llegada a Japón en 1579, desempeñó un papel relevante para la formación artística con la fundación de

⁹⁹ *Ídem*.

¹⁰⁰ “*Shokunin* (職人 “persona de oficio”). Hasta el periodo Muromachi este vocablo se había empleado de manera amplia, ya que designaba a personas de diferentes profesiones: médico, *onmyōji* (陰陽師 maestro de la ciencia esotérica de Yin-Yang), monje budista, pescador, artesano, comerciante, vendedor ambulante, *geinin* (芸人 artista o persona del mundo del espectáculo), etc. Sin embargo, a partir del periodo Azuchi-Momoyama (1573– 1598) este concepto comenzó a aplicarse exclusivamente a los artesanos. Este cambio conceptual sugiere que para la segunda mitad del siglo XVI los artesanos ocupaban ya una porción considerable en los sectores sociales agrupados bajo el término *shokunin*.” Definición tomada de: Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰² *Ibid.*, p. 78.

¹⁰³ La experiencia de Valignano en sus misiones en China hizo que propusiera el envío a Japón del destacado artista y arquitecto jesuita Giuseppe Valeriano (1542 – 1596). Posteriormente el Padre Organtino Gnechchi-Soldo (1530 – 1609) pidió que se hiciese en envío de arquitectos, escultores y pintores al archipiélago japonés, y que se mandaran de igual forma de pinturas y otros ornamentos. Curvelo, *Op. Cit.*, p. 62.

espacios culturales, en los cuales se buscaba educar por medio de un seminario en donde se enseñaban la doctrina cristiana, idiomas, música, pintura y grabado.¹⁰⁴

Este proyecto educativo se estableció en sus inicios con la fundación de un seminario en Arima [有馬] en 1580, y otro en Azuchi [安土] en 1581, así como con la fundación del colegio de São Paulo de Funai [船井] y el noviciado de Usuki [臼杵].¹⁰⁵ Sin embargo la prevalencia de estos espacios educativos se complicó debido a las problemáticas sociales y la posterior prohibición y persecución del cristianismo, llevando a que los seminarios y centros educativos tuviesen que trasladarse continuamente, con lo cual se interrumpieron de manera constante sus actividades, además de haber una dispersión de los maestros y alumnos, una pérdida de las instalaciones, y otros factores que ocasionaron que la actividad creadora fuese menguando.¹⁰⁶

Otro de los espacios que se vio afectado por esta situación fue la *Schola* o *Seminarium Pictorum* de la Compañía de Jesús, instalada en Shiki [志岐] en 1592, en donde se sabe que para 1594 hubo ocho alumnos estudiando pintura al óleo y acuarela, y cinco estudiando grabado.¹⁰⁷ Posteriormente se trasladó a Arima en 1601, ahí hubo catorce alumnos que se instruían en pintura religiosa: “Estos alumnos eran muy hábiles en la técnica, y se dice que produjeron algunas obras que eran difíciles de distinguir de sus originales importados de Roma.”¹⁰⁸

El seminario se trasladó nuevamente, llegando a Nagasaki en 1603. Allí los libros japoneses y portugueses que se imprimieron gracias a la importación de máquinas de escribir por parte de una embajada japonesa enviada en 1590, ayudaron con la labor misionera.¹⁰⁹ Esta escuela de pintura, a pesar de los contratiempos a los que se enfrentó por la prohibición del cristianismo en 1614, “llegó a convertirse en un foco artístico importante en el extremo Oriente.”¹¹⁰

A este proceso de germinación y crecimiento del nicho artístico europeo en Japón que se inició por medio del intercambio de imágenes, se sumó la presencia de figuras

¹⁰⁴ Miki, *Op. Cit.*, p. 148.

¹⁰⁵ Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 79.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁷ Miki, *Op. Cit.*, p. 150.

¹⁰⁸ *Ídem.*

¹⁰⁹ *Ídem.*

¹¹⁰ Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 80.

fundamentales del arte misionero particularmente de índole jesuita, como Giovanni Nicolao (1560 – 1626), quien arribó a Japón el 20 de julio de 1583 en Nagasaki y desempeñó un papel relevante dentro de la *Schola Pictorum*:

Las principales aportaciones de Nicolao a la escuela de pintura estribaron en la transmisión de las técnicas artísticas occidentales, pintura al óleo y grabado de cobre, así como en la formación de discípulos. Además, es oportuno señalar que esta escuela de arte funcionó a la vez como centro de producción de los impresos jesuíticos, llamados *kirishitan-ban* [...] Por ende, en el seminario había alumnos que esculpían letras de molde junto con otros que aprendían a pintar o hacer grabado en metal.¹¹¹

Al poco tiempo de su llegada Nicolao fue enviado a la provincia de Bungo, se presupone que esto se debió a que “allí se encontraba establecido un grupo de pintores japoneses que trabajan a partir de modelos europeos.”¹¹² Con respecto a lo anterior, Curvelo expone que algunos estudiosos han delimitado el año de 1583 como el inicio de la escuela de pintura de los jesuitas, mientras que otras posturas académicas señalan que este inicio se marca a partir de 1590 tras la fundación de la enseñanza artística en el contexto japonés.¹¹³

La producción de imágenes que se daría dentro de la *Schola Pictorum* correspondieron a obras “sin duda notables, tanto por la calidad técnica y artística que presentan como por las múltiples interpretaciones que encierran.”¹¹⁴ Estas piezas se pueden catalogar dentro de la producción *kirishitan*, debido a la presencia de mensajes cristianos o cristológicos en mayor o menor medida.

De ellas también destaca que se basan en: “prototipos comunes, siguiendo de cerca los cánones convencionales del arte occidental. Sin embargo, técnicamente puede[n] encuadrarse en la tradición japonesa, debido tanto a los soportes utilizados (biombos o rollos de papel) como a los pigmentos empleados.”¹¹⁵ (Figura 4)

La relevancia de la *Schola Pictorum* de los jesuitas se manifestó en los ámbitos geográficos y temporales, sobre esto la Arimura Rie señala que: “De hecho, en la comunidad cristiana oculta en la isla de Ikitsuki, en la prefectura de Nagasaki, se conservaron las

¹¹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹¹² Curvelo, *Op. Cit.*, p. 63.

¹¹³ *Ídem.*

¹¹⁴ *Ídem.*

¹¹⁵ *Ídem.*

devociones y las tradiciones iconográficas promovidas por los jesuitas durante los largos siglos de persecución, como se puede apreciar en las pinturas de mediados de siglo XIX, que representaban a los santos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco Xavier.”¹¹⁶



Fig. 4. *Biombo de los europeos tocando música*,¹¹⁷ Período Momoyama (siglo XVI), MOA 美術館 Museum of Art. <https://www.moaart.or.jp/collections/039/>

De igual forma es importante señalar la existencia algunos artistas japoneses que se dedicaron a la producción de pinturas de estilo occidental, como son el caso de:

Jacob Niwa (1579 – ¿?), Mancio Taichiku (1574 – 1615), Leonardo Kimura (1576 – 1619), Luis Shiwozuka (1577 – ¿?), Pedro Joan (1566 – ¿?), Votauo Mancio (¿? – ¿?), Yamada Emonsaku (¿? – ¿?), Kijima Saburosuke y Nobukata (¿? – ¿?). Es bastante probable que los últimos tres pintores estuvieran relacionados con el seminario [*Seminarium Pictorum*], pero como no se tienen ni sus biografías ni algún otro indicio positivo, se deben distinguir de los demás pintores.¹¹⁸

¹¹⁶ Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 82.

¹¹⁷ El título original de esta pieza corresponde aparece consignado como: *Yōjin sōgaku-zu byōbu* [洋人奏楽図屏風].

¹¹⁸ Miki, *Op. Cit.*, p. 151.

Finalmente, en lo que respecta a las ordenes mendicantes, no hay mucha información sobre su labor de producción artística a diferencia del caso de los jesuitas, y se desconoce alguna noticia sobre la creación de un centro de enseñanza enfocado en las artes plásticas: “No obstante, esto no implica que en su ámbito no se hayan elaborado imágenes y piezas litúrgicas católicas, sino más bien podría indicar que los frailes aprovecharon la mano de obra de los *shokunin* nativos.”¹¹⁹

Lo que sí se conoce es que las labores misioneras importaron a Japón piezas de arte extranjeras con el inicio de la evangelización, los franciscanos alrededor de 1592, los dominicos a partir de 1602 y sobre los agustinos no se tiene una fecha concreta sobre el inicio de estas importaciones.¹²⁰ Sin embargo, estas piezas de arte “eran incomparablemente menos importantes que las introducidas por los cuatro muchachos.”¹²¹

Los cuatro muchachos eran: Mancio Itō Sukemasu (1569 – 1612) quien representaba a Ōtomo Sōrin (1530 – 1587) de Bungo; Miguel Chijiwa Seizaemon (1569 – 1633) quien representaban a Protasio Arima Harunobu (1561 – 1612); Juliano Nakamura Jinkurō (c.1568-1633) y Martino Hara (c. 1569-1629) representaban a Ōmura Sumitada (1533 – 1587). Quienes viajaron en 1582 en una embajada encabezada por Alessandro Valignano para presentar sus respetos al papa Gregorio XIII. A su regreso de España e Italia trajeron consigo novedades como grabados de madera de Roma, libros, obras de arte, instrumentos musicales, globos terráqueos y calculadoras: “estos objetos de arte se convirtieron a partir de entonces en los principales ejemplos de arte europeo en Japón.”¹²²

Se tiene constancia sobre que en 1591 Toyotomi Hideyoshi recibió a esta embajada en audiencia junto con la visita de algunos *daimyō* y creyentes cristianos, tras este acontecimiento hubo un aumento en el interés por la civilización europea que se extendió entre los *daimyō* no cristianos y la población en general.¹²³

Es relevante señalar que en este periodo no todos los objetos ni las imágenes occidentales que circulaban correspondieron a un uso religioso ni evangelizador. De hecho,

¹¹⁹ Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 82 – 83.

¹²⁰ Miki, *Op. Cit.*, p. 149.

¹²¹ *Ídem.*

¹²² *Ídem.*

¹²³ *Ídem.*

las costumbres portuguesas y algunos objetos comenzaron a ponerse de moda, factor que no estaba relacionado con el cristianismo:

En cuanto a la vestimenta, los sombreros de fieltro y lana de ala ancha –llamados sombreros *namban* o capuchas– fueron atesorados por los soldados. Los impermeables, las armaduras y las armas se utilizaban habitualmente y se consideraban buenos regalos. Las armaduras eran valoradas no sólo por su popularidad, sino también porque eran a prueba de armas de fuego. No eran pocos los comandantes que utilizaban una cruz en sus banderas militares. Los rosarios con cruces y vestimenta *namban* en general eran populares entre los soldados y también eran muy utilizados por el pueblo; un actor de kabuki y un acróbata con vestimenta *namban* se pueden ver en un biombo que tiene que ver con los modales y las costumbres japonesas.¹²⁴

Por ello acciones consideradas occidentales, como fumar, se hicieron populares, y dentro de las cosas de uso cotidiano encontraron lugar objetos que eran requeridos para estas nuevas costumbres, como es el caso de las tabaqueras. Estas últimas, junto con algunas otras cosas como los guardaespaldas, tenían en sus diseños y dibujos patrones o temas europeos. De hecho, se tiene conocimiento de que Toyotomi Hideyoshi mandó a hacer para sí mismo una cama muy elegante de estilo occidental.¹²⁵

Con respecto a esta moda generada en Japón en torno a la cultura portuguesa es importante puntualizar que:

[...] ya existía antes de la embajada japonesa enviada a Europa en 1582, pero se vio impulsada aún más tras su regreso a Japón. Algunos historiadores consideran que los 24 años que van de 1581 a 1614 fueron un periodo de manía por las formas occidentales similar al de principios de la era Meiji.¹²⁶

También es relevante señalar que dentro del *Seminarium Pictorum* y de los centros religiosos en donde hubo producciones artísticas se crearon pinturas de que no contenían temas religiosos, como biombos que representaban mapas mundi y del archipiélago japonés. Estas piezas también correspondieron a copias de óleos y grabados de madera que habían sido

¹²⁴ *Ibid.*, p. 149 – 150.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹²⁶ *Ídem.*

llevados a Japón por la embajada de los cuatro muchachos. Sin embargo, en estas pinturas destaca lo siguiente:

Lo interesante es que en la copia de las obras originales no se insistió en la reproducción exacta de todos los detalles, [...]. Las razones de esta libertad son: que los pigmentos y los materiales japoneses eran diferentes de los europeos; que el artista tenía que adaptar la pincelada japonesa a los motivos occidentales; que había que reproducir un gran número de copias de gran tamaño a partir de unos pocos originales de tamaño mucho menor. De igual forma el gusto de la época también ayuda a explicar la falta de exactitud en la reproducción.¹²⁷

1.2.2 Holanda y China. Nuevas vías de ingreso de la visualidad occidental

En el apartado anterior se habló de una de las vías de ingreso de la visualidad occidental a Japón por medio de las manifestaciones artísticas que se dieron con la actividad misionera. Sin embargo, tras la política de encierro el shogunato permitió que el comercio con ciertos países asiáticos continuara, tal es el caso de “los señores de Tsushima, Satsuma de Kyūshū y Matsumae del Sur de Ezo, quienes controlaban, respectivamente, el comercio con Corea, Ryūkyū y Ainumoshir (actualmente Hokkaidō).”¹²⁸

El comercio con el exterior continuó de igual forma por medio de China y de Holanda, en el caso de esta última a través de la Verenigde Oost-Indische Compagnie (en adelante VOC). Siendo estos dos contactos los que se consolidarían como las otras dos vías de ingreso de la cultura visual europea, por medio del puerto comercial establecido en Nagasaki.

Si bien ambas naciones fueron los únicos países con los cuales Japón estableció una relación comercial es relevante destacar que, por un lado, en el caso de China, Japón mantenía una larga historia de intercambio cultural que se afianzó durante los siglos XIV y XV. Dentro de esta temporalidad Japón se consolidó como una potencia marítima en la zona de Asia Oriental, situación que favoreció el crecimiento de los contactos que tenían con China. No

¹²⁷ *Ibid.*, p. 152.

Al respecto de esto el autor señala que un ejemplo del gusto de la época se encuentra presente en un biombo en el cual se reproduce un mapa europeo del mundo, en el cual resaltan los detalles y la precisión en la representación de las características geográficas de Japón. De igual forma resalta el hecho de que existen una gran cantidad de pinturas de estilo europeo elaboradas en biombos.

¹²⁸ Tanaka, *Op. Cit.*, p. 141.

obstante, durante la época de los Ashikaga (1336 – 1573) en Japón y durante la dinastía Ming en China (1368 – 1644), se comenzaron a generar comunicaciones regulares entre ambos países.¹²⁹

Por otro lado, dentro del contexto de la política de encierro en Japón, China era el país que se encontraba más cercano a Nagasaki. Las relaciones comerciales con este país se consolidarían como una segunda vía de transmisión del saber occidental, ya que durante el siglo XVII China se consolidó como una ruta de acceso de elementos visuales europeos.

Esta segunda vía de transmisión del saber se dio a través de la producción impresa y visual que se dio en este país, con contenidos y técnicas europeas; un ejemplo de lo anterior es la traducción en chino de la obra de Euclides *Elementos de la geometría*, la cual llegaría posteriormente a Japón durante el primer tercio del siglo XVII.

Al hacer referencia a China como una segunda vía de acceso se toma en cuenta que durante el siglo XVI este país pasó por un proceso de interiorización europea gracias al éxito que tuvieron las misiones de evangelización. Como resultado se propició la introducción de imprentas y la apertura de talleres de impresión del tipo occidental: “cuando los jesuitas de China hicieron avances notables en la traducción de los tratados europeos al chino con apoyo de nativos, estas versiones comenzaron a llegar y circular ampliamente en el territorio japonés.”¹³⁰

Debido a la larga tradición de contactos entre China y Japón era bastante común la circulación de textos, tanto de índole religiosa como seculares, que estaban reproducidos en caracteres chinos. Ambos tipos de textos que eran editados en China “tenían aceptación en la sociedad.”¹³¹ Tal es el caso de obras como el *Nōgyōzensho* [農業全書]¹³² de Miyazaki Yasusada (1623 – 1697), basado en la obra china *Nóngzhèng quánshū* [農政全書] o “Tratado completo de administración agraria”, compilado por Xu Guangqi (1562 – 1633) de la dinastía Ming.

En el contexto chino, labores como las realizadas por Matteo Ricci consiguieron que se generara una reproducción de textos cristianos y de conocimientos occidentales los cuales eran traducidos en chino e impresos para posteriormente promover su circulación. Dentro de

¹²⁹ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 103.

¹³⁰ Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 102 – 103.

¹³¹ *Ídem*.

¹³² *Colección Completa de obras sobre agricultura*, de 1667.

este proceso de divulgación estas obras también ingresaron a tierras japonesas, ya que aún con los edictos de prohibición y el control a textos que tuvieran mensajes cristianos tras el cierre del país, muchas obras que no contenían mensajes religiosos fueron prohibidas. Lo anterior denota que el control sobre los impresos no diferenciaba en todos los casos los contenidos cristianos de los científicos.¹³³

Estas obras impresas contenían no sólo conocimientos occidentales en lengua china, sino además imágenes que contribuyeron al proceso de integración de la visualidad y la perspectiva de occidente. De igual forma es destacable que algunos personajes chinos llegaron a Japón antes del cierre del país, estos fueron “los sacerdotes budistas “Itsunen (I-
jan, 1601-68) and Ingen (Yin-yuan, 1593-1673) eruditos y expertos en pintura y caligrafía, y pintores de gran talento como Chinnampin (Ch’ên Nan-p’in) e Ifukyū (I Fu-chiu). Todos ellos dejaron una profunda influencia en el arte y el aprendizaje japoneses.”¹³⁴ Debido a lo anteriormente mencionado es necesario considerar a China como uno de los puentes en el proceso de interculturalidad visual entre la perspectiva occidental y la japonesa.

Por otro lado, la VOC fue una empresa comercial holandesa creada en 1602 por burgueses y comerciantes de Ámsterdam, Rotterdam y Middelburg, ciudades que poseían la cualidad de ser portuarias. Esta empresa llegó a consolidarse como la más grande a nivel comercial debido a sus intercambios y negocios con gran parte del mercado asiático, y logró prosperar debido al impulso que recibió por parte de los Estados Generales de las Provincias Unidas, que en ese momento se consideraba la mayor autoridad en la República de los Países Bajos.

Este órgano regulador logró que diversas empresas holandesas dejaran la competencia y se integraran en una sola compañía comercial fijando su objetivo en los mercados orientales, los cuales se veían como un campo próspero tomando en cuenta el interés manifestado y el papel activo de la *English East India Company* (EIC), considerada la mayor competencia de la VOC. Sin embargo, gracias a la capacidad de organización y el apoyo por parte de la República de los Países Bajos, la VOC logró situarse durante más años que la EIC en los mercados orientales.¹³⁵

¹³³ Arimura, *Iglesias Kirishitan*, *Op. Cit.*, p. 97.

¹³⁴ Miki, *Op. Cit.*, p. 155.

¹³⁵ “VOC – Organización” s.v., *Towards A New Age of Partnership*, http://www.tanap.net/content/voc/organization/organization_intro.htm (Consulta: 15 de agosto del 2021).

Los mercaderes portugueses representaron para la VOC una gran rival en territorio asiático, pero con la prohibición del cristianismo en Japón los portugueses se retiraron dejando el mercado abierto para la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales, quienes a diferencia de los ibéricos no poseían un interés en materia religiosa y se habían logrado consolidar como un país mercantil tras su independencia de España en 1581.

Debido a lo anterior, no representaron para el gobierno Tokugawa una amenaza que llevara a su expulsión, pero tras la experiencia previa suscitada con los ibéricos el shogunato generó negociaciones en donde se permitió la renta y estancia de la Compañía en tierras japonesas, pero exclusivamente en la isla de Dejima cerca de Nagasaki.¹³⁶ Para la compañía holandesa que estaba interesada en hacer circular los metales preciosos que ofrecía el comercio con Asia (principalmente el oro, la plata y el cobre), y para el Japón del periodo Tokugawa que estaba interesado por los productos y las ciencias occidentales, el trato fue lo suficientemente conveniente para mantenerse durante los siglos XVII, XVIII y una parte del XIX.

Dejima se consolidó como una de las puertas de entrada para Occidente y su visualidad a territorio japonés, no sólo por la presencia de chinos, sino por el establecimiento de holandeses en 1641 en la zona que había sido construida y designada para los portugueses. En el contexto japonés, estos holandeses fueron bautizados como *kōmō* [紅毛], o “gente de cabello rojo”.¹³⁷

La relación comercial establecida con Holanda promovió la importación de mercancías extranjeras, entre las cuales se encontraban pinturas, obras de arte industrial y los materiales para fabricarlas.¹³⁸ Sin embargo, las piezas importadas contrastaron con los productos y la cultura europea que había llegado al contexto japonés previo a la instauración de la política de encierro: “En el primer periodo, la influencia del arte occidental en Japón a través de Portugal y España fue en general latina, mientras que durante el periodo de reclusión la influencia fue principalmente germánica, transmitida a través de Holanda.”¹³⁹

¹³⁶“Japón. Tesoro de tentaciones” s.v., *Towards A New Age of Partnership*, <http://www.tanap.net/content/universities/japan.cfm> (Consulta: 15 de agosto del 2021).

¹³⁷ Miki, *Op. Cit.*, p. 154.

¹³⁸ *Ídem.*

¹³⁹ *Ídem.*

En un inicio las obras de arte presentadas no eran igual de apreciadas como las piezas importadas durante el periodo del “Siglo Cristiano”, de igual forma su número era menor e “incluso se consideraban de menor calidad.”¹⁴⁰ Se presupone que el motivo de esta menor fama que poseían los grabados en color que fueron importados por los holandeses, se debía a que su contenido no representaba temas religiosos y por lo tanto contrastaba con las imágenes que habían sido importadas por la Compañía de Jesús y las ordenes misioneras.¹⁴¹ El interés por estas representaciones holandesas se generó tiempo después.

Durante el gobierno Tokugawa se creó un puesto denominado *kara-e mekiki* [唐絵目利], o “inspector de pintura china”. Las labores de este cargo, que fue establecido en 1697 eran la valoración y la vigilancia de los temas de las pinturas importadas, así como su catalogación y en algunos casos la copia de las mismas, debido a ello se consolidó como un trabajo que debía ser desarrollado por pintores. Estos artistas se insertaron dentro del gremio de los intérpretes al tomar en cuenta su interacción con chinos y holandeses.¹⁴²

Lo anterior generó que los artistas japoneses adquirieran una relevancia superior a la que tuvieron antes del periodo de aislamiento nacional; tras el cual actividades artísticas, como es el caso de la pintura al óleo, se detuvieron y llevaron a los pintores japoneses a utilizar pigmentos tradicionales. Sin embargo, “parece bastante probable que entre 1710 y 1720 hubiera un grupo de pintores en Nagasaki que se dedicara a la pintura al óleo.”¹⁴³

Es bastante curioso que, tras el envío por parte de Holanda de pinturas y libros de botánica con ilustraciones, el gobierno shogunal ordenara a ciertos eruditos, como Kon’yo Aoki (1698 – 1769), estudiar la lengua holandesa; y que fuese a partir de la popularización del estudio de este idioma que “[...] los japoneses se interesaron por el arte holandés, e incluso entonces el interés era más escolástico que artístico.”¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Ídem.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁴² *Ídem.*

¹⁴³ *Ídem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 154.

1.3 El cambio en la representación y la técnica tras la reforma Kyōhō. La interiorización de la visualidad occidental en las imágenes japonesas

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se generó dentro de la producción de *ukiyo-e* una paulatina asimilación de elementos de composición occidental, los cuales serán presentados a lo largo de los siguientes subapartados. Como se señaló anteriormente, hubo un primer momento de contacto en donde el intercambio se dio por medio de dos vías directas de ingreso de la visualidad europea: las imágenes que entraron mediante los procesos de evangelización y las relaciones mantenidas con China y Europa. Sin embargo, es importante señalar un acontecimiento que acercó de forma más directa la visualidad occidental al pensamiento intelectual y artístico japonés: el establecimiento de la reforma Kyōhō [享保の改革].

Durante el siglo XVIII Japón tuvo una crisis económica que lo llevó a replantear los edictos anteriormente instaurados, dando lugar a la creación de la reforma Kyōhō (1716 – 1745), la cual a partir de 1720 permitió la importación de libros extranjeros que no tuvieran contenidos cristianos. Esto dio lugar a la difusión de textos chinos y europeos que propiciaron la curiosidad japonesa acerca de nuevas miradas y formas de pensamiento que habían sido introducidas a través del cristianismo y los contactos comerciales con Occidente, antes de que el territorio se cerrara al contacto con otras culturas.

La reforma Kyōhō que se generó dentro de la era del mismo nombre, estableció durante el gobierno del regente Tokugawa Yoshimune (1684 – 1751):

[...] disposiciones que dieron cuerpo al clásico estilo de reforma mediante el cual las autoridades Tokugawa intentarían, de cuando en cuando, afrontar sus problemas políticos y económicos. Comenzó con una enérgica llamada a la austeridad en el gobierno y a la frugalidad en la vida privada, y él mismo redujo drásticamente los gastos de la casa del Shōgun. Promulgó un torrente de ordenanzas morales que exhortaban a los samurai a un resurgimiento de su espíritu marcial y de su integridad en la administración.¹⁴⁵

Yoshimune mostró de igual forma un interés por mejorar las técnicas en materia de agricultura, astronomía, ciencias militares, zootecnia, y en general el gobierno y la sociedad

¹⁴⁵ Whitney Hall, *Op. Cit.*, p. 174.

japonesa que regía, esto lo llevó a suavizar la censura establecida por sus predecesores a los libros occidentales que llegaban y circulaban en Nagasaki que mostraban las ciencias europeas.¹⁴⁶ A pesar de ello la política de aislamiento territorial aún tenía validez, por lo cual no se permitía la salida de japoneses del territorio ni la entrada de extranjeros al mismo. En consecuencia, Japón comenzó a asimilar la cultura europea a través de los libros e imágenes –el lenguaje escrito y el lenguaje visual–. En este periodo que se observa la integración de técnicas y composiciones europeas por parte de los artistas japoneses.

Al ser el puerto exclusivo para los productos que llegaron desde el exterior, Dejima en Nagasaki se convirtió en el núcleo en el cual se consolidaron y asimilaron conocimientos del exterior, permitiendo una nueva vía de ingreso a las ideas europeas y, a su vez, de nuevas técnicas de representación visual, siendo un punto de encuentro para artistas e intelectuales interesados en conocer más sobre los estudios occidentales. De tal forma la reforma Kyōhō permitió que los libros circularan de manera más abierta, y con ello las imágenes que contenían.

Durante el régimen de Yoshimune surgió un interés general por los estudios del exterior conocidos como *rangaku* [蘭学] o “estudios holandeses”. En materia artística se generaron las imágenes *ranga* [蘭画], que reinterpretaban e incluían la manera occidental de representación; “los pintores de *Ranga* y los eruditos *Rangaku*, junto con los *tsūji* [通詞], traductores de Nagasaki, consiguieron acumular libros y conocimientos occidentales, asimilaron la cultura occidental y desempeñaron el papel más importante en la hibridación de la cultura occidental y japonesa.”¹⁴⁷ Dichos textos eran coleccionados, acumulados y circulados entre los intelectuales *rangaku*.

Es importante señalar que, si bien ya había existido un intercambio de piezas artísticas previo a la anuencia establecida por parte del shogunato con respecto a la revisión y censura de los libros occidentales, las piezas que ingresaron gracias a la actividad mercantil de la VOC en un primer momento fueron presentadas como obsequios para el *shōgun* regente, algunos *daimyō* poderosos y personajes políticos importantes. Sin embargo, no hubo un gran

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹⁴⁷ Kobayashi Yoriko, “Japan’s Encounters with the West through the VOC Western Paintings and Their Appropriation in Japan” en Thomas DaCosta Kaufmann y Michael North, *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam University Press, 2014, p. 271.

auge de las mismas por dos motivos: en primer lugar, artísticamente no se propagaron debido a que el carácter de obsequio de las mismas, tomando en cuenta el uso de la imagen dentro de determinados círculos japoneses, no propiciaba su circulación a gran alcance. Aquí es importante señalar que la diferencia entre formatos y dimensiones de las piezas hacía que su exhibición, tanto dentro como fuera del contexto habitacional japonés, fuera más complicado debido a que la tradición arquitectónica y pictórica se abocaba al uso de imágenes en formatos horizontales, como los rollos o bien las puertas corredizas empapeladas.¹⁴⁸

El segundo motivo que no benefició el auge de piezas de arte occidentales previo a la reforma Kyōhō se debe a que algunas de ellas no fueron del completo agrado para los personajes a quienes fueron obsequiadas, lo anterior debido a una incompreensión contextual en donde los temas abordados en las obras eran poco atractivos o escandalosos para el contexto japonés. Como un ejemplo de esto se encuentra el obsequio presentado al gobernador de Nagasaki, Kubota Tadatō,¹⁴⁹ a quien en 1739 se le enviaron cinco pinturas provenientes de Europa entre las cuales destacaba una *Venus Dormida*.

Dentro de los motivos aparentes hacia esta inconformidad por el obsequio está una incomodidad con respecto al tema representado dentro de la obra, el cual no era moralmente apto dentro del contexto japonés, ya que “si bien la *Venus Dormida*, usualmente una mujer desnuda, era un tema mitológico muy popular entre los europeos, no había una tradición durante la era Edo en la cual se apreciara la representación de una mujer desnuda en público.”¹⁵⁰

Debido a lo anteriormente mencionado, algunas de las piezas que habían sido enviadas desde Europa fueron obsequiadas o donadas. Se tiene conocimiento de dos de ellas que formaban parte de un pedido hecho por el *shōgun* Yoshimune en 1722 y que corresponden a representaciones de flores y aves que posteriormente fueron regaladas al templo Gohyakurakan [五百羅漢寺] en Honjō [本庄].

El obsequio, presuntamente donado como un regalo de conmemoración por la finalización del templo en 1725, fue una de las acciones que ayudaron a expandir los alcances de la representación occidental dentro de los artistas japoneses, debido al carácter sumamente

¹⁴⁸ Kobayashi, *Op. Cit.*, p. 269.

¹⁴⁹ No se tienen datos sobre las fechas de nacimiento y fallecimiento.

¹⁵⁰ Kobayashi, *Op. Cit.*, p. 271.

turístico del lugar. Como resultado de lo anterior “es indudable que estas dos pinturas ofrecidas por Yoshimune al templo de Gohyakurakan contribuyeron a la introducción y la popularización del estilo occidental en la pintura japonesa.”¹⁵¹

Sobre los alcances de estas obras que fueron visitadas en el templo Gohyakurakan se conocen los casos particulares de: Sō Shiseki (1715 – 1786), pintor perteneciente a la escuela de Shen Nampin, la cual se interesaba en las representaciones de índole realista provenientes de la tradición china y fue retomada por muchos estudiosos *rangaku*; el caso de Sugita Genpaku (1733 – 1817), autor del primer libro formal de anatomía titulado *Kaitai Shinsho* [解体新書] y de las ilustraciones del texto *Butsurui Hinshitsu* [物類品隲] publicado por Hiraga Gennai (1728 – 1780), uno de los intelectuales pertenecientes a la escuela *rangaku*; así como el caso de los hermanos artistas Ishikawa Tairō (1762 – 1817) e Ishikawa Mōkō (1763 – 1826).¹⁵²

De tal forma la introducción del arte occidental a Japón, si bien no tuvo un buen recibimiento en sus inicios, generó en los artistas japoneses una paulatina asimilación de los métodos. Como resultado no sólo diversos artistas retomaron e integraron las técnicas occidentales en su obra, sino que además se generó la conformación de escuelas de pintura en las cuales se desarrolló de manera formal la integración del arte europeo dentro de la producción japonesa, tal es el caso de la escuela Akita *Ranga* [秋田蘭画].

Dentro de los artistas pertenecientes a dicha escuela, en cuya obra destaca la presencia de composición occidental se encuentran los casos de Odano Naotake (1750 – 1780) y Satake Shozan (1748 – 1785). Con respecto a las aportaciones de ambos personajes, se encuentra la creación por parte de Naotake de un marco de composición que a manera de hibridación conjuntaba estilos occidentales, chinos y japoneses de pintura en sus obras (Figura 5). En sus composiciones Naotake hizo una eliminación del término medio en los paisajes, colocando en primer plano motivos tradicionales japoneses y en segundo plano, representados en tonos más tenues, motivos occidentales:

[...] en el frente y el fondo, de motivos que difieren mucho en tamaño y tono, crea una sensación de distancia entre ellos. Naotake concibió este dispositivo

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 257.

¹⁵² *Ibid.*, p. 273.

compositivo como el equivalente visual de la palabra japonesa *enkin* (遠近), es decir, lejos y cerca. Lo que Naotake y sus seguidores estaban haciendo era traducir la perspectiva geométrica occidental en una técnica *enkin*... Mientras que un espectador occidental vería la perspectiva geométrica como una extensión espacial continua, los artistas japoneses como Naotake percibirían simplemente una diferencia de tamaño y tono entre motivos cercanos y lejanos. Esto puede verse como una falta de conocimiento sobre la perspectiva occidental o una etapa en el proceso de aprendizaje.¹⁵³

Dentro de las composiciones de Naotake se resalta de igual forma la implementación de un recurso denominado *mitate* [見立て], el cual si bien corresponde en su origen a un recurso de índole literaria en donde se expresa algo procurando omitir menciones directas del tema y exponiéndolo de forma indirecta, dicha técnica se utilizó de igual forma en las representaciones visuales. Este recurso fue utilizado de igual forma por Satake Shozan. (Figura 6)



Fig. 5. Odano Naotake, *Estanque Shinobazu*, 1770, Akita Museum of Modern Art. Imagen tomada de <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/151921>

¹⁵³ *Ibid.*, p. 278.



Fig. 6. Satake Shozan, *Orquídea*, 1748 – 1785 (artista), Waseda University Library. Imagen tomada de https://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/b08_h0001/

Shozan, quien fue *daimyō* de Kubota [久保田] al norte de Japón, tuvo acceso a libros importados chinos, mediante los cuales se proveyó de conocimientos sobre el arte occidental. El rol de este personaje es fundamental, ya que no sólo destaca su papel como pintor, sino además como intelectual al ser el primero en escribir sobre los métodos artísticos occidentales en dos manuales que no fueron publicados: *Gahō Kōryō* [画法綱領]¹⁵⁴ y *Gazu Rikai* [画図理解].¹⁵⁵

Los dos autores mencionados anteriormente se consolidan como un punto de partida en el proceso de interculturalidad entre métodos artísticos occidentales, japoneses e incluso chinos, dejando de lado la etapa de recepción del exterior e iniciando una hibridación cultural que se dio en materia artística por medio del intercambio comercial establecido con Holanda y China, y la propagación de conocimientos occidentales que se generó con la instauración de la reforma *Kyōhō*.

¹⁵⁴ Teoría de pintura occidental.

¹⁵⁵ Introducción a las técnicas de pintura occidental. Kobayashi, *Op. Cit.*, p. 282.

Si bien estos procesos de hibridación visual se dieron en la pintura, los mismos también se vieron reflejados en la producción de grabados japoneses *ukiyo-e*, desarrollándose de forma más libre en este sector debido a que los grabadores japoneses contaban con menos restricciones a diferencia de los pintores, quienes generalmente debían apearse a las reglas artísticas tradicionales.¹⁵⁶

1.3.1 Los casos de Masanobu, Ōkyo, Harunobu y Kōkan

La integración de las técnicas de representación occidentales en la producción de grabados *ukiyo-e*, respondió a un proceso de transición e incorporación no sólo de técnicas de composición, sino de materiales importados, de tecnología que modificó la forma en que se concebía la visualidad, entre otros factores. Para poder exponer este proceso a grandes rasgos es necesario hacer mención de ciertos personajes gracias a los cuales se pudo dar dicha integración de la perspectiva occidental en la producción *ukiyo-e*.

En primer lugar, se encuentra Okumura Masanobu (1681 – 1764), un artista que produjo estampas individuales, álbumes del género erótico *shunga*, libros ilustrados y pinturas. De igual forma fungió como vendedor de libros y publicista. Dentro de su obra destaca la integración de colores dentro de la producción de estampas japonesas de la época, conocidas como *benizuri-e* [紅刷絵]. Estas estampas se destacan por el uso principal de color rosa y verde, aunque posteriormente se incluyeron el amarillo, azul o gris.

Masanobu se consolidó como uno de los pilares artísticos de la época por sus aportaciones en la popularización de impresiones de pilares o *hashira-e* [柱絵], por sus trabajos de impresión en laca o *urushi-e* [漆絵], y sobre todo por los grabados en perspectiva conocidos como *uki-e* [浮絵], o pinturas flotantes.¹⁵⁷ Estos últimos gozaron de gran popularidad por contener “‘métodos abreviados de las formas holandesas de pintar’. Estos ‘métodos holandeses de pintura’, se refieren al uso de la perspectiva, que hasta ese momento no se había utilizado en la pintura japonesa.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵⁷ Hugo Munsterberg, *The Japanese Print. A Historical Guide*, New York & Tokyo, Weatherhill, 1982, p. 37.

¹⁵⁸ Miki, *Op. Cit.*, p. 156.

El uso de perspectiva occidental dentro de estas obras generaba una sensación de profundidad, ya que “al emplear en su representación complejas disposiciones de líneas verticales, horizontales y, especialmente, diagonales que fugan hacia el fondo creando una ilusión de profundidad espacial, dotó a sus imágenes con un halo exótico que cautivó al público.”¹⁵⁹

Su producción de *uki-e* resalta al ser considerada como el punto de inflexión en el cual se sitúa el uso y desarrollo de la perspectiva occidental dentro de la producción de grabados japoneses, este estilo de representación dentro del género *ukiyo-e* ganó popularidad puesto que “el arte occidental se consideraba algo exótico, que permitía a los artistas japoneses abrir nuevas y novedosas vías para la representación del espacio y la profundidad.”¹⁶⁰

Lo anterior permite denotar que, dentro de las interpretaciones sobre la asimilación de técnicas occidentales en los contextos artísticos japoneses, existe un carácter de exotismo, el cual se experimentará posteriormente en el contexto occidental del siglo XIX con la asimilación de la perspectiva japonesa dentro de la corriente impresionista en un fenómeno de reciprocidad de la perspectiva, el cual se expondrá en el segundo capítulo.

La respuesta generada ante estas formas de representación dentro del *uki-e* se debe a que las nuevas técnicas y métodos traídos de Occidente se consolidaron como una novedad dentro de la sociedad japonesa del momento. De tal forma considero acertada la explicación dada por Timon Screech:

La perspectiva en Japón fue aclamada como algo maravilloso, pero como una invención maravillosa, no como un descubrimiento. La distinción es crucial: en ella radica la determinación de si los cuadros en perspectiva se consideran reales o una mera observación de códigos. La enorme cantidad de convenciones que debía seguir un artista que representaba en perspectiva impedía aceptar el estilo como algo natural; y el espectador también estaba rodeado de numerosas reglas que dictaban cómo ver la imagen correctamente.¹⁶¹

Para los artistas japoneses, la perspectiva occidental provenía no sólo de las imágenes traídas de Occidente, sino además de imágenes y tratados chinos en los cuales ya había habido un proceso de hibridación entre las técnicas de representación chinas y europeas.

¹⁵⁹ Guth, *Op. Cit.*, p. 103.

¹⁶⁰ Munsterberg, *Op. Cit.*, p. 39.

¹⁶¹ Screech, “The Meaning of Western Perspective...”, *Op. Cit.*, p. 58.

Como ejemplo de lo anterior se tiene conocimiento de un estudio sobre la perspectiva en el dibujo publicado en China en 1729 bajo la autoría de Nian Xiyaoj, un funcionario y gobernador chino. Esta obra titulada *Shixue jingyunk* o “Guía para el estudio de la visión”, corresponde a una adaptación del tratado latino sobre perspectiva: *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de la autoría de Andrea Pozzo, un emigrante italiano que se estableció en China y fue decorador de los jesuitas, fungiendo como maestro de Giuseppe Castiglione. Sobre este texto se puede presuponer su llegada a Japón en cuanto a la circulación de libros chinos que se dio tras el establecimiento de la reforma Kyōhō, aunque lo anterior corresponde al día de hoy únicamente a una especulación.¹⁶²

Sin embargo, uno de los textos sobre pintura occidental que se conoce llegó a Japón, corresponde al libro *Gróote Schilderboek*, un manual introductorio a la pintura fantástica popular de Europa de la autoría de Gérarde de Lairese, un discípulo de Rembrandt. Una copia del texto en cuestión se encontraba bajo la posesión de Satake Yoshiatsu (1748 – 1785) *daimyō* de Kubota.¹⁶³

Lo anterior permite denotar que parte de las técnicas de representación occidental que se perciben en la producción visual japonesa como el *uki-e* pudieron haber aprendido no sólo de fuentes directamente occidentales, sino también de fuentes chinas y de la reinterpretación que se hicieron en éstas sobre los métodos europeos:

[...] dado que la pintura de *ukie* ya había aparecido antes de que el aprendizaje holandés empezara a florecer en Japón, es posible conjeturar que tal vez Masanobu no aprendió el *ukie* directamente de los grabados holandeses importados, sino que se inspiró en los grabados chinos en madera importados que habían sido influenciados por Occidente. Tenemos una base para esta suposición en el *K'ang-hsi keng-chih-t'uj*, pintado durante la dinastía Ch'ing bajo influencia europea. De este modo, el *ukie* pudo haber recibido influencias europeas a través de China.¹⁶⁴

Sobre las temáticas abordadas en las obras *uki-e* generalmente se representaban escenas de *shibai* [芝居]¹⁶⁵ y *kyōgen* [狂言].¹⁶⁶ La predilección a estos temas puede suponerse debido al

¹⁶² Screech, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁶³ *Ídem*.

¹⁶⁴ Miki, *Op. Cit.*, p. 390.

¹⁶⁵ Dramas.

¹⁶⁶ Comedias sobre piezas de teatro *Nōh*.

carácter de la arquitectura japonesa, la cual mantenía aspectos que favorecían a los ensayos de perspectiva:

[...] la mayoría de los edificios del siglo XVIII eran de tipo poste y línea, lo que ofrecía abundantes oblicuos y paralelos que podían tomarse como líneas de guía; las esteras de tatami tejidas proporcionaban marcas rectas por las que se podían trazar fácilmente las recesiones. Sin embargo, el espacio exterior seguía siendo un desafío, como se puede ver, por ejemplo, en la obra de Masanobu *Disfrutando de una tarde fresca por el puente Ryōgoku* [両国の夕すゞみ繁栄乃図]¹⁶⁷ (Figura 7)

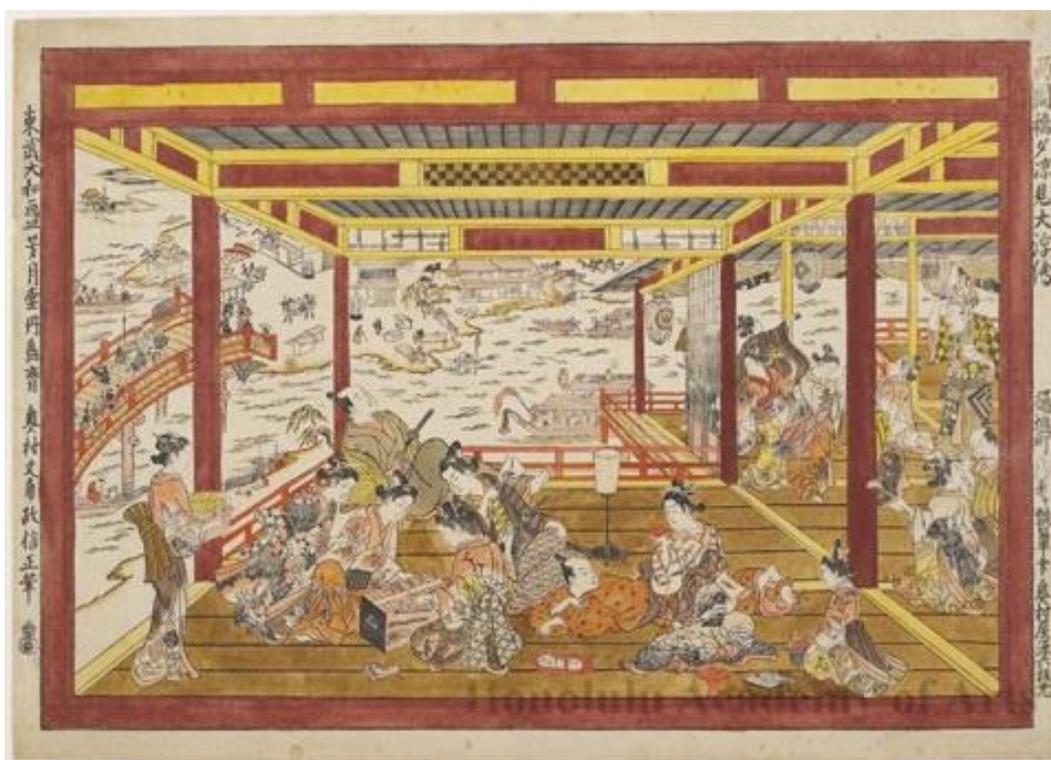


Fig. 7. Okumura Masanobu, *Disfrutando de una tarde fresca por el puente Ryōgoku*, c. 1748, Museo de Arte de Honolulu. Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

Con respecto a las imágenes *uki-e* es importante hacer mención de un tipo de representación que se asemeja mucho a las mismas, y cuyo papel ayudó a la propagación del uso de la perspectiva como elemento visual en Japón, estas son las imágenes *megane-e* [眼鏡絵]: imágenes diseñadas para ser vistas a través de apartados específicos, los cuales modificaban

¹⁶⁷ Screech, *Op. Cit.*, p. 59.

la óptica del espectador. Se presupone que el primer aparato de este tipo arribó a Nagasaki por medio del comercio con la VOC aproximadamente en 1646, esto gracias a los registros de la Fábrica Holandesa establecida en Nagasaki, en donde se menciona la importación de una *perspectieff cas* o caja de perspectiva durante el invierno de ese año.¹⁶⁸

Dentro de las imágenes *megane-e* hay dos variantes, las primeras corresponden a las imágenes de mirilla o *nozoki-e* [視絵], llamadas *vues d'optique* en Occidente y que procedían de un género conocido como pinturas “*veduta*”.¹⁶⁹ Para poder observar dichas imágenes era requerido un aparato óptico, que correspondía a “una especie de caja de mirilla de mesa en la que se ponía la impresión. Una abertura con lentes permitía al espectador ver la imagen en su interior de forma aislada, con todo el entorno recortado y el campo de visión completo ocupado por la escena impresa.”¹⁷⁰

La característica principal de estas representaciones consiste en que, gracias al lente convexo que se utilizaba en las cajas de mirilla, la imagen podía ser vista sin necesidad de invertirla, a diferencia del segundo tipo de imágenes *megane-e*: las *karakuri-e* [繰絵] o imágenes invertidas. Se conoce de tal forma a estas últimas debido a que el apartado que se usaba para mirarlas tenía una lente y un espejo en un ángulo de 45 grados, ocasionando que las imágenes se invirtieran al insertarlas en el mismo. De tal forma tanto las letras como los elementos del paisaje que estaban presentes en la imagen se veían al revés si era visualizada de forma independiente, es decir fuera del aparato.¹⁷¹

La primera producción de grabados del tipo *megane-e* se atribuye a Maruyama Ōkyo (1733 – 1795), habiendo algunas de estas piezas en donde se retratan paisajes chinos, lo cual mostraría la llegada de dicha influencia europea a través de China. Estas imágenes contenían principalmente elementos occidentales en donde se destacan la precisión y el realismo de los

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁹ Las imágenes occidentales *veduta* corresponden a hojas sueltas donde se representaban paisajes urbanos. Estas eran de fácil acceso para la población, en ellas se representaban los lugares más representativos de las ciudades europeas, y en algunos casos lugares lejanos cuya visita no era accesible para el espectador. Dichas imágenes no eran consideradas como obras de arte, simplemente otorgaban a las personas que las adquirían un disfrute visual instantáneo. Definición tomada de: *Ibid.*, p. 60 – 61.

¹⁷⁰ *Ídem.*

¹⁷¹ “*Megane-e*” s.v., *Japanese Architecture and Art Net Users System*, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (Consulta: 15 de junio del 2021).

elementos, estableciendo una parte fundamental de las conexiones entre el arte occidental y el arte japonés.¹⁷² (Figura 8)

Otro de los personajes que se consolidaron como parte importante dentro de este contexto de adaptación de las técnicas occidentales de representación fue Shiba Kōkan (1747 – 1818), quien, a partir de su producción artística e intelectual orientada hacia conocimientos europeos, buscaba incorporar dentro de la cultura japonesa lo que consideraba los mejores aspectos de la sociedad occidental. Kōkan estudió en la escuela Kanō, para posteriormente dedicarse a la producción de piezas *ukiyo-e* y el estudio de la pintura china.

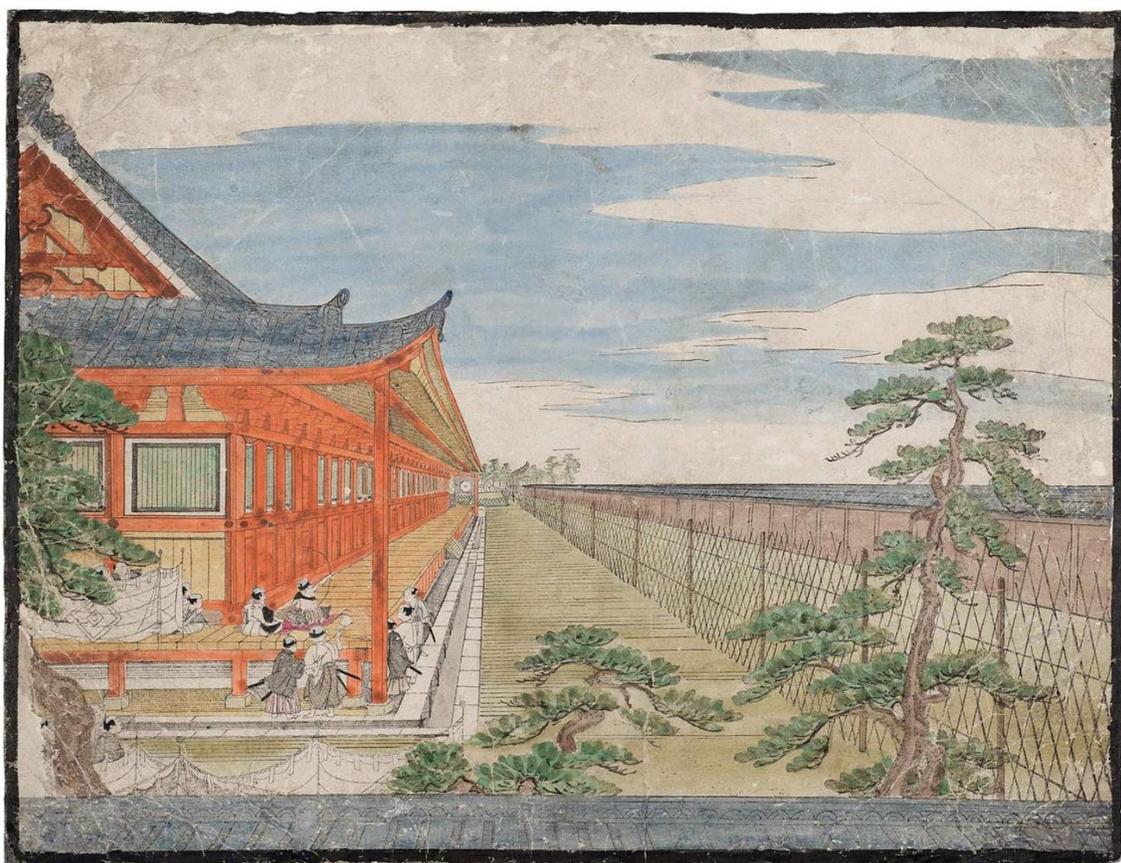


Fig. 8. Maruyama Ōkyo, *Concurso de tiro con arco en el Sanjūsangendō*, 1759, Museum of Fine Arts.
Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

¹⁷² Miki, *Op. Cit.*, p. 394 – 395.



Fig. 9. Shiba Kōkan, *Disfrutando del fresco nocturno en Nakazu*, 1784, Museum of Fine Arts. Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

En su obra destaca la producción de grabados en cobre y las aportaciones que los mismos tuvieron dentro de las artes gráficas japonesas. De igual forma publicó dos tratados de arte europeo: *Seiyō gadan* [西洋画談]¹⁷³ y *Seiyō gahō* [西洋画法],¹⁷⁴ en los cuales exponía que en la pintura europea el desnivel se logra gracias al uso de recursos tales como la división de la luz solar en claroscuro, la distancia y la cercanía, la profundidad y la superficialidad, dotando así a las representaciones de realismo.¹⁷⁵ (Figura 9)

Dentro de su creación de grabados japoneses resalta la elaboración de piezas que se apegaban a la obra y estilos de Suzuki Harunobu (1724 – 1770), diseñador, colorista y grabador considerado uno de los seis grandes maestros del *ukiyo-e*, a quien se le atribuye la creación de los primeros grabados policromos en madera conocidos como *nishiki-e* [錦絵] o cuadros de brocado. Los grabados de Harunobu se consideraron como xilografías de altos

¹⁷³ Ensayo de pinturas occidentales.

¹⁷⁴ Normas sobre pinturas occidentales.

¹⁷⁵ Miki, *Op. Cit.*, p. 392.

estándares técnicos y con gran sensibilidad artística, debido a que mostraban una relación entre las figuras y el fondo de las mismas; uno de los aspectos estéticos fundamentales de su obra. (Figura 10)

Su creación artística contaba con el mecenazgo de hombres adinerados, los cuales le encargaban la elaboración de piezas *surimono* [刷物] –tarjetas de felicitación por el fin de año– o bien de *egoyomi* [絵曆] –calendarios ilustrados que indicaban los meses cortos y largos del año lunar–.¹⁷⁶

Kōkan se apegó a la producción de Harunobu durante su primer año como grabador, por lo cual se autonombró como Harushige en su primera etapa de producción artística¹⁷⁷. Sin embargo, paulatinamente comenzó a experimentar integrando elementos de su propio estilo, haciendo uso de técnicas de representación occidentales, un ejemplo de esto se puede encontrar en la elaboración de la pieza *Amantes disfrutando de la noche* (Figura 11) cuya autoría se adjudica a Shiba Kōkan, en contraposición con la pieza *Cortesana sentada en una ventana* (Figura 12) firmada por Harunobu.¹⁷⁸



Fig. 10. Suzuki Harunobu, *Luna*, 1767, *The Art of Japan*. Imagen tomada de <http://www.ukiyo-e.org/>

¹⁷⁶ Munsterberg, *Op. Cit.*, p. 46 – 48.

¹⁷⁷ Al respecto del parecido entre obras de ambos autores Kōkan “[...] no ofrece ninguna explicación sobre el hecho de emprender la carrera de falsificador. Puede que simplemente quisiera satisfacer su ego engañando al público con imágenes que nadie podría distinguir de las de un maestro famoso. Pero un segundo aliciente fue sin duda el económico: podía ganar más dinero vendiendo falsos grabados en madera del famoso Harunobu que los originales de Kōkan. Una tercera posibilidad puede haber sido la petición de imitaciones por parte de la empresa que publicaba los grabados de Harunobu”. Calvin L. French, *Shiba Kōkan. Artist, innovator, and pioneer in the westernization of Japan*, New York, Columbia University, 1974, p. 30.

¹⁷⁸ Ambas obras pueden ser consultadas respectivamente en los siguientes enlaces: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc204988> y <https://ukiyo-e.org/image/honolulu/3224>

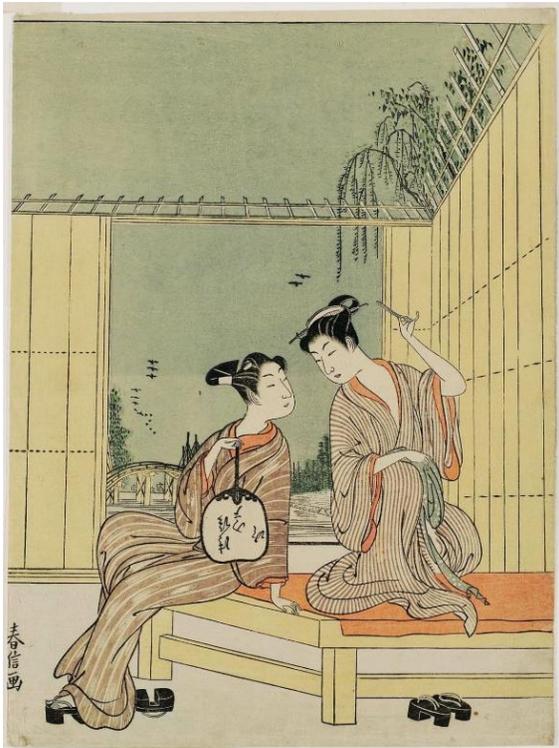


Fig. 11. Shiba Kōkan, *Amantes disfrutando de la noche*, 1771-72, Museo de Bellas Artes. Imagen tomada de <https://ukiyo-e.org/>

Fig. 12. Suzuki Harunobu, *Cortesana sentada en una ventana*, 1765, Museo de Arte de Honolulu. Imagen tomada de <https://ukiyo-e.org/>



Como uno de los principales interesados en las ciencias de Occidente, la obra de Kōkan se caracterizó por experimentar y explorar las posibilidades de integrar en sus composiciones la perspectiva lineal. Sus estudios e intereses por las ciencias occidentales lo llevaron a realizar un viaje a Nagasaki,¹⁷⁹ en donde se sumergió dentro de la cultura de estudios

¹⁷⁹ Vid. "Traveler" en French, *Op. Cit.*, p. 53 – 78.

rangaku, relacionándose con personajes relevantes dentro del movimiento como Hiraga Gennai.

En el registro de dicho viaje, titulado *Saiyu-nikki* [西遊日記], se consigna la presencia de una imagen cristiana que representaba el busto de San Pablo, misma que fue mostrada por Kōkan a la gente. Lo anterior permite entrever que, tras más de un siglo de prohibición al cristianismo, no había un conocimiento general de la pintura católica más allá de obras que hicieran referencia al tema de la crucifixión, permitiendo de cierta forma la circulación de imágenes de santos.¹⁸⁰ De igual forma, este ejemplo en concreto da lugar a cuestionar el vínculo entre el estilo occidental que fue desarrollado durante la temporalidad *nanban* y la pintura occidental surgida durante el periodo Edo tardío.

Como se vio a lo largo de este apartado, los métodos de representación que, por medio de China y Holanda como vías de ingreso, fueron asimilados por Japón se consolidaron como un invento en tanto a tomar las formas de representación e integrarlas en un nuevo contexto, bajo parámetros artísticos e intereses culturales particulares dentro de la cultura japonesa. Esta compilación de técnicas, las cuales generaron una producción particular dentro del contexto japonés por medio del *uki-e*, serían retomadas y darían forma a la producción de xilografías posterior; un ejemplo de ello se encuentra en la producción paisajista del siglo XIX como se verá en el apartado subsecuente.

1.4 El paisajismo del siglo XIX. La composición occidental en la obra de Utagawa Hiroshige

A lo largo del apartado 1.2 se pudo constatar cómo no sólo el intercambio visual generado por medio de las imágenes, sino además el intercambio tecnológico que se dio gracias a las relaciones comerciales con Occidente, modificó la forma en que se construía la visualidad en Japón. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que dicho intercambio también se generó en cuanto al ingreso de nuevos materiales y pigmentos, los cuales permitieron un cambio en la composición de imágenes *ukiyo-e*:

¹⁸⁰ Naruse Fujio, “Kirishitan yoga to Shiba Kōkan” en *Symposium: Kirishitan bijutsu wo meguru shomondai*, Tokyo, Sophia University, 1987, p. 27 -30.

El siglo XIX va a experimentar una explosión de colores aún más notable que la vivida en la segunda mitad del XVIII, no solamente por cuenta de una mayor especialización y desarrollo en la técnica de impresión multicolor, sino también como resultado de nuevos colorantes orgánicos e inorgánicos que se incorporan, y por la introducción desde Europa de tintes de anilina que cambiarían por completo la paleta y visualidad de las estampas hacia la segunda mitad del XIX.¹⁸¹

Entre ellos destaca la presencia y el uso de pigmentos minerales como el azul de Prusia o de Berlín llamado *bero-ai* [べロ藍], color que ayudó a las representaciones de la nueva temática que cobró fuerza durante el siglo XIX en Japón: el paisajismo o *fūkeiga* [風景画]. De igual forma estudios más recientes muestran un posible uso de grana cochinilla en las estampas japonesas, producto que pudo haber sido introducido a Japón por medio de las bases chinas y neerlandesas durante los siglos XVII y XVIII.¹⁸² Sin embargo, estos estudios aún están en etapa inicial.

De igual forma el cambio en la temática de las estampas japonesas *ukiyo-e* del siglo XIX tiene que ver con las regulaciones que se implementaron en materia gubernamental por los regentes Tokugawa, dichas ordenanzas se dieron particularmente en cuestión de materiales impresos, al ser estos “una forma de comunicación muy influyente, las restricciones sobre la producción de materiales impresos fueron recurrentes, lo cual era una vía para “reforzar” la posición del gobierno.”¹⁸³

La censura se realizaba en la oficina del *Machibugyō* [町奉行] o “Magistrado de la Ciudad”, encargada del control de la vida cotidiana y de las publicaciones, las cuales eran revisadas por censores oficiales llamados *gyōji* [行司] o *e-nanushi* [絵名主].¹⁸⁴ De tal forma en la proclamación del sexto mes del año 13 de Tenpō de 1842, se estipuló lo siguiente:

A partir de ahora queda prohibida la producción y, por supuesto, el almacenaje y comercialización de lo que se denomina *nishiki-e*, es decir, las estampas impresas de actores de kabuki y de geishas prostitutas, por ser perjudiciales para las costumbres. También, a partir de ahora, queda prohibido lo que se denomina

¹⁸¹ Amaury A. García Rodríguez, “La grana cochinilla y la utopía del rojo en la estampa japonesa del siglo XIX” en *Rojo Mexicano. La grana cochinilla en el arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2017, p. 294.

¹⁸² *Ibid.*, p. 286.

¹⁸³ García Rodríguez, “Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos”, *Op. Cit.*, p. 496.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 496.

gōkan, es decir, *zōshi* ilustrados que son compuestos con temas de *kyōgen* y que representan las caras que asemejan a las de los actores del kabuki con complicados y característicos diseños [...] A partir de ahora hay que detener estas imágenes que asemejan las caras de los actores y sobre temas del *kyōgen*. Deberían confeccionarse impresos sobre la lealtad, la piedad filial y la fidelidad, y moralejas para los niños, así como evitar imágenes llamativas y demasiado elaboradas. Estos impresos serán rigurosamente inspeccionados.¹⁸⁵

Las prohibiciones dictadas en este edicto se relacionan a la producción de imágenes de índole erótica, temáticas que se contraponían con la moral y el recato que buscaba preservar el shogunato. Desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, “publicaciones como *Shina kagami*, *Kyoku banzuke* y *Koi no gakuya*, consistían en obras en secuencia continua de imágenes de varios actores manteniendo relaciones sexuales. Es evidente que los dispositivos de presentación de los libros ilustrados de actores ordinarios de la época se aplicaban a los libros eróticos.”¹⁸⁶

Debido a la instauración de estas nuevas regulaciones la temática central del siglo XIX en el *ukiyo-e* se centró en la producción paisajista, la cual retomaba las tradiciones artísticas antiguas chinas y japonesas. Sin embargo, las mismas contenían dentro de sí elementos pertenecientes a técnicas europeas de óptica y representación, las cuales eran retomadas de las imágenes *nozoki-e* y *karakuri-e*, así como de las pinturas flotantes *uki-e*. Pero a diferencia de estas últimas, las cuales representaban escenas de interiores, las imágenes *fūkeiga* se encargaron de llevar las técnicas aplicadas en las pinturas flotantes a las representaciones de exteriores.

El primero en aplicar este cambio de tema en la producción de estampas *ukiyo-e* fue el fundador de la escuela Utagawa: Utagawa Toyoharu (1735 – 1814), quien fue pionero en incorporar en el paisaje técnicas occidentales y de perspectiva geométrica, con las cuales logró elaborar composiciones paisajistas en donde las montañas y colinas eran plasmadas en recesión.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 520 – 521.

¹⁸⁶ Matsuba Ryōko y Timothy Clark, “Kabuki Actors in Erotic Book (“Shunpon”)” en *Japan Review*, n. 26, 2013, p. 232.

¹⁸⁷ Daniel Sastre, “La escuela Utagawa, orgullo de Edo” en catálogo de la exposición *Fantasia en Escena Kunisada y la escuela Utagawa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 15 de mayo al 10 de julio del 2014, p. 48.

El antecedente de estos grabados *fūkeiga*, eran las guías de viaje ilustradas, un tipo de publicación muy común durante el periodo Edo,¹⁸⁸ en ambos casos, las imágenes plasmadas representaban las vistas más representativas de la ciudad y una serie de escenas rurales. El auge de estas imágenes se da gracias a que, durante la primera década del siglo XIX, los viajes a lo largo del territorio japonés por motivos de placer o negocios se hicieron más comunes para todos los estratos sociales:

[...] peregrinaciones a templos, santuarios y a lugares pintorescos en el campo fueron populares, pero la gran Capital del Este, como Edo era a menudo llamada, fue también un destino preferido [...] Durante esta era las xilografías, consideradas durante mucho tiempo entre los productos distintivos de Edo, fueron comercializadas cada vez más como recuerdos baratos de una visita a la capital.¹⁸⁹

Dentro de los grabados *fūkeiga* resaltan las publicaciones de series paisajistas elaboradas por Hokusai y Hiroshige. Katsushika Hokusai (1760 – 1849), fue uno de los más destacados artistas de *ukiyo-e*, siendo uno de los primeros en recurrir a la representación de paisajes y precursores del *fūkeiga*. Su trabajo central de esta temática es la serie: *Fugaku Sanjūrokkei* [富嶽三十六景] “Treinta y seis vistas del monte Fuji”; en la cual se representan escenas de paisajes cuyo tema central es el monte Fuji en diferentes estaciones, distintas zonas y diversas perspectivas.

Una de sus estampas más conocidas es *Kanagawa-oki namuira* [神奈川沖浪裏] o “La gran ola de Kanagawa”, la cual corresponde a la impresión número 21 de la serie. Esta pintura está representada desde un punto de vista bajo, y en ella se muestra una gran ola gigante que se mueve de izquierda a derecha, “es decir, de manera contraria a las convenciones, incluida la dirección en que se lee en Japón. La imagen en sí misma fue extraordinaria para su época tanto que por lo que se refiere al mar como tema de materia y el uso del color recién importado Berlín, o Prusiano Azul.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ Sarah Thompson, “The World of Japanese Prints” en *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 82, n. 349/350, 1986, p. 40.

¹⁸⁹ Guth, *Op. Cit.*, p. 112 – 113.

¹⁹⁰ Jaqueline Berndt, “Dibujar, leer y compartir. Guía para la Exposición del Manga Hokusai Manga” en publicación de la exhibición *Manga Hokusai Manga. Approaching the Master’s Compendium from the Perspective of Contemporary Comics*, Tokyo, Fundación Japón, 2016, p. 5.

Por otra parte, Utagawa Andō Hiroshige (1797 – 1858) fue un samurai de bajo rango que se consolidó como otro de los grandes artistas de estampas *fūkeiga*. Su nombre original era Andō Tokutarō y provenía de una familia que poseía un puesto hereditario en las brigadas contra incendios.¹⁹¹ Con doce años y tras la muerte de su padre, ocupó el puesto como encargado de su familia, pero la falta de dinero lo llevó a buscar un segundo oficio.¹⁹²

Tokutarō, quien había estudiado la tradición de la pintura Kanō, se incorporó en 1811 a la escuela Utagawa como discípulo en el taller de Utagawa Toyohiro (1773 – 1828), aunque su intención original era aprender de Utagawa Toyokuni (1769 – 1825).

Tanto Toyohiro como Toyokuni fueron discípulos de Utagawa Toyoharu, sin embargo, fueron estos dos pupilos los cuales lograrían extender el nombre de la escuela Utagawa, aunque cada uno con técnicas y estilos diferentes. En el caso de Toyokuni su obra se centró en los retratos de cuerpo completo de actores, cambiando la tradición de representar únicamente el busto. A este rasgo se le añadía otra cualidad que convertiría a Toyokuni en maestro “elevando la categoría de 'especialidad de la familia' Utagawa: el refinamiento en las semblanzas de los actores de kabuki, lo que se conoce como *nigao-e* [似顔絵]. Una manera más realista de retratar a los intérpretes y, al mismo tiempo, establecer las reglas normativas para dibujarlos.”¹⁹³

La obra de Toyokuni había cobrado una gran popularidad a principios del siglo XIX al igual que la escuela Utagawa, la cual logró llegar hasta la zona de Kanzai [神埼] donde, en Osaka y Kioto, comenzaron a darse producciones del tipo *kamigata-e* [上方絵].¹⁹⁴ Lo anterior se puede denotar al tomar en cuenta la gran cantidad de artistas que se vincularon a ella, ya que ninguna otra escuela:

[...] contó entre sus filas, al mismo tiempo, con tres artistas en plenas facultades creativas, cada uno líder de su propia especialidad. En la escuela Utagawa coincidieron, simultáneamente, Kunisada -maestro de retratos de bellezas femeninas y actores de kabuki-, Kuniyoshi -especialista en estampas de guerreros- y Hiroshige -el gran creador de paisajes-.¹⁹⁵

¹⁹¹ Guth, *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁹² Janina Nentwing, *Hiroshige*, París, Könemann, 2016, p. 10.

¹⁹³ Sastre, *Op. Cit.*, p. 49.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 47.

Por otra parte, Utagawa Toyohiro se especializó en la ilustración de libros y representaciones de los cánones estéticos femeninos, también generó piezas de paisajismo, las cuales serían continuadas con mayor pasión por su discípulo Andō Tokutarō. Quien, al permitírsele adoptar el nombre de la escuela Utagawa, cambió su nombre a Hiroshige “combinando el carácter *hiro* [広] (sacado del nombre de su profesor) son *shige* [重], otra forma de leer el carácter *jū* (presente en su nombre Jūemon).”¹⁹⁶

Es importante señalar que sobre la vida de este artista se conocen sólo unos cuantos datos, puesto que la autobiografía que había escrito se perdió tras quemarse en 1876.¹⁹⁷ Sin embargo, se sabe que al inicio de su carrera mantuvo su puesto como inspector de incendios y comenzó a generar piezas que continuaban con la tradición de la escuela Utagawa, dedicada a la representación de mujeres bellas y actores del teatro *kabuki*; pero estas primeras obras “no delatan un talento especialmente sobresaliente.”¹⁹⁸ En realidad es hasta 1832 que Hiroshige puede dedicarse de lleno a la producción de imágenes *ukiyo-e*, cuando su hijo cumplió la edad suficiente para heredarle su cargo en la brigada contra incendios.

Hiroshige, a la par de Hokusai, se consolidaron como “embajadores de la estampa nipona del siglo XIX por el impacto que sus composiciones tuvieron en artistas europeos.”¹⁹⁹ Lo anteriormente expuesto permite desarrollar el argumento que será expuesto en los siguientes capítulos, demostrando cómo la composición artística presente en las estampas *fūkeiga* se filtraría en el arte europeo del siglo XIX. Especialmente en la corriente impresionista y postimpresionista, y más concretamente en el caso de Vincent van Gogh (1853 – 1890), denotando así lo que puede catalogarse como un proceso de interculturalidad visual entre Japón y Occidente.

Es necesario señalar que si bien, tanto la obra de Hokusai como la de Hiroshige se establecieron como ejes rectores para la revolución artística europea del siglo XIX, la presente investigación se centra en la figura y el caso de Utagawa Hiroshige al ser su producción artística la que se puede vincular con la composición de la obra de Van Gogh.

¹⁹⁶ Nentwing, *Op. Cit.*, p. 12.

La traducción de este *kanji* 広 corresponde a “amplio”.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹⁹ Sastre, *Op. Cit.*, p. 51.

Si bien Hokusai y Hiroshige se dedicaron a la producción de estampas de paisaje retomando elementos de perspectiva occidental en las mismas, hay una serie de diferencias entre las composiciones de cada uno:

Hokusai añadió elementos de la pintura *nanga* [o *bijinga*] y de la pintura occidental al *ukiyo-e*. Pero Hiroshige parece haber seguido exclusivamente el estilo de Hanabusa Itchō (1652-1724), que se separó de la Escuela Kanō. El estilo de Hokusai es fuerte y firme, mientras que el de Hiroshige es suave y tranquilo. A pesar de que la técnica de Hiroshige para representar el estudio de la vida es a menudo más minuciosa, a simple vista, su obra siempre parece más pura y ligera que los *sōga* de Hokusai.²⁰⁰

Mientras que en el caso de Hiroshige su obra posee más sutileza y calma, en las mismas hay un gran cuidado por los detalles, y se retoma además el estilo de la escuela de Kanō, particularmente del estilo establecido por Hanabusa Itchō (1652 – 1724).²⁰¹ Asimismo pareciera haber una predilección por la estructura arquitectónica en la obra de Hokusai, mientras que el aspecto poético es lo que predomina en las composiciones de Hiroshige (Figuras 13 y 14):

Representar montañas y aguas con dinamismo, tormentas y relámpagos era lo que disfrutaba Hokusai. Agregar mayor calma a una escena nocturna solitaria con lluvia, nieve, luz de luna y estrellas brillantes era lo que mejor realizaba Hiroshige. Las figuras humanas en los paisajes de Hokusai parecen trabajar enérgicamente, o si no, las mismas no gesticulan mostrando admiración o asombro. En las imágenes de Hiroshige, un barquero que rema no parece tener prisa por llegar a ningún destino, y un viajero con sombrero a caballo siempre parece cansado o medio dormido... A través de los dos enfoques diferentes demostrados en sus obras, se pueden percibir fácilmente las disposiciones completamente opuestas de estos maestros paisajistas.²⁰²

²⁰⁰ Kafū Nagai, Selden Kyoko y Alisa Freedman, “Ukiyo Landscapes and Edo Scenic Places (1914)” en *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 24, 2012, p. 217.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 217 – 218.

²⁰² *Ibid.*, p. 218.

Fig. 13. Katsushika Hokusai, “Puente de marco de brocado en la provincia de Suo” perteneciente a la serie *Vistas inusuales de puentes famosos en la provincia*), 1832 – 1835, Fine Arts Museums of San Francisco. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

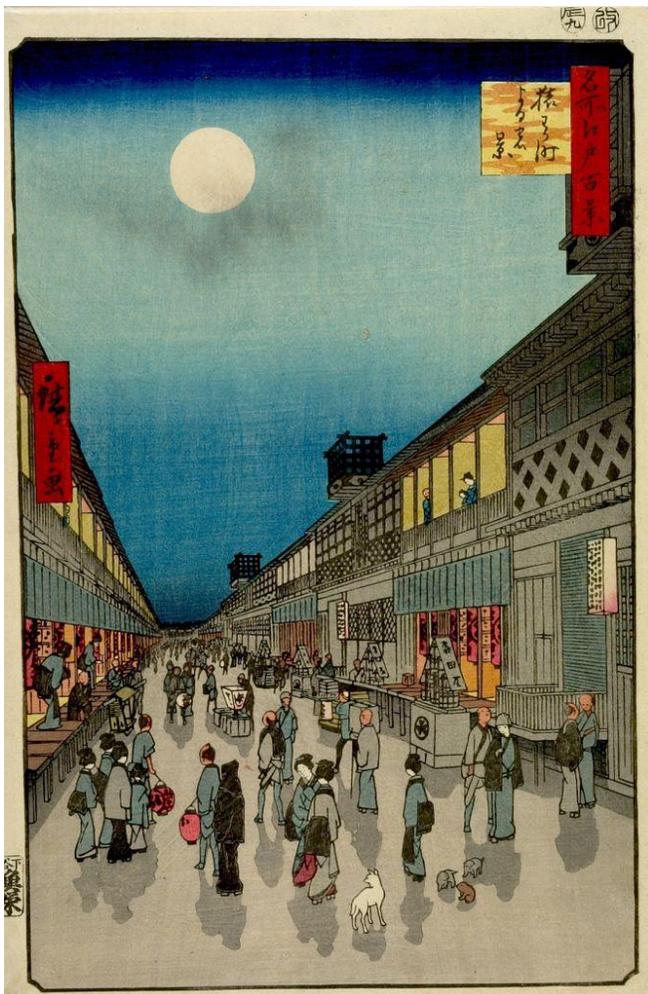


Fig. 14. Utagawa Hiroshige, “Vista nocturna de Saruwaka-machi” perteneciente a la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1856, Museo de Arte de Harvard. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

Dentro de la obra paisajista de Hiroshige suele estar presente de forma constante la actividad humana, la cual es representada dentro de las escenas que poseen elementos de perspectiva geométrica, mismas que recuerdan la composición occidental habiendo elementos como gradientes de color y tamaño, así como puntos de fuga. Lo anterior se puede denotar en las producciones de estampas que componen sus obras del género *fūkeiga* elaboradas en los viajes realizados por el artista.

Destaca en primer lugar la elaboración de la serie *Tōto Meisho* [東都名所] o “Famosas vistas de la capital Oriental” de 1831, la cual fue famosa dentro de la sociedad japonesa produciendo la impresión de varias ediciones.²⁰³ Tras este trabajo, Hiroshige recibió el encargo para la elaboración de la serie *Tōkaidō Gojūsan-tsugi* [東海道五十三次] o “Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō” en 1833, obra que se hizo popular al poder fungir como complemento visual de una novela publicada anualmente entre 1802 y 1822 titulada *A pie a lo largo del Tōkaidō*.²⁰⁴ Esta serie es particularmente importante dentro de la vida del artista puesto que:

En estas estampas se concentra todavía más en la representación de los paisajes, impulsando el tema hacia su instauración definitiva en la xilografía japonesa. Hiroshige se convierte entonces en uno de los xilógrafos más reconocidos, sobrepasando poco después al famoso Hokusai, aproximadamente cuarenta años mayor.

Los siguientes años verán surgir una producción impresionante. Según estimaciones conservadoras, el artista podría haber creado hasta aproximadamente 4500 obras, además de las ilustraciones para unos 120 libros.²⁰⁵

Otras de las series de imágenes paisajistas de la autoría de Utagawa Hiroshige son *Kisokaidō rokujūkyū-tsui* [木曾街道六十九次] o “Sesenta y nueve estaciones del Kisokaidō” una ruta entre Edo y Kioto; y la serie *Meisho Edo Hyakkei* [名所江戸百景] o “Cien famosas vistas de Edo” elaborada entre los años de 1856 y 1859:

²⁰³ Nentwing, *Op. Cit.*, p. 15.

²⁰⁴ Guth, *Op. Cit.*, p. 116.

²⁰⁵ Nentwing, *Op. Cit.*, p. 16 – 17.

En ella Hiroshige parece retomar las *meisho-e* o pinturas de lugares famosos con asociaciones a las estaciones del año y asociaciones poéticas, para inmortalizar santuarios y templos, casas de té y restaurantes, teatros y tiendas, ríos y canales, todos llenos de una bulliciosa actividad. A pesar de que representaban con exactitud detalles topográficos, el artista adoptó puntos de vista inusuales, alusiones a las estaciones y colores sorprendentes para dotar a cada escena de frescura y lirismo.²⁰⁶

La obra “Cien famosas vistas de Edo” destacó por estar compuesta con la mayor cantidad de piezas *fūkeiga* que habían conformado las series de vistas hasta ese momento, “de las 120 láminas individuales que se fueron imprimiendo poco a poco hasta el décimo mes de 1858, surgió la más amplia serie en el campo del paisaje.”²⁰⁷

De esta serie destacó el uso de los colores y los principios compositivos presentes en cada pieza,²⁰⁸ dentro de las cuales se puede percibir de manera más clara la incorporación de elementos de composición occidentales, los cuales, como se vio en el desarrollo de este capítulo, se habían consolidado y encontrado lugar dentro de la producción de *ukiyo-e* a partir de un largo proceso de hibridación cultural y visual entre Occidente y Japón, que se puede percibir en la producción de imágenes paisajistas.

Inaga Shigemi postula que en la obra de Hiroshige destaca la presencia de lo que él denomina como la “perspectiva japonesa”, teoría que corresponde a la caída que se hace del segundo plano en las composiciones japonesas que integraron a su vez la perspectiva lineal occidental.²⁰⁹ Esta “perspectiva japonesa” presente en la producción *ukiyo-e* de paisajes, se consolida como la última etapa del proceso de aceptación de la visualidad europea estudiado por Timon Screech.²¹⁰

El proceso para la consolidación de la “perspectiva japonesa” constó, según lo señalado por Inaga, de tres etapas en las cuales lo que predominó fue la incorporación de la visualidad occidental. En la primera etapa los elementos de representación europeos son imitados por los artistas para poder asimilarlos, posteriormente pasan por una fase donde se ajustan a los modelos y las técnicas japonesas, y finalmente generan una hibridación entre las técnicas; es

²⁰⁶ Guth, *Op. Cit.*, p. 117.

²⁰⁷ Trede, *Op. Cit.*, p. 7.

²⁰⁸ *Ídem.*

²⁰⁹ Inaga, “Transformation de la perspective linéaire...”, *Op. Cit.*, p. 31 – 37.

²¹⁰ Screech, *The Lens Within the Heart, Op. Cit.*

decir, una yuxtaposición de elementos occidentales que se ajustan al contexto japonés, el cual le añade sus métodos propios de representación.

La producción de Hiroshige es el ejemplo visual de esta última etapa de hibridación. Es en este tipo de grabados que se da la última fase del proceso de conjunción de técnicas compositivas occidentales y japonesas, debido a la incorporación de la perspectiva lineal que se hizo durante el proceso de consolidación de la “perspectiva japonesa”:

[...] la primera importación de la perspectiva lineal no tuvo continuidad a principios del periodo Edo, porque la sociedad japonesa no tenía el deseo de representar el paisaje con referencia a esta forma de ver el mundo; este deseo se generó alrededor de 1750, cuando los japoneses buscaban una nueva forma de representación con la introducción de la perspectiva lineal en Japón. Sin ella los japoneses no habrían inventado la “perspectiva japonesa”: la caída del segundo plano. Sin embargo, los japoneses aprovecharon todas las convenciones plásticas para satisfacer su deseo artístico de representar el espacio del paisaje. Cada escuela se esforzó por alcanzar este objetivo a su manera. En muchos dibujos de la naturaleza (...) se puede detectar el inicio de una síntesis entre la perspectiva occidental y otras convenciones de representación.²¹¹

1.4.1 Análisis de la obra de Hiroshige

La perspectiva lineal que fue fundamental para la conformación de la “perspectiva japonesa” desarrollada por Inaga, fue introducida en Japón y retomada prácticamente sin deformación alguna por Aodo Denzen (1748 – 1822).²¹² Este elemento técnico, si bien conserva en un inicio sus principios fundamentalmente occidentales “ya no es el único principio que domina el espacio plástico, sino un instrumento entre otros para expresar diversos espacios en el cuadro.”²¹³

Dentro de las piezas de la obra “Cien famosas vistas de Edo” de Hiroshige, se puede dar cuenta de la presencia de la perspectiva lineal occidental incorporada al método japonés gracias a la creación de la “perspectiva japonesa”. Un ejemplo de esto se puede encontrar al analizar la pieza *Suruga-chō no. 8* (Figura 15), en la cual se representa una escena de dicho

²¹¹ *Ibid.*, p. 38.

²¹² *Ibid.*, p. 37.

²¹³ *Ídem.*

barrio; este se caracterizaba por ser la zona comercial dedicada a la industria textil en la capital Edo.



Fig. 15. Utagawa Hiroshige, “Suruga-chō no. 8” perteneciente a la serie *Cien famosas vistas de Edo*, septiembre de 1856, The Japanese Art Open Database. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

En esta estampa se retrata la vida cotidiana de la cultura *chōnin* con una perspectiva conocida como “vista de pájaro” que sitúa al espectador desde la parte de arriba, en donde se puede ver la línea recta que sigue la calle principal. Esta se divide por medio de formas de nubes irregulares o *Genji-gumo* [源氏雲], elemento tradicional de la pintura japonesa que tiene la intención de separar las escenas narrativas dentro de las composiciones, o bien los planos en el caso de esta imagen.

Al final de la calle se encuentra representado el monte Fuji [富士山], uno de los paisajes naturales más representativos a lo largo de la producción *ukiyo-e* del género *fūkeiga*, siendo el elemento que más resalta en la composición. La relevancia de este volcán recae, por un lado, en el hecho de que sus representaciones se consolidan como imágenes de un lugar sagrado, razón por la cual dentro del grabado hay un sentido de veneración a la naturaleza. Y por el otro, la representación del monte le recuerda al espectador que la imagen que observa forma parte de una serie de grabados que retratan los paisajes y las vistas más emblemáticas de la ciudad Edo.

Cada una de las 119 estampas que componen la obra “Cien famosas vistas de Edo” están divididas en cuatro grupos que corresponden a las representaciones de la capital japonesa a lo largo de las cuatro estaciones del año; de entre las cuales *Suruga-chō no.8* [する賀てふ], corresponde al grupo de xilografías pertenecientes a las vistas de primavera.

En esta xilografía se puede apreciar cómo a cada lado de la calle principal se extienden negocios y locales que parecen compartir el mismo edificio en una línea recta, inclusive conformar una sola tienda, se presentan a los costados postes de madera con unas tablillas que muestran el emblema del establecimiento.

Al hacer uso del contraste entre colores cálidos y fríos, Hiroshige hace énfasis en el paisaje; sin embargo, la representación del espacio a la manera occidental que está presente en la composición, se logra resaltar en cuanto al uso de la perspectiva lineal en retroceso. El juego de tonos cálidos ayuda a situar la obra alrededor de la puesta del sol, creando un contraste con los tonos fríos del cielo, las nubes, el monte Fuji y las fachadas de locales en el primer plano de la obra.

En el segundo plano se encuentran individuos transeúntes y compradores, en ellos el artista logra un efecto de profundidad haciendo uso de un gradiente de tamaño; se trata de

individuos realizando diversas actividades cotidianas. En primer lugar, hay un grupo de mujeres de tez blanca. A la derecha se encuentra una mujer con una pañoleta en la cabeza, a cuyas espaldas hay dos hombres que se encuentran cargando bultos, otro más carga un paquete en su hombro derecho y un niño lleva un envoltorio. El individuo que está situado a la izquierda de las mujeres de tez blanca y en la esquina inferior derecha de la obra, carga dos cestas a los extremos de una vara situada sobre su hombro.

En la parte central de la representación se logra visualizar a un hombre poseedor de un cargo importante que se transporta a caballo y va custodiado por una serie de hombres a su alrededor. El resto de los individuos que están representados, son compradores o vendedores que portan paquetes, por otro lado, las demás figuras detrás del hombre a caballo no exhiben rasgos. Lo anteriormente descrito resalta el elemento de actividad humana dentro de la representación, lo cual caracteriza la producción de Hiroshige.

El paisaje en su totalidad representa una escena de la vida cotidiana de la cultura urbana en Japón durante el siglo XIX, en donde los centros de gran confluencia giraban en torno a la actividad comercial. En la imagen se encuentra la tienda Mitsui Echigoya [三井越後屋];²¹⁴ se puede notar que los círculos en blanco en las cortinas azules de cada establecimiento encierran los *kanji* pertenecientes a *mitsu* [三] e *i* [井] –que dan lugar a la palabra *mitsui*–, mientras que la palabra *echigoya* está representada en *hiragana*²¹⁵ al lado de cada uno de los círculos.

El análisis de esta pieza en la presente investigación responde a que es en la composición de *Suruga-chō no. 8*, en donde se percibe la presencia de la “perspectiva japonesa” con elementos integrados de la perspectiva occidental, particularmente la lineal. De hecho, muchas de las piezas que conformaron la serie “Cien famosas vistas de Edo”, cuentan con este método de representación.

La presencia de este elemento las dotó de una gran popularidad, siendo tal su fama que se generaron numerosas reimpresiones llamadas *atozuri* [後摺], que carecían de la misma

²¹⁴ Mitsui, junto con Sumimoto y Kōnoike, fueron grandes familias de comerciantes, “[...] que tienen su continuidad en las grandes empresas japonesas actuales.” Cabañas, *Op. Cit.*, p. 3.

²¹⁵ El idioma japonés está compuesto por tres sistemas de escritura, los caracteres ideográficos *kanji* y los dos silabarios *kanas*; el *hiragana*, en el cual se escriben todas las palabras de origen japonés, y el *katakana* por otro lado, un silabario exclusivo para las palabras provenientes del extranjero. Cada uno está compuesto por 46 sílabas que les dan a los silabarios su carácter fonético. Las sílabas son representadas por medio de trazos los cuales forman palabras a diferencia de los ideogramas *kanji*.

cantidad, variedad o graduación de colores que las piezas impresas en las primeras tiradas o *shozuri* [初刷].²¹⁶ Las reimpresiones fueron posteriormente exportadas a Europa, pero eran consideradas “copias baratas de las obras maestras originarias. A esto se debió que las *Cien Vistas*, o también las estampas individuales de la colección, se calificaran en la literatura especializada como trivialidades de vivos colores que anunciaban el final de la xilografía de *ukiyo-e*.”²¹⁷

Estas imágenes que representan la última fase de un proceso de hibridación entre técnicas japonesas y occidentales fueron predominantes para el desarrollo de la corriente del *japonismo* dentro del contexto europeo de finales del siglo XIX, donde tuvieron un papel fundamental en el ámbito artístico como un elemento de aprendizaje sobre nuevas formas de representar y construir la realidad.

²¹⁶ Trede, *Op. Cit.*, p. 7.

²¹⁷ *Ídem*.

CAPÍTULO II

La llegada del *ukiyo-e* a Occidente y la construcción *japonista* de Oriente

“Para comprender un arte extranjero hay que buscar primero en él las manifestaciones de arte, qué sensaciones expresan, qué disposiciones naturales testifican; en una palabra, hay que penetrar el espíritu del pueblo, sentir su latido. Entre los japoneses, son los poemas, los antiguos poemas nacionales, los que mejor revelan este estado de ánimo. En ellos solo basta sacar a la luz la profundidad de los sentimientos de este pueblo, su necesidad de lo ideal, su alegría de sentirse vibrar con cada toque de lo bello.”

J. Brinckmann, *Le Japon artistique*, 1889.

Para poder comprender cómo se da la llegada del *ukiyo-e* a Occidente y el particular interés que generó en Europa, es necesario tomar en cuenta el contexto en el cual se dio la reapertura de Japón al exterior. En el siglo XVIII no sólo Japón estaba comenzando a asimilar elementos occidentales a partir de la importación de libros y la propagación de los estudios occidentales *rangaku*, sino que a la par naciones europeas se abrían paso en territorio asiático, estableciendo colonias que les proveían de productos considerados de lujo, elementos culturales y formas de pensamiento que ayudarían a reconfigurar una idea sobre Oriente en Europa en los siglos posteriores.

Un ejemplo de lo anterior sería la llegada y presencia continua de Inglaterra en la India. La importancia de productos y elementos culturales exportados a Europa, tales como la literatura, llevaría a generar traducciones y estudios en torno a obras como *Las mil y una noches*, el *Rigveda* y los *Upanishads*. De igual forma Rusia comenzó a expandirse hasta llegar al Océano Pacífico y ocupar Alaska.

Al interior de Japón se hacía presente una crisis económica derivada de la construcción de grandes obras, los gastos y estipendios de los *daimyō*, así como de la salida de plata y cobre de tierras japonesas a causa del comercio exterior. Lo anterior comenzó a generar una escasez monetaria considerable que llevó al gobierno a tomar medidas administrativas, económicas y gubernamentales dando lugar a la creación de la Reforma de la Era Kyōho [享保の改革] (1716 – 1745).²¹⁸

²¹⁸ Tanaka, *Op. Cit.*, p. 156.

Dentro de las reformas establecidas se determinó un aumento de impuestos, medida que supuso el descontento de una gran parte de la población. En materia intelectual, los estudios sobre Occidente y la cantidad de intelectuales interesados en el tema incrementaron, comenzando así a surgir confrontaciones entre formas de gobierno y pensamiento; de tal forma la aparición de una nueva corriente de ideas traídas del exterior propició por medio de la comparación, el interés en conocer y estudiar más sobre Japón. Entre estas investigaciones nacionales destacan las de:

Kamono Mabuchi (1697-1769), quien estudió la *Colección de los diez mil poemas*, y Motōri Norinaga (1730-1801), quien lo hizo con *Crónica antigua*, *Cuentos de Genji* y otras obras clásicas. [Ambos autores] sostuvieron que antes de la influencia budista y confuciana existió una cultura japonesa autóctona, libre del adoctrinamiento religioso o moralista. Por su parte, Sugae Masumi (1754-1829), quien viajó ampliamente y registró las costumbres y dialectos locales, señaló la conservación de esos elementos autóctonos en la cultura popular. Hanawa Hokiichi (1746-1821), un filólogo ciego, compiló y publicó la *Colección de obras publicadas en Japón (Gunsho ruijū)*.²¹⁹

El estudio del pasado llevó al replanteamiento del presente y los cuestionamientos que surgieron durante las reflexiones sobre la situación del país se intensificaron al tomar en cuenta los problemas de administración dentro del gobierno shogunal, cuyas fallas conllevaron a situaciones tales como las hambrunas que se suscitaron en Japón durante la década de 1830, siendo la más devastadora la de 1836 – 1837.

Asimismo, el avance occidental en aguas asiáticas llegó a Asia Oriental. Naciones como Rusia, Francia e Inglaterra bordeaban cada vez más la costa de Japón, generando la llegada de barcos y ocasionales naufragios en aguas japonesas. En este contexto Occidente se interesó cada vez más en el territorio japonés, Rusia intentó establecer intercambios comerciales o redes de comunicación sin éxito en más de una ocasión, buscando el acceso a sus puertos para abastecerse de alimentos y protección en caso de naufragio.

Debido a ello se generó incertidumbre en los intelectuales *rangaku*, para quienes la idea de abrirse al exterior para conocer más, ya fuera sobre otros tipos de pensamiento y

²¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

organización o sobre la posible amenaza que podía representar para el orden establecido en Japón, se manifestó con mayor frecuencia:

En 1839 [el shogunato] encarceló a Watabane Kazan, a Takano Chōei y a otros estudiosos que criticaban la política exterior oficial de aislamiento y habían señalado la necesidad de establecer relaciones exteriores y promover los estudios sobre Occidente, para poder enfrentarlo. A pesar de la severa persecución a que fue sometido, este grupo contaba con partidarios incluso dentro de los propios funcionarios del shogunato.²²⁰

Lo anterior se debió a que en ese año un barco americano trató de desembarcar en Japón. El navío *Morrison* llevaba náufragos japoneses de vuelta a su lugar de origen y buscaba, con el pretexto de llevarlos de vuelta, lograr negociar un acuerdo comercial; sin embargo, se rechazó su llegada.

Aún con las presiones internas y externas el shogunato continuó negando la apertura del país, la cual se daba en menor grado en el reino de Ryūkyū [琉球],²²¹ donde ingleses, franceses, rusos y estadounidenses hacían frecuentes visitas “para llevar a cabo un intercambio comercial limitado con una tácita autorización del *shōgun*, aún antes de la apertura oficial del país.”²²² Esto era permitido debido al carácter de las islas que conformaban dicho reino, el cual era considerado tributario ya que, si bien era parte del territorio japonés, conservaba un grado de autonomía concedido por el *shōgun* debido a la importancia crucial que tenía por ser el vínculo comercial directo con China.

La negativa de abrir territorio japonés a Occidente fue reconsiderada por parte del gobierno debido a la noticia de la derrota de la dinastía Qing durante la Guerra del Opio suscitada en 1840,²²³ tras ver la amenaza y el posible conflicto bélico al que podrían enfrentarse al continuar con las negativas hacia la apertura de puertos. En 1842 el shogunato decidió abolir el decreto proclamado en 1825, permitiendo a las embarcaciones extranjeras la entrada a costas japonesas para abastecerse de agua y combustible. Sin embargo, esta

²²⁰ *Ibid.*, p. 166.

²²¹ Este reino estaba conformado por las islas que se encuentran en el archipiélago meridional de Japón, el cual gobernó estos territorios del siglo XIV al XIX, unificando las islas de Okinawa y extendiendo su poderío a las islas de Amami en la actual prefectura de Kagoshima.

²²² Tanaka, *Op. Cit.*, p. 168.

²²³ *Vid.* Eugenio Anguiano Roch, “De la dinastía Qing en el siglo XIX hasta el fin de la República de China” en Flora Botton Beja (coord.), *Historia Mínima de China*, México, El Colegio de México, 2012, p. 229 – 298.

medida resultó contraproducente ya que incrementó las críticas al gobierno por parte de los intelectuales nacionalistas.

Todos los elementos anteriormente señalados: la paulatina inconformidad de un sector de la sociedad japonesa ante la organización y decisión del gobierno; la presión y presencia occidental cada vez más cercana en el territorio y la mentalidad japonesas; y el desarrollo de estudios nacionalistas japoneses; llevaron a gestar dentro del ámbito intelectual una serie de ideas que se oponían a la presencia y permanencia del shogunato en el poder.

Sin embargo, este gobierno no sólo contaba con un poder político, sino también con un respaldo histórico. Debido a esto los intelectuales encontraron en la figura del *tennō* la contraparte necesaria para dar fin al régimen shogunal, el cual estaba llevando a la nación en declive, situándose como un país en desventaja frente al resto y alejándose de los avances científicos, políticos e industriales que conformaban la modernidad en Occidente. Es en este punto que la figura del emperador, relegada por el *shōgun*, se sitúa nuevamente dentro del contexto histórico político.

En el ámbito cultural, surge la cultura Kasei [化政文化] (1804 – 1830), gracias a “la expansión de la economía de mercado y los consecuentes cambios sociales derivados de ella.”²²⁴ Esto propició la divulgación cultural entre las masas urbanas y rurales, y conocimientos como la lectura, la escritura, el cálculo, entre otros, se difundieron a gran escala gracias a las enseñanzas impartidas por personas educadas: monjes, maestros, *rōnin*,²²⁵ etc.

Esta alfabetización dio lugar a un aumento en materia de imprenta, de tal forma la publicación de libros y diarios de viaje, entre otros materiales impresos, incrementó considerablemente: “En aquella época comenzaron a publicarse, en grandes tirajes, libros para el consumo popular; por ejemplo, las obras de ficción de Santō Kyōden, y los diarios de viaje humorísticos e ilustrados de Juppensha Ikku tuvieron un gran éxito.”²²⁶

Debido a lo anterior, las temáticas en el arte cambiaron. Los grabados *ukiyo-e* dejaron de lado los temas anteriores sobre el mundo flotante tales como las representaciones de índole sexual; los retratos sobre los estándares de belleza de las mujeres; así como actores y escenas

²²⁴ *Ibid.*, p. 169.

²²⁵ Respecto al significado de esta palabra *Cfr. Supra.*, p. 32.

²²⁶ *Ídem.*

destacadas del teatro *kabuki*,²²⁷ y se centró en un tipo de representación que “abarcaba fantasías, noticias de actualidad, costumbres, modas y paisajes renombrados.”²²⁸

En el estudio elaborado por Macarena Atauri, María Florencia Fullana y Ailen Limia se señala que “La reconciliación entre Japón y Occidente se dio luego de una serie de sucesos mundiales que pusieron en movimiento a las masas. Por un lado, la instauración del imperialismo en Japón, y consecuentemente, una modernización técnica que tuvo como resultado la orientación del arte japonés a imitar el arte occidental naturista [...]”²²⁹ Dicha afirmación parece señalar que el auge del género y la temática de las estampas japonesas de paisajes denominadas *fūkeiga*, se dio tras el contacto directo con Occidente por parte de Japón, es decir tras la apertura del país.

Sin embargo, como se vio anteriormente dicha afirmación no se puede aseverar tomando en cuenta el desarrollo contextual de Japón en dicho periodo, en el cual se propició el traslado continuo con motivos tanto políticos como económicos, generado guías de viaje y un nuevo desarrollo de la vida urbana y rural, como se expuso en el último apartado del capítulo anterior.

Aunque el arte y la visualidad occidental influyeron en el arte japonés como se vio a lo largo del capítulo I, la temática paisajista surgiría dentro del contexto japonés con base en los intereses particulares del momento. El desarrollo de este género en las estampas japonesas, posteriormente se acopló a las necesidades contextuales intelectuales y artísticas europeas del siglo XIX, permitiendo la incorporación de elementos característicos de las estampas *ukiyo-e* a las vanguardias artísticas, generando así el movimiento denominado *japonismo*.

2.1 El fin del aislamiento y la Restauración Meiji

El fin del aislamiento se generó a partir de que las embarcaciones estadounidenses, que empezaban a bordear las costas de Japón en búsqueda de acceder al mercado con China, se

²²⁷ Véase este tema en subapartado “La estampa *ukiyo-e*” del capítulo I. *Cfr. Supra.*, p. 38.

²²⁸ *Ídem.*

²²⁹ Macarena Atauri, María Florencia Fullana y Ailen Limia Calcagno, “El Japonismo en el arte europeo del siglo XIX”, Trabajo de investigación, Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes, s.f., 37 pp.

dieron cuenta de la conveniencia de establecer un vínculo con la nación japonesa que les permitiera el ingreso a los puertos con el propósito de abastecerse de suministros y carbón.

En junio de 1853 una expedición comandada por Matthew C. Perry (1794 – 1858) llegó al puerto de Uruga [浦賀], cercano a Edo, enviándole al *shōgun* una carta por parte del gobierno de los Estados Unidos en la cual se exigía el establecimiento de relaciones de amistad entre ambos países. Dentro de esta temporalidad, la misma situación se presentó por parte de una misión rusa encabezada por el comandante V. Putyatin (1803 – 1883), que llegó al puerto de Futami [二見港] en la isla de Chichi-jima [父島].

Debido a esta situación el consejero principal del shogunato, Abe Masahiro (1819 – 1857), realizó consultas con el *tennō* y los *daimyō* principales; tras lo cual el poder hegemónico del *shōgun* fue puesto en duda, mientras que la figura del emperador se introdujo en temas de política, ganando autoridad.²³⁰

Tras un año los americanos solicitaron una respuesta a la solicitud presentada, lo cual llevó al gobierno japonés a la firma de un tratado desigual con Estados Unidos; de igual forma se establecieron posteriormente tratados con Gran Bretaña, los Países Bajos y Rusia. En 1859 con la apertura de los puertos en Nagasaki, Hakodate [函館] y Yokohama [横浜], se dio un aumento de la demanda de ciertos productos, lo cual llevó a la escasez de bienes y consecuentemente a un alza de precios.

Como consecuencia el shogunato intentó organizar y controlar el desarrollo del comercio exterior, lo cual llevó a una reestructuración económica que promovió el auge del movimiento anti-*shōgun*; el cual buscaba destituir este régimen que, tras perdurar por 250 años, no permitía la *modernización* de la nación en comparación con el resto de las naciones occidentales y estaba llevando en declive a la economía y la sociedad japonesas:

La reestructuración de la producción y la reorganización de la distribución causaron desajustes en determinados sectores de la población; además, el alza de los precios golpeó a mucha más gente tanto en las ciudades como en el campo. El aumento de los gastos militares y el frecuente vaivén de señores y funcionarios resultaron en un incremento de los impuestos y del costo de los servicios, en particular, del transporte. Éste fue otro factor que incrementó el descontento popular. En menos de una década, a partir de la apertura de los puertos antes de

²³⁰ Tanaka, *Op. Cit.*, p. 173.

la caída del shogunato, aumentó el número de levantamientos campesinos y motines de arroz, llegando a su máximo en 1868.²³¹

Todo lo anterior llevó a la renuncia del último shōgun Tokugawa Yoshinobu (1837 – 1913) en diciembre de 1867. Con ello se dio inicio a una nueva forma de gobierno que buscaba restaurar los valores y la organización de la nación japonesa, regresando el poder autoritario al *tennō*, pero buscando situar al país dentro de la modernidad global al igual que otras naciones occidentales; a este momento de renovación política, social, económica y cultural se le conoce como la Restauración Meiji [明治維新].

En este nuevo momento contextual Japón se encontraba dentro de un proceso de cambios, en donde se comenzó a asimilar lo nuevo que el exterior podía proveer. Los intelectuales resolvieron que la mejor manera de situarse a la par de las naciones extranjeras sería aprender, investigar, comprender y posteriormente instaurar los modelos socio-políticos de las mismas, acoplándolos al contexto japonés. Es así que se estableció como algo necesario el envío de misiones diplomáticas a los principales países occidentales con los cuales Japón había firmado tratados de amistad; de tal forma que se pudiera aprender de primera mano sobre la forma de organización, de gobierno, las instituciones, la sociedad y la cultura que predominaban en dichas naciones.

Japón comenzó a modificar su sociedad con base en los cánones occidentales, y se adoptaron modelos políticos y económicos para poder situar a la nación dentro del esquema moderno. Cultural, social, y artísticamente, se retomaron las vanguardias y modas al estilo occidental, las cuales se percibieron en la indumentaria, el menaje, la arquitectura, etc.:

La Renovación Meiji fue una verdadera Gran Revolución Cultural. En la historia mundial moderna, ninguna otra nación cambió tan drásticamente su sociedad, sus costumbres y prácticas económicas, así como su estructura política para crear una nación-Estado moderna. Todo ello lo lograron los japoneses sin perder su identidad cultural en el proceso.²³²

Con la apertura que trae consigo la Restauración Meiji en 1868, se tejió de manera más sólida la relación de retroalimentación entre el arte japonés y el arte occidental. Japón no sólo se

²³¹ *Ibid.*, p. 179.

²³² *Ibid.*, p. 186.

“modernizó” rápidamente, sino que asimiló de manera más notoria la cultura europea a través del lenguaje visual lo cual se manifestó en la producción de imágenes grabadas que se dio posteriormente. De tal forma las nuevas tendencias occidentales en la producción de grabados de la época Meiji, se muestran de igual forma en la producción de *ukiyo-e* del momento, reconociendo:

[...] cuatro tendencias principales: una continuadora de la tradición en estilo y temática, añadiendo como única novedad el empleo de ciertos pigmentos importados de Occidente; el segundo grupo sería el más representativo de la nueva era, el de aquellos que intentan fundir la tradición temática japonesa con recursos artísticos occidentales; la tercera corriente recoge la producción de aquellos que empleando técnicas japonesas buscan su temática en lo occidental, inscribiéndose en esta corriente la producción de Yokohama-e; y por último, hubo artistas que abandonaron tanto las técnicas como las temáticas tradicionales buscando una nueva sensibilidad estética inspirándose en el arte europeo.²³³

2.1.1 La llegada de la estampa japonesa al contexto occidental del siglo XIX

Uno de los objetivos de la presente investigación es exponer cómo la xilografía japonesa adquirió un papel importante dentro del horizonte occidental como fuente de inspiración para la actividad creadora, de la misma manera en la que, en un primer momento, la visualidad occidental lo fue para la creación japonesa. Al hacer referencia al contexto occidental, se toman en cuenta a las diferentes naciones que conforman a la delimitación territorial conocida como “Occidente” durante el siglo XIX, la cual engloba algunos países europeos, tales como Francia; Italia; España; Portugal; Reino Unido; los Países Bajos u Holanda, y en el continente americano a Estados Unidos.

La generalización permite desarrollar de manera concreta la exposición sobre la presencia de elementos japoneses dentro de las corrientes artísticas occidentales, para dar cuenta de la red de intercambio cultural que se generó a partir del fenómeno que se estudia en la presente tesis denominado por Inaga Shigemi como “la ida y la vuelta” del arte.²³⁴

²³³ Cabañas, *Op. Cit.*, p. 13.

²³⁴ Inaga, *Kaiga no Tōhō...*, *Op. Cit.*

Sin embargo, si bien el fenómeno y la metodología propuestas por Inaga son de principal interés para el desarrollo metodológico de la presente investigación, considero importante señalar que este tipo de fenómenos de reciprocidad visual se manifiestan en diferentes casos y de maneras diferentes en cada uno de ellos. Por lo cual es necesario tomar en cuenta las particularidades en cada uno de dichos fenómenos, situándonos en los contextos culturales e históricos particulares de las partes involucradas, para poder encontrar y analizar de qué manera y en qué grados se desarrollaron estos procesos de “la ida y la vuelta” del arte; un ejemplo de lo anterior es el caso de la reciprocidad artística y visual entre Europa y China que se expondrá en el siguiente apartado.

Dentro del mismo fenómeno de “la ida y la vuelta” entre Occidente y Japón estos intercambios se desarrollaron de maneras distintas en manifestaciones, corrientes artísticas, temporalidades y grados diferentes, que variaron acorde a cada nación o personaje interesado en el tema. Debido a la relación cultural y visual que se investiga en la presente investigación, el estudio y la exposición contextual a desarrollar sobre el caso occidental se centrará en el caso de Francia en mayor medida, pero procurando hacer mención y destacar la presencia de manifestaciones artísticas basadas en el arte japonés y generadas en otros países que conforman el concepto de “Occidente”.

Para la segunda mitad del siglo XIX, mientras en Japón se daba la instauración de la reforma Meiji, Francia se encontraba atravesando una serie de cambios políticos que afectaron la sociedad, y definieron las tendencias y los modelos artísticos que se establecieron posteriormente, mismos que propiciaron el despertar de un interés por el arte japonés tras su llegada. La exposición del caso francés es relevante debido a que durante el siglo XIX Francia se consolidó como una nación clave para el desarrollo del arte, llegando incluso a establecerse como la capital del siglo XIX²³⁵ e imponiendo tendencias, haciendo que las vanguardias del momento se establecieran e influyeran en gran parte del resto de Europa, llegando de igual forma al continente americano en naciones como Estados Unidos y México.

Durante la segunda mitad del siglo XIX tenía lugar el Segundo Imperio Francés (1852 – 1870), el cual se proclamó con Luis Napoleón Bonaparte (1808 – 1873), quien adoptó el título de emperador con el nombre de Napoleón III. Previo a dicho cargo Luis Napoleón fue

²³⁵ Vid. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London, Verso, Books, 1983, 192 pp.

proclamado el primer presidente de la Segunda República Francesa, tras el golpe de Estado en diciembre de 1851, en el cual se disolvió el parlamento y tomó el cargo de príncipe-presidente.

El Segundo Imperio se caracterizó por la censura de prensa, la restricción de las libertades individuales y los derechos civiles, la limitación del poder parlamentario y el silencio a la oposición. Con el fracaso de la Revolución de 1848 y la llegada de este régimen autoritario, los ideales románticos desaparecieron. En materia cultural se promocionaba al régimen a partir de interpretaciones que fueron conocidas como *Fêtes Impériales*, las cuales serían ejemplificadas en las Exposiciones Universales de 1855 y 1867. De igual forma en este periodo se dio la creación del Nuevo Palacio de Louvre o *Nouveau Louvre*, un inmueble destinado a fungir como espacio museístico.

Con la caída del Segundo Imperio en 1870 y la ausencia de la figura de Napoleón III se gestó un choque de ideas dentro del núcleo político, por lo cual tras un consenso y un breve periodo de incertidumbre política surgió un régimen republicano conocido como la Tercera República Francesa, dentro de la cual hubo una serie de cambios en materia social, económica, cultural y artística.

En el ámbito social la burguesía ascendió gracias al surgimiento de empresarios que ingresaron dentro del núcleo político e influyeron en él. Francia se situó como un país industrializado, propiciando el comercio internacional y las exportaciones; lo anterior generó la aparición de grandes centros urbanos y el crecimiento de las instituciones bancarias para 1890. Asimismo, se consolidó un capitalismo de tipo industrial en donde la burguesía emergente se posicionó hacia pensamientos más conservadores, posturas que se reflejaron en el arte al mostrar los valores del momento y el idealismo hacia tendencias romancistas.

Dentro de este contexto surge la aparición de un grupo proletario en París, a la par de un crecimiento poblacional, demográfico y urbano, que se da gracias a las migraciones del campo a los centros urbanos en búsqueda de trabajos y posicionamiento social, “la mejora de las comunicaciones reforzó la importancia de las ciudades como centros económicos, como polo de la actividad empresarial, del capital y de la mano de obra.”²³⁶

La industrialización y la economía centrada en las grandes ciudades promovieron los contactos y los traslados, que en materia de comunicaciones se vieron reflejados con la

²³⁶ Price, *Op. Cit.*, p. 169.

propagación de los ferrocarriles y la aparición de nuevas rutas y caminos que comunicaban las ciudades, “Francia presentaba mayor parecido con la extensión territorial de Alemania, en donde el ferrocarril había sido la clave para emprender los cambios de la estructura del mercado.”²³⁷ Culturalmente, las nuevas leyes permitieron incrementar los niveles de alfabetización entre 1881 y 1882, facilitando el acceso de más clases sociales a la prensa escrita, la cual comenzó a generar una gran cantidad de publicaciones sobre diferentes temas.

El desarrollo de la prensa de masas tendría un papel central. También cambió el comercio al por menor debido al aumento de tiendas e incluso de los primeros almacenes. Conforme crecían los ingresos, el comercio al por menor también se transformó como consecuencia del establecimiento de un número creciente de grandes almacenes y cadenas de tiendas, y especialmente de tiendas de barrio. La distribución de catálogos para el encargo por correo llegaba a las comunidades más aisladas. Para finales de siglo se había creado una sociedad de consumo de masas.²³⁸

Con ello se incrementó entre la sociedad el pensamiento científico y tecnológico, el cual estaba presente dentro del contexto intelectual del siglo XIX, debido a la presencia de ideologías filosóficas de siglos anteriores que abogaban por el pensamiento positivista en el cual predominaba el conocimiento basado en el empirismo y la experiencia; tal es el caso de la filosofía de Auguste Comte (1798 – 1857), quien estableció que la humanidad ya había transitado anteriormente por las etapas teológica y metafísica, por lo cual era momento de llegar a la última y más elevada: la etapa científica.

Debido a lo anterior, en Francia y el resto de Europa comenzó a predominar el interés por los avances técnicos, entendiendo a la ciencia como el factor indispensable para el progreso social. El método positivista impulsó la creación de investigaciones como la propuesta por Claude Bernard (1813 – 1878); quien estableció una teoría para explicar la conducta humana llamada determinismo biológico, la de Gregor Mendel (1822 – 1884) sobre la herencia genética, y la de Charles Darwin (1809 – 1882) con el desarrollo de su teoría evolutiva de las especies y la selección natural. El auge del pensamiento científico se manifestó también en los estudios sociales, con el desarrollo de las explicaciones marxistas

²³⁷ *Ibid.*, p. 168.

²³⁸ *Ibid.*, p. 176.

sobre la sociedad y la historia que buscan comprender al mundo para lograr una transformación en el mismo por medio del materialismo dialéctico e histórico.²³⁹

En el arte surgió una mentalidad en la cual predominaba el realismo y la precisión a manera de reflejo basándose en el método científico. Dentro de la pintura predominó la representación realista de paisajes en pintores como Camille Corot (1796 – 1875) y Gustave Coubert (1819 – 1877). Sin embargo, la llegada de nuevas formas de pensamiento que se generaron hacia finales del siglo XIX, dio lugar a la aparición de corrientes como el impresionismo.²⁴⁰ En este contexto se generaron espacios para el desarrollo de vanguardias, y de centros de interés para intelectuales y artistas, debido a que las ciudades, principalmente París, cobraron popularidad por las oportunidades laborales, la posibilidad de acceder a salarios más altos, la seguridad y la capacidad de contar con mayor tiempo libre.

La llegada de la estampa japonesa a este contexto se dio con las relaciones establecidas con Occidente gracias a la participación de Japón en las Exposiciones Universales,²⁴¹ en las cuales se hizo una exposición de productos de industria y arte. Su primera participación oficial fue en París en el año de 1867, durante el contexto político del shogunato Tokugawa; donde Tokugawa Akitake (1853 – 1910), hermano del *shōgun* regente Tokugawa Yoshinobu, fue enviado como presidente de la comisión.

Los productos que se expusieron en ese momento fueron “cerámica lacada, trabajos de bronce y marfil, cerámica, textiles (principalmente *fukusa* – 袱紗 envoltura artística de crespón– y prendas femeninas) así como grabados en madera, aunque no se sabe exactamente cuáles piezas.”²⁴²

Para el año 1878, con el gobierno Meiji, Japón participó nuevamente en la Exposición Internacional, cuya sede se situó de nueva cuenta en París, siendo en este evento donde más destacaron los grabados xilográficos:

Como representantes de Japón, el gobierno Meiji envió a Masayoshi Matsukata (posteriormente marqués), como vicepresidente, y a Masana Maeda como secretario general. Ambos quedaron profundamente sorprendidos por la cálida

²³⁹ Vid. Martín García González, “Estudio Preliminar” en Víctor Hugo, *El último día de un condenado a muerte. Claude Gueux*, Madrid, Akal, 2018, 224 pp.

²⁴⁰ Véase este tema en el apartado 2.4 del presente capítulo. Cfr. *Infra.*, p. 138.

²⁴¹ Este tema será abordado con mayor profundidad en el apartado 2.3 del presente capítulo. Cfr. *Infra.*, p. 116.

²⁴² Mihara Shigeyoshi, “Ukiyo-e. Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints” en *Monumenta Nipponica*, vol. 6, n. ½, 1943, p. 245.

bienvenida ofrecida por los intelectuales franceses, entre los cuales se encontraban artistas, críticos, novelistas y actrices famosas.²⁴³

2.2 Descubriendo el “lejano Oriente”: La *Chinoiserie*

La llegada y el recibimiento del arte japonés al contexto europeo generó una nueva vanguardia conocida como *japonismo*, la cual representó un cambio en el arte y la cultura europea del siglo XIX como se expondrá al final del presente capítulo. Sin embargo, lo anterior no hubiera sido posible de no haber existido un precedente artístico que permitiera que el arte y la cultura japonesas fueran recibidos y reinterpretados de la manera en que se hizo dentro del contexto europeo; este antecedente se encuentra en la corriente llamada *chinoiserie* o *chinismo*.

La admiración que generaban en Occidente las culturas asiáticas se remonta a la antigüedad y se afianzó durante la época moderna temprana con los contactos comerciales que se hicieron de productos como la seda y la porcelana, mercancías lujosas “que sirvieron para recrear una imagen de China construida desde la imaginación y la fantasía.”²⁴⁴ Esta corriente se inserta en un estilo de decoración que tuvo auge en los siglos XVII y XVIII, periodo en el cual se generó en Europa un interés por el arte chino en materia de decoración de interiores, mobiliario, arquitectura, jardinería, poesía y producción textil.

Dicha moda inició en Francia en el siglo XVII,²⁴⁵ llegando a generar un coleccionismo de piezas importadas para utilizar a manera de ornamentos, así como una producción de objetos elaborados en Europa que imitaban los motivos considerados “chinos” por los europeos:

Mientras que en Oriente surgieron talleres especializados en la producción de manufacturas adaptadas al gusto occidental, en las cortes europeas –como proyección de este coleccionismo de prestigio– comenzaron a impulsarse factorías que imitaran estos objetos chinos [...] Los temas que aparecen ligados

²⁴³ *Ibid.* p. 246.

²⁴⁴ David Almazán Tomás, “La seducción de Oriente: De la *Chinoiserie* al *Japonismo*” en *Artigrama*, n. 18, 2003, p. 84.

²⁴⁵ Paul F. Hsai, “Chinoiserie in Eighteenth Century England” en *American Journal of Chinese Studies*, vol. 4, n. 2, octubre 1997, p. 238.

a la Chinoiserie son vegetales, florales, animalísticos, vistas palaciegas chinas y escenas costumbristas de género.²⁴⁶

El inicio de esta corriente artística se puede encontrar, por un lado, con las primeras impresiones que China generó durante el siglo XVII tras los textos e información proporcionada por los jesuitas, en donde la mostraban como una nación refinada que estaba en búsqueda de conocimiento científico y filosófico,²⁴⁷ así como culturalmente rica. Y, por otro lado, en los intercambios comerciales establecidos entre Europa y China por medio de la ruta de la seda, en donde los productos importados desde Asia se consideraban artículos de lujo que paulatinamente se convirtieron en un sinónimo de poder y riqueza entre las clases nobles europeas.

Si bien una buena parte de esta corriente le debe mucho al papel de los coleccionistas europeos, también se desarrolló gracias a la imitación y la creación de objetos que tuvieran motivos o características “chinas”, como las que proliferaron en el arte de las dinastías Ming (1368 – 1644) y Qing (1644 – 1911), periodos donde los intercambios comerciales entre China y Occidente fueron más sólidos. Esta imitación llevó muchas veces a que, los objetos creados bajo la etiqueta de «chinerías» como se les conocía a las piezas caracterizadas por este estilo, retomaran en realidad motivos o patrones de naciones del este de Asia tales como Japón o Corea, ya que “este estilo fantasioso se basó más en la imaginación del diseñador y el artesano que en retratar con precisión motivos y adornos orientales.”²⁴⁸

Lo anterior se debe a que dentro del contexto europeo de la época se generó un pensamiento que Edward Said denomina *orientalismo*, esta ideología se centra en:

Un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental. Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo Otro, Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente

²⁴⁶ Almazán, *Op. Cit.*, p. 92.

²⁴⁷ Stacey Sloboda, “Picturing China. William Alexander and the visual language of Chinoiserie” en *The British Art Journal*, vol. 9, n. 2, otoño 2008, p. 30.

²⁴⁸ “Colección Chinoiserie” s.v., *Victoria and Albert Museum*, <https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie> (Consulta: 04 de agosto del 2021).

imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea.²⁴⁹

El pensamiento occidental del momento categorizó a Asia como un espacio geográfico unificado que se mostraba ante los ojos de los europeos como una delimitación territorial lejana y desconocida, y cuyo sentido de “exotismo” llevaba a las tendencias occidentales a nutrirse, generando por medio de corrientes como la *chinoiserie*, una forma de representar desde la mirada occidental a Oriente. Sin embargo, estas representaciones se basaban en el imaginario y no en intentar estudiar y comprender culturalmente a Oriente; de tal forma que, en esta primera etapa de asimilación de la cultura asiática dentro del pensamiento artístico europeo, no hubo una definición o un interés de delimitación entre motivos chinos, japoneses o coreanos, tomando a Asia y sus elementos como un todo generalizado.

Aunque muchos de los elementos de la *chinoiserie* fueron tomados de las porcelanas y pinturas chinas, muchos también procedían de lacas japonesas y textiles de algodón de la India, una diversidad de países que en el siglo XVIII era un conglomerado tan vago como el que se tenía con los amigos de Marco Polo. Por supuesto, los productos del lejano Oriente habían llegado a Europa desde la época romana, pero desde el siglo XVII la importación aumentó considerablemente, y cada dama de moda tenía que tener sus jarrones, tapices y biombos orientales.²⁵⁰

Esta nueva corriente artística despertó interés en el contexto occidental, ya que se adaptó a las manifestaciones artísticas del momento: el barroco y el rococó, las cuales se desarrollaron durante los siglos XVII y XVIII.²⁵¹

Este interés por los motivos orientales que generó la corriente de la *chinoiserie*, se adaptó a las corrientes artísticas europeas: dentro del barroco el gusto por lo oriental desarrolló e impulsó un coleccionismo de piezas a gran escala que eran agrupadas en los

²⁴⁹ Said, *Op. Cit.*, p. 19 – 20.

²⁵⁰ A. Hyatt Mayor, “Chinoiserie” en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 36, n. 5, mayo 1941, p. 112.

²⁵¹ El arte barroco se caracterizó por la presencia de una gran cantidad de ornamentos, haciendo uso de luces y sombras para generar contrastes en las pinturas, y se vincula a la época de los descubrimientos científicos. Mientras que el rococó, también conocido como estilo de Luis XVI, hace alusión a un tipo de arte centrado en la ornamentación y lo decorativo, en donde los palacios se llenan de temáticas que otorgan prestigio social y poder a las monarquías, abandonando los temas religiosos. *Vid. Enciclopedia del Arte Garzanti*, Barcelona, Ediciones B, 1991, 1300 pp.

palacios de manera recargada, sirviendo como una muestra del estatus y el prestigio de sus portadores a la manera en que se manifestaba el arte de la corriente rococó, generando de igual forma una gran cantidad de objetos decorativos con patrones considerados orientales:

Dos estilos, chinoiserie y rococó, conducen directamente al corazón del pensamiento y el sentimiento del siglo XVIII. Los dos estilos de decoración son, de hecho, a veces muy parecidos [...] Ambos estilos son exageradamente costosos; costosos de diseñar, porque la pericia en el capricho es cara y costosa de ejecutar, porque ningún detalle se repite exactamente.²⁵²

Algunos objetos ornamentales que dan cuenta del estilo *chinoiserie* en las artes decorativas de los palacios y las viviendas de la nobleza son: el espejo inglés diseñado por Thomas Johnson entre 1750 y 1760; la cama de bádminton diseñada por John Linnell y elaborada por William Linnell en 1754; el diseño de un sillón para el cuadro del duque de Beaufort igualmente realizado por John Linnell entre 1752 y 1754; y piezas de cerámica, como el plato fabricado por Thomas Cantele en 1754 y el jarrón con tapa elaborado entre 1758 y 1762 por Chaffers Factory.

Dentro de la producción de objetos decorativos también destacaron muebles como tocadores, papel pintado para fungir a manera de cuadros o de papel tapiz. En materia intelectual se publicaron obras que señalaron los principales patrones y motivos chinos, como es el caso del *Nuevo libro sobre ornamentos chinos* creado y empastado por J. Pillement en 1755.²⁵³

Es importante destacar que la *chinoiserie* se manifestó de maneras diversas en cada nación europea, destacando en mayor o menor medida en las diferentes disciplinas artísticas. En Francia se manifestó de mayor forma en la arquitectura y la decoración de interiores, tal es el caso de los motivos chinos presentes en el castillo de Chantilly y en el hotel Rohan elaborados por Christophe Huet en 1735. De igual forma la presencia de muebles y papeles tapices chinoscos a partir de 1740 destacó en salones como el Château de Champs.²⁵⁴

En el caso de Italia, uno de los ejemplos más representativos de *chinoiserie* se encuentra en el *gabinetto* de Grugliasco que data de 1740 a 1750 aproximadamente:

²⁵² Mayor, *Op. Cit.*, p. 111.

²⁵³ “Aspectos destacados de la colección. Colección Chinoiserie” s.v., *Victoria and Albert Museum*, <https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie> (Consulta: 04 de agosto del 2021).

²⁵⁴ Roger Levy, “Chinoiseries” en *Revue des Deux Mondes*, agosto 1968, p. 356.

[...] compuesto de treinta y cuatro paneles de estilo asiático, pabellones, pagodas, desfiles, figuras, pájaros y mariposas ejecutados en pintura dorada y plateada, en lámina metálica sobre un fondo rojo bermellón brillante imitando laca de cinabrio china y japonesa, y veintitrés paneles estrechos con pájaros, flores y polillas ejecutados en pintura rosa, verde, azul y amarilla sobre un fondo negro. Los paneles están enmarcados con rieles y montantes pintados de un azul verdoso grisáceo, con molduras de madera dorada y aplicaciones rococó de madera tallada y dorada sobre los grandes paneles rojos y sobre las dos aberturas principales.²⁵⁵

Dicho gabinete se encontraba en la villa de Gastaldi en la región de Grugliasco que fue conocida por el nombre de Gerbido hasta el siglo XX. Esta zona se encontraba a las afueras de Turín; la capital real de la casa de Saboya construida por los duques de Saboya y Piarmonte, familiares de los reyes de Cerdeña quienes estaban vinculados a la familia real de los Borbón en Francia. Lo anterior puede explicar la relación de familiaridad entre manifestaciones y motivos chinos dentro del contexto francés en esta región de Italia.

Durante el siglo XVIII hubo en los castillos y residencias nobles un apogeo de estos pequeños espacios denominados gabinetes, los cuales correspondían a reducidos salones que brindaban privacidad, y que generalmente se encontraban dentro de las residencias aristocráticas: “Usualmente, en el reino de las damas del hogar, estos espacios podían ser empleados para entretener amigos cercanos, realizar actividades posteriores para alistarse tras tomar un baño, escribir cartas, coser o realizar otras actividades personales.”²⁵⁶

Dentro del contexto inglés, la moda de la *chinoiserie* floreció en el siglo XVIII, pero a diferencia de otras naciones este se vio sumamente manifestado en la producción de vajillas de porcelana y cerámicas para utilizar en las horas del té, y en la arquitectura donde destaca la casa de Confucio en el edificio Kew construida en 1745 aproximadamente. Este inmueble correspondía a una estructura octogonal de dos pisos con vista a un lago en cuyas paredes se encontraban pinturas las cuales narraban los acontecimientos históricos más relevantes sobre los tiempos de Confucio:

[...] otros edificios en estilo chinoiserie se erigieron en el parque Shugborough, Staffordshire, en los terrenos de Wotton House, Buckinghamshire y en Stowe.

²⁵⁵ Catherine L. Futter y John Twilley, “Chinoiserie in Northern Italy – Japanned decoration in a rare eighteenth-century Piedmontese “Gabinetto” in the Nelson-Atkins Museum of Art” en *Furniture History*, vol. 46, 2010, p. 139.

²⁵⁶ *Ídem.*

Quizás la estructura más elaborada se construyó en 1759 en una isla en Virginia Waters, usando calados, dragones, etc., como decoración. Además, en Arlesford, cerca de Colchester se construyó una casa de pesca con la extraña forma de un sombrero de mandarín. Horace Walpole [1717 – 1797; escritor, coleccionista y conoedor], cuyo gusto era más gótico que chino, nombró a una piscina en su famosa mansión en Strawberry Hill, “Poyang” por el nombre de un conocido lago chino. Los peces de colores dentro del estanque fueron llamados “aventuras chinas.”²⁵⁷

En el texto de Paul F. Hsai, “Chinoiserie un Eighteenth Century England” el autor denota que en el contexto inglés cuando se hablaba del estilo chino, este era en realidad una mezcla entre el estilo gótico y los motivos chinoscos.²⁵⁸ Lo anterior nos permite afirmar que la corriente de la *chinoiserie* se desarrolló gracias a la asimilación de motivos asiáticos, que fueron tomados, y posteriormente interpretados y asimilados por Europa, quienes los adaptaron a los intereses y manifestaciones artísticas de la época; tales como el estilo gótico que señala F. Hsai, así como el arte barroco y rococó expuesto anteriormente, generando así una fusión entre elementos occidentales y orientales.

Por otra parte, en el texto de Hyatt Mayor “Chinoiserie”, el autor deja a entrever que dentro del contexto de dicha corriente se generó de igual forma un fenómeno que podría analizarse desde la interculturalidad, similar al estudiado en la presente tesis. Este se genera, por un lado, en el caso de Europa con la moda desarrollada en torno y a partir de motivos asiáticos, principalmente chinos; y por el otro lado, con las imágenes occidentales que los misioneros jesuitas introdujeron a China en el proceso de evangelización:

La novedad de dichas pinturas divirtió a los chinos casi tanto como la novedad del arte chino divertía a los europeos, y la chinoiserie europea fue igualada en China por grabados de madera, incluso grabados de cobre, imitando grabados europeos con palacios chinos con parterres y escaleras de agua en un estilo extravagante que podría llamarse “europérie”. El intercambio se vuelve casi demasiado complicado de describir en las porcelanas que se fabricaban en China para el mercado europeo y decoradas con diseños que los alfareros chinos habían copiado de estampas europeas.²⁵⁹

²⁵⁷ Hsai, *Op. Cit.*, p. 239.

²⁵⁸ *Ídem.*

²⁵⁹ Hyatt, *Op. Cit.*, p. 113.

Retomando el caso de Inglaterra es importante señalar que en este contexto la corriente del «chinismo» destacó en dicha nación sobre todo en el ámbito de la jardinería, donde a la par que en las otras manifestaciones artísticas de *chinoiserie* que buscaban expresar rupturas con las tendencias artísticas tradicionales haciendo alusión al exotismo, la jardinería retomó los principios chinos de tomar a la naturaleza y su armonía como un modelo a seguir:

El principio estético de la jardinería china toma la naturaleza como modelo. El principio estético de la jardinería china se convirtió en la base formal del análisis para los hombres de letras ingleses en el siglo XVIII, quienes lo consideraron como un ejemplo de “imitación de la naturaleza” o “idealización de la naturaleza”. El trazado de un jardín chino con sus cascadas, colinas artificiales, canales y lagos, orillas irregulares con parapetos, bosques místicos y rocas es prácticamente naturaleza en miniatura. Tal diseño era incompatible con el gusto predominante de la jardinería europea que favorecía la simetría y la regularidad.²⁶⁰

Algunos de los personajes que destacan por sus contribuciones a la jardinería inglesa de inspiración china son: el escritor y editor Joseph Addison (1672 – 1719) cuyas publicaciones contribuyeron a la difusión a favor de este tipo de arte; el naturista Horace Walpole (1717 – 1797), quien aportó con la elaboración de su disertación *On modern Gardening* en 1785; William Chambers (1723 – 1796), quien redefinió el arte de la jardinería del tipo chinesco con la publicación de la obra *Dissertation on Oriental Gardening* en 1772; así como el papel de William Alexander (1767 – 1816), un personaje fundamental no sólo para este tipo de jardinería, sino además para comprender los elementos chinos que conformaron el lenguaje visual que se construyó en torno a la cultura de la *chinoiserie*.

Lo anterior se debe a que fue el primer artista británico que viajó a China residiendo en la corte imperial. Sus dibujos, borradores y diarios de viaje fueron posteriormente rehechos en acuarelas y grabados como piezas para exhibición, “estos grabados y los textos que los acompañaban también circularon ampliamente en forma de volúmenes reimpresos, ediciones traducidas y fragmentos plagiados, y se incluyeron en numerosos estudios, como imágenes documentales de la cultura china a través del siglo XIX.”²⁶¹

Finalmente, en el caso de España la presencia de manifestaciones asiáticas no se generó de manera muy distinta a la del resto de Europa, aún con los contactos más directos entre esa

²⁶⁰ Hsai, *Op. Cit.*, p. 241.

²⁶¹ Sloboda, *Op. Cit.*, p. 28.

monarquía con regiones asiáticas como China y Japón debido a los procesos de evangelización que encabezaron diversas órdenes religiosas.

En un estudio realizado por David Almazán, el autor señala que la presencia de corrientes asiáticas, las cuales muchas veces no diferenciaban entre China y Japón, no difiere mucho de la que se desarrolló en el resto de Europa. Sin embargo, destaca las manifestaciones de este tipo de corrientes dentro del coleccionismo artístico de piezas que se puede visualizar en los museos y las exposiciones a finales del siglo XIX. El autor destaca que hay dos grandes etapas en estas tendencias orientales: la primera de ellas, la *chinoiserie*, floreció en Europa entre los siglos XVII y XVIII. La segunda corresponde al denominado fenómeno del *japonismo*, que se extiende por todo Occidente desde mediados del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras.²⁶²

La *chinoiserie* se manifestó en una gran gama de corrientes artísticas, las cuales se desarrollaron de maneras diferentes en cada contexto cultural de las distintas naciones que conformaron Europa durante los siglos XVII y XVIII, pero que a su vez puede ser expresada como una categoría que define la moda por los motivos orientales. El periódico inglés *The World* definió esta moda como un momento en el cual “todo es chino, o al gusto chino; o, como a veces se expresa de manera más modesta, en parte a la manera china. Sillas, mesas, piezas de chimenea, marcos para espejos e incluso nuestros utensilios más vulgares, se reducen a este nuevo estándar.”²⁶³

Sobre los aspectos visuales que se presupone pudieron haber despertado el interés de Occidente para generar este interés artístico y cultural en torno al arte de Asia Oriental, Hyatt Mayor señala que: “Los estilos orientales también atrajeron porque la falta oriental de sombras y perspectiva hizo una decoración plana que mantuvo una pared como una pared, como lo había hecho la decoración en la Edad Media, antes de que los inventos italianos de la perspectiva y el claroscuro convirtieran las paredes en vistas de distancia o vacíos de penumbra.”²⁶⁴

Este autor al igual que la mayor parte de los mencionados en este apartado, señalan que en general no parece haber una distinción entre motivos japoneses y chinos en esta primera etapa de la corriente chinesca, de tal forma que el primer libro sobre *chinoiserie* fue llamado

²⁶² Almazán, *Op. Cit.*, p. 89.

²⁶³ “*The World*, No. 12 (enero 13, 1787): 58” cita extraída de Hsai, *Op. Cit.*, p. 239.

²⁶⁴ Mayor, *Op. Cit.*, p. 112.

Treatise of Japaning (1688).²⁶⁵ Sin embargo, hubo una segunda etapa de vanguardias orientales señalada por David Almazán, la cual corresponde al *japonismo*, en la cual los intelectuales y artistas interesados en el tema, hicieron un esfuerzo por separar y puntualizar sobre aquellos elementos y objetos venidos directamente de Japón. Uno de los casos que ayudan a ejemplificar lo anterior es el de Samuel Bing con la creación de la revista *Le Japon Artistique* de la cual se hablará posteriormente.²⁶⁶

Sin embargo, es necesario puntualizar que los elementos orientales considerados de manera general como chinos o japoneses, tanto dentro del contexto de la *chinoiserie* como del *japonismo*, tendieron a confundirse y mezclarse en medidas distintas, debido a que dichos elementos no son formas que en general hayan sido tomadas directamente de sus propios contextos e insertadas de la misma manera en que fungían o eran utilizadas originalmente. Esto se debe a que en realidad son conceptos e ideas que parten de un imaginario y se insertan dentro de un sistema de conocimiento ya dado con creencias preexistentes, dichos conceptos creados y adaptados ejercieron una función específica para los contextos determinados donde se insertaron.

Si bien la presente investigación se basa en el estudio del fenómeno generado a partir del intercambio visual entre la presencia de perspectiva occidental dentro de la estampa japonesa *ukiyo-e*, y la presencia de perspectiva oriental dentro de las obras impresionistas que proviene de la corriente artística conocida como *japonismo*, considero importante la exposición de la corriente *chinoiserie*. Ya que fue a partir de este fenómeno que se sentaron las bases sobre la forma en que sería pensada e interpretada la cultura japonesa en la segunda etapa de vanguardias orientales dentro del contexto europeo.

El *japonismo* corresponde a la corriente artística generada durante el siglo XIX, donde se manifestó una asimilación del arte, el pensamiento y la cultura japonesas tras la apertura de la nación con el término del shogunato y la instauración del régimen Meiji. Si bien esta categoría, al igual que la anterior, agrupa una gran cantidad de manifestaciones artísticas que se generaron en Europa creando una moda en torno a la cultura y el arte japonés, la presente investigación se centrará en desarrollar la influencia de la estampa japonesa dentro del

²⁶⁵ *Ibidem*.

A *treatise of japaning [sic] and varnishing*, corresponde a un tratado sobre la producción de laca en el cual se manifestaron motivos decorativos de la corriente *chinoiserie*.

²⁶⁶ Cfr. *Infra.*, p. 147.

contexto artístico de la pintura impresionista para lograr rastrear los puentes culturales entre la obra de dos artistas representativos de ambos géneros y contextos.

2.3 El Japón de Occidente: Las Exposiciones Universales y la producción literaria

En el siglo XIX Occidente manifestó un marcado interés por la producción japonesa, a la manera en la cual había ocurrido en el transcurso de los dos siglos anteriores con la época de la *chinoiserie*. La llegada de esta nueva corriente de pensamiento que mostraba un nuevo interés en «el Lejano Oriente» y se centraba en la figura de Japón, propició la aparición de una corriente conocida como *japonismo*.²⁶⁷ La cual generaría dentro del núcleo intelectual y artístico europeo, una idea sobre la cultura japonesa que impactaría dentro de distintos ámbitos culturales, principalmente en la producción artística.

En 1859 los puertos japoneses de Nagasaki, Hakodate y Yokohama fueron abiertos, se firmaron los tratados desiguales con Estados Unidos, y el shogunato vería su fin con la instauración del régimen Meiji en 1868. Japón culminó con la política de aislamiento, dándose a conocer entre otras naciones por medio del comercio como uno de los principales vehículos que ayudó a difundir la cultura y el arte japoneses. Sin embargo, fue la participación de esta nación en las Exposiciones Universales la que ayudaría a la propagación de su cultura.

Este tipo de eventos surgió debido a la gran exposición que se desarrolló en el año de 1851 en el *Crystal Palace* en Londres, tras la cual se decidió llevar a cabo estas exhibiciones contando con la participación internacional. El objetivo principal de estos espacios era mostrar los logros técnicos y culturales de cada nación moderna: por un lado, se propiciaba a una carrera competitiva entre naciones europeas, las cuales buscaban el establecimiento de imperios coloniales, denotando sus propias capacidades industriales y culturales;²⁶⁸ por el

²⁶⁷ La definición e historia sobre este término será expuesta más adelante. *Cfr. Infra.*, 130.

²⁶⁸ Daniel Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte: La participación japonesa en las exposiciones universales de París (1867) a Chicago (1893)” en *Comillas Journal of International Relations*, n. 17, 2020, p. 55.

otro, se adquirirían conocimientos para desarrollar su tecnología y propiciar su propio avance económico y comercial.²⁶⁹

Debido a lo anterior se puede explicar la participación de Japón en estos eventos, siendo la primera de ellas, y de manera informal, la Exposición Universal de Londres en 1862 (Figura 16). Sería en la Exposición que se celebró en París de 1867 en la cual Japón participó de manera oficial:

[...] las autoridades japonesas, desde una fecha muy temprana, comprendieron la relevancia de la participación en dichos eventos ya que cimentaba una visión mediada al público internacional de su imagen como nación y contribuía a la independencia simbólica de los países que querían resarcirse del yugo de las potencias occidentales que dictaban cómo había que entenderlos en el orden mundial.²⁷⁰



Fig. 16. “El stand japonés en la Feria Mundial de Londres, 1862” en *The Illustrated London Times* (20 de septiembre de 1862), Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

²⁶⁹ José María Alagón Laste, “La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales” en *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 627.

²⁷⁰ Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte...”, *Op. Cit.*, p. 55 – 56.

Esta Exposición sería de gran relevancia, ya que a partir de ella se permitió que los países invitados construyeran sus propios pabellones expositivos.²⁷¹ Para esta aparición Japón contó con tres pabellones oficiales: uno del gobierno shogunal Tokugawa, otro del dominio de la provincia de Hizen [肥前国], así como uno del dominio de Satsuma.

Para el tiempo de la exposición, la cual se inauguró el primero de abril de ese mismo año, el gobierno Tokugawa había perdido el control político y territorial de ciertas regiones, generando que algunos dominios adquirieran el poder suficiente para desafiar la autoridad política del *shōgun*.²⁷² Tal es el caso del clan Satsuma, enemigo de la familia Tokugawa, cuya presencia con un pabellón oficial en la Exposición Universal no respondió a un mero azar, sino a una muestra del poder político que habían ido adquiriendo.

Previo a la celebración de dicha exhibición este clan ya había desafiado las disposiciones oficiales, tras el patrocinio de un viaje al extranjero realizado durante la época en que estaba penada la salida del país.²⁷³ Este viaje fue realizado por Machida Hisanari (1838 – 1897), un político que participaría de igual forma dentro de la comisión de la Exposición Universal de 1867 junto con Tokugawa Akitake (1853 – 1910), hermano del último *shōgun* Tokugawa Yoshinobu.

Hisanari fue uno de los intelectuales que, tras sus viajes realizados a naciones europeas como Inglaterra, “aprovecharían para entender la posición de ventaja militar e industrial de las potencias occidentales del siglo XIX sobre Japón en caso de un hipotético conflicto bélico.”²⁷⁴ Hisanari se convirtió en una de las figuras fundamentales en el periodo Meiji y se estableció en este nuevo régimen como Ministro de Educación, también promovió la importancia de generar una conciencia en torno a la protección del patrimonio histórico y artístico en Japón. Su conocimiento sobre la organización y las legislaciones europeas con respecto al arte, le ayudaron a generar instituciones y leyes para la recopilación, conservación y difusión del patrimonio japonés; dando lugar a la investigación y la catalogación de piezas, con lo cual se impulsó la creación de espacios museísticos en su país.²⁷⁵

²⁷¹ Alagón Lastre, *Op. Cit.*, p. 628.

²⁷² *Ibid.*, p. 57.

²⁷³ Daniel Sastre de la Vega, “Machida Hisanari y su papel en la creación del patrimonio histórico-artístico japonés. Construyendo la identidad nacional en el periodo Meiji” en *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 287.

²⁷⁴ *Ídem.*

²⁷⁵ *Ídem.*

Algo importante a destacar sobre la Exposición Universal de 1867 es la presencia de estampas japonesas pertenecientes a la escuela Utagawa, a la cual Hiroshige pertenecía:

La escuela Utagawa recibiría el espaldarazo final a su legado cuando en el año 1867 las autoridades Tokugawa consideraron que sus estampas eran dignas representantes de la producción material del país, con ocasión de la participación japonesa en la Exposición Universal de París: su estreno ante la comunidad de naciones en este tipo de eventos. La elección recayó en un total de once maestros de todas las escuelas de *ukiyo-e*, pero más de la mitad de ellos pertenecía a la escuela Utagawa.²⁷⁶

Lo anterior explicaría la marcada presencia de la obra de Hiroshige y de la temática paisajista de la escuela Utagawa, dentro del contexto cultural europeo y particularmente en el horizonte artístico parisino.

Tras el establecimiento del gobierno Meiji, Japón continuó participando en las Exposiciones Universales: en la de Viena de 1873, en la de Filadelfia de 1876, así como en las llevadas a cabo en París en 1878 y 1889. Dichas exhibiciones se consolidaron como el medio por el cual:

[...] tanto en Europa como en los Estados Unidos, las grandes Exposiciones supusieron el descubrimiento directo del Extremo Oriente [...] El contacto con las porcelanas, bronce, pinturas, grabados y otros objetos artísticos fueron, además, un estímulo para la renovación del arte occidental, que pronto se vio seducido por los temas y recursos de este nuevo arte, especialmente en el caso del arte japonés, impulsando el denominado fenómeno del *Japonismo*.²⁷⁷

Si bien en cada una de las Exposiciones Universales anteriormente mencionadas hubo presencia de estampas japonesas *ukiyo-e*, en su estudio Daniel Sastre de la Vega señala que durante la primera participación de Japón en la exposición de 1867: “en el pabellón se mostraron estampas japonesas que supusieron el comienzo de una fiebre por los productos japoneses que posteriormente se bautizaría como “japonismo”.”²⁷⁸ En cambio, David

²⁷⁶ Sastre de la Vega, “La escuela Utagawa ...”, *Op. Cit.*, p. 7.

²⁷⁷ David Almazán Tomás, “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China” en *Artigrama*, n. 21, 2006, p. 86.

²⁷⁸ Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte...”, *Op. Cit.*, p. 57.

Almazán postula que fue con la Exposición Universal de París de 1878 en donde se impulsó el desarrollo del *japonismo* en París.²⁷⁹

Es importante señalar que, durante la Exposición de 1867, las piezas mostradas no contaron con algún material que acompañara y explicara los objetos expuestos, dejando a la imaginación, el criterio o el gusto personal de los visitantes occidentales la interpretación o entendimiento de los mismos.²⁸⁰ Esta situación cambió durante la exposición de 1873 que tuvo lugar en Viena, donde el gobierno japonés preparó su participación estableciendo un sistema de control de calidad con respecto a las piezas que iban a ser enviadas, así como una explicación sobre los contenidos que los visitantes podían apreciar en su pabellón.²⁸¹ Una de estas publicaciones corresponde a una ilustración gráfica donde se mostraba el proceso de elaboración de los grabados *nishiki-e*,²⁸² misma que fue retomada para elaborar el texto titulado *Seihin Zusetsu* [製品圖説] el cual fue publicado en Japón en 1877.²⁸³

Este tipo de producción artística fomentó el interés europeo y se consolidó como una parte medular del *japonismo*. Considero que, aunque no se puede afirmar a partir de cuál de las Exposiciones Universales se inició dicha predilección cultural por Japón que llevó a generar esta corriente, es necesario señalar los motivos que llevaron a Occidente a interesarse en la cultura y el arte japoneses.

El primero de ellos se puede explicar debido a la curiosidad que generaba Japón a Europa tras el largo periodo de aislamiento territorial que se vivió durante el shogunato Tokugawa y que terminó con la instauración del gobierno Meiji:

Para poder hablar de la influencia que el arte nipón tuvo en Francia, así como en Europa, primero tenemos que volver a hacer referencia al año 1868. Este año supuso un cambio, una nueva era en Japón: el comienzo de la era Meiji. Pero no solo conllevó un cambio de gobierno, sino que también significó que Japón abriera sus puertas a la cultura occidental, lo que supuso el fin de varios siglos de aislamiento. Por fin Japón se daría a conocer al resto del mundo, por fin el mundo

²⁷⁹ Almazán Tomás, “Las exposiciones universales y la fascinación...”, *Op. Cit.*, p. 91.

²⁸⁰ Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte...”, *Op. Cit.*, p. 58.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 59.

²⁸² La presencia de Japón en estos eventos contó con una gran variedad de manifestaciones culturales y artísticas, llegando a erigirse pequeñas edificaciones en los pabellones que se asimilaban a las estructuras tradicionales japonesas. Sin embargo, para motivos de la presente investigación la exposición en este apartado hace mención únicamente de las estampas japonesas.

Sobre la explicación de este término, consultar el capítulo I. *Cfr. Supra.*, p. 40.

²⁸³ Mihara, *Op. Cit.*, p. 245.

conocería las maravillas que este país encerraba con tanto recelo. Es por esto que la aparición de Japón en las exposiciones universales tuvo tanto éxito.²⁸⁴

Este interés mostrado por parte de Occidente derivó de la incertidumbre sobre un país que apareció en el radar de la modernidad tras un largo periodo de ausencia. Además, la falta de información necesaria para comprender los objetos exhibidos en la primera Exposición, podría dar cuenta de la creación sobre el imaginario japonés que se generó en la mentalidad occidental; este se basaba en la fascinación y la exotización de Japón, siendo interpretado y replicado posteriormente, consolidándose como el elemento central dentro del fenómeno del *japonismo*.

Para lograr explicar la relación que se entretejió entre Occidente y Oriente, particularmente en el caso de Japón, la presente investigación hace uso de la metodología propuesta por Edward Said; quien denomina como *orientalismo* al grupo de estructuras y tensiones a partir de la interacción entre estas dos categorías geográficas, Oriente y Occidente, como una manera de explicar al otro que parte desde la diferenciación de dos espacios opuestos.

Estas distinciones geográficas que pueden parecer arbitrarias surgen al establecer en la mente un espacio familiar que se considera dentro de un grupo como “nuestro”, y a su vez un espacio no familiar determinado como “suyo”; una práctica que Said considera es de carácter universal.²⁸⁵ De tal forma a lo largo del presente capítulo se tiene como objetivo denotar que el *japonismo*, así como su predecesor la *chinoiserie*, corresponden a un tipo de manifestaciones culturales del *orientalismo*, que se basan en la relación de poder entre Oriente y Occidente, en la cual este último ha ejercido ciertos grados de hegemonía sobre el otro.²⁸⁶

Para poder denotar lo anterior es importante tomar en cuenta que, dentro de las Exposiciones Universales, al situar juntas a todas las naciones del Este de Asia y conjuntar sus diversas manifestaciones a la manera en que se hizo en el caso de la *chinoiserie*, se muestra claramente la presencia de este modelo ideológico en el cual se generaliza la idea de Oriente, aplicando las impresiones creadas en torno a este, a todas las culturas y contextos

²⁸⁴ Inmaculada Camúñez Yerbes, “La difusión del patrimonio cultural japonés a través de Francia” en *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 376.

²⁸⁵ Said, *Op. Cit.*, p. 87.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

que posee Asia. En el caso de Japón, esta nación fue situada en un inicio en el mismo bloque expositivo que China y Siam, y no contó con un sitio independiente para su pabellón sino hasta 1878 en la Exposición Universal de París.²⁸⁷

Otro de los motivos que propició que la atención se centrara en la nación japonesa, y que se dejara de lado la predilección hacia temas y elementos chinos que había perdurado en los siglos anteriores, tiene que ver con la pérdida de interés por parte de Occidente hacia China tras la Guerra del Opio (1840 – 1842), “mientras que el Imperio del Sol Naciente –el Japón Meiji (1868-1912)– tomaba el relevo como centro de la seducción del Extremo Oriente.”²⁸⁸ En este nuevo gobierno, la nación japonesa comenzó a ganar el reconocimiento de Occidente:

La nueva era Meiji comenzaba su andadura y demostraría que había entendido bien los múltiples aspectos que sustentaban la construcción de un Estado Moderno. Una de las primeras revoluciones institucionales fue la creación de seis ministerios. Tres de ellos verían la promoción de las artesanías y las manufacturas como vitales para el desarrollo económico del país: el Ministerio de Industria, el Ministerio del Interior y el Ministerio de Agricultura y Comercio.²⁸⁹

Estas nuevas reestructuraciones a nivel gubernamental también serían aplicadas en materia artística, cuando el gobierno japonés se percató, gracias a las Exposiciones Universales, de la importancia de este factor para la construcción de un estado moderno. Lo anterior generó la necesidad de crear un discurso nacional en el cual el arte y la historia formaban un papel importante dentro de la nación:

Se estableció la Agencia de Museos (Hakubutsu-kyoku – 博物局) y se creó una pequeña galería en uno de los edificios del santuario de Yushima Seidō donde se depositaron tanto antigüedades como objetos naturales. En marzo del año siguiente, 1872, se celebraría en este lugar la primera “Exposición” (hakurankai – 博覧会) de Japón. Allí se expondrían los objetos que posteriormente se enviarían a la Exposición Universal de Viena.²⁹⁰

²⁸⁷ Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte...”, *Op. Cit.*, p. 59.

²⁸⁸ Almazán Tomás, “Las exposiciones universales y la fascinación...”, *Op. Cit.*, p. 91.

²⁸⁹ Daniel Sastre de la Vega, “Machida Hisanari...” *Op. Cit.*, p. 289.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 290

De tal forma, los estudios y el papel del arte durante el periodo Meiji cobraron relevancia como una forma de presentar la imagen nacional al exterior, haciendo que tras cada participación en las Exposiciones Internacionales la imagen de Japón cobrara fuerza. Lo anterior llevó a que Occidente conociera su cultura, y a que la propia nación japonesa replanteara sus ideas sobre el arte,²⁹¹ estas Exposiciones tuvieron “influencia en la evolución del pensamiento artístico sobre Japón. También son fundamentales para comprender la evolución de la articulación sobre la historia del arte japonés.”²⁹²

Sin embargo, aunque a lo largo de cada una de las Exposiciones Internacionales las autoridades y nuevas instituciones japonesas se esforzaron en mostrar un discurso nacional no sólo a partir de las piezas exhibidas, sino por medio de publicaciones que brindaban información sobre el país, su historia, cultura y arte, como es caso de los dos volúmenes de la obra *Le Japon a l'Exposition Universelle de 1878*, en estos espacios expositivos: “también había un lugar –entre el paternalismo, la curiosidad y el exotismo– para las culturas menos avanzadas, que estaban bajo el manto protector del colonialismo y se mostraban casi como trofeos de nuevas políticas imperiales.”²⁹³

Las críticas sobre lo exhibido en el pabellón japonés por parte de intelectuales europeos como el español Juan Navarro Reverter²⁹⁴ (1844 – 1924), muestran que, aunque en las Exposiciones se exhibieron artículos y elementos tradicionales japoneses,²⁹⁵ los cuales eran

²⁹¹ Miura Atsushi, “La construction de l'histoire de l'art au Japon à Travers les échanges franco-japonais” en *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, no. 1, 2015, p. 134. En este texto el autor expone cómo en Japón durante el periodo Meiji esta revalorización sobre su propio arte y la historia del mismo llevaron a la conformación de una disciplina institucionalizada en las Universidades. Sin embargo, habría que detectar y analizar las metodologías que Japón integró para el estudio de su arte, independientemente de tomar en cuenta y valorar las teorías y los autores occidentales que han sido leídos y consultados para la conformación de esta disciplina.

²⁹² Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte...”, *Op. Cit.*, p. 55. Respecto a esto es importante señalar que, dentro de la integración al núcleo artístico europeo con el fin de integrarse y ajustarse a los parámetros artísticos dictados por Occidente, surge en este contexto el término *bijutsu* [美術] dentro del idioma japonés, como una palabra que hace referencia al arte y alude al concepto occidental de las Bellas Artes. *Vid.* Daniel Sastre de la Vega, *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*, Barcelona, Edicions Bellaterra Universitat Autònoma de Barcelona, Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental, 208 pp.

²⁹³ Almazán Tomás, “Las exposiciones universales y la fascinación...”, *Op. Cit.*, p. 88.

²⁹⁴ *Vid.* Juan Navarro Reverter, *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena*, Valencia, Imprenta de J. Domenech, 746 pp. Juan Navarro representaba el punto de vista de las élites burguesas y situaba en categorías diferentes y muy separadas a las piezas japonesas del arte occidental.

²⁹⁵ A lo largo de las diversas Exposiciones Universales en las cuales Japón apareció, se presentaron una gran variedad de objetos y elementos tradicionales japoneses, algunos de ellos fueron: pinturas, bronce, porcelanas, lacas, grabados *ukiyo-e*, recreaciones de casas de té y jardines japoneses, *geishas* [芸者] (artistas tradicionales japonesas) que mostraban sus costumbres, muñecas, una copia de los *kinshachi* [金鱈] (un animal mitológico

supervisados por delegaciones y comisiones específicas, todos estos elementos exhibidos fueron visualizados desde el exotismo:

Aquí observamos la preeminencia de las jerarquías artísticas occidentales y su aplicación a los productos japoneses y no sabemos si es que el mensaje de las autoridades japonesas, que se habían esforzado en explicar a los visitantes lo que estaban viendo fue realmente ineficaz o, quizá más probablemente, que la mentalidad occidental no podía aceptar en un plano de igualdad a productos que en su escala solo eran “artes menores”.²⁹⁶

Con lo anteriormente expuesto se puede denotar que si bien las Exposiciones Universales se consolidaron como espacios que a lo largo del siglo XIX permitieron los contactos internacionales y fomentaron las conexiones entre ambas culturas, en el caso de Japón su imagen fue construida por Occidente a lo largo de las mismas²⁹⁷ y posteriormente sería expuesta en la producción intelectual y artística *japonista*. Esto se debe a que, analizando esta corriente dentro del marco del *orientalismo*, constituye una construcción sobre Japón que parte de la distancia mantenida por el Occidente.

Sin embargo, es importante recordar que “el orientalismo respondió más a la cultura que lo produjo que a su supuesto objetivo”,²⁹⁸ ya que como lo plantea Edward Said, el *orientalismo* no es Oriente, y únicamente tiene sentido gracias a las construcciones y las representaciones hechas por Occidente, las cuales “se apoyan en instituciones, tradiciones, convenciones y códigos de inteligibilidad.”²⁹⁹

japonés) del Castillo de Nagoya, una reproducción de la pagoda del templo Tennoji [天王寺] de Yanaka [谷中] y de un santuario sintoísta, una réplica del Buda de Kamakura [鎌倉], entre otros elementos. *Vid.* Alagón Lastre, *Op. Cit.*, p. 628 – 629.

²⁹⁶ Sastre de la Vega, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte...”, *Op. Cit.*, p. 62.

²⁹⁷ Al respecto de esto se produjeron obras relevantes que se consideran, según Emilio García Montiel, como “las dos primeras historias del arte japonés”: la obra del coleccionista inglés William Anderson (1842 – 1900) *The Pictorial Arts of Japan* de 1886; así como la obra del historiador del arte francés Louis Gonse (1841 – 1921) *L'art Japonais* de 1883, estas obras tuvieron un gran impacto en el pensamiento occidental propiciando la construcción que se tuvo sobre el imaginario de Japón en el extranjero. *Vid.* Emilio García Montiel, “El control de la stampa erótica japonesa shunga, de Amaury A. García Rodríguez” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 1, n. 103, 2013, p. 264 – 265.

De igual forma Gonse produjo obras fundamentales sobre el arte japonés que partieron de lo exhibido en las Exposiciones Universales, como es el caso de los textos *L'art ancien a L'Exposition de 1878* y *L'art moderne a L'Exposition de 1878*, ambas de 1879.

²⁹⁸ Said, *Op. Cit.*, p. 47.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

Es importante señalar que esta mentalidad con la cual Occidente configuró y creó una idea sobre Japón, tiene su precedente del sesgo previo que se dio en Europa gracias al antecedente de la *chinoiserie*, la cual representa una parte de la historia sobre la idea que ha sido creada por Occidente sobre Oriente, misma que condiciona su acercamiento y sus impresiones sobre él: “como insistía Said en *Orientalismo* (1978), incluso la admiración por el mundo oriental, que presupone un sentimiento de superioridad por parte de Occidente, se denomina 'orientalismo'. No hay duda de que 'japonaiserie' (pasatiempo japonés), que fue una extensión de 'chinoiserie' (pasatiempo chino) en los siglos XVII y XVIII, también se derivó de tal "orientalismo".”³⁰⁰

Debido a lo anteriormente expuesto, las Exposiciones Universales se consolidan como un elemento clave para la presente investigación, ya que no sólo permitieron “establecer contactos que, de no haberse celebrado [estos certámenes], difícilmente se hubieran llegado a producir”,³⁰¹ sino que además es en estos espacios donde se dio a conocer y se propagó en primer lugar la imagen de Japón y su cultura, así como su producción artística, las cuales propiciaron la creación de un pensamiento basado en un imaginario.

Finalmente es importante denotar que dichos eventos poseen una historicidad, ya que cambian contextualmente y se modificaron con base en los avances tecnológicos presentados en cada una de las Exposiciones, así como en las necesidades particulares de las naciones que se presentaban en ellas. De tal forma los discursos nacionales que se presentaban a nivel global cambiaban y se modificaban, construyéndose de maneras distintas y adaptándose a la imagen que las naciones en cuestión querían mostrar.

2.3.1 Literatura *japonista*: crónica, relato de viaje y novela

El *japonismo* se inició gracias a la actividad desarrollada por las Exposiciones Universales, pero su desarrollo debe mucho a la producción literaria de la época; particularmente los relatos de viaje generados tras la reapertura de Japón fueron una fuente rica de información para alimentar la curiosidad de la población europea. La literatura del siglo XIX sobre Japón

³⁰⁰ Hori, *Op. Cit.*, p. 129.

³⁰¹ Ricard Bru, “Japón en la exposición universal de 1888” en *Estudios de arte español y latinoamericano*, n. 17, 2016, p. 49.

se consolidó como un referente a partir del cual se generó un imaginario que predeterminó la manera en que se reforzó la corriente *japonista*.

El análisis de estas fuentes es importante para la presente investigación puesto que permite definir la manera en que se concibió y generó una imagen de Japón en el contexto occidental al inicio y al final de siglo XIX. La literatura *japonista* fue de igual forma relevante para la creación de la imagen que artistas e intelectuales europeos arraigaron en su producción, como es el caso de Vincent van Gogh.

Si bien el proceso de llegada de personajes europeos a puertos japoneses fue paulatino, las primeras impresiones tras la reapertura del país generaron testimonios de viaje muy detallados sobre Japón. En sus inicios estas narraciones correspondían a *crónicas de viaje* apegadas al modelo de los viajes ilustrados y científicos del siglo XVIII, evolucionando a lo largo del siglo XIX hasta adquirir un carácter más literario dando lugar a *relatos de viaje*.³⁰²

Aunque en el contexto de los viajes a Japón realizados en el siglo XIX varían los motivos y el carácter de las descripciones de inicios a finales del siglo, en ambos casos hay una constante general en la cual se buscaba informar a los lectores sobre los paisajes y las vivencias de los viajeros, generando fuentes de información. En las narraciones de principios del siglo, que se podrían catalogar como crónicas de viaje, la mayor parte de los autores son diplomáticos cuyos viajes corresponden a motivos políticos o de investigación.

Tal es el caso del botánico inglés Robert Fortune (1812 – 1880), quien en el prefacio de su obra *Yedo and Peking. A narrative of a journey to the capitals of Japan and China*, señala como objetivo de su narración que: “El relato de mis andanzas se presenta ahora al lector, con la esperanza de que pueda añadir algo a los conocimientos ya adquiridos sobre este extraño pueblo y su bellísima tierra.”³⁰³ De igual forma, se encuentran las narraciones recopiladas por Laurence Oliphant (1829 – 1888), el primer secretario de la Legación

³⁰² La diferencia entre ambas categorías es que si bien “comparten la construcción del discurso en primera persona. El autor y el narrador suelen coincidir y relatan la experiencia con el lugar y el habitante [...] la crónica presenta una narración de acontecimientos que son tomados como verídicos, mientras que el relato de viajes se fija más en el estilo, la forma y los recursos literarios.” De igual forma hay una diferencia en la tensión: “Si la crónica mantiene una tensión uniforme, pues todos los acontecimientos son determinantes y se encuentran a la misma altura en una relación de horizontalidad, en la literatura de viajes es diferente. Esta asciende, desciende, decae, etc. Por supuesto, la razón es la extensión. El mayor número de páginas en la literatura de viajes hace más difícil mantenerla en un punto álgido, mientras en la crónica, el menor número lo hace más fácil.” Patricia Almarcegui Elduayen, “La crónica y literatura de viajes” en *Nueva revista de política, cultura y arte*, n. 158, 2016, p. 10 – 12.

³⁰³ Robert Fortune, *Yedo and Peking. A narrative of a journey to the capitals of Japan and China*, London, British Library, 2011, p. vi.

Británica en Japón, quien parece analizar y describir el horizonte japonés al escribir acerca de diversos temas como el gobierno, la distribución y estructura de las calles y ciudades, las visitas y encuentros con gobernadores y cónsules, entre otros.

En ambos casos estas narraciones tempranas de la nación japonesa concuerdan en la nula presencia de elementos occidentales, los cuales son percibidos con recelo por parte de los japoneses en un contexto donde recién empiezan figurar en el panorama dentro del proceso de occidentalización del territorio, al respecto Oliphant menciona:

Sin duda, será una tarea tediosa y algo difícil disipar esas impresiones desfavorables, que los japoneses no pueden ser culpados de tener hacia nosotros. Sin embargo, sus prejuicios sobre este punto no son insuperables, y si no conseguimos eliminarlos, será sólo porque no hemos conseguido demostrar con nuestra práctica que la civilización de Occidente no contamina a aquellos con los que entra en contacto.³⁰⁴

Lo anterior contrasta con el escenario japonés presentado a finales del siglo XIX, donde los viajes realizados a esta nación principalmente por placer, generan relatos de viaje en donde se muestra una constante presencia de elementos occidentales, los cuales son adoptados por los japoneses, generando entre ellos un gusto y un marcado interés por esta otra cultura. De tal forma en relatos como el desarrollado por literato Rudyard Kipling (1865 – 1936), en su obra *Viaje al Japón* se señala que:

Exceptuando a los horribles policías que insisten en ser continentales, la gente, la gente común, no anda metida en las improntas vestiduras de Occidente. Los jóvenes llevan sombreros de fieltro redondos, a veces chalecos y pantalones, y semiocasionalmente zapatos. Todo eso es despreciable. Dicen que en las ciudades más metropolitanas la ropa occidental es más la regla que la excepción. Si eso es cierto, me inclino a creer que los pecados que cometieron sus antepasados cuando convertían en bistecs a los misioneros jesuitas han sido castigados en los japoneses en forma de un oscurecimiento parcial de sus instintos artísticos. Claro que el castigo parece excesivo a la falta.³⁰⁵

³⁰⁴ Laurence Oliphant, *Narrative of the earl of the Elgin's mission to China and Japan*, London, William Blackwood and sons, 1859, p. 15.

³⁰⁵ Rudyard Kipling, *Viaje al Japón 1892 – 1913* (formato EPUB), Pepotem2 Editorial digital, s.f., p. 8.

Narraciones como las de este autor británico se sitúan dentro de la categoría de los relatos de viaje, los cuales poseen un carácter más literario en el que predomina el carácter descriptivo, esto: “supone que aquélla [la descripción] actúa como configuradora de un discurso que no aboca hacia el desenlace propio de las narraciones. El discurso se represa en la travesía, en los lugares, y en todo lo circundante (personas, situaciones, costumbres, leyendas, mitos, etc.), que se convierten en el nervio mismo del relato.”³⁰⁶

Debido a sus características principales, en el relato de viaje, a diferencia de la crónica, se puede permitir el uso de cierto grado de ficción. Sobre esto, resalta dentro del relato de Kipling la presencia del personaje denominado como “El Profesor”, el cual corresponde a un elemento ficcional del cual el autor se apoya para mantener conversaciones y discusiones consigo mismo, dándole un flujo narrativo a su relato.

Dentro de dicha narración Kipling resalta ciertos elementos que parecen estar de igual forma presentes en otros autores relevantes del momento, como el escritor francés Julien Viaud, mejor conocido como Pierre Loti (1850 – 1923), y la exploradora y escritora Isabella Bird (1831 – 1904). Uno de ellos es que buscan denotar y justificar la validez y veracidad de sus relatos partiendo de exponer sus particularidades y vivencias, los cuales al parecer avalan su conocimiento en el tema sobre el cual escriben; como ejemplo de lo anterior en el caso de Loti este hace constante mención sobre su buen dominio del idioma japonés a lo largo de su relato, mientras Bird apela a su veracidad al señalar que “vivió entre japoneses y presencié su modo de vida en regiones no contaminadas por el contacto europeo.”³⁰⁷

Otro de estos elementos corresponde a las críticas que realizan, ya que parecen considerar su cultura dentro de un nivel superior al de la japonesa; alaban dicha cultura y se fascinan con ella, pero siempre mirándola y describiéndola desde su postura de superioridad: “Al fin de estas animadas calles, se encuentra la estación del ferrocarril. Un gracioso ferrocarrilito que no tiene aspecto formal, que parece de juego, como todas las cosas japonesas. Sin embargo, existe, parte y camina.”³⁰⁸

Al parecer una generalidad en estos relatos es que se centran en menospreciar los intentos de Japón de modernizarse, ya que les parece que imitar patrones occidentales

³⁰⁶ Luis Alburquerque-García, “El relato de viajes: Hitos y formas en la evolución del género” en *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n. 145, enero – junio, 2011, p. 17.

³⁰⁷ Isabella Bird, *Japón Inexplorado, 1880* (EPUB), Titivillus Editor, s.f., p. 10.

³⁰⁸ Pierre Loti, *El Japón*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1925, p. 7.

disminuye la “pureza” y el aspecto tradicional de un país misterioso y cerrado para el exterior. Sobre esto hacen constantes menciones donde pareciera que encuentran estos intentos patéticos llegando en ocasiones a mofarse de esto; un ejemplo de esto es el relato de Kipling donde se manifiestan opiniones como la siguiente:

Esa información [sobre los barcos de guerra rusos] era más bien pobre e inexacta, pero hizo subir al máximo mi buen humor cuando bajé y un joven caballero, con un crisantemo plateado en su gorra de policía y con el cuerpo mal embutido en un uniforme alemán, me dijo, en un inglés impecable, que no entendía el inglés. Era un funcionario de aduanas japonés. De haber sido más larga nuestra escala hubiera llorado por él porque era un híbrido (en parte francés, en parte alemán, en parte americano), un tributo a la civilización. Según parece, todos los funcionarios japoneses, de policía para arriba, llevan ropas europeas, y esas ropas jamás se les ajustan bien. Pienso que el Mikado las hizo al mismo tiempo que la Constitución. Con el tiempo acabarán por sentarles bien.³⁰⁹

La misma afirmación es realizada por Isabella Bird en su texto *Japón inexplorado*, donde señala que: “Los japoneses parecen seres minúsculos vestidos en indumentaria europea, la cual siempre les cae mal y exagera su *physique* miserable y los defectos nacionales de pechos hundidos y piernas arqueadas. La falta de color y de vello en sus rostros contribuye a que resulte imposible juzgar qué edad tienen.”³¹⁰ Pareciera ser que, para estos viajeros, Japón no debía dejar de lado la “alta” cultura que Occidente les ofrecía para ir despejando una supuesta precariedad presente en su contexto, pero con la constante condición de que dichos intentos no podrían en ningún momento igualar su propia cultura por más que se esforzaran en imitar los modelos europeos.

Los autores parecen viajar con ideas preconcebidas de Japón, lo que encuentran a su llegada es un país en proceso de transición a la modernidad. A lo largo de sus relatos todos

³⁰⁹ Kipling, *Op. Cit.*, p. 6.

El término *mikado* corresponde al título otorgado hacia el emperador, el significado de esta palabra varía dependiendo el contexto. Fue referida en el texto de poesía *Waka* [和歌] titulado *Manyoshu* [万葉集], y su definición está ligada al palacio (ya que deriva de la estructura del mismo) y la corte imperial, así como a la nación y al emperador. La definición de dicho concepto se estableció con base en el orden anteriormente señalado. Posteriormente fue dejado de lado y empezó a usarse el término de *tennō* [天皇], cuya traducción puede ser entendida como “soberano celestial”. Una parte de esta definición fue tomada de: “Mikado” s.v., 國學院大學デジタルミュージアム [Museo Digital de la Universidad de Kokugakuin], http://jmapps.ne.jp/kokugakuin/det.html?data_id=32318 (Consulta: 24 de mayo del 2022).

³¹⁰ Bird, *Op. Cit.*, p. 25.

ellos parecen concordar en la misma contradicción central que surge del choque cultural que experimentan al percibir la apropiación y readaptación de su cultura dentro de un contexto diferente al suyo, el cual consideran extraño. Sin embargo, es un proceso que ellos mismos están realizando al apropiarse y reinterpretar la cultura japonesa a partir del fenómeno del *japonismo* presente en Europa.

Debido a lo anteriormente expuesto, estas narraciones se consolidaron como una producción basada en los parámetros del *orientalismo*, ya que, al realizar estos viajes, dichos personajes llevaban consigo “sentencias abstractas e inmutables sobre la «civilización» que había[n] estudiado; pocas veces se interesaban por algo que no fuera probar la validez de sus «verdades» mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas incomprensibles y, por tanto, degenerados.”³¹¹

De igual forma cabe destacar como una generalidad, que los autores van buscando, por un lado, un Japón mítico, fuera de la mano de la occidentalización y que se mantenga lo más tradicional posible, el cual lo encuentran únicamente en los lugares más turísticos que en su mayoría todos ellos visitan, como Kioto y Nikko.³¹² Estos sitios sobre los cuales leyeron o supieron con anterioridad, parecen ser los únicos que, al visitarlos, ameritan descripciones casi inverosímiles cargadas de sentimientos de estupor ante lo que presencian, acompañados de impresiones mágicas. Sin embargo, estas narraciones no hacen más que replicar los mismos comentarios presentes en otros relatos de viaje anteriores.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la descripción realizada por Pierre Loti en su narración sobre el monte Fuji [富士山],³¹³ uno de los sitios más mencionados y renombrados, que según el testimonio del mismo autor ha sido vastamente replicado en una gran variedad de objetos que seguramente circulaban por Europa:

Mientras contemplamos abajo las plantas y los musgos, prodúcese un desgarrón en el velo crepuscular gris que cubre el cielo, y en aquella abertura, de repente, muy por encima de las pequeñas montañas de esta pequeña naturaleza, menudamente triste que nos rodea, se nos ofrece la aparición casi fantástica del *Fusiyama*, el gigante de los montes japoneses, el gran cono regular, solitario,

³¹¹ Said, *Op. Cit.*, p. 84.

³¹² Ambos lugares fueron visitados y están relatados en los textos de Rudyard Kipling, Pierre Loti e Isabella Bird.

³¹³ Este sitio fue de igual forma visitado y descrito de una forma bastante similar por Isabella Bird, *Op. Cit.*, p. 16.

único, cuya imagen inverosímil hemos visto reproducida sobre todos los cachivaches y sobre todas las bandejas de laca; allí está, dibujado con rasgos de una limpidez profunda, sorprendente, con su punta blanca empapada en la nieve, en la frialdad de los espacios vacíos. Ya no pensábamos en él, y en el primer momento, al verle, casi hemos experimentado temor de presenciar una cosa ultraterrestre, perteneciente a algún otro planeta que se hubiera bruscamente acercado.³¹⁴

Esto permite dar cuenta que efectivamente hay un pensamiento preconcebido antes de su llegada a Japón, en el cual las vivencias a experimentar en dicho país partían de un prejuicio y un imaginario construido por la información que se había difundido en Europa sobre el Lejano Oriente, la cual configuraría las experiencias y consecuentemente las descripciones posteriores. Por lo tanto, es importante tener presente que “las representaciones sobre Oriente son representaciones y no retratos «naturales» de Oriente.”³¹⁵

Con la publicación de nuevos relatos de viaje que partían de una preconcepción sobre la cultura japonesa y en los cuales se repetían los mismos patrones, se generó nueva información que surgió de los mismos fundamentos, y contribuyó a la difusión cada vez mayor de una misma idea e imagen de Japón entre los europeos. De tal forma “los aspectos que se deben considerar de los textos de índole orientalista son el estilo, las figuras del discurso, las escenas, los recursos narrativos y las circunstancias históricas y sociales, pero no la exactitud de la representación ni su fidelidad a algún gran original.”³¹⁶ Es por ello que al hacer referencia a los discursos y los intercambios culturales que se reflejaban en estos textos, se debe tener presente que lo que circulaba no era la realidad, sino únicamente las impresiones y posteriores representaciones que se generaron en torno a estas experiencias de contacto.

Por otro lado, dentro de estos relatos las metrópolis son constantemente criticadas al ser los lugares donde el proceso de occidentalización era más notorio. Con respecto al resto de Japón, que corresponde en su mayoría a las zonas rurales alejadas de los procesos de modernización que se están llevando a cabo en las ciudades y que tampoco son sitios de interés turístico, estos autores en sus narraciones constantemente demeritaban y consideraban

³¹⁴ Loti, *Op. Cit.*, p. 130 – 131.

³¹⁵ Said, *Op. Cit.*, p. 45.

³¹⁶ *Ídem.*

como deplorable su condición, puntualizando constantemente en la presencia de suciedad y precariedad. Bird menciona:

Estoy deseando partir al Japón de verdad. El señor Wilkinson, cónsul británico en funciones, me visitó ayer y fue sumamente amable. Es de la opinión que mi proyecto de viajar al interior es ambicioso en exceso, pero afirmó que una mujer sola puede viajar con absoluta seguridad. Comparte el parecer de todo el mundo de que los grandes inconvenientes de viajar en Japón son las pulgas, de las que hay legiones, y los caballos de posta, que son una infamia.³¹⁷

Mientras Loti escribe al respecto en una de sus impresiones sobre el entorno que alcanza a observar al dirigirse a un palacio situado en Kioto:

Por décima o vigésima vez tenemos que atravesar el ancho torrente que divide la población. Al otro lado un hormiguero de pobres y una espantosa piojería. Es el mercado de los comerciantes en ropas: trajes usados y andrajos. A ambos lados de la calle se ven amontonados en el suelo pedazos de telas inverosímiles, usadas, desgarradas, sórdidas, de las que algunas han sido suntuosamente raídas, medias usadas de distintos pies: lindos cinturones de señora, de satén multicolor; vestidos de seda que tienen bordadas cigüeñas, mariposas y flores; un sombrero de copa viejo, de forma europea, que debe tener una historia sembrada de aventuras, está allí también a la venta, apabullado, entre aquellos despojos japoneses. Aquí podría tal vez encontrar alguna ganga, pero es repugnante andar rebuscando. Pasemos pronto; todo esto trasciende a raza amarilla, a moho, a muerte.³¹⁸

Esta impresión parece diferir en los relatos presentados por Rudyard Kipling y por el orientalista británico Lafcadio Hearn (1850 – 1904), esto se debe a las diferentes posturas de ambos hombres. En el caso de Kipling, si bien hace constantes críticas con respecto a los intentos de Japón de occidentalizarse y parte desde una postura colonialista y racista, ésta posee un sesgo al tomar en cuenta que este escritor británico nació y vivió durante gran parte

³¹⁷ Bird, *Op. Cit.*, p. 20.

El caso de Isabella Bird es particular puesto que viaja sola tomando en cuenta el contexto de la época, en el cual aventurarse a un viaje sola como mujer y sin contar con la compañía de la figura masculina de un tutor, ha hecho resaltar su texto y las experiencias recopiladas en el mismo, lo anterior lo expone de manera más detallada Carlos Rubio en el prólogo del libro. *Ibid.*, p. 7 – 9.

³¹⁸ Loti, *Op. Cit.*, p. 25 – 26.

de su infancia en la India. Esto es de gran relevancia ya que a lo largo del texto denota una postura de superioridad al crecer como un *sahib*³¹⁹ en el contexto indio.

El tener un contacto tan cercano y familiar con otra nación asiática le permitió al autor hacer constantes comparaciones entre ambas culturas, denotando una refinancia y pulcritud dentro del contexto japonés que en ciertas ocasiones le genera incomodidad, esto se puede denotar en su siguiente descripción, en el cual se confirma el conocimiento y la lectura de Kipling sobre otros relatos de viaje:

Un comerciante de curiosidades se dobló por la mitad sobre la estera de su puerta, y entré, experimentando por primera vez la sensación de ser un bárbaro y no un auténtico *sahib*. El lodo callejero formaba costra en mis zapatos, y él, el propietario immaculado, me invitó a pasar sobre un suelo pulido y estereras blancas a un cuarto interior. Me trajo esterillas para los pies, lo cual aún empeoró las cosas, ya que una linda muchacha luchaba contra la risa, detrás de una mampara, mientras yo me esforzaba por calzármelas. Los tenderos japoneses no deberían ser tan limpios. (...) Intenté una vez más consolarme pensando en que podía hacer añicos la casa entera a patada limpia, pero con eso sólo conseguí sentirme grandote, tosco y sucio, y ése es un modo de sentirse muy poco favorable para regatear. El hombre-cuco hizo traer té pálido, justo ese té del que se habla en los libros de viaje, y el té completó mi turbación. Lo que quería decir era: «Mire. Usted es demasiado limpio y refinado para esta vida en la tierra, y su casa no es adecuada para que un hombre viva en ella hasta haber aprendido un montón de cosas que nunca me han enseñado. En consecuencia, le odio porque me siento inferior a usted y porque me desprecia, y desprecia mis zapatos, porque sabe que soy un salvaje. Deje que me vaya o le pondré por sombrero su casa de madera de cedro». Lo que de veras dije fue: «Oh, ah, sí. Realmente precioso, todo esto.» Un modo realmente curioso de hacer negocios.³²⁰

El caso de Lafcadio Hearn es particular, motivo por el cual no se conjuntó anteriormente con el de Pierre Loti, Isabella Bird y Rudyard Kipling. Hearn se consolidó como uno de los más famosos orientalistas del siglo XIX, y si bien escribió una gran variedad de textos interpretando y analizando Japón y su cultura,³²¹ dichos trabajos se sitúan más en textos del tipo analítico que se apoyan de las descripciones. Lo anterior se debe a que si bien Hearn viajó al igual que otros europeos motivados por las narraciones exóticas de viajeros como

³¹⁹ Palabra india cuya traducción corresponde a “amo” y que era usada para denominar a los británicos.

³²⁰ Kipling, *Op. Cit.*, p. 8.

³²¹ *Vid.* Hearn, *Op. Cit.*, p.

Loti, tras su llegada a Japón decidió establecerse en dicho país, eligiendo un nombre japonés y adoptando el apellido de la mujer japonesa con la que se desposó y con la cual tuvo un hijo, renombrándose a sí mismo como Koizumi Yakumo.

Lafcadio Hearn no produjo como tal un relato de viaje, pero ciertos de sus textos parecen cumplir con las cualidades para denominarlos de esta forma,³²² por lo cual gran parte de su obra fue leída en Europa y América. Sobre el viaje que realizó a Japón y las primeras impresiones generadas a partir de este país, es importante señalar que tenían el propósito de ser publicadas en el diario *Harper's Magazine*.³²³ Este propósito periodístico destinado a ciertos relatos era de igual forma compartido por autores como Kipling, quien publicaba en el periódico *Pioneer* de Allahabad;³²⁴ y Loti para el *Journal of Nagasaki* y el *Journal du Japon*.³²⁵ Las obras posteriores de Hearn tenían el propósito de intentar comprender el nuevo entorno que estaba habitando y exponerlo: “redactó la mayor parte de sus textos en calidad no de viajero, sino de residente.”³²⁶

Un elemento que es importante resaltar es que, en ciertos casos estos escritores se leyeron entre ellos, particularmente se sabe que Pierre Loti fue uno de los escritores más leídos y conocidos entre los intelectuales, artistas y en general la población europea. La importancia de Loti radica en que “tuvo el poder de dar forma a la imagen que sus contemporáneos se hicieron de este país [Japón].”³²⁷

Particularmente se tiene registro de que Hearn leyó a Kipling³²⁸ y a Loti, y que sus descripciones sobre Japón, junto con la obra *The Soul of the Far East* de Percival Lowell,³²⁹ fueron aquello que lo motivaron a viajar a dicho país. Sin embargo, a su llegada y tras años

³²² El texto consultado como relatos de viaje de Hearn consiste en una selección hecha por José Manuel de Prada Samper, quien en el prólogo de la obra señala que “lo que mi selección pretende recoger con los textos en que Lafcadio Hearn refiere en primera persona sus encuentros con lugares y personas del Japón. Son, pues, en cierto modo, <<relatos de viaje>>, aunque hay que aclarar inmediatamente que Hearn fue siempre algo más que un simple viajero de los que deambulan por el país cosechando impresiones y anécdotas.”, *Vid.* Lafcadio Hearn, *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890 – 1904* (EPUB), OZN Editor digital, 2002, p. 15.

³²³ *Ibid.*, p. 12.

³²⁴ Santiago Prieto, “Rudyard Kipling (1865 – 1936). La libertad del escritor” en *Dentra Médica. Revista de Humanidades*, vol. 12, no. 1, junio, 2013, p. 64.

³²⁵ Lourdes Terrón Barbosa, “El viaje a Japón de Pierre Loti. Itinerarios del mar” en *НАУЧНИ ТРУДОВЕ [Trabajos Científicos]*, vol. 54, no. 1, 2016, p. 262.

³²⁶ Hearn, “En el país de los dioses...”, *Op. Cit.*, p. 16.

³²⁷ Terrón, *Op. Cit.*, p. 270.

³²⁸ *The Japanese letters of Lafcadio Hearn*, Boston and New York, The Riverside Press Cambridge, 1910, p. 256.

³²⁹ Hearn, “En el país de los dioses...”, *Op. Cit.*, p. 177.

de residir en él, se opone y critica duramente a Loti por las impresiones erradas que a su parecer presentó en sus textos; ya que en una carta escrita en octubre de 1894 destinada a Basil Hall Chamberlain (1850 – 1935), un importante investigador sobre Japón de la época, menciona: “No puedo tener más bajo concepto del genio de Loti [...] Por supuesto, da la impresión de desalmado, es muy probable que como persona sea detestable y que, para nuestros patrones, su vida no sea en absoluto diáfana [...]”³³⁰

Si bien los relatos y los textos producidos por los autores expuestos anteriormente son destacables, el caso de Pierre Loti es de particular interés para la presente investigación, no sólo por el hecho de ser una de las bases sobre la cual se construyó la idea sobre Japón desde la cual se erguiría el *japonismo*, sino porque además se tiene constancia de que la obra de este autor fue leída y tuvo un gran impacto en la imagen sobre Japón que se encuentra presente en la producción artística de Vincent van Gogh: “El Japón que Loti había intuido mucho tiempo, antes de conocerlo, para aprender en él algunos rudimentos de su lengua, le parece, desde su llegada triste y disminuido bajo su «manto de nubes negras, [...] de lluvia haciendo eclosiones grises», “japonaiserie” digna de Van Gogh, cuyo paisaje está asociado a fugaces estados del alma.”³³¹

Particularmente, se tiene conocimiento de que la novela de Loti titulada *Madama Crisantemo* fue leída por Van Gogh, quien en una carta enviada en junio de 1888, preguntó a su hermano Theo si ya había leído esta obra.³³² Este texto corresponde a la producción literaria *japonista*, cuya trama se basa en la experiencia vivida por Loti tras contraer matrimonio con una mujer de 17 años llamada Kiku-san, cuyo nombre verdadero era Okane-san, quien fue hija de una *geisha*.³³³

La popularidad de esta obra semiautobiográfica, que retrataba un suceso bastante común dentro del contexto japonés de la época donde hombres occidentales se casaban con mujeres japonesas por conveniencia y el cual “era tolerado por las autoridades del país, aunque en la mayoría de los casos se tratara de relaciones temporales que para los

³³⁰ *The Japanese letters of Lafcadio Hearn, Op. Cit.*, p. 392 – 393.

³³¹ Terrón, *Op. Cit.*, p. 265. A lo largo de este artículo la autora mezcla continuamente la redacción de su estudio hecha en español con citas textuales de textos escritos en francés, los cuales mantiene en su idioma original. La traducción del francés de esta cita señalada corresponde a mi autoría.

³³² Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*, México, Editorial Fontamara, 2020, p. 187

³³³ Terrón, *Op. Cit.*, p. 262.

occidentales no tenían ninguna validez legal”,³³⁴ fue tal que se consideró una de las obras literarias más leídas y populares en Europa; misma que posteriormente serviría de inspiración a John Luther Long para la creación de una novela con temática similar titulada *Madame Butterfly* en 1887, de la cual posteriormente se compondría en 1904 por Giacomo Puccini la famosa ópera del mismo nombre.

Si bien la idea sobre Japón presente en la obra de Loti repercutió de manera considerable en el contexto cultural y artístico europeo de finales del siglo XIX y principios del XX, es necesario señalar que dichas impresiones provienen por una parte, de los viajes y las experiencias que tuvo el escritor francés, y por otra, de la idea preconcebida que tenía sobre este país. La cual partía de una serie de impresiones subjetivas y de ciertos estereotipos que poseía antes de llegar a Japón, entre ellos destacan el conocimiento que generó a partir de la lectura de la historia de los 47 *rōnin* y el contacto que tuvo con estampas japonesas que adquirió en el bazar de Rochefort.³³⁵

Esto último es de particular interés para la presente investigación ya que nos indica que entre estos autores de relatos de viaje y literatura³³⁶ *japonista*, hubo un contacto y un conocimiento con respecto al arte japonés, particularmente en el caso de las estampas *ukiyo-e*. En el caso de Loti también se manifiesta dicho contacto con el arte japonés en su relato de viaje, donde en una parte del mismo parece reconocer la necesidad (y la falta) de apreciación del arte japonés tradicional: “Experimento la misma impresión que si penetrase en el silencio de un pasado incomprensible, en el muerto esplendor de una civilización, de la cual son para mí completamente extraños e ignorados la arquitectura, el dibujo y la estética.”³³⁷ Probablemente, y tomando en cuenta que Loti fue uno de los pilares del *japonismo*, fue por ello que esta corriente se centró posteriormente en la búsqueda y el estudio de lo que consideraron la estética antigua y tradicional japonesa.

³³⁴ Hearn, “En el país de los dioses...”, *Op. Cit.*, p. 13.

³³⁵ Terrón, *Op. Cit.*, p. 267.

³³⁶ Sobre los puentes y los intercambios culturales en el ámbito literario, Inmaculada Camúñez Yerbes en el capítulo “La difusión del patrimonio cultural japonés a través de Francia”, dedica un apartado a exponer formas literarias con influencia japonesa, en el cual menciona que se pueden encontrar ciertas similitudes entre los textos *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, dentro de las cuales resalta la técnica empleada en ambas obras así como los temas abordados en las mismas. *Vid.* Inmaculada Camúñez Yerbes, “La difusión del patrimonio cultural japonés...”, *Op. Cit.*, p. 375 – 376.

³³⁷ Loti, *Op. Cit.*, p. 27.

En el caso de Kipling, dentro de su relato parece narrar el contacto que tuvo con grabados japoneses durante su viaje, los cuales le son mostrados por la mano de un anciano coleccionista.³³⁸ Mientras en el caso de Hearn, el autor menciona de manera directa el conocimiento y el contacto que ha tenido con piezas de *ukiyo-e*, especialmente de obras de la autoría de Hiroshige y Hokusai:

[...] un grabado policromo de Hokusai o Hiroshige, que originalmente se vendió por menos de un centavo, puede poseer más arte verdadero que muchos cuadros occidentales tasados en más de lo que pueda valer toda una calle japonesa. Aquí están las figuras mismas de Hokusai, deambulando con sus impermeables de paja, sus inmensos sombreros de paja en forma de seta, y sus sandalias del mismo material; campesinos descalzos, profundamente curtidos por el viento y el sol; y madres de rostro paciente que llevan a la espalda nenes calvos y sonrientes, y dan pasitos con sus *geta* (unos altos y ruidosos zuecos de madera), y comerciantes con túnica acuclillados, fumando sus pequeñas pipas de bronce entre los innumerables acertijos de sus tiendas.³³⁹

Las primeras ideas e impresiones que surgieron en el contexto occidental de la mano de la presencia de Japón en las Exposiciones Universales se nutrieron de las crónicas, los relatos de viaje y la literatura generada a partir de los viajes a esta nación, los cuales ayudaron a reforzar la idea del exotismo y las experiencias de este tipo que se podían encontrar en el Lejano Oriente.³⁴⁰

De tal forma dichas producciones literarias parecen adquirir el papel de manuales y guías para futuros viajeros, o bien, al igual que en el caso del propósito inicial de las estampas *ukiyo-e*, permitían a una parte de la población que no podía costear la experiencia que representan, adentrarse en un mundo lleno de misterio a partir de las descripciones que narraban.

³³⁸ Kipling, *Op. Cit.*, p. 17 – 18.

³³⁹ Hearn, “En el país de los dioses...”, *Op. Cit.*, p. 24 – 25.

³⁴⁰ Un ejemplo del tipo de experiencias exóticas que se presentan en estas narraciones se encuentra en el relato de Kipling, quien cataloga a Japón como el “país de las maravillas” y en una parte de su relato expone la siguiente vivencia: “Respetabilísimos amigos míos de todos los clubs y todas las reuniones sociales, ¿alguna vez, después de una buena comida, se han recostado en cojines y fumado, con una linda muchacha llenándoles la pipa y otras cuatro admirándoles en una lengua desconocida? No saben que es vivir.”, Kipling, *Op. Cit.*, p. 12.

2.4 El *japonismo* en la vanguardia. El *ukiyo-e* y el impresionismo

Con la llegada de la cultura japonesa al contexto occidental se generó una vanguardia que sería posteriormente denominada como *japonismo*. Este término posee su grado de complejidad, ya que como concepto tiene un origen incierto, se ha señalado que “fue acuñado por el periodista y crítico de arte francés Philippe Burty en 1876 para describir el arte y la fascinación por la cultura japonesa”,³⁴¹ en la publicación de un artículo para la revista *La Renaissance littéraire et artistique*.³⁴² También se considera que fue Jules Claretie quien utilizó el término por primera vez en el texto *L'Art Français*.³⁴³ Aunque también se piensa que fue “acuñado por Baudelaire, (...) mientras hay quien sostiene que es Zola el primero en emplearlo para designar la moda de lo japonés.”³⁴⁴

La definición de este concepto es igual de inexacta que el origen del propio término, lo cual se relaciona con la complejidad del mismo. En la mayor parte de los estudios que se han generado sobre el tema, el *japonismo* se explica a grandes rasgos como una “influencia” que se estableció a partir del arte y la cultura japonesas presentes en las vanguardias europeas y posteriormente americanas.

De tal forma nos encontramos con definiciones como la presentada por la profesora Eva Fernández del Campo, quien explica el *japonismo* como aquel fenómeno que “alude a «la moda de lo japonés» en general y se utiliza para hacer referencia a cualquier manifestación del arte occidental que haya recibido la influencia de obras de arte japonesas”.³⁴⁵ Por otro lado, David Almazán señala que “por una parte, atendiendo a su temática, puede ser entendido como género; por otra parte, sin preocuparnos necesariamente del tema de la obra, puede ser considerado como una influencia estilística que influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia.”³⁴⁶

³⁴¹ Silvia Seligson, *Japonismo y su influencia en las manifestaciones artísticas modernas*, (videoconferencia presentada en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo del Instituto Nacional de Antropología e Historia), 8 de diciembre del 2021.

³⁴² Gabriel P. Weisberg, “Aspects of Japonisme” en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 62, n. 4, abril, 1975, p. 120.

³⁴³ Elwood Hartman, “Japonisme and Nineteenth-Century French Literature” en *Comparative Literature Studies*, vol. 18, n. 2, junio, 1981, p. 142.

³⁴⁴ Eva Fernández Del Campo Barbadillo, “Las fuentes y lugares del «Japonismo» en *Anales de historia del arte*, n. 11, 2001, p. 329.

Émile Zola (1840 – 1902), fue un escritor francés considerado el mayor representante del naturalismo.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 329.

³⁴⁶ Almazán, “La seducción de Oriente...”, *Op. Cit.* p. 95.

En una conferencia presentada por el Museo Nacional de las Culturas del Mundo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Mtra. Silvia Seligson señaló que “el *japonismo* se caracterizó por la influencia del arte japonés sobre el arte occidental.”³⁴⁷ Otros estudios refieren al *japonismo* como “la influencia del arte y estéticas japonesas en las artes occidentales”,³⁴⁸ así como “la presencia e influencia del País del Sol Naciente en la cultura y el arte occidentales en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.”³⁴⁹

El término *japonismo* representa un concepto complejo en función de todo aquello que engloba, tanto por las manifestaciones culturales y artísticas, como por las temporalidades y contextos que abarca. Sin embargo, la presente tesis tiene como objetivo mostrar una forma distinta de entender este término, no como una influencia, sino como un fenómeno de interculturalidad que se lleva a cabo dentro de un proceso compuesto por dos momentos; el primero acontecido por los intercambios culturales y visuales que se dieron en Japón con la llegada de Occidente durante el “Siglo Cristiano” y los contactos comerciales establecidos con China y Holanda, como se vio en el capítulo anterior. Y el segundo que se suscitó tras los contactos sostenidos por Japón y Occidente durante el siglo XIX; este último correspondería al fenómeno denominado como *japonismo*.

En torno a este movimiento denominado en francés como *Japonisme*, los estudios sobre el tema hacen uso de términos que es necesario diferenciar: por un lado, se hace referencia al *Japonerie*, el cual se refiere a la colección de obras o piezas japonesas; por el otro surge el término *Japonaiserie*, que corresponde a la recuperación y adaptación de elementos estilísticos y estéticos del arte japonés.³⁵⁰

El *japonismo*, al igual que su antecesor la *chinoiserie*, aborda un fenómeno que se desarrolló de maneras diversas en contextos culturales distintos que diferían en función de los casos concretos de cada nación occidental donde se manifestó; sin embargo, es en Francia, específicamente en París, donde vería su mayor auge siendo ese el contexto que más predominará en la presente investigación.

³⁴⁷ Seligson, *Op. Cit.*

³⁴⁸ Natalia García Blanco, “Japonismo en Europa S. XIX. La influencia del Arte Japonés en el Impresionismo y Postimpresionismo”, Tesis de licenciatura, Universidad de Salamanca, 2021, p. 7.

³⁴⁹ Elena Barlés Báguena, “El descubrimiento del arte japonés en Occidente durante la era Meiji” en catálogo de la exposición *La fascinación por el arte del país del sol naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la era Meiji (1868 – 1912)*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, del 10 de mayo del 2012 al 10 de mayo del 2013, p. 95.

³⁵⁰ Inaga, “Transformation de la perspective linéaire...”, *Op. Cit.*, p. 42.

Además, engloba una gran cantidad de actividades y tendencias que se desarrollaron en Occidente las cuales van desde el coleccionismo, la elaboración de proyectos intelectuales y culturales (tales como exposiciones y textos especializados sobre el tema); así como “las costumbres sociales, la moda, la decoración de interiores, las artes escénicas, la publicidad, la literatura y las manifestaciones artísticas.”³⁵¹

La llegada de este fenómeno a las expresiones artísticas se dio gracias a la labor de personajes denominados *japonistas*, los cuales por medio de su afición al tema lograron poner al alcance de la sociedad y de los artistas sus conocimientos sobre el mismo. Si bien la labor de estos individuos no puede encasillarse en una sola categoría, ya que desempeñaron diversos roles dentro del movimiento, la principal actividad que llevó a la difusión sobre el conocimiento de Japón se dio gracias al coleccionismo y, partiendo de esto, de la exhibición de piezas japonesas.

El coleccionismo, que impulsaba una visión de Oriente desde el exotismo para Occidente, tiene su antecedente desde tiempos muy remotos:

Ya en el siglo XVI, los portugueses iniciaron contactos comerciales directos y establecieron rutas mercantiles con India, China, Japón y otros puntos de sudeste asiático y, a partir de comienzos del siglo XVII, surgieron en Holanda, Inglaterra y Francia las llamadas Compañías de las Indias Orientales que llevaron hasta Europa numerosos objetos artísticos asiáticos. Tales piezas, venidas de las lejanas tierras, fueron a lo largo de la Edad Moderna atesoradas apasionadamente por reyes, príncipes y nobles, que las adquirieron como signo de lujo y estatus superior.³⁵²

Sin embargo, se consolidó como actividad artística para el siglo XIX gracias a la fuerza que cobró la moda por Japón, tomando en cuenta el contexto imperialista que predominaba en el panorama internacional, donde la búsqueda de expansión territorial promovió la actividad comercial entre naciones. Lo anterior facilitó la importación de productos traídos de Oriente,

³⁵¹ Barlés, *Op. Cit.*, p. 95.

Con respecto a la presencia del *japonismo* en la publicidad se puede consultar el texto: María del Mar Rubio-Hernández y Víctor Hernández-Santaolalla, “Lo «oriental» como recurso de venta: análisis de las relaciones entre Occidente y Japón en la publicidad” en *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 675 – 684.

³⁵² *Ibid.*, p. 104.

y en este caso de Japón tras la apertura del país y la consolidación de tratados comerciales.³⁵³ Fue por medio de la fácil adquisición de objetos japoneses que la moda *japonista* tomó fuerza, y esto se vio reflejado por medio de las grandes colecciones que denotaban el poder adquisitivo, y de cierta forma artístico e intelectual, de los individuos que las poseían, quienes se consolidaron como personajes importantes dentro del *japonismo*.

Este coleccionismo³⁵⁴ se impulsó gracias a la presencia de establecimientos que vendían al público objetos importados desde Japón: “la apertura de estos espacios y el desarrollo del coleccionismo de piezas japonesas se generó gracias a la firma del Tratado de las Cinco Potencias de 1854, el cual posibilitó el flujo mercantil desde Japón, propiciando la difusión de estos objetos en Europa.”³⁵⁵ Aunque la gran mayoría de estas tiendas, y las que se consolidaron como núcleos fundamentales para la actividad *japonista*, se encontraron en Francia, principalmente en París, hubo una gran cantidad de ellas a lo largo de Europa: “Este fluido mercado permitió que en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, sobre todo en Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Estados Unidos, surgieran numerosos coleccionistas de arte japonés.”³⁵⁶

En Francia se puede ubicar como la primera de ellas a *La Porte Chinoise*, inaugurada en 1862 por Madame Desoye, quien junto con su marido abrió este espacio para la venta de objetos traídos de países orientales tales como la India, China y Japón; esta tienda “acogía a amantes de lo exótico [un grupo] formado por Baudelaire, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Baudelaire, Degas y sobre todo Monet”.³⁵⁷ De igual forma se afirma que otro de los individuos que frecuentaba este sitio fue el crítico Philippe Burty.³⁵⁸ Otras de las tiendas que se encargaban de la venta de objetos japoneses fueron *L'Empire Chinois* del Sr. Decelle,

³⁵³ *Ibid.*, p. 105 – 106.

³⁵⁴ Con respecto al coleccionismo, Hélène Bayou postula la existencia de tres generaciones de coleccionistas, las cuales difieren a partir del papel que desempeñan en el ámbito museístico con respecto a sus aportaciones de arte japonés, con las cuales se logran montar exhibiciones y exposiciones. Considera dentro de la primera generación a Theodore Duret, Philippe Burty, y Edmond de Goncourt; para la segunda generación destaca el papel de Gaston Migeon (1861 – 1930) como el encargado de crear el Departamento de Arte del Lejano Oriente en el Museo de Louvre; y finalmente por su papel como donador de arte del mismo museo a Isaac de Camondo (1851 – 1911) en la tercera generación. *Vid.* Hélène Bayou, “Du Japon à l'Europe, changement de statut de l'estampe ukiyo-e” en *Arts Asiatiques*, vol. 66, 2011, p. 155 – 176.

³⁵⁵ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 17 – 18.

³⁵⁶ Barlés, *Op. Cit.*, p. 110.

³⁵⁷ Andrea García Vaquero, “La filosofía oriental ¿detrás del impresionismo francés?”, Tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 2020, p. 13.

³⁵⁸ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 339.

abierta, entre 1862 y 1885, *Jonque Chinoise* de 1863 hasta 1888, la tienda de antigüedades Madame Langweil desde 1890, así como los establecimientos de Madame Hatty de 1889 a 1895 y de Ernst Le Veel en 1900.³⁵⁹

En España encontramos los establecimientos La Japonesa; Sobrinos de Martínez Moreno; Sucesores de Pallares Aza y Artículos de Japón en Madrid. Así como tiendas situadas en Barcelona, tales como La Botiga de Vidal de Francesc Vidal i Jevellí, con otra sucursal en París; El Mikado, tienda que comerciaba directamente con Japón y tuvo otras sedes en Madrid, Sevilla y Valencia; Bruno Cuadros; Casa Busquets; Almacenes del Japón; Clapes y Compañía; y El Celeste Imperio.³⁶⁰

En Londres se encontraba la tienda *Farmer and Roger's Oriental Warehouse*, fundada en 1875 por Arthur Lasenby, donde se distribuyeron objetos japoneses como resultado de la Exposición Universal de Londres.³⁶¹ Con respecto a tiendas cuyo origen se liga a la presencia y la demanda de artículos traídos de Japón con motivo de las Exposiciones Universales, lo cual denota la importancia y la conexión entre ambos elementos como centros de difusión de la cultura japonesa en Europa, se encuentra de igual forma la empresa japonesa *Kiritsu Kōshō Kaisha* [起立工商会社] (1873 – 1891); la cual fue creada con la finalidad de exportar productos japoneses, promoviendo las técnicas y tradiciones del periodo Edo, buscando mantener el mismo nivel técnico de las tradiciones artísticas heredadas.³⁶² Esta empresa surgió tras la clausura de la Exposición de Viena de 1873,³⁶³ y llegó a tener diversas sucursales en Europa y Norteamérica, además “sería la fuente de muchas de las piezas que conformaron colecciones en esta época”,³⁶⁴ vendiendo los productos que fueron expuestos en Viena.³⁶⁵

Es importante señalar dentro de este contexto de venta y coleccionismo de artículos japoneses el papel de Hayashi Tadamasu³⁶⁶ (1853 – 1906), quien llegó a Francia en 1878

³⁵⁹ Barlés, *Op. Cit.*, p. 105.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 108 – 109.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 107.

³⁶² *Ibid.*, p. 99 – 100.

³⁶³ Alagón Lastre, *Op. Cit.*, p. 629.

³⁶⁴ Barlés, *Op. Cit.*, p. 107.

³⁶⁵ Mihara, *Op. Cit.*, p. 246.

³⁶⁶ En este caso, el nombre está siendo consignado bajo el parámetro de registro de los nombres japoneses establecido para la presente investigación; el cual corresponde al apellido antecediendo al nombre. Sin embargo, éste corresponde a un caso particular, ya que dentro de las publicaciones hispanas sobre el tema como norma general el nombre precede al apellido, siendo consignado como: Tadamasu Hayashi.

con motivo de apoyar en la Exposición Universal de París fungiendo como intérprete,³⁶⁷ y como comisario en la exposición de 1900.³⁶⁸ Hayashi se consolidó como una figura clave del comercio del arte japonés, así como del *japonismo* pues trabajó para la empresa *Kiritsu Kōshō Kaisha*, que se encargó de la exportación de productos japoneses desde 1874. En el año de 1878 con su llegada a Francia, dicha compañía estableció una sede en París: *Wakai et Hayashi et Cie*, en el número 65 de la rue de la Victorie, misma que quedó a cargo de Hayashi en 1890.³⁶⁹

De igual forma Hayashi “también actúa como experto asesorando museos y a coleccionistas, reuniendo a su alrededor a artistas e intelectuales a los que ayudó en sus investigaciones y escritos proporcionándoles traducciones de textos japoneses, entre otras cosas.”³⁷⁰ Además, su papel como importador de arte japonés a Europa, principalmente a Francia, posibilitó la exposición del mismo en espacios tales como el Museo de Louvre.³⁷¹

La importancia del *japonismo* de Hayashi Tadamasu se vio reflejada en la relación que estableció con pintores impresionistas por medio de su desempeño en el ámbito del comercio de productos japoneses, lo cual evidencia la conexión entre el movimiento *japonista* y el género impresionista. Un ejemplo de esto es su amistad con el pintor impresionista Monet, a quien ayudó con el diseño basado en la estética japonesa y el encargo de nenúfares que venían desde Japón para el jardín de su casa en Giverny,³⁷² sitio que se convirtió en un lugar de encuentro de grandes artistas, marchantes y coleccionistas de arte japonés³⁷³ tales como el propio Hayashi, quien “también instruyó a Monet sobre los misterios del arte japonés.”³⁷⁴

Otra de las aportaciones de Hayashi Tadamasu dentro del contexto artístico se encuentra en su papel como socio en la fundación de la galería *Maison de L'Art Nouveau* en

³⁶⁷ Almazán Tomás, “Las exposiciones universales y la fascinación...”, *Op. Cit.*, p. 91.

³⁶⁸ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 356.

³⁶⁹ Barlés, *Op. Cit.*, p. 107.

³⁷⁰ *Ídem*.

³⁷¹ Partiendo de la exhibición de arte japonés en el Museo de Louvre, así como en otros espacios tales como galerías y colecciones de arte europeas que se generan gracias a la labor coleccionista, considero relevante denotar la importancia de estos espacios como sitios propicios para el desarrollo de diálogos entre culturas. Sin embargo, habría que analizar en qué sentido se generaban dichos diálogos partiendo de un estudio puntal de cada caso, si bien desde una postura bilateral de interculturalidad, o bien como manifestaciones materiales del *orientalismo*. Bayou, *Op. Cit.*, p. 173.

³⁷² Este sitio se consolidó como un espacio artístico y académico central dentro del *japonismo* y la producción artística impresionista, sobre lo cual se expondrá a mayor detalle más adelante. *Cfr. Infra.*, p. 164.

³⁷³ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 25.

³⁷⁴ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 26.

1895, la cual inspirada por el *Aesthetic Movement* inglés “se convertiría en uno de los centros neurálgicos de la vida artística parisina.”³⁷⁵ Esta galería propició “la difusión del japonismo entre los impresionistas y postimpresionistas, a ella acudían artistas, literatos e intelectuales interesados en coleccionar arte japonés o simplemente en intercambiar ideas. Fue tal su éxito, que el nombre del establecimiento pasó a designar el nuevo estilo de moda *Art Nouveau*.”³⁷⁶

Esta nueva corriente artística retomaba una gran cantidad de elementos artísticos japoneses, y se centraba en el ámbito decorativo recuperando así “la asimetría del diseño, la introducción de la escritura como elemento ornamental y una composición que no se limita a la superficie que ocupa, sino que se desparrama hacia afuera.”³⁷⁷

La fundación de este espacio artístico central para el desarrollo del *japonismo* y la influencia de éste en otras corrientes artísticas, se debe gracias a la labor de Siegfried Bing (1838 – 1905), mejor conocido como Samuel Bing, socio de Hayashi Tadamasu. Bing fue un marchante de arte de ascendencia alemana, en 1854 se estableció en Francia, lugar donde desarrolló su trayectoria dentro del ámbito artístico, consolidándose como una de las figuras más importantes del *japonismo*. Dentro de su actividad como marchante de arte destaca el establecimiento de una oficina en Yokohama, la cual era dirigida por su hermano, y que se encargaba de la importación de productos japoneses con los cuales Bing abastecía sus tiendas y su coleccionismo. También exportaba productos franceses al archipiélago japonés.³⁷⁸

Al igual que Hayashi, Bing fue un gran coleccionista y comerciante de arte japonés en París, llegando a tener cuatro tiendas de arte en funcionamiento simultáneamente, la más importante de ellas fue la ya mencionada galería *L'Art Nouveau*, en la cual, al igual que en otros espacios a lo largo de Europa, se llevaron a cabo una gran variedad de exposiciones.³⁷⁹

En 1875 Bing hizo un viaje a Japón, en el cual adquirió una gran cantidad de artículos y estampas japonesas, las cuales expuso y vendió en su tienda.³⁸⁰ Dichas estampas serían el pilar de otras exposiciones que montó, como la organizada en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París en 1890, la cual fue de gran importancia para la difusión de este tipo de arte, llegando a ser la fuente de conocimientos sobre la cultura japonesa para artistas tales como

³⁷⁵ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 335.

³⁷⁶ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 20.

³⁷⁷ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 349.

³⁷⁸ Barlés, *Op. Cit.*, p. 106 y García Blanco, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁷⁹ Barlés, *Op. Cit.*, p. 106.

³⁸⁰ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 335.

Toulouse Lautrec, Nabis Vuillard, Pierre Bonnard, así como de otros artistas más cercanos a Bing, como Monet, Emile Bernard, Rodin y Vincent van Gogh.³⁸¹

Dicha exposición fue la que inspiró a varios artistas a imitar las estampas japonesas que fueron exhibidas,³⁸² un ejemplo de esto es el caso de Van Gogh que se expondrá en el siguiente capítulo de esta investigación. Sobre la misma es destacable el hecho de que el catálogo de dicha exposición enumera sesenta entradas referentes a álbumes y grabados de Hiroshige.³⁸³

De igual forma, gracias a Samuel Bing, se pudieron organizar otras exposiciones que contarían con piezas pertenecientes a su vasta colección, compuesta por objetos tales como obras japonesas, “esculturas, máscaras de teatro *nō*, lacas, en especial, *inrō* [印籠] y peines, cerámicas, bronce y armas, *tsuba* [鐔/鐔], *netsuke* [根付], pipas, estuches de pipas, pinturas, etc.”³⁸⁴

Dentro de dichas exposiciones destacan: *l'Art japonais* en 1883, organizada por el historiador del arte Louis Gonse, donde se conjuntaron las obras de otros coleccionistas; así como la exhibición de más de 300 estampas japonesas de Hiroshige y Utamaro en la Galería Durand-Ruel, en 1893.³⁸⁵ Con base en esta exposición el pintor impresionista Camille Pissarro (1830 – 1903) expresó su admiración por el arte japonés, y en especial por la obra de Hiroshige, argumentando que le había entusiasmado tanto a él como a otros artistas tales como Monet y Rodin.³⁸⁶ De enero de 1909 a enero de 1914, se llevó a cabo otra exposición

³⁸¹ *Ídem.*

³⁸² García Blanco, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁸³ Colta Feller Ives, *The Great Wave. The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974, p. 66.

³⁸⁴ Barlés, *Op. Cit.*, p. 148.

Los *inrō* corresponden a pequeñas cajas que eran utilizadas en conjunto con los *kimono*, debido a que estos carecían de bolsillos podían servir como un contenedor de cosas pequeñas, y debido a su tamaño eran transportados dentro de *sagemono* [提げ物]; pequeñas bolsas donde se transportaban otros objetos como tabaco, pipas o tinta para escribir.

Por otro lado, *tsuba* es el guarda espada de las *katana* [刀] japonesas, es decir la parte más cercana a la empuñadura de la espada que marcaba una separación de la hoja.

Finalmente, los *netsuke* son esculturas pequeñas que solían ser talladas en madera o marfil, poseen su origen en el siglo XIV y solían colgar de los cordones de los *sagemono*. Aunque eran piezas sencillas, paulatinamente adquirieron un carácter suntuario al denotar el estatus de su propietario.

³⁸⁵ Ives, *Op. Cit.*, p. 9.

³⁸⁶ Inaga Shigemi, “Images changeantes de l'art japonais: Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l'esthétique orientale (1860-1940)” en *Journal of the Faculty of Letters from the University of Tokyo*, vol. 29/30, 2006, p. 74.

en el Museo de Artes Decorativas de París de la cual se editó un catálogo y se ha llegado a concluir que “esta magnífica muestra fue una de las mejores y más completas que se han celebraron en su género en Europa.”³⁸⁷

Sobre el *japonismo* de Bing también es destacable su participación en las Exposiciones Universales, siendo el encargado de seleccionar y exhibir las piezas japonesas que se presentaron en dichos eventos;³⁸⁸ un ejemplo de esto se encuentra en la Exposición de 1889 llevada a cabo en París, donde gracias a Samuel Bing “se abrió una exposición de cuencos de té, bronces, peines, *netsuke* y máscaras, entre otros objetos.”³⁸⁹ Es importante señalar que fue gracias a las exposiciones, tanto temporales como universales, y al rol de los coleccionistas europeos dentro de las mismas, que el arte japonés quedó al alcance de un público mayor;³⁹⁰ a diferencia del caso de la *chinoiserie*, donde las piezas orientales eran importadas a Europa y quedaban restringidas para la decoración de las casas y espacios de la nobleza.

Se ha afirmado que la colección de Samuel Bing fue el “epítome del arte japonés”,³⁹¹ sin embargo, tras su muerte en 1905 esta se dispersó; una parte fue legada “a familiares y amigos por disposición de su testamento”,³⁹² mientras la otra fue subastada en la *Galería Durand-Ruel* en 1906. Este no es el único caso en el cual grandes colecciones de arte japonés fueron venidas y disgregadas.³⁹³ Algo importante a señalar es que para estas subastas se publicaron catálogos con textos realizados por expertos en la materia, los cuales ayudan a dar una idea de la cantidad y la calidad de los objetos de cada una de estas colecciones.

Por otra parte, la colección de Bing y su interés en el arte y la cultura japonesa lo llevaron a la búsqueda de “diferenciar entre el verdadero arte japonés de las «*japoneries*»,

³⁸⁷ Barlés, *Op. Cit.*, p. 149.

³⁸⁸ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 335.

³⁸⁹ Barlés, *Op. Cit.*, p. 101.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 114.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 149.

³⁹² *Ibid.*, p. 149.

³⁹³ Como otros ejemplos de esto tenemos el caso de otros coleccionistas, tales como “Philippe Burty (venta en 1891, Galerie Durand Ruel), de los Goncourt (venta en 1897, Hôtel Drouot) de Henri Portier (venta en 1902, Hôtel Drouot), de Hayashi Tadamasu (venta en 1902 y 1903, Galerie Durand Ruel) de Paul Brénot (venta en 1903, Hôtel Drouot), de Charles Gillot (venta en 1904, Galerie Durand Ruel y Hôtel Drouot), de Pierre Barboutau (venta en 1891 y 1904, Hôtel Drouot.), de J. Garié (venta en 1906, Hôtel Drouot), ..., de Sumi no Kura (venta en 1907, Galerie Durand Ruel) de Alexis Rouart (venta en 1911, Hôtel Drouot) de Van Den Broeck (venta en 1911, Hôtel Drouot) de Grégoire Manos (venta en 1912, Hôtel Drouot), de Jean Dollfus (venta en 1912, Hôtel Drouot).” *Ibid.*, p. 146.

los productos vulgares que imitaban obras magistrales, que se distribuían masivamente y que se fabrican de forma industrial.”³⁹⁴ Lo anterior, junto con toda la labor *japonista* que realiza, desemboca en la creación de la revista *Le Japon Artistique, documents d'art et d'industrie*.

Esta revista de carácter mensual fue publicada por primera vez el primero de mayo de 1888 y culminó en 1891, fue editada en sus inicios por la Biblioteca Central de Bellas Artes de Émile Lévy, y cada tomo se difundió en tres idiomas diferentes: francés, inglés y alemán, contando además con ilustraciones a color.

El editor de esta revista fue Charles Gillot (1853 – 1904), quien desempeñó un papel sumamente relevante para otorgar a dicha publicación un carácter único, debido a la instauración de un proceso químico conocido como el “gillotaje”, el cual heredaría de su padre. En dicho procedimiento las imágenes planas adquirirían un relieve al pasarlas por una placa de zinc, con esto tanto las imágenes como el texto podían ser impresas al mismo tiempo: “Gillot adaptó esta técnica a la fotografía y en 1876 fundó el primer taller de fotograbado francés. Se podían reproducir dibujos lineales, pero también colores, superponiendo planchas entintadas de diferentes maneras. Este invento hizo desaparecer por completo el grabado de ejecución.”³⁹⁵

Dentro de la producción *japonista* la labor de Guillot se manifestó no sólo en los tomos de la revista *Le Japon Artistique*, sino además en la impresión de un número especial de la revista *Paris Illustré* dedicado a Japón (Figura 17), volumen que fue escrito por Hayashi Tadamasu y en el cual se exponían a grandes rasgos la geografía, historia y costumbres japonesas.

La portada de este número es particularmente interesante ya que fue copiada³⁹⁶ por Vincent van Gogh, lo cual se presenta como un ejemplo claro de la imitación y apropiación de ciertas piezas de arte japonés por parte de este artista. Lo anteriormente expuesto nos permite denotar la importancia de la prensa para la difusión del *japonismo* y los

³⁹⁴ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 330.

³⁹⁵ Dominique Chipot, “Le Japon artistique” en *Fiche pédagogique. Japonisme & littérature*, junio 2009, p. 1 – 2, http://www.dominiquechipot.fr/haikus/fiches/japon_artistique.pdf (Consulta: 13 de enero del 2022).

³⁹⁶ Sobre lo anterior es importante señalar que en el artículo publicado por Eva Fernández Del Campo expone que la portada de este tomo de la revista fue diseñada por Vincent van Gogh. Sin embargo, otras fuentes consultadas difieren de lo anterior, exponiendo que en realidad dicha imagen fue copiada por Van Gogh quien no tuvo parte en el diseño de este volumen. *Cfr.* Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 337.; Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Van Gogh. La vida* (formato EPUB), Titivillus Editor, 2016, p. 499 – 500.; Daniel Martín Hernández, “Vincent Van Gogh. El alma japonesa de Arlés”, Tesis de licenciatura, Universidad de La Laguna, 2020, p. 19 – 20.

conocimientos sobre el arte japonés de la época, no sólo por medio de libros referentes al tema, sino además con la publicación de revistas generales y particulares.³⁹⁷

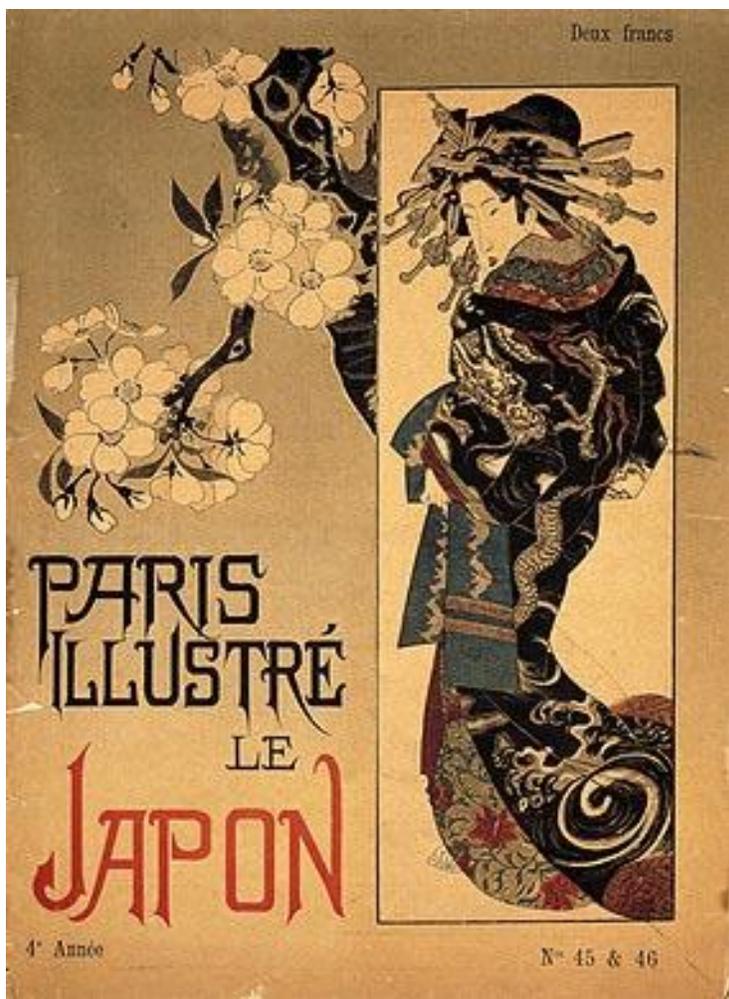


Fig. 17. Portada de la revista *Paris Illustré* tomo "Le Japon", vol. 4, mayo de 1886, no. 45-46. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Sobre la publicación de Samuel Bing, *Le Japon Artistique*, esta surge durante el momento de mayor auge del *japonismo* en Europa, por lo cual aparece como una respuesta a la demanda y la curiosidad del momento sobre más información y productos referentes a la cultura japonesa, “la revista recogía numerosos artículos, redactados por los mejores expertos e ilustrados con espléndidas reproducciones de piezas representativas y originales, dedicados a distintas manifestaciones artísticas, en especial a las estampas y libros ilustrados, piezas más cotizadas por los coleccionistas.”³⁹⁸

³⁹⁷ Barlés, *Op. Cit.*, p. 115 – 116.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 154.

La publicación de esta revista fue fundamental para alentar a los artistas de la época, motivándolos a “iniciar una renovación en las artes decorativas a través de los modelos japoneses”,³⁹⁹ de tal forma sus publicaciones repercutieron de gran manera en la creación artística impresionista y postimpresionista; como un ejemplo de esto, se encuentra la colección que se resguarda en el museo de Vincent van Gogh en Ámsterdam, la cual cuenta con todos los números de la revista *Le Japon Artistique*.⁴⁰⁰

Es relevante destacar que dentro de esta publicación se presentaron artículos dedicados a los grabados de Hiroshige, los cuales aparecieron en julio y agosto de 1889. También se encuentra uno de sus grabados referente a la historia de los 47 *rōnin*, el cual se reprodujo a color en el número publicado en octubre de 1888.⁴⁰¹

Aunque la revista de Bing y las actividades que organizó en torno al *japonismo* trataban de difundir el conocimiento del «verdadero» arte y lo «genuinamente» japonés en Europa dotando a la revista de un carácter enciclopédico,⁴⁰² esto no se logró en su totalidad. Lo anterior se debe a que si bien, sí hay una diferenciación entre el movimiento *japonista* en sus inicios, en donde se asemejaba más a la *chinoiserie*,⁴⁰³ esta idea sigue basándose y construyéndose sobre el mismo imaginario que se generó gracias a la literatura de viaje.

Dicho imaginario se fundamenta en la creación de una idea distorsionada de Japón, que, si bien ya está independizado del resto de culturas orientales gracias a la moda que se generó en torno a su cultura, sigue siendo concebido dentro un pensamiento en el cual posee cualidades que despiertan la curiosidad de Occidente, pero estas parecieran no competir o estar a la altura de la cultura europea. Lo anterior se puede denotar en la siguiente afirmación establecida por Samuel Bing, donde el autor parece denotar la naturalidad del arte japonés al mismo tiempo que remarca la carencia de un trasfondo intelectual complejo:⁴⁰⁴ “El punto de vista japonés es más estrecho, pero, una vez aceptado pareciera lógico y natural.”⁴⁰⁵

³⁹⁹ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 20.

⁴⁰⁰ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 337.

⁴⁰¹ Ives, *Op. Cit.*, p. 62, 66.

⁴⁰² Samuel Bing, *Artistic Japan. A Monthly Illustrated Journal of arts and industries*, vol. 1, n. 1, mayo, 1888, p. 2 – 3.

⁴⁰³ Como se expuso en el apartado 2.2, dentro de la corriente de la *chinoiserie* las culturas orientales y sus manifestaciones artísticas no eran diferenciadas una de la otra, siendo encasilladas dentro de una generalidad. *Cfr. Supra.*, p. 108.

⁴⁰⁴ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 19.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

La importancia de la revista radica en ser un punto de encuentro no sólo para los *japonistas* y los interesados en el tema, sino además para los artistas de la época, “tanto que los impresionistas la persiguieron hasta su último número en 1891, llegando a arrancar las páginas para basar sus obras en diversos contenidos de la revista, o acudiendo a los cafés parisinos de forma periódica para reunirse y comentar estas nuevas ideas artísticas.”⁴⁰⁶

Con respecto a lo anterior es importante señalar la relevancia de los cafés parisinos como espacios sociales que promovieron la homogeneización en torno a intereses y conocimientos concretos, dando como resultado la conformación de comunidades artísticas centradas en vanguardias como el *japonismo*, así como posteriormente para corrientes artísticas tales como el impresionismo. De hecho, se considera que estos espacios fueron determinantes para el nacimiento del arte moderno, al establecer un quiebre con la formalidad de las academias reemplazándolas como núcleos de discusión e instrucción artística en el siglo XIX.⁴⁰⁷ Lo anterior se debe a que:

La decadencia del salón, como lugar de encuentro y de conversación de la aristocracia, favoreció que el café se conformase como espacio preferente de reunión y de congregación social, alcanzando pleno desarrollo en el siglo XIX. De hecho, ya a mediados del siglo XVIII los artistas y escritores de París comenzaron a frecuentar cada vez más los cafés en busca de estímulo e intercambio de ideas.⁴⁰⁸

Para el último cuarto del siglo XIX estos espacios alcanzaron su mayor esplendor al consolidarse como ejes centrales de la vida cultural,⁴⁰⁹ siendo centros intelectuales y de contacto importantes para el desarrollo de la actividad *japonista*. De tal forma nos encontramos con el caso del *Café Diván Japonais*,⁴¹⁰ espacio que fue frecuentado principalmente por pintores, escultores y escritores, y que poseía una decoración oriental,

⁴⁰⁶ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 20.

⁴⁰⁷ Karen Marie Dees, “The role of the Parisian café in the emergence of modern art: an analysis of the nineteenth century café as social institution and symbol of modern art”, Tesis de maestría, Louisiana State University, 2002, p. 1 – 3.

⁴⁰⁸ Mónica Vázquez Astorga, “La vida social y cultural en los cafés europeos en el último cuarto del siglo XIX” en Miguel Ángel Chaves Martín (dir.), *Comunicación y Ciudad*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 24.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁰ Sobre este espacio en 1893 el pintor postimpresionista francés Henri de Toulouse-Lautrec elaboró un cartel haciendo uso de la técnica del grabado que representa y a su vez publicita este sitio.

recreando un ambiente japonés por medio del uso de abanicos que colgaban de las paredes, sedas conseguidas en bazares, y camareras que usaban *kimono* [着物].⁴¹¹

Otro café importante no sólo para el *japonismo*, sino también para el impresionismo, fue el *Café Guerbois*, el cual se consolidó no sólo como un espacio de vida social, sino como el punto de encuentro de debates y discusiones artísticas entre pintores,⁴¹² los cuales se reunían en torno a la figura de Édouard Manet (1832 – 1883), quien “celebraba todas las tardes una tertulia en la que había libertad para debatir ideas sobre pintura.”⁴¹³

Debido a lo anterior el *Café Guerbois* fue un espacio clave para el nacimiento del movimiento impresionista, ya que generaba entre los pintores “un sentimiento de camaradería. A pesar de todas sus diferencias de personalidad, e incluso sobre sus teorías artísticas, estaban unidos por su deseo de un cambio.”⁴¹⁴ Al respecto de lo anterior es importante señalar que, uno de los acontecimientos más relevantes que surgieron gracias a las reuniones y las discusiones que se llevaban a cabo dentro de este café, fue la primera exposición impresionista llevada a cabo en 1874.⁴¹⁵

Lamentablemente de este lugar no se conoce mucho sobre su apariencia más allá de una litografía realizada en 1869 por Manet, la cual permite suponer un poco sobre el interior de este sitio.⁴¹⁶ Sin embargo, este lugar, así como posteriormente el *Café La Nouvelle Athènes* el cual era frecuentado por Vincent van Gogh,⁴¹⁷ se consolidaron como la base de los movimientos artísticos que modificarían las nociones de arte existentes, así como los mercados de arte.⁴¹⁸ Con respecto a la presencia de Van Gogh en los cafés parisinos es relevante mencionar la exposición de grabados japoneses que realizó con ayuda de su

⁴¹¹ Ives, *Op. Cit.*, p. 82.

El *kimono*, literalmente objeto para vestir o usar, es una de las vestimentas tradicionales japonesas, cuyo largo es rectangular y el cual posee una forma de T al tener mangas cuadradas. Se utiliza de forma cruzada y en general la parte izquierda se sobrepone a la derecha, con excepción de los ritos fúnebres en donde el orden se invierte al momento de vestir a los difuntos.

⁴¹² Tales como Émile Zola (1840 – 1902), Frédéric Bazille (1841 – 1870), Louis Edmond Duranty (1833 – 1880), Henri Fantin-Latour (1836 – 1904), Edgar Degas (1834 – 1917), Claude Monet (1840 – 1926), Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919), Alfred Sisley (1839 – 1899), Paul Cézanne (1839 – 1906), y Camille Pissarro (1830 – 1903).

⁴¹³ Vázquez Astorga, *Op. Cit.*, p. 25.

⁴¹⁴ Dees, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴¹⁵ *Ídem*.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹⁷ Vázquez Astorga, *Op. Cit.*, p. 25.

⁴¹⁸ Dees, *Op. Cit.*, p. 79.

hermano Theo van Gogh (1857 – 1891) en el *Café Le Tambourin* en 1887 y en el restaurante *Du Chatelet* el mismo año.⁴¹⁹

Finalmente, sobre este tema resalta la presencia del club o sociedad *Jing-lar*, un espacio de discusión para los *japonistas* fundado en 1867, que si bien no se reunía en un café parisino sino en la casa del artista de porcelana francés Marc-Louis Solon (1835 – 1913), se caracterizó por ser un sitio donde se desarrollaban discusiones sobre el arte japonés y se estudiaban las piezas adquiridas por sus miembros, mismos que vestían *kimonos* y utilizaban palillos en vez de cubiertos durante las comidas.⁴²⁰

Todas las manifestaciones artísticas y culturales japonesas fueron de gran relevancia para este club del cual formaban parte personajes tales como el crítico de arte Philippe Burty; el pintor, escultor y poeta Zacharie Astruc (1835 – 1907); y el historiador del arte Ernest Chesneau (1833 – 1890).⁴²¹ En este espacio las estampas japonesas tuvieron un papel protagónico; un ejemplo de esto se encuentra en el diseño de un juego completo de vajilla que estaba basado en motivos de la obra de Hokusai y Hiroshige, la cual fue realizada por el pintor y grabador francés Félix Bracquemond (1833 – 1914), y se presupone que estaba destinada a ser utilizada en las cenas del club *Jing-lar*.⁴²²

Sobre las contribuciones de Bracquemond a este club también se encuentra el diseño y grabado de las tarjetas o membresías del club, las cuales se basaban en prototipos japoneses: “En el centro de la impresión había una zona donde los miembros firmaban en la parte superior, encima de un volcán humeante, había un cazo y el nombre del miembro individual al que pertenecía la tarjeta. El formato compositivo, especialmente con el pico de la montaña, sugería las diferentes vistas de Hokusai del monte Fujiyama.”⁴²³

Otro de los sitios de discusión importantes sobre el arte japonés fueron las reuniones organizadas por los hermanos Edmond (1822 – 1896) y Jules de Goncourt (1830 – 1870), escritores y coleccionistas importantes dentro del *japonismo*. Éstas eran celebradas por Edmond de Goncourt entre 1870 y 1880 en el último piso de su casa llamado *Le Grenier* y fueron consignadas en su diario junto con la mención de tiendas específicas donde se podían

⁴¹⁹ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 343.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 341.

⁴²¹ *Ídem.*

⁴²² Ives, *Op. Cit.*, p. 62, 66.

⁴²³ Weisberg, *Op. Cit.*, p. 121.

comprar piezas de arte asiático, tales como las ya mencionadas anteriormente *La Porte Chinoise*, *La Jonque Chinoise* y *Le Céleste Empire*.⁴²⁴

En estas reuniones los hermanos de Goncourt les mostraban a sus amigos *japonistas*, como Pierre Loti, Philippe Burty y Félix Bracquemond sus colecciones de objetos y arte japonés. Sobre el cual Edmond de Goncourt escribiría: "Nunca he visto un arte tan prodigioso, tan imaginativo, poético. Colores sutiles como los de las plumas de un pájaro, brillantes como el esmalte; y poses, trajes, rostros [...] mujeres que salieron de un sueño [...], una magia que embriaga al Oriente. Un arte prodigioso, tan natural y tan fascinante como un espejo mágico."⁴²⁵

Los hermanos de Goncourt fueron de gran relevancia dentro del movimiento *japonista*, ya que se encargaron de la difusión del arte asiático con su obra *El arte del siglo XVIII*, publicada de 1859 a 1865. De hecho, se proclamaron en ser los primeros que descubrieron el arte japonés y lo introdujeron en un círculo más amplio de conocedores franceses, sobre lo cual escribieron en una entrada de su diario fechada el 29 de octubre de 1868:

El gusto por la chinoiserie y por la japonaiserie: fuimos los primeros en introducirlo en el mundo, y ahora este gusto se ha apoderado de todos y de todo, incluso de los imbéciles y de las mujeres burguesas. ¿Quién ha hecho más por propagarlo, quién lo ha sentido más, quién ha hecho más proselitismo, quién ha convertido a toda esa gente, quién se ha enamorado de esos primeros álbumes impresos – y quién ha tenido el valor de coleccionarlo?⁴²⁶

Dentro de su producción literaria referente a la cultura japonesa destacan sus obras "*Maison d'un artiste*, de 1881, donde se evoca el admirable «Imperio del Sol Naciente» y en *Manelte Salomon*, publicada en 1864, cuyo protagonista, el pintor Coriolis, imagina un país de ensueño al abrir un álbum de estampas japonesas."⁴²⁷ De hecho se ha llegado a suponer que de estas obras proviene la idea y el imaginario que Vincent van Gogh se generó sobre Japón.⁴²⁸

⁴²⁴ Laure Katsaros, "The Goncourt brothers" en *Reflected in the Magic Mirror of Japan*, vol. 57, n. 3, otoño, 2016, p. 495.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 492.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 491.

⁴²⁷ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 333.

⁴²⁸ *Ídem.*

Gracias a la producción literaria de los Goncourt se creó una visión utópica de Japón, la cual se relaciona con el imaginario de los artistas y escritores europeos, tal es el caso de Pierre Loti y su novela *Madame Chrysanthème*. De hecho, algunos estudios apuntan que Loti, quien fue leído por Vincent van Gogh, leyó a los hermanos de Goncourt,⁴²⁹ al ser cercano a ellos y estar presente en las reuniones que ambos hermanos organizaban.

Otro amigo cercano de Edmond de Goncourt que sería indispensable para su entendimiento sobre la cultura y el arte japonés fue Hayashi Tadamasu, quien se consolidó como la fuente de conocimientos sobre Japón de Edmond, ayudándolo a traducir algunos de sus libros e impresos japoneses, y respondiendo sus dudas sobre los grabadores de *ukiyo-e* de Utamaro.⁴³⁰ Todo este conocimiento sobre Utamaro y Hokusai que fue proveído por Hayashi, fue utilizado por Edmond de Goncourt entre 1891 y 1896 para la publicación de dos volúmenes sobre estos grabadores japoneses y su obra, “concediéndole en las descripciones que aparecen en sus novelas, un lugar privilegiado al extremo Oriente.”⁴³¹

Tomando en cuenta la importancia de los Goncourt durante el desarrollo del *japonismo*, se podría explicar por qué hubo un auge más fuerte en torno a la figura de Hokusai y su obra, en comparación con la de Hiroshige. Esto se refuerza al tomar en cuenta que muchos de los escritos que influyeron en la obra de artistas impresionistas y postimpresionistas, como “*Le Japon Artistique* de Samuel Bing, o los libros de Duret, Henri Focillon y Gustave Migeon [...] en su mayor parte hablaban del artista por antonomasia del japonismo en Francia: Katsushika Hokusai.”⁴³²

⁴²⁹ Esperanza Cobos Castro, “Pierre Loti. Impresionismo y nostalgia” en *Alfinge. Revista de filología*, n. 2, 1984, p. 64.

⁴³⁰ Katsaros, *Op. Cit.*, p. 498.

⁴³¹ Terrón, *Op. Cit.*, p. 270.

⁴³² *Ibid.*, p. 18.

Ejemplos de autores cuyos textos hacían un estudio de aproximación desde la visión occidental sobre Katsushika Hokusai. García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 25.

2.4.1 Impresiones del mundo flotante

Como se expuso en el apartado anterior, el *japonismo* estuvo conformado por diversos tipos de actividades y manifestaciones artísticas en Occidente; sin embargo, el *ukiyo-e* fue “decisivo en el desarrollo del Japonismo y en la penetración del arte asiático en Europa”,⁴³³ manifestándose con mayor fuerza en el ámbito de la pintura, especialmente en la corriente impresionista.

Al igual que sucede con el origen del término *japonismo*, la llegada de los grabados japoneses al contexto occidental cuenta con diversas versiones, cuya inexactitud ha contribuido a la creación de leyendas en torno al tema. La primera de ellas refiere que el primero en introducir el *ukiyo-e* al contexto europeo fue Félix Bracquemond, una de las principales figuras del *japonismo*, como se pudo denotar en el apartado anterior. Bracquemond afirmó que en 1856 “encontró un volumen de *Manga*⁴³⁴ [漫画] de Hokusai (bocetos) en la tienda de Delâtre, su impresor. Quien había descubierto el libro siendo utilizado como material de embalaje en un envío de porcelana, y no quiso desprenderse de él...”,⁴³⁵ y refiere haber mostrado su hallazgo a personajes como Baudelaire, Manet, Degas y Burty entre otros.

Sobre esta teoría se ha puesto en duda la fecha referida por Bracquemond, al tomar en cuenta que el primer tratado comercial que se establece entre Francia y Japón, y con el cual se propicia la exportación e importación de productos, es firmado tres años después, en 1859. Y es sólo a partir de 1866 que Bracquemond comienza a copiar e insertar en su producción artística de grabados, motivos y elementos tomados del *Manga* de Hokusai.⁴³⁶

Sin embargo, la afirmación realizada por Bracquemond con respecto a la manera en que encontró las estampas japonesas es de gran relevancia, puesto que permite denotar el carácter de la estampa dentro del propio contexto japonés y el valor de la misma al momento de su llegada al contexto occidental, ya que:

⁴³³ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 329.

⁴³⁴ Una de las obras más emblemáticas de Katsushika Hokusai responde a este nombre, y fue de gran importancia para la conformación de la historieta japonesa contemporánea la cual responde de igual forma al nombre de *Manga*.

⁴³⁵ Ives, *Op. Cit.*, p. 11 – 12.

Una de las obras más emblemáticas de Katsushika Hokusai responde al nombre de *Manga*, y fue de gran importancia para la conformación de la historieta japonesa contemporánea la cual responde al mismo nombre.

⁴³⁶ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 330.

Las estampas japonesas se hicieron muy populares en París. Los jóvenes pintores solían frecuentar las tiendas japonesas y comprar algún artículo pequeño y barato, solicitando que su compra fuera envuelta en papel de desecho japonés, para lo cual se utilizaban en aquella época los desechos de *nishiki-e*, y pronto se descubrió que estos clientes acudían casi todos los días sin otra razón que la de obtener estos envoltorios, hecho que explica la voluminosa exportación de *nishiki-e* en aquella época.⁴³⁷

Lo anterior permite denotar cómo la construcción de las imágenes en contextos diferentes varía: mientras en Japón el proceso de modernización del país durante el periodo Meiji buscaba renovar sus manifestaciones artísticas apeándose a los cánones occidentales, generando un movimiento a favor de la renovación del arte, así como otro que promovía la conservación de los valores considerados tradicionales;⁴³⁸ en Occidente las estampas japonesas comenzaron a generar un impacto tan grande que influyeron en la configuración de uno de los movimientos artísticos que fue la base para el desarrollo del arte moderno: el impresionismo.

De hecho, las piezas de *ukiyo-e* fueron sumamente solicitadas y consumidas en Europa, al punto de que, durante la década de 1880, los coleccionistas y *japonistas* con conocimientos sobre estos grabados buscaban piezas que fueran de una buena calidad, siendo productos sumamente cotizados, llegando a escasear para el año de 1893.⁴³⁹

Para comenzar a exponer el vínculo que hubo entre el impresionismo y el *ukiyo-e*, cabe mencionar que otra de las leyendas con respecto a la llegada de estos grabados al contexto europeo se vincula con la figura central de quien es considerado el principal exponente del movimiento impresionista: Claude Monet (1840 – 1926).⁴⁴⁰

Monet refirió en sus biografías distintas fechas a la cuestión del momento preciso en el cual tuvo contacto por primera vez con el grabado japonés; mencionó haber conocido el *ukiyo-e* en 1871, durante una estancia que hizo en Holanda. Sin embargo, posteriormente le comentó al escritor Marc Elder (1884 – 1933) que en realidad su primer contacto sería una

⁴³⁷ Mihara, *Op. Cit.*, p. 246.

⁴³⁸ Con respecto a esto, Hélène Bayou señala que dentro del contexto japonés “los pintores que habían ido a estudiar a Francia dieron a conocer el arte francés en Japón, dando lugar a una oleada de nuevas vocaciones para la pintura de estilo occidental, conocida como *yōga*. Esta influencia de la pintura occidental fue tal que también dejó su huella en la obra de los artistas que siguieron pintando en el estilo tradicional japonés, conocido como *nihonga*.” Bayou, *Op. Cit.*, p. 152.

⁴³⁹ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴⁴⁰ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 8.

adquisición realizada en la ciudad francesa de Le Havre en el año de 1856; el mismo año en el que Bracquemond consigna su primer descubrimiento y en el mismo contexto: Francia.⁴⁴¹

La afirmación que podría ser más creíble en el caso de Monet es la de su primer contacto con el *ukiyo-e* en Holanda, tomando en cuenta que fue la única nación que no interrumpió la relación comercial con Japón tras la política de encierro *sakoku*.⁴⁴²

De hecho, ya desde el siglo XVIII existe constancia de su conocimiento [de las estampas japonesas] gracias a la Compañía de Indias Holandesa, cuyos oficiales habían traído estampas como *souvenir* de sus viajes a Japón. Se sabe también que en 1806 el mercante Issac Titsingh poseía estampas de Utamaro compradas en Japón, así como Philipp Franz Von Siebold, que poseía una colección de dos mil grabados adquiridos entre 1826 y 1830.⁴⁴³

Si bien no se ha confirmado esta afirmación en torno al contacto que se dio en Holanda de Monet con los grabados japoneses, es destacable que en su obra *La Terraza en Sainte-Adresse* (1867) se pueden apreciar rasgos equiparables al del *ukiyo-e*, específicamente con el grabado de Hokusai *Gohyaku Rakanji Sazaedō* [五百羅漢寺三匠堂] “El pabellón Sazae del templo de los quinientos Rakan” (1830). Incluso el propio Monet se llegó a referir a esta pieza como “el cuadro japonés con pequeñas banderas”,⁴⁴⁴ y como su “cuadro chino con banderas”. Sin embargo, aunque “era algo común el llamar chinoserías [sic] a los grabados japoneses, el hecho de que uno de los mayores coleccionistas del arte japonés en Francia y posiblemente el artista europeo que más le debe al *ukiyo-e* [sic], hiciera distinciones tan pobres entre lo chino y lo japonés denota un claro desinterés por la cultura real de este país.”⁴⁴⁵

Por otro lado, la diferencia de opiniones y el cambio al determinar un año y un contexto similar en el caso de Monet y el de Bracquemond, pareciera denotar una rivalidad entre ambos hombres por considerarse descubridores de algo nuevo y “revolucionario” como lo sería la estampa japonesa para el contexto artístico del siglo XIX. Lo anterior se debe a que, si bien el movimiento impresionista se generó como una respuesta a las necesidades

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴² Véase este tema en el capítulo I. *Cfr. Supra.*, p. 49.

⁴⁴³ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 18.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴⁵ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 23 -24.

contextuales del momento en sus inicios, posteriormente retomaría una gran cantidad de elementos de la visualidad japonesa para conformarse y darle una estructura y una identidad particular al movimiento, lo cual daría como resultado la revolución artística que éste representó en la historia del arte europeo.

El origen del impresionismo se ha situado con la exposición del 15 de abril de 1874 donde los pintores Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissaro, Alfred Sisley, Edgar Degas, Paul Cézanne y Berthe Morisot, mostraron su producción artística, misma que iba en contra de los cánones considerados como “adecuados u oficiales” por la academia y lo que se enseñaba dentro de los estudios formales de las bellas artes en el siglo XIX. Para dicha exposición los artistas antes mencionados reunieron 165 pinturas para ser exhibidas; sin embargo, se cuenta que:

El hermano de Renoir, Edmond, fue quien se encargó de hacer imprimir el catálogo. Tuvo muchas dificultades con Degas, que no estuvo listo hasta última hora. Monet en cambio envió demasiadas telas y desesperó a Edmond Renoir por la monotonía de sus títulos: *Entrada del pueblo, Salida del pueblo, Mañana en el pueblo* [...] Cuando Edmond Renoir protestó, Monet le dijo muy tranquilo: «Pon *Impresión*».

El propio Monet explicaría que había enviado una tela hecha en El Havre, desde su ventana: sol entre brumas, y en primer plano algunos mástiles de barco. «Me piden el título para el catálogo, la verdad es que aquello no podía pasar por una vista en El Havre. Contesté: «¡Pon *Impresión* ¡». En efecto, esa obra quedó inscrita en el catálogo como: *Impresión, Sol Naciente*.»⁴⁴⁶

Tras la exposición y como una forma de burlarse de ella, el crítico Louis Leroy publicó un artículo con el nombre “Exposición de los Impresionistas” el 25 de abril de ese mismo año, dando lugar a la creación del término. Sin embargo, la aparición de la corriente impresionista responde a un proceso muy complejo de formación, así como largo en consolidación;⁴⁴⁷ por un lado, se relaciona con “todos los grandes maestros del pasado [que] contribuyeron por su parte en la formación de este movimiento, sus orígenes inmediatos se descubren con la mayor claridad en los veinte años que precedieron a la histórica exposición de 1874.”⁴⁴⁸ Por

⁴⁴⁶ John Rewald, *Historia del impresionismo*, vol. 1, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, p. 261 – 262.

⁴⁴⁷ En su trabajo John Rewald expone y desarrolla de manera puntual este proceso. Vid. John Rewald, *Historia del impresionismo*, vol. 1, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, 291 pp. Y John Rewald, *Historia del impresionismo*, vol. 2, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, 258 pp.

⁴⁴⁸ Rewald, *Op. Cit.*, p. 8.

el otro, consiste en un proceso que surge como una respuesta contextual a los cambios que estaban generando en Europa, principalmente en Francia:

El impresionismo nació en cierto contexto social y cultural que fue responsable de darle su forma y de determinar su ideología. La mayoría de sus practicantes habían crecido bajo la sombra no tan distante de la Revolución y de Napoleón; habían vivido el año 48, el golpe de estado, el Segundo Imperio, la guerra franco-prusiana, la Comuna y fallecieron durante la Tercera República. El trasfondo de sus vidas fue un constante conflicto político con el cual se vieron necesariamente comprometidos. La mayoría de ellos se adhirió con distinta intensidad a la izquierda.⁴⁴⁹

En este contexto las ciudades, y principalmente París, se conformaron como espacios urbanos ideales para el desarrollo de una vida social amena, y escapando de los espacios academicistas del arte los cafés adquirieron una importancia fundamental, ya que “ofrecían un lugar de reunión inestimable a hombres de ideas semejantes y allí era donde se podían establecer las formas más provechosas y significativas de contacto, donde se proponían las teorías y se elaboraban los programas a seguir.”⁴⁵⁰

Lo anterior se debe a que, si bien el grupo de los impresionistas tenía objetivos en común, estos artistas “se diferenciaban no sólo por sus caracteres y su capacidad sino también por sus concepciones y sus tendencias.”⁴⁵¹ Particularmente el *Café Gerbois* que fue de gran relevancia para el *japonismo*, fue igualmente importante para el movimiento impresionista, ya que en este sitio “el jueves por la noche había sido elegido para las reuniones regulares, pero en un día cualquiera también era seguro encontrar allí a un grupo de artistas empeñados en animadas discusiones.”⁴⁵²

De igual forma la industrialización y la aparición de nuevas tecnologías generaron que el ámbito artístico sufriera una modificación en sus bases. El desarrollo del ferrocarril permitió concebir y construir la subjetividad de las experiencias visuales a partir de la experiencia de viajar a grandes velocidades, con las cuales el viajero podía dar cuenta del

⁴⁴⁹ Bernard Denvir, *El impresionismo*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, p. 4.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵¹ Rewald, *Op. Cit.*, p. 7.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 179.

cambio del panorama dependiendo de la posición en que se enfocara la vida, permitiéndole admirar más paisajes y propiciando el auge de esta temática dentro de la pintura.⁴⁵³

Las teorías químicas pusieron al alcance de los artistas nuevos materiales en temática de fibras para la confección de distintos tipos de óleos y papeles, así como una gran variedad de colores en sus paletas gracias a la confección de nuevos pigmentos; sobre esto es importante señalar que el desarrollo de teorías sobre el color como la del químico francés Eugène Chevreul (1786 – 1889), dieron pauta a comprender que “los colores no eran, como habían creído Leonardo y Alberti, realidades inmutables, sino que dependían de la percepción individual, que formaban parte del universo de la luz y que eran una de las dimensiones elementales de la naturaleza.”⁴⁵⁴

Sin embargo, el desarrollo de la fotografía en este periodo fue central para que la visualidad fuera entendida de una manera completamente diferente, y el arte sufriera una revolución en cuanto a sus bases técnicas en la representación y en sus objetivos particulares. Esto se debe a que, como refiere el estudio de Jonathan Crary, durante los siglos XVII y XVIII hay un contexto artístico que basa su mirada al observar los objetos y representarlos en el naturalismo, como una tradición heredada desde los cánones clásicos del arte y reforzada durante el Renacimiento. Esta tradición se apoya durante estos siglos en tecnologías previas a la fotografía, tales como la cámara oscura y la linterna mágica.⁴⁵⁵

Lo anterior se da particularmente en el caso de la cámara oscura, ya que ésta en su funcionamiento no tiene que ver con la creación de la perspectiva en el arte en cuanto a la creación de una bidimensionalidad: “Con la cámara oscura se podía “ver” el tiempo y el movimiento; podían ser experimentados, pero no representados.”⁴⁵⁶ Esto cambia completamente con la aparición de la fotografía, la cual permitía, desde la perspectiva de los artistas del siglo XIX y particularmente los impresionistas, separar la función del arte como una manera de representación y darle un carácter más subjetivo a partir del uso de nuevas técnicas de representación que son encontradas en el color:

⁴⁵³ Denvir, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁵⁵ Crary, *Op. Cit.*, p. 55.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

La cámara iba a hacerse cargo de una de las funciones menores que los pintores, [...] habían tenido en sus manos: la de documentar los acontecimientos y las formas; el resultado final, del cual los impresionistas sólo deben haber sido conscientes a medias, fue permitir que la pintura fuera ella misma, que se emancipara de la necesidad de referirse a un concepto de la realidad del exterior como criterio inevitable. El arte [en el siglo XIX] había logrado una autosuficiencia que en el pasado siempre le había rehuido.⁴⁵⁷

Los artistas del XIX, como en el caso de Monet, fueron capaces de adoptar una forma de representación que retomó “una inocencia del ojo”, gracias a la reconfiguración trascendental de la vista y el papel del observador, la cual se dio gracias a los estudios y las teorías desarrolladas en el siglo XVIII.⁴⁵⁸ En la teoría de la corriente impresionista:

Al enfoque conceptual basado en ideas sobre la naturaleza de lo que contemplamos, lo sustituyó con otro perceptivo basado en la propia experiencia visual. A una realidad supuestamente estable, la cambió por una transitoria [...] [se] dio prioridad a la actitud subjetiva del artista enfatizando la espontaneidad y la inmediatez de la visión y la reacción. [...], evitó lo anecdótico, lo histórico, lo romántico, para concentrarse en la vida y los fenómenos de su propia época. Al escapar del taller, los impresionistas pusieron de manifiesto la importancia de la pintura al aire libre, en su contacto emocional con el tema que les demandaba su atención. [...] Eliminaron las sombras negras y los contornos que no existen en la naturaleza: las sombras eran pintadas en un color complementario al del tema tratado. Usaron una paleta multicolor y experimentaron con varias técnicas de color difuso.⁴⁵⁹

Por ello los impresionistas encontraron en las estampas japonesas que habían causado tanto revuelo en el contexto europeo, una fuente de inspiración incomparable que les ayudaba a plantear y desarrollar todos aquellos elementos que buscaban representar de una manera nueva en sus obras. El *ukiyo-e* aportó al contexto occidental del arte una nueva forma de observar y representar la realidad en donde no era necesario hacer uso de la tridimensionalidad, ya que: “la obra no es concebida como una ventana a la que el espectador se asoma, con un punto de vista único y un punto de fuga, y nos ofrece nuevas posibilidades para sugerir el espacio: picados y perspectivas a vista de pájaro, la diagonal, el

⁴⁵⁷ Denvir, *Op. Cit.*, p. 11 – 12.

⁴⁵⁸ Crary, *Op. Cit.*, p. 95.

⁴⁵⁹ Denvir, *Op. Cit.*, p. 3.

agrandamiento del objeto principal o puntos vista insospechados que desencuadran [sic] la imagen y cortan los objetos.”⁴⁶⁰

A todo lo anterior, Inaga Shigemi lo clasifica como la “perspectiva japonesa”⁴⁶¹ y la identifica más claramente en la producción de Hiroshige, la cual al igual que la de Hokusai, fueron retomadas por los impresionistas:

La influencia más importante del *ukiyo-e* es la expresión espacial por la perspectiva, que había dominado la pintura occidental hasta entonces, la cual se estremeció cuando entró en contacto con el *ukiyo-e* japonés. El primer factor es que la composición de dibujos lineales y planos de color dentro de la estampa japonesa, en lugar de fijar la imagen vista por el ojo en un plano tridimensional, dio pauta al movimiento artístico de Europa occidental, el cual comenzó a tratar de expresar la impresión directa y simbólicamente. Otro factor que planteó la cuestión fundamental en la perspectiva de Europa occidental fue la perspectiva peculiar de las pinturas de paisajes *ukiyo-e* de Hokusai y Hiroshige.⁴⁶²

Es importante señalar que esta recuperación del arte japonés entra dentro de la investigación desarrollada por Inaga, quien denomina a este fenómeno como “la ida y la vuelta” del arte.⁴⁶³ De tal forma los europeos, y en este caso los pintores impresionistas se fascinaron por un modelo de representación japonesa, el cual pasó por una transición particular,⁴⁶⁴ en donde, como se expuso en el primer capítulo, hubo un proceso de asimilación de las técnicas de representación occidentales.

Por lo tanto, dentro de esta “perspectiva japonesa” que les resulta sumamente llamativa, se encuentran elementos y técnicas de su propia cultura visual, los cuales se insertaron en el contexto japonés gracias a los contactos culturales sostenidos entre Japón y Occidente por medio de las tres vías anteriormente expuestas: las imágenes religiosas durante el “Siglo Cristiano” en Japón, los contactos con China y con la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales.

De tal forma los impresionistas centraron su atención en las técnicas presentes en las estampas japonesas, integrando en su creación artística una tradición visual ajena (la

⁴⁶⁰ Fernández Del Campo, *Op. Cit.*, p. 345.

⁴⁶¹ Véase este tema en el apartado 1.4 “El paisajismo del siglo XIX. La composición occidental en la obra de Utagawa Hiroshige”. *Cfr. Supra.*, p. 89.

⁴⁶² Hori, *Op. Cit.*, p. 136.

⁴⁶³ *Vid. Inaga, Kaiga no Tōhō...*, *Op. Cit.*

⁴⁶⁴ *Vid. Inaga, “Transformation de la perspective linéaire...”*, *Op. Cit.*

japonesa) que posee dentro de sí misma elementos de su propia tradición visual. Por lo tanto, podría suponerse que la atención que le brindaron a los grabados japoneses en particular puede deberse, por un lado, al exotismo desde el cual concebían estas piezas; y por el otro, podría suponerse que esto también se debió a que en las piezas de *ukiyo-e* podían reconocer de manera inconsciente técnicas de representación de su propia cultura que les eran familiares dentro de su composición.

Asimismo, se recuperaron del arte japonés ciertas temáticas como actividades de ocio, y temas femeninos de escenas íntimas de baño y de amor maternal: un ejemplo de esto se encuentra en una de las piezas de la serie *Fujin sōgaku juttai* [婦人相学十躰] “Diez clases de fisonomía femenina” (1802 – 1803) de Utamaro, con las piezas *Mujer lavándose* (1890 – 1891) de Mary Cassat y *Mujer peinando su cabello* (1888 – 1890) de Edgar Degas; así como la obra *Otome* [乙女] “Niña pequeña” (1812 – 1823) de Kikigawa Eizan (1787 – 1867), con la pintura *Caricia maternal* (1890 – 1891) de Mary Stevenson Cassatt (1844 – 1926), respectivamente.

También hubo una recuperación de los formatos, dentro de los cuales destacan el de las estampas *ōban* y el *kakemono* [掛け物];⁴⁶⁵ un formato alargado y estrecho del cual también se retomó el margen que lo distingue.⁴⁶⁶ Sin embargo, hay de igual forma una apropiación en este aspecto, en donde las dimensiones y los formatos de obras europeas que poseen una clara influencia japonesa se adaptaron a los cánones occidentales; donde si bien había una preferencia por la representación en formatos verticales en su mayoría, muchas pinturas se desarrollaron en lienzos o cuadros de medidas más grandes que las de las estampas japonesas.

Un ejemplo de lo anterior es la obra *Los Nenúfares* (1898 – 1926) de Monet, los cuales tienen una medida de 1 metro y 97 centímetros de alto, ofreciendo a los espectadores una experiencia inmersiva al paisaje de los lirios de agua que se encontraban en su jardín.⁴⁶⁷ De hecho, se ha propuesto que esta obra que fue expuesta en el Musée de l’Orangerie, es una

⁴⁶⁵ Se traduce como “objeto o cosa que cuelga de la pared” y corresponden a pinturas o piezas de caligrafía que poseen un formato vertical.

⁴⁶⁶ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴⁶⁷ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 28.

apropiación de la perspectiva que ofrecían las puertas corredizas japonesas *fusuma* [襖], las cuales representan motivos de la naturaleza para ser admiradas en espacios interiores.⁴⁶⁸

Lo anterior se relaciona por un lado, a que el tema predilecto dentro del impresionismo fueron los paisajes, de la misma manera que en las estampas japonesas del género *fūkeiga*, de tal forma “el intento [de los impresionistas] de reducir la naturaleza a figuras geométricas abstractas está claramente inspirado en las pinturas de paisajes de Hokusai y Hiroshige.”⁴⁶⁹ Por el otro, permite exponer la gran fuente de inspiración que obtuvo Monet del arte japonés, ya que es no sólo es el representante central de este movimiento artístico, sino que también fue uno de los principales *japonistas* de la época; esto se puede denotar en su casa de Giverny:

La casa se convirtió casi en un santuario. Sus paredes se llenaron de estampas y grabados *ukiyo-e*. En total, el pintor coleccionó 231 grabados, de los cuales 46 eran de Kitagawa Utamaro (1753-1806), 23 de Hatsushika Hokusai (1760-1849) y 48 de Utagawa Hiroshige (1797-1858). Además de tener una biblioteca repleta de libros que realizaban una aproximación (occidental) al arte de Hokusai (novelas de Duret, Henry Focillon y Gustave Migeon), Monet recibió en su casa de Giverny a marchantes y coleccionistas japoneses tales como Tadamasa Hayashi o Kojiro Matsukata.⁴⁷⁰

El jardín que se encontraba en este sitio es particularmente interesante puesto que lo recreó a la manera de un jardín tradicional japonés, plantando bambús y nenúfares; estos últimos serían los que servirían como base para la creación de su serie del mismo nombre, en la cual también aparece un puente japonés presente en su jardín, y cuya pintura también forma parte de esta serie. Particularmente dos pinturas de dicha serie recuerdan o parecen recrear ciertas obras de Utagawa Hiroshige: *El puente japonés* (1899) (Figura 18) y *El estanque de los Nenúfares* (1900) (Figura 19) pintados por Monet, con *Kameido Tenjin keidai* [亀戸天神境内] “Recinto del santuario de Kameido Tenjin” (1856) (Figura 20) y *Kyōbashi takegashi* [京橋竹がし] “El puente de Kyobashi y el muelle de bambú” (1857) (Figura 21) de la autoría del

⁴⁶⁸ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 15.

⁴⁶⁹ Hori, *Op. Cit.*, p. 133.

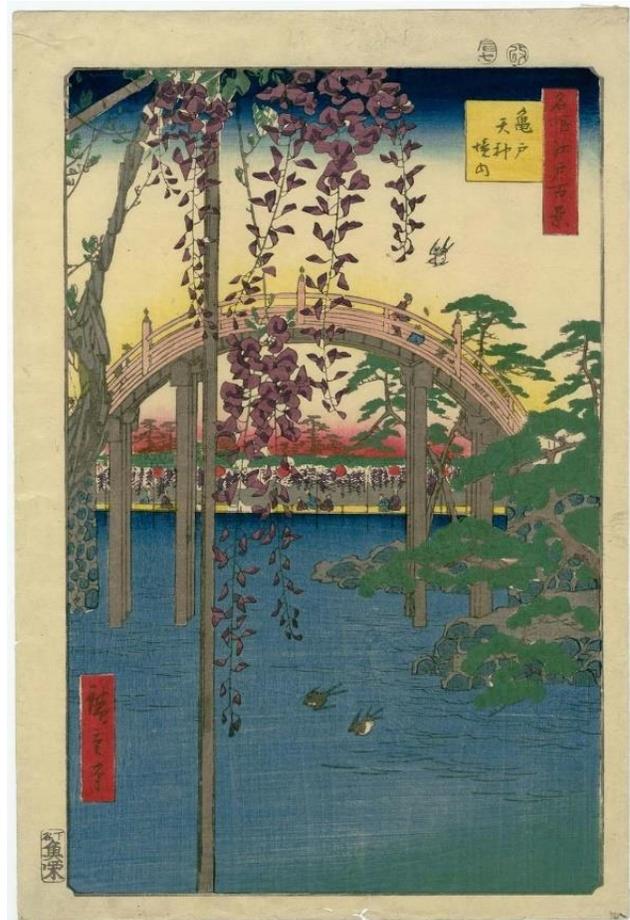
⁴⁷⁰ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 25.

grabador japonés. De hecho, se ha llegado a suponer que el diseño del jardín en general estaba fuertemente inspirado en la obra de Hiroshige.⁴⁷¹



Fig. 18. Claude Monet, *El puente japonés*, 1899, National Gallery of Art, Washington DC. Imagen tomada de <https://www.nga.gov/>

Fig. 20. Utagawa Hiroshige, “Recinto del santuario de Kameido Tenjin” de la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1856, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>



⁴⁷¹ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 26.



Fig. 19. Claude Monet, *El estanque de los nenúfares*, 1900, The National Gallery, London. Imagen tomada de <https://www.nationalgallery.org.uk/>

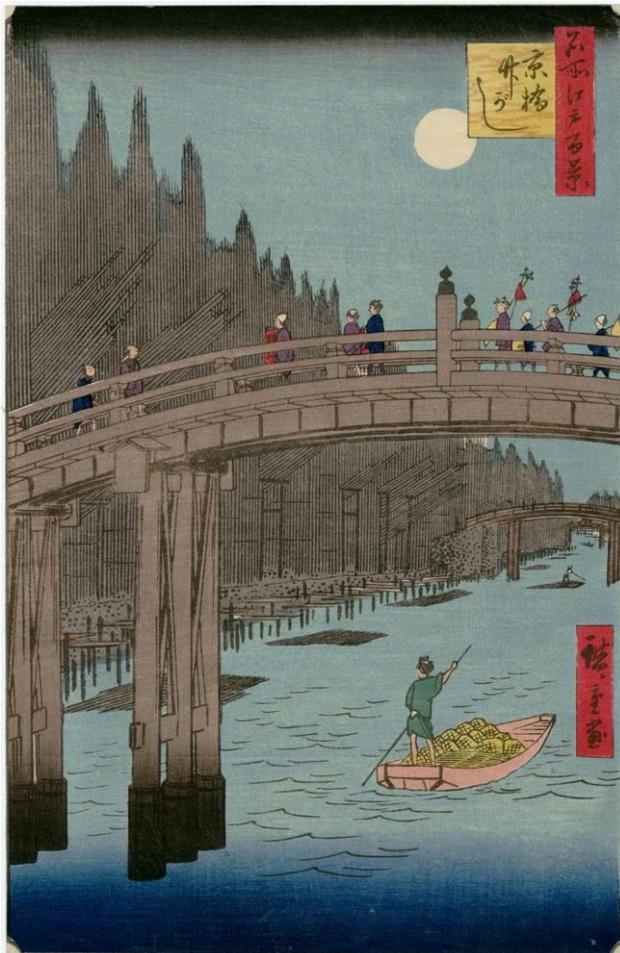


Fig. 21. Utagawa Hiroshige, “El puente de Kyobashi y el muelle de bambú” de la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1857, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

Dentro de la apropiación que hace Monet de los grabados japoneses para su obra no sólo destaca la concepción del paisaje, en la cual el pintor optó por alejarse de la perspectiva y el sombreado comúnmente utilizados de manera tradicional en la pintura occidental, así como retomar el bloqueo de los puntos de fuga, el énfasis en las zonas brillantes, el uso de las composiciones asimétricas,⁴⁷² y el préstamo de enfoques y esbozos similares a los empleados por Hokusai y Utamaro;⁴⁷³ sino, además la adopción del formato en “serie” compuesta por diversas piezas como es el caso de *Los Nenúfares* y la serie de pinturas del *Monte Kolsaas* (1895), imitando las obras en serie de Utagawa Hiroshige *Tōkaidō Gojūsan-tsugi* [東海道五十三次] o “Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō” (1832) y *Meisho Edo Hyakkei* [名所江戸百景] “Cien famosas vistas de Edo” (1856 – 1858), así como *Fugaku Sanjūrokkei* [富嶽三十六景] “Treinta y seis vistas del monte Fuji” (1831 – 1833) de Katsushika Hokusai.

Con base en lo anteriormente expuesto se puede denotar que las estampas japonesas propiciaron y tuvieron un lugar fundamental en la renovación artística del siglo XIX, particularmente en el caso de los impresionistas y de su principal representante Claude Monet, quien al respecto expresó: “necesitábamos la llegada de las estampas japonesas entre nosotros, antes nadie se atrevía a sentarse en la orilla del río y yuxtaponer en el lienzo un techo rojo vivo, una pared blanca, un álamo verde, un camino amarillo y el agua azul. Antes de que los japoneses nos dieran ejemplo, hacer esto era imposible.”⁴⁷⁴

Lo expuesto en este apartado permite denotar el fuerte vínculo entre el grabado japonés *ukiyo-e* y la corriente artística occidental denominada impresionismo, sobre la cual no sería absurdo considerar incluso que el cuadro que dio nombre a esta corriente: *Impresión, Sol Naciente* (1873) de Monet (Figura 22), hubiese tenido una relación con esta afición y apropiación de la cultura del país del sol naciente: Japón. Tomando en cuenta que las estampas y el arte japonés ya tenían cabida en el contexto occidental desde 1867, tras la primera exposición universal; y además se sabe que desde este mismo año Monet ya tenía contacto y era asesorado por una serie de coleccionistas y comerciantes de arte japonés en París.⁴⁷⁵

⁴⁷² *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷³ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 20.

⁴⁷⁴ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 24.

⁴⁷⁵ Bayou, *Op. Cit.*, p. 172.



Fig. 22. Claude Monet, *Impresión. Sol naciente*, 1873, Museo Marmottan Monet. Imagen tomada de <https://www.marmottan.fr/>

Sin embargo, es importante denotar que todo aquello que retomaron de este país para el desarrollo de sus obras partía de un imaginario que anhelaban y por tanto recreaban, ya que en realidad la idea que construyeron sobre Japón y a la cual se aferraron, dejaba fuera e incluso ignoraba que la propia nación japonesa estaba pasando en ese momento por una transición histórica, en la cual su propia producción artística se modificó con la instauración del régimen Meiji.⁴⁷⁶ Por ello, lo que los impresionistas creían que era Japón, eran, por un lado, los grabados que recreaban al país durante el periodo Edo: una época que había quedado atrás; y por el otro, toda la producción *japonista* que se desarrolló a la par que el impresionismo.

Con esto se puede dar cuenta que en este contexto occidental del siglo XIX, Japón y su cultura permanecían como algo estático e inamovible que existía en función de la explicación e interpretación que le era dada por estos impresionistas, para quienes Japón era

⁴⁷⁶ Amir Lowell Abou-Jaoude, “A pure invention: Japan, Impressionism and the West, 1853-1906” en *The History Teacher*, vol. 50, n. 1, noviembre 2016, p. 58.

aquello que observaban en las estampas de grabadores como Hiroshige y Hokusai; un estereotipo que ignoraba que las imágenes *ukiyo-e* eran una forma de representación artística, las cuales se basaban en los cánones de las escuelas a las que pertenecieron sus creadores y que se generaron dentro de un proceso que respondía a necesidades contextuales particulares.

Lo anterior refuerza la teoría de entender este proceso de recuperación del arte y la cultura japonesa a partir del *orientalismo* propuesto por Edward Said, quien refiere que:

[...] cuando se trata de la actividad práctica del orientalista, tiende a ser eternamente estática, congelada y fija. Se le niega a Oriente y al oriental incluso la más mínima posibilidad de desarrollo, de transformación, de movimiento humano -en el sentido más profundo de la palabra-. Como un conocimiento y últimamente poseedores de una cualidad inmóvil e improductiva, Oriente y el oriental llegan a ser identificados con un tipo mal entendido de eternidad [...].⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Said, *Op. Cit.*, p. 279 – 280.

CAPÍTULO III

El japonismo de Vincent van Gogh y las imágenes del mundo flotante de Utagawa Hiroshige

“Veamos, ¿no es casi una verdadera religión lo que nos enseñan estos japoneses tan simples, y que viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores?

Y no se podría estudiar el arte japonés, me parece, sin volverse mucho más alegre y más feliz; nos es preciso volver a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un modo convencional”.

Vincent van Gogh, Cartas a Theo, 1888.

Si bien el impresionismo se presentó como una revolución dentro del núcleo artístico, esta brecha que se abrió durante mediados del siglo XIX se consolidó sólo como el inicio de una serie de movimientos que trajeron consigo incertidumbre con respecto a la finalidad del arte y el camino de la sociedad. El avance de la tecnología y las teorías científicas lograban generar una gran cantidad de interrogantes entre artistas y escritores con respecto al porvenir, a la realidad y el sentido de ésta:

A medida que se acercaba el fin de siglo, el optimismo utópico de [Víctor] Hugo se había convertido en una amenaza apocalíptica. Hasta su mismo funeral pareció a muchos un símbolo del milenio: el gran arco, vestido de negro, era una metáfora del siglo que moría y parecía condenado a acabar fatal. Un fatalismo omnipresente se encarnaba en una política derrotista y demagógica.⁴⁷⁸

La ruptura con los cánones que habían prevalecido durante el inicio del siglo, generó una zozobra sobre los nuevos caminos a tomar, lo cual permitió la aparición de nuevas ideologías y maneras de comprender y ejercer el arte. Estas buscaban responder a las nuevas interrogantes planteadas con respecto a la manera de entender y representar la realidad, así como el sentido del arte dentro de este nuevo panorama.

Dentro de este contexto, “el verdadero arte conminaba a hacer un mapa de ese laberinto para expresar directamente, sin adornos ni sentimentalismos, la realidad más elemental de

⁴⁷⁸ Steven Naifeh y Gregory White Smith, *Van Gogh. La vida* (formato EPUB), Editor digital Titivillus, 2011, p. 439.

los seres humanos: la conciencia humana.”⁴⁷⁹ Dentro de estas renovaciones que se gestaron en el arte cabe resaltar la búsqueda de relacionar al pintor con su biografía, postura cuyos principales defensores fueron Émile Zola, así como Theo van Gogh (1857 – 1891),⁴⁸⁰ hermano de Vincent van Gogh y marchante de arte.

También en este contexto se mantuvo una renovación que estuvo presente durante la aparición y el auge del movimiento impresionista, la cual se basaba en una indecisión en torno a los cambios que se estaban generando en el arte a finales del siglo XIX, donde los cánones artísticos anteriores habían sido desplazados, lo cual llevó a los artistas:

[...] a buscar su pasado histórico/cultural perdido en civilizaciones extranjeras consideradas exóticas en un ejercicio de neocolonialismo artístico [...] Paradójicamente la sociedad moderna que ha roto con todo su bagaje espiritual busca desesperadamente en estas otras “culturas exóticas” el soplo de aire que le falta sin tener que cargar con el coste histórico que entraña.⁴⁸¹

Lo anterior es relevante ya que sería una idea retomada por Vincent van Gogh, quien durante su *japonismo*, pareció buscar en la idea que construyó sobre Japón lo denominado por Kōdera Tsukasa⁴⁸² como una “utopía primitivista”.⁴⁸³ Incluso, en una carta dirigida a su hermano Theo manifiesto la existencia de este tipo de pensamiento.⁴⁸⁴

Van Gogh también compartía la idea de que la sociedad europea de finales del siglo XIX estaba en decadencia, por ello se centró en la búsqueda de una sociedad menos industrializada, “creía que la sociedad japonesa era mejor por ser más simple y por lo tanto su arte. Este arte está conectado a lo que se podría llamar como primitivismo cultural; el mantener una forma de sociedad menos compleja y por lo tanto mejor, dando lugar a un mejor tipo de arte. Esto se podía encontrar en el arte japonés, pero también en los inicios del realismo.”⁴⁸⁵

⁴⁷⁹ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 439.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸¹ García Vaquero, *Op. Cit.*, p. 15.

⁴⁸² Vid. Kōdera Tsukasa, “Japan as Primitivistic Utopia: Van Gogh's Japonisme Portraits” en *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 14, n. ¾, 1984, p. 189 – 208.

⁴⁸³ Vid. James F. Knapp, “Primitivism and the Modern” en *Boundary 2*, vol. 15, n. ½, 1986 – 1987, p. 365 – 379.

⁴⁸⁴ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 187.

⁴⁸⁵ *Van Gogh & Japan*, dirigida por David Dickerstaff, producida por Exhibition on Screen, United Kingdom, 2019.

Para finales de siglo el movimiento impresionista, que generó una serie de cambios estructurales dentro del núcleo artístico, permitió la aparición de nuevas vanguardias, ya que si bien:

[...] la Historia del impresionismo exigía un tratamiento «simultáneo» y, una vez establecido el plan general, cada hecho y cada documento encontraban su lugar lógico de una manera casi automática. [...] no sucede lo mismo con los años que siguieron. Los grupos que se constituyeron y se dispersaron con gran flexibilidad no presentaban ninguna homogeneidad particular, tampoco se sucedieron unos a otros ni llevaron una existencia simultánea de una manera claramente definible.⁴⁸⁶

A pesar de que partían de la premisa impresionista de cambiar la manera en que se concebía la realidad, estas nuevas corrientes artísticas condujeron sus esfuerzos en lograr representarla dentro del arte de formas particulares y diferentes. Sin embargo, en todas estas corrientes consideradas como un neoimpresionismo; tales como el puntillismo, el simbolismo y el arte *fumisme*,⁴⁸⁷ un importante recurso de inspiración y un constante punto de discusión común fue el *japonismo*.⁴⁸⁸

En este contexto, a estas nuevas formas de hacer arte que partían de la base establecida por el impresionismo, se les conoce como postimpresionismo⁴⁸⁹, movimiento dentro del cual se considera a Vicent van Gogh como el principal representante:

El término «postimpresionismo» no es demasiado preciso, aunque sí muy práctico. En un sentido amplio abarca el período que arranca de aproximadamente 1886, cuando los impresionistas hicieron su última exposición, incompleta y en

⁴⁸⁶ John Rewald, *El postimpresionismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 9.

⁴⁸⁷ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 440 – 441.

⁴⁸⁸ Dickerstaff, *Op. Cit.*

⁴⁸⁹ El término postimpresionismo fue acuñado en 1910, tras la celebración de una exposición en Londres en la cual se mostró la obra de artistas como Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Georges-Pierre Seurat y Paul Cézanne. Si bien estos artistas habían tenido un acercamiento en mayor o menor grado con el impresionismo, su obra contenía una visión más subjetiva de la realidad, dando lugar a una gran variedad de estilos que fueron conjuntados y mostrados en dicha exhibición.

Debido a lo anterior, y como una manera de unificar la diversidad compositiva de las piezas mostradas, el crítico de arte Roger Fry (1886 – 1934) utilizó el concepto “postimpresionismo” por primera vez para nombrar dicha exposición. La diferencia de estilos que fueron presentados fue tal que en el caso de Van Gogh su obra daría pauta a la aparición de la corriente del expresionismo, la de Gauguin al primitivismo, la de Seurat al fauvismo y la de Cézanne al cubismo. Definición tomada de: “Postimpresionismo 1880-1910” s.v., *HA! Historia/Arte. Enciclopedia online de Bellas Artes*, <https://historia-arte.com/movimientos/post-impresionismo/> (Consulta: 15 de octubre del 2022).

la cual aparecieron por primera vez los neoimpresionistas, y se extiende hasta veinte años después, hasta la aparición del cubismo y con él de una nueva época iniciadora de lo que podríamos llamar el arte contemporáneo.⁴⁹⁰

La obra de Vincent van Gogh entra dentro de esta categoría debido a que comenzó su trayectoria artística tiempo después del auge de los impresionistas, cuando el grupo en su mayoría se había disuelto, y el movimiento ya contaba con cierta fama de la cual carecían completamente al inicio. Sin embargo, Van Gogh tuvo un vínculo relevante con el movimiento impresionista, aunque no hubiese formado parte del mismo.

3.1 Van Gogh. Entre el impresionismo y el postimpresionismo

Vincent Willem van Gogh nació el 30 de marzo de 1853 en Groot Zundert (Holanda). Como una casualidad, en junio de ese mismo año, la expedición comandada por Matthew Perry llegó a las costas de Japón para cambiar de manera radical el curso histórico de esta nación, solicitando la apertura del país y acabando con el aislamiento establecido en el periodo Edo.

Van Gogh incursionó en el mundo del arte a sus 16 años, no como pintor, sino como vendedor en la galería Goupil; el principal negocio del arte en Europa durante el siglo XIX, del cual el tío y homónimo de Vincent van Gogh era socio propietario. Goupil contaba con sedes en grandes capitales europeas tales como París y Londres, así como en Norteamérica con oficinas en Nueva York.

La importancia y la fuerza de las galerías Goupil sería tal que las reproducciones artísticas vendidas por este emporio ganaron una medalla de oro en la Exposición Universal de 1867, donde el tío de Vincent fue embajador.⁴⁹¹ Es importante resaltar que fue en esta Exposición donde Japón hizo su primera participación oficial, en la cual las piezas de la escuela Utagawa fueron seleccionadas para participar en la muestra, entre ellas las de Utagawa Hiroshige.⁴⁹²

El tío Vincent, esposo de la hermana de su madre, no había podido tener hijos y encontró en su sobrino un potencial heredero al negocio. Desde 1869 hasta 1875, el sobrino

⁴⁹⁰ Rewald, *El postimpresionismo*, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴⁹¹ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 82.

⁴⁹² *Cfr. Supra.*, p. 119.

Vincent trabajó en Goupil; transitó por las sedes de La Haya y Londres, siendo transferido de cada una de ellas por diversos conflictos derivados de su personalidad. Finalmente, por la misma causa fue trasladado a París, en donde pasó su última etapa dentro del comercio de Goupil. Luego de transitar por tres sedes diferentes por lo que sus jefes consideraban como una incapacidad de adaptación por parte de Vincent, causando así la decepción de su tío, fue su hermano menor Theo van Gogh quien ingresó y permaneció dentro del mercado del arte, iniciando en la oficina de Goupil situada en Bruselas en enero de 1873.

A finales de 1875 e inicios de 1876, Vincent van Gogh llegó a París por el que sería su último traslado temporal dentro del grupo Goupil. El ambiente dentro del mundo del arte se encontraba en pleno apogeo por la fiebre generada en torno a los impresionistas, ya que recién en 1874 había tenido lugar la primera exposición de dicha corriente:

[...] la tormenta se había apoderado de cada esquina del aislado mundo del arte plagado de cotilleos. Los jóvenes artistas y empleados de las galerías que llenaban las *brasseries* de Montmartre, donde Vincent alquiló un apartamento, no hablaban de otra cosa. Los pintores que estaban en el ojo del huracán se reunían todas las noches en los cafés, primero en el Guerbois, después en el Nouvelle-Athènes, a pocas manzanas de la galería de Goupil en la Rue Chantal, donde trabajaba Vincent. Renoir plantaba su caballete para pintar a las parejas que bailaban el vals bajo los árboles que veteaban la luz en el Moulin de la Galette, cerca del apartamento de Vincent. Muchas noches se veía a Degas, con su bloc de dibujo, en los *music halls* y clubs nocturnos que había a pocos minutos a pie del apartamento de Vincent, o en alguno de los locales baratos frecuentados por jóvenes bailarinas. Para ir a Goupil, Vincent tenía que pasar por delante de los estudios de Renoir y Manet. Cuando el Salón de 1875 rechazó una obra de Manet, éste invitó al público a ir a su estudio a verla: fueron miles de personas. Cerca de las oficinas de Goupil, en la Avenue de l'Opéra, ¿quién podía dejar de ver los carteles de la galería Durand-Ruel que invitaban al público a echar un vistazo a las últimas y escandalosas obras de los impresionistas [...]? En junio, Vincent visitó el lugar donde se celebró la infame subasta y tuvo lugar la subsiguiente debacle, el Hôtel Drouot, cerca de las oficinas de Goupil en el bulevar Montmartre. En uno de sus muchos paseos por esta zona, debió de cruzarse con un joven corredor de bolsa (y uno de los primeros coleccionistas de arte impresionista) llamado Paul Gauguin, que trabajaba en la cercana Bolsa y dedicaba su tiempo libre a la pintura.⁴⁹³

Sin embargo, estando tan cerca del núcleo de la nueva revolución artística que marcaría el rumbo que posteriormente tomó su propia pintura, Van Gogh no demostró interés en el

⁴⁹³ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 120.

contexto parisino que giraba en torno al impresionismo. Aun estando dentro del comercio del arte, y conociendo seguramente los debates y las discusiones que se generaban tanto en los lugares de vanguardia como en los medios de comunicación, Vincent no emitió comentario alguno del tema en la vasta correspondencia dirigida a sus hermanos y padres.

No fue sino hasta diez años después que, en una carta dirigida a su hermano Theo, refirió su opinión sobre los impresionistas, cuando su hermano lo impulsó a acercarse a sus primeros intentos como artista hacia dicha corriente que ya había comenzado a ganar popularidad: “«No he visto absolutamente nada de ellos». «Por lo que me cuentas del “impresionismo”», decía en 1884, poniendo el poco conocido término entre comillas, «no tengo realmente claro de qué se trata».”⁴⁹⁴

El motivo por el cual Vincent no se encontraba interesado durante el auge impresionista fue porque su atención se había dirigido hacia otra temática en ese momento: la religión.⁴⁹⁵ Para Van Gogh su personalidad siempre fue el principal problema a lo largo de su vida, por lo cual transitó por distintas vocaciones antes de tomar el pincel, llevándolo de comenzar dentro del grupo Goupil como aprendiz de marchante de arte, a posteriormente interesarse en ser un pastor y predicar como su padre y su abuelo.

Tras su despido de Goupil regresó a Londres donde comenzó a desempeñarse como educador, pero su marcado interés en la religión lo impulsó a querer enseñar la doctrina. Regresó a casa de sus padres, donde intentó prepararse para ingresar a la universidad y estudiar teología, pero para Vincent que había abandonado sus estudios en el colegio previo a su ingreso a Goupil a los 16 años, las fallas y la frustración durante el proceso le llevaron a encaminar sus esfuerzos para dedicarse a la predicación como misionero.

Vincent pensaba que sería mejor dedicar sus esfuerzos a la gente del pueblo que pudiera necesitar la palabra de Dios: “En vez de sermones y estudios, proponía convertir el trabajo en la expresión final de la espiritualidad y exaltaba la «sabiduría natural» de los campesinos, prefiriéndola a la de los libros. Vincent ya no aspiraba a ser un párroco erudito como su padre, sino un «trabajador» para el Señor.”⁴⁹⁶

Es así que cambió de rumbo para establecerse en el sur de Bélgica en una región denominada Borinage. Fue en los obreros de las minas y sus familias donde fijó su atención

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 180.

para comenzar con la que denominaba su vocación entre 1876 y 1880: “«Es un lugar estremecedor», dijo tras visitar la mina de *Marcasse*, una de las más viejas y horribles, aparte de la más peligrosa del área: «mineros pobres, chozas, algunos árboles muertos ennegrecidos por el humo, vallas rotas, montañas de desperdicios, pozos de cenizas, escombreras de carbón inutilizable».”⁴⁹⁷

En esta época fue cuando Van Gogh empezó a dar los primeros pasos en su camino dentro del mundo del arte, no como aprendiz de marchante o conocedor, sino como artista. Comenzó a generar bocetos y dibujos del panorama que presenciaba en las minas; el primero de ellos fue un dibujo que hizo en 1878 para acompañar una carta, donde representaba el café *Au Charbonnage*, un sitio donde los obreros se reunían en su tiempo libre.⁴⁹⁸ El cambio de su vocación religiosa a la artística, así como toda su trayectoria dentro de ésta, debió mucho al apoyo de su hermano Theo, ya que tras el fracaso que tuvo en sus intentos de convertirse en un hombre religioso había perdido el respaldo de sus padres.

Para Vincent, Theo no sólo fue su soporte económico, moral e intelectual con respecto al mundo del arte, sino que debía a él el inicio de su trayectoria, pues “había sido Theo quien le animó a hacerse artista en el verano de 1880.”⁴⁹⁹ Al estar dentro del mundo del arte, Theo van Gogh estaba muy consciente y apoyaba las nuevas revoluciones que empezaron de la mano de los impresionistas; para 1882 sabía que las obras de artistas como Monet y Degas no serían comerciables sino hasta unos años después, pero no dudaba del éxito que tendrían: “«Me parece lo natural», escribía a su hermano, refiriéndose a la revolución que estaba en el aire, «que tenga lugar el anhelado cambio».”⁵⁰⁰

En ese mismo año Vincent se consolidaba como un dibujante que apenas incursionaba en la pintura, refiriendo que: “Un hermoso día en que la gente comenzará a decir que yo sé dibujar bien pero no pintar, sacaré quizás un cuadro en el momento en que menos se lo esperen.”⁵⁰¹

De 1881 a 1883, Vincent van Gogh estuvo en la ciudad neerlandesa de La Haya, donde comenzó su incursión paulatina en el mundo de la pintura de la mano del pintor realista

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁰¹ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 56.

Anton Mauve (1838 – 1888). Para Vincent el realismo holandés había sido una de sus grandes aficiones desde su época como empleado dentro de Goupil, y con el apoyo de Mauve aprendió sobre el dominio del pincel y la paleta, tras lo cual posteriormente expresó en una carta: “«Pinto», escribió Vincent entusiasmado a su hermano, «empieza mi verdadera carrera».”⁵⁰²

Sin embargo, Theo van Gogh era consciente no sólo de las nuevas necesidades y mercados dentro del mundo del arte que se abrían paso a finales del siglo XIX, sino también de los métodos y artistas que su hermano veneraba, mismos que trataba fervientemente de seguir: “Como sabía que Vincent nunca lograría pintar con el realismo de sus héroes, Millet o Breton, Theo debió de pensar que las bruscas pinceladas e imágenes inacabadas de los impresionistas eran perfectas para el impaciente ojo de su hermano y su voluntariosa mano.”⁵⁰³

Impulsó en muchas ocasiones a su hermano a seguir el método de los impresionistas. Sin embargo, Vincent se resistía a dejar de lado sus predilecciones en torno al realismo:

En su opinión, los cambios introducidos por los impresionistas no eran ni naturales ni deseables. [...] Vinculaba a los impresionistas a la decadencia denunciada por Herkomer, que había dado la voz de alarma. «Los cambios que los modernos han introducido en el arte», decía a su hermano, «no siempre han sido para bien ni del arte ni de las personas». Acusaba a los impresionistas de perder de vista «el origen y la meta» del arte. Asociaba sus colores artificiales y sus vagas formas a «la prisa y el trajín de la vida moderna», [...]. No le gustaba su forma laxa, «à peu près» (aproximado), de abordar la realidad y consideraba que sus disquisiciones científicas sobre el color eran mera «astucia». Y la astucia, advertía, nunca podría salvar al arte; sólo la seriedad podría lograrlo.⁵⁰⁴

Para 1885 Vincent van Gogh pintó en la ciudad de Nuenen un lienzo tratando de seguir los modelos artísticos de los realistas. En *Los comedores de patatas* no sólo se denotan estos esfuerzos, sino que el lienzo donde se muestran a cuatro campesinos que comen humildemente en una pequeña habitación apenas iluminada: “resume a la perfección tanto las conquistas técnicas de Van Gogh como los sentimientos vividos hasta aquel momento. Con él culmina una etapa de su vida en la que su principal obsesión fue dedicarse al prójimo

⁵⁰² Naifeh, *Op. Cit.*, p. 247.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁰⁴ *Ídem.*

mostrando una intensa preocupación religiosa.”⁵⁰⁵ Esta fijación por la vida cotidiana del pueblo sería notable posteriormente en su elección de estampas japonesas, donde fueron representaciones de esta índole las que llamaron poderosamente su atención.

Theo por otro lado siguió apelando a favor de los impresionistas no sólo en el ámbito de la opinión personal, sino además en el plano laboral y comercial. Tanto fue así que para 1887, con las renovaciones estructurales que se dieron en la empresa Goupil como parte de una adecuación del mercado del arte a las nuevas corrientes artísticas del momento, Theo van Gogh fue elegido para la selección y compra del nuevo arte que se vendería en la compañía:

[...] aportó su granito de arena a la iniciativa de la compañía con un golpe que captó la atención de todo el mundo del arte vanguardista. Compró de una vez tres pinturas a Claude Monet y cedió parte del *entresol* para exponer una docena más de las obras más recientes del artista, casi todas vistas de la costa de Bretaña en Belle-Île. El trato no sólo fue ventajoso para Monet (a finales de año, Theo había comprado catorce de sus lienzos por una enorme suma que rondaba los veinte mil francos), sino un hito en el paso del impresionismo de vanguardia a la inversión. Más o menos por entonces, Theo pagó la increíble cantidad de cuatro mil francos por un gran cuadro de Degas. [...] Goupil, con su red internacional de tiendas, acres de imprentas y ejércitos de leales coleccionistas, se había pasado al mundo del «arte moderno».⁵⁰⁶

Pero el debate con Vincent continuó durante todos esos años. La premisa central de la diferencia de opiniones giraba en torno a:

[...] un aspecto del impresionismo: su defensa de que en la naturaleza no existe el negro puro. Para un artista [Vincent] que había centrado todos sus esfuerzos anteriores en imágenes en blanco y negro, esta aseveración era casi un reto existencial. Si bien concedía que podía ser cierto, Vincent insistía en que, tanto Theo como los impresionistas, veían las cosas al revés. Ellos afirmaban que todos los negros se componían de color y Vincent que, en el fondo, todos los colores se componían de blanco y negro.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Joan Soriano, Carmen del Vado, *Van Gogh*, Joan Ricart (coord.), Barcelona, Editorial Sol 90, 2008, p. 26.

⁵⁰⁶ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 486.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 301.

La obstinación de Vincent, y el hecho de que fuera Theo quien se hiciera cargo casi en su totalidad de sus gastos personales y artísticos, entre otras situaciones personales de las cuales se generaron diversos desacuerdos, concluyeron en la aparición de hostilidades entre ambos hermanos. Fue aquí cuando “liberado de su larga resistencia y buscando desesperadamente la forma de recuperar el favor de su hermano, Vincent probó todas las técnicas del repertorio impresionista que había estudiado cuidadosamente, aunque las rechazara.”⁵⁰⁸

Buscando establecer una tregua con su hermano, en 1886 Vincent toma la decisión de viajar a París, ciudad donde vivía y laboraba Theo, aún en contra de la decisión de éste, pues le indicaba constantemente que no fuera, ya que estaba consciente del carácter de Vincent y de cómo su personalidad podría causar conflictos con sus clientes y contactos de negocios. Tras una serie de correspondencia donde se tocaba el tema, Theo intentó ganar tiempo para convencer a Vincent y le indicó que no podía ir a París en ese momento, sino que debía esperar hasta el verano.⁵⁰⁹

Ignorando la última carta de su hermano Vincent tomó un tren nocturno desde la ciudad de Amberes en Bélgica, con destino a París. En una carta fechada en marzo de 1886 le escribió:

Mi querido Theo.

No me reproches por haber venido de un vuelo; he reflexionado mucho y creo que de esta manera ganamos tiempo. Estaré en el Louvre a partir de mediodía, o si quieres más pronto.

Responde, haz el favor, para saber a qué hora podrás venir a la Salle Carrée. En cuanto a los gastos, te lo repito, es lo mismo. Por otra parte, tengo dinero, no hay que decir y antes de hacer ningún gasto deseo hablarte. Arreglaremos la cosa, ya verás.

Así, ven lo más pronto posible.

Un apretón de manos.

Todo tuyo, VINCENT.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 472.

Vincent había leído en Amberes a la novela de Emile Zola, *L'Oeuvre*, que había sido publicada a inicios de 1886; en ella se podía apreciar la historia de un pintor impresionista y su fracaso en el arte que lo lleva a enloquecer y suicidarse. Para Van Gogh esta obra fue una de las fuentes en las cuales encontró información sobre el movimiento impresionista y sus orígenes. Rewald, *El postimpresionismo, Op. Cit.*, p. 17.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 435.

⁵¹⁰ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 149.

3.2 La asimilación del carácter japonés y el sol naciente de Arlés

A la llegada de Van Gogh a París, esta ciudad seguía siendo la capital artística de Europa, los artistas la frecuentaban para aprender sobre las nuevas tendencias:

Durante ese año de 1886 se realizaron en París nada menos que cuatro exposiciones importantes, cada una de las cuales presentaba un aspecto diferente de las tendencias contemporáneas. En mayo, el Salón oficial presentaba a un público bien dispuesto y a críticos complacientes su acopio anual de retratos académicos, de agradables desnudos, de escenas históricas y de cuadros costumbristas. Las obras de Puvis de Chavannes, con su simplificación de formas y sus armonías de tonos apagados, grandes composiciones concebidas en un estilo semi-clásico, con resonancias místicas, resplandecían entre concepciones tan insípidas. [...] Pero la atracción principal del Salón no fue Puvis de Chavannes, sino Albert Besnard, antiguo ganador del Prix de Rome. Este autor exponía allí un retrato que presentaba una «atrevida» mezcla de desfalleciente tradición académica con algunos rasgos de impresionismo, consiguiendo así un «modernismo» de compromiso que casi dio en el gusto hasta de los reaccionarios empedernidos.⁵¹¹

El ambiente había cambiado mucho desde la última visita de Van Gogh a esta ciudad, quien llegaba ahora como artista en formación. París fue el lugar donde nutrió su estilo de pintura, forjándose poco a poco en un ambiente artístico dentro del cual se podía aprender mucho de los pintores, las exposiciones y las galerías de arte. Particularmente la galería de su hermano fue una importante fuente para la asimilación de nuevas técnicas y métodos artísticos: “En la galería de Theo, Vincent van Gogh tuvo oportunidad de estudiar las obras de Corot y Daumier [...], así como las de Manet y Renoir, Monet y Pissarro, Sisley, Guillaumin y, en especial, Degas.”⁵¹²

Lo anteriormente mencionado, junto al impulso de su hermano Theo y los contactos establecidos por él con pintores impresionistas, así como la relación de Vincent con personajes relevantes dentro de esta corriente como Zola y Toulouse-Lautrec, hicieron que Van Gogh aprendiera más del impresionismo, siendo una parte importante en la conformación de su propio estilo.

Las academias de arte también fueron de gran relevancia para su aprendizaje, tal es el caso del estudio de Fernand Cormon (1845 – 1924), el cual se había consolidado como un

⁵¹¹ Rewald, *El postimpresionismo, Op. Cit.*, p. 16.

⁵¹² *Ibid.*, p. 19.

espacio de aprendizaje para aquellos jóvenes artistas que querían aprender de él a manera de discípulos. Van Gogh ingresó a este círculo de estudios para mejorar su técnica y fue ahí donde conoció a quien sería una figura fundamental para su contacto académico con la estampa japonesa; el pintor postimpresionista Émile Bernard (1868 – 1941).

Bernard, influido por las nuevas posibilidades artísticas sería quien introdujese a Vincent van Gogh en una dirección artística radicalmente nueva.⁵¹³ Había estudiado en la academia de Cormon, pero tras una serie de problemas decidió retirarse,⁵¹⁴ y en un último viaje al estudio para despedirse de sus colegas conoció a Van Gogh, a quien, en 1887 le enseñó sobre la corriente simbolista, cuyo imaginario “hundía sus raíces en la iconografía del pasado y citaba como antecedentes desde los tapices medievales hasta las vidrieras góticas. Invocaba, sobre todo, la simplicidad y el estilo directo de los grabados japoneses.”⁵¹⁵

Van Gogh ya había tenido contacto anteriormente con las estampas japonesas; se sabe que, en 1885 durante su estadía en Amberes para ingresar en la Academia de artes de esta ciudad, Vincent poseía grabados japoneses con los cuales decoró las paredes de su estudio:

[En Amberes] Alquiló un apartamento en un impresionante edificio de pisos de una zona próspera de la ciudad, al este, en un vecindario nuevo pero respetable, y lo decoró con objetos propios del estudio de un pintor, [...]. Para reemplazar las amadas láminas que había tenido que abandonar en Nuenen, empapeló las paredes con las láminas japonesas, baratas pero llenas de colorido, que vendían en cualquier tienda del muelle. «Mi pequeña habitación está mucho mejor de lo que esperaba», decía feliz. «[Éste] es un lugar espléndido para un pintor».⁵¹⁶

Sin embargo, no se puede afirmar que su primer contacto con el arte japonés fuese dentro de este contexto, al respecto se ha propuesto que probablemente su relación con el *ukiyo-e* proviniera desde su infancia “a través de un tío marinero que visitó la isla poco después de que se abriera a Occidente y [quien] llevó consigo sus exóticos objetos. Décadas después, en La Haya e incluso en la salvaje Nuenen, [Vincent] había podido sentir la creciente marea del *japonisme* en los libros que leía, las láminas que coleccionaba y los catálogos del Salón que consumía.”⁵¹⁷

⁵¹³ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 496.

⁵¹⁴ Rewald, *El postimpresionismo, Op. Cit.*, p. 18.

⁵¹⁵ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 497.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 416.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 498.

Incluso se podría presuponer que fue mediante el contacto con su tío Vincent, socio de la empresa Goupil quien fue representante en la Exposición Universal de 1867, donde Japón y las estampas de escuela Utagawa estuvieron presentes, que el sobrino Vincent van Gogh conoció este tipo de arte. Sin embargo, Amberes sería el lugar donde estas estampas entrarían dentro de su campo de interés, no como fuente de información para su obra, sino como piezas coleccionables, al parecer fue aquí en donde:

[...] comenzó a coleccionar los coloridos grabados baratos que atiborraban las tiendas de la ciudad marítima. Se les llamaba *crépons* por el papel, fino y arrugado, como el *crêpe*, en el que estaban impresos. Vincent se sentía especialmente atraído por las imágenes de *geishas* [...] y de ajetreadas escenas urbanas: detallados panoramas de un mundo distante que apelaban tanto a su antigua obsesión con la perspectiva como a su natural curiosidad para mirarlo y escucharlo todo. Incluso entonces, los consideraba principalmente como algo barato que coleccionar, decoraciones para un estudio de artista, y, en caso de apuro, una rápida fuente de efectivo o de trueque.⁵¹⁸

Las influencias artísticas que recibió Vincent van Gogh en París son sumamente vastas, todas estas de la mano de una gran cantidad de personas del medio artístico que conoció gracias a los negocios de su hermano Theo.⁵¹⁹ Pero lo que más destaca para la presente investigación de este periodo de su vida es el inicio de su *japonismo*, corriente que influiría poderosamente en la vida y la producción artística de este pintor.

Al igual que con el impresionismo, Van Gogh fijó sus intereses en la corriente *japonista* tiempo después del auge más fuerte de la misma. En París Vincent comenzó a ver las estampas japonesas no como piezas coleccionables, sino como material potencial para retroalimentar su propio arte. Así su interés en el arte japonés y la cultura sobre este país empezó a aumentar:

Su interés por la *Japonaiserie* fue estimulado por la *Cherie* de Edmond de Goncourt, que había leído en Nuenen, pero cabe destacar que en Amberes Van Gogh no mostró ningún interés por el color de los grabados que más tarde le atraería tanto. Le preocupaba sobre todo su carácter exótico y expresivo. Fue en París, donde vio y estudió numerosos grabados japoneses y leyó mucho más sobre

⁵¹⁸ *Ídem.*

⁵¹⁹ Sobre esto el estudio de John Rewald traza de manera muy precisa las redes de contactos e influencias que adquirió Vincent van Gogh en este periodo. Rewald, *El postimpresionismo, Op. Cit.*, p. 15 – 59.

Japón, cuando el país adquirió un significado más serio para su carrera artística, así como para su existencia como artista.⁵²⁰

Particularmente la literatura *japonista* fue uno de los medios a partir de los cuales Van Gogh se empapó de información sobre Japón; una literatura que, como se vio en el capítulo anterior, tenía un importante sesgo occidental y se basaba en un imaginario construido por los europeos. Particularmente en la lectura de las novelas de los Goncourt, *Manette Salomon* y *Maison d'un artiste*, a las cuales tuvo acceso en París, se puede encontrar una imagen muy similar a la que Vincent se hizo de Japón.⁵²¹

Los hermanos Goncourt, grandes figuras dentro del *japonismo*, fueron en general de gran relevancia para Van Gogh, ya que él mismo aspiraba a tener con su hermano Theo una relación similar a la de estos personajes.⁵²² Sin embargo, la obra de estos autores no sería la única que contribuiría a satisfacer y alimentar su afición generada en torno a Japón y su arte, pues las revistas *japonistas* también serían fundamentales.

La revista *Paris Illustré* publicada por la empresa donde trabajaba Theo,⁵²³ con su tomo dedicado a Japón, fue consultada por Vincent, quien como se señaló en el capítulo anterior copió la portada (Figura 23), la cual estaba basada en una estampa de Keisai Eisen (1791 – 1848) (Figura 24), pero modificó los formatos de la misma al plasmarla a un lienzo de 120x60 cm.⁵²⁴ “Usando una cuadrícula, copió, amplió la figura y la reprodujo al óleo en su propia visión, añadiendo motivos japoneses en el fondo como bambú o nenúfares. Otros motivos como la grulla (grue) y la rana (grenouille) estaban pintados por su significado en la jerga francesa para designar a las prostitutas.”⁵²⁵

De igual forma la revista de Samuel Bing, *Le Japon Artistique* fue una fuente de información importante con respecto al arte japonés y las bases del mismo, explicadas bajo el imaginario y los supuestos que se generaron a partir de las teorías generadas por los *japonistas* que publicaron en ella. Todo esto permite denotar que la idea que comenzaba a

⁵²⁰ Kōdera, *Op. Cit.*, p. 191.

⁵²¹ *Ídem.*

⁵²² Naifeh, *Op. Cit.*, p. 463, 465.

⁵²³ Ingo F. Walther y Rainer Metzger, *Van Gogh. The Complete Paintings*, London, Taschen, 2015, p. 290.

⁵²⁴ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 500

⁵²⁵ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 30.

generarse en Vincent sobre lo que era Japón, partía en su base de las impresiones idealistas e imaginarias que el *japonismo* creó en torno a este país.

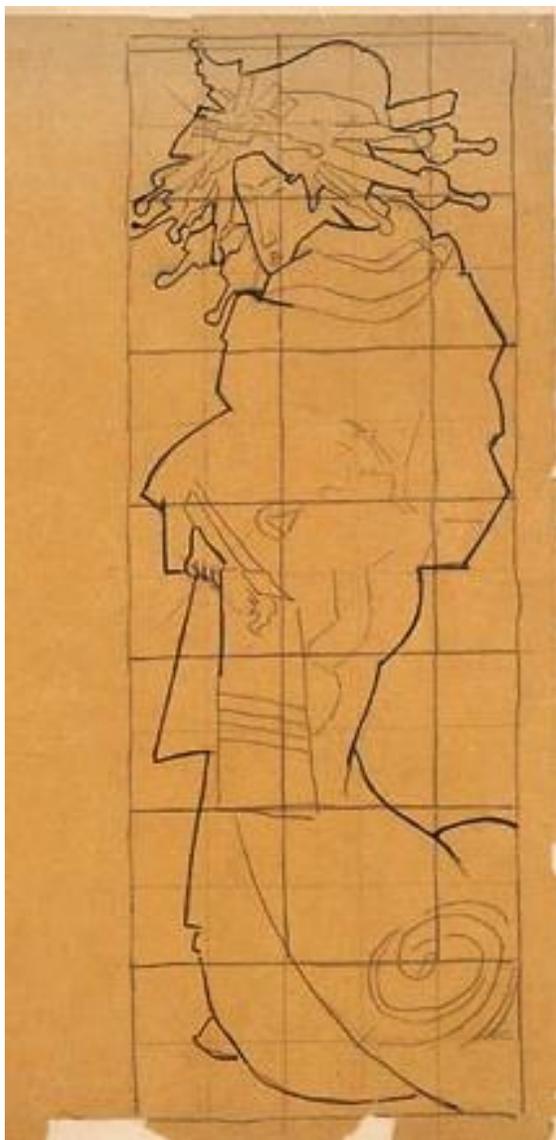


Fig. 23. Vincent van Gogh, *Boceto para "Cortesana. Después de Eisen"*, 1887, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>



Fig. 24. Keisai Eisen, *Cortesana vistiendo uchikake con diseño de dragón*, 1830, Scholten Japanese Art. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Las publicaciones de Samuel Bing no fueron la única aportación que hizo este personaje al contexto de Van Gogh y su *japonismo* particular, ya que este marchante de arte era cercano a Theo van Gogh, y fue gracias a su ayuda que los hermanos pudieron adquirir una gran cantidad de grabados japoneses:

Los hermanos Van Gogh encontraron una gran cantidad de pinturas en una *boutique* que había sido abierta en 1875, en el 19 de *Rue Chauchat*, propiedad de Samuel Bing. La tienda estaba convenientemente colocada, muy cerca del apartamento donde residían Vincent y Theo, en el 54 de *Rue Lepic*. Tal fue la buena relación que tuvieron los hermanos Van Gogh con Bing, que éste les permitió visitar su casa donde, [fue] en su ático, lugar donde tenía multitud de estampas, que Vincent aprovecharía para estudiar, adquirir e incluso encargar copias de ellas. Especialmente durante los meses finales de 1887, Vincent iba a veces tanto a la tienda de Samuel Bing como a su residencia a estudiar y coleccionar estampas japonesas. Se estima que Vincent y Theo adquirieron más de cuatrocientas estampas japonesas durante sus visitas al ático de Bing.⁵²⁶

La afición de Vincent por estas piezas y el nuevo coleccionismo que comenzó a generar en torno a ellas, ya no como afición sino como piezas de análisis, lo llevaron a recomendar a “sus amistades que hiciesen lo mismo. Anquetin y Bernard, en particular, estaban profundamente impresionados por el arte japonés; compartían la admiración de Van Gogh por Hokusai e intercambiaron grabados con él.”⁵²⁷

Louis Anquetin (1861 – 1932) fue un pintor francés que ingresó como aprendiz al estudio de Fernand Cormon, lugar donde conoció y entabló amistad con Émile Bernard y Vincent van Gogh, quien “admiraba algunas de las telas de Anquetin”.⁵²⁸ La figura de Anquetin es relevante puesto que, junto con Bernard, fueron los fundadores de una corriente artística conocida como *cloisonismo*, la cual retomó muchos elementos compositivos de los grabados *ukiyo-e*. Una de las piezas más representativas de este género es *Avenue de Clichy a las cinco de la tarde* de 1887 (Figura 25), la cual parece haber sido un fuerte referente para la creación de la obra *Terraza de café en Arlés por la noche* de 1888 (Figura 26) pintada por Vincent van Gogh.

⁵²⁶ Daniel Martín Hernández, “Vincent Van Gogh. El alma japonesa de Arlés”, Tesis de licenciatura, Universidad de la Laguna, 2020, p. 15.

⁵²⁷ Rewald, *El postimpresionismo, Op. Cit.*, p. 55.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 31.

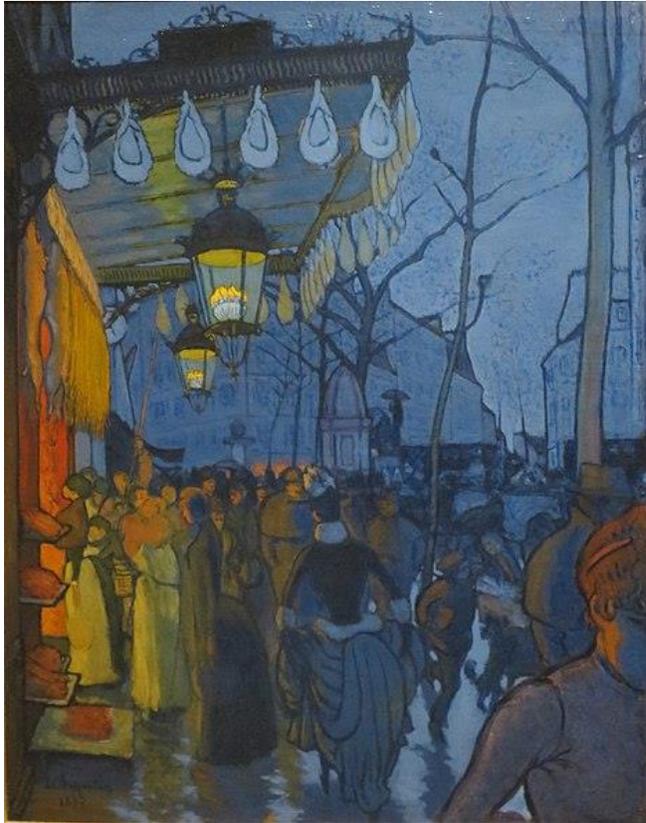
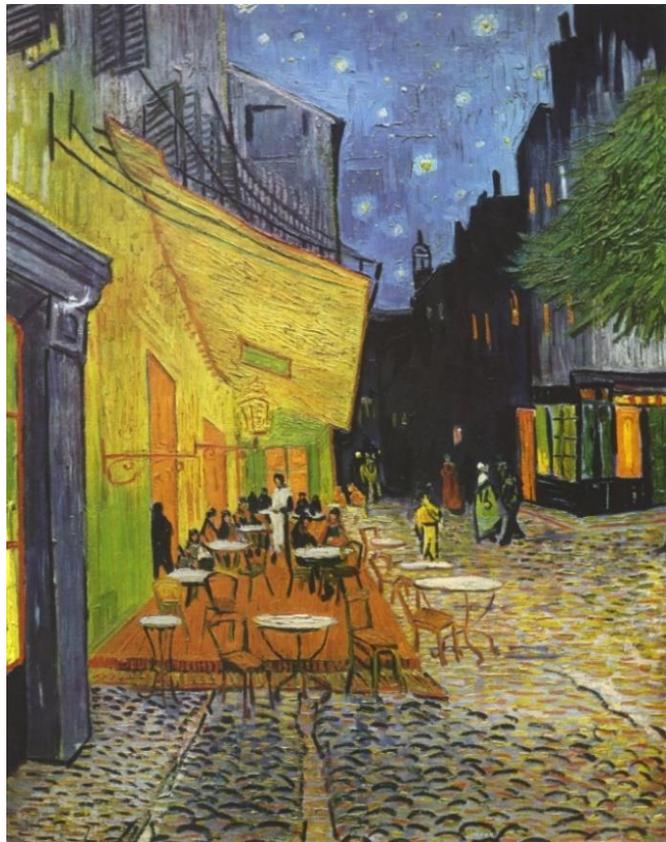


Fig. 25. Louis Anquetin, *Avenue de Clichy a las cinco de la tarde*, 1887, Wadsworth Atheneum. Imagen tomada de <https://commons.wikimedia.org>

Fig. 26. Vincent van Gogh, *Terraza de café en Arlés por la noche*, 1888, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://artsandculture.google.com>



La fijación de Van Gogh por el *ukiyo-e* lo llevó a organizar exposiciones de estas piezas,⁵²⁹ particularmente la realizada en 1887 en el café *Le Tambourin*, “situado en el bulevar de Clichy, [y que] era frecuentado por muchos escritores y pintores y también por Ernest Hoschedé, amigo de Manet, Renoir y Monet [...]”,⁵³⁰ este sitio era un lugar de “cita predilecta de las artes parisinas, el café se complace en mostrar que comparte el gusto de la alta sociedad. Japón estaba dentro de ese gusto.”⁵³¹

Esta exhibición se pudo llevar a cabo gracias a la amistad⁵³² entablada con la dueña de este lugar Agostina Segatori (1841 – 1910). Segatori había sido modelo de varios artistas, incluido Van Gogh, cuyo retrato de esta mujer, *Agostina Segatori sentada en el Café du Tambourin* de 1887 (Figura 27), es particularmente interesante puesto que en el fondo aparecen representadas estampas japonesas, probablemente colgadas durante la exposición que organizaron los hermanos Van Gogh en este lugar.



Fig. 27. Vincent van Gogh, *Agostina Segatori sentada en el Café du Tambourin*, 1887, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

⁵²⁹ Cfr. *Supra.*, p. 152.

⁵³⁰ Rewald, *El postimpresionismo*, *Op. Cit.*, p. 52.

⁵³¹ Walther, *Op. Cit.*, p. 286.

⁵³² Sobre la relación entre Segatori y Van Gogh, se ha llegado a pensar que mantuvieron un breve romance por una carta que le envía a Theo tras una discusión con Segatori, donde al parecer rompen todo tipo de vínculo: “Todo lo que sabemos es que tras una pelea con ella Vincent le dijo a su hermano: «Todavía siento afecto por ella y espero que ella también lo sienta por mí». Rewald, *El postimpresionismo*, *Op. Cit.*, p. 52.

Se presupone que la pieza *ukiyo-e* que se alcanza a vislumbrar en la parte derecha del fondo de esta pintura de Segatori, corresponde al grabado *Otomo o tsurete aruku oirán* [お供を連れて歩く花魁] u “Oiran paseando con un acompañante” de 1710, cuya autoría ha sido adjudicada a Kaigetsudō Ando.⁵³³ (Figura 28)



Fig. 28. Kaigetsudō Ando, *Oiran paseando con un acompañante*, 1710, Idemitsu Museum Tokyo. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

De igual forma, parece ser que hay una segunda obra dedicada a Segatori. En la pintura *La italiana* (Figura 29), se presupone que la modelo es Agostina, a quien representó con un atuendo tradicionalmente italiano, mismo que “como el kimono de *geisha* en *Cortesana al estilo de Eisen*, le permitía dar rienda suelta a su amor por la simplicidad, los colores brillantes y la invención decorativa. Redujo todo, el diseño de su falda, los pliegues de su

⁵³³ Louis van Tilborgh, Chris Uhlenbeck, Oikawa Shigeru, *Japanese prints. The collection of Vincent van Gogh*, United Kingdom, Thames & Hudson, 2018, p. 13.

blusa, la animosidad de su rostro, a teselas de pigmento puro. En un arranque de ornamentación decoró dos de los bordes laterales con rayas tricolor.”⁵³⁴

Esta pintura es particularmente interesante puesto que fue en ella donde logró conseguir sobre el óleo los efectos similares “de sombras diminutas mediante la rugosidad de la superficie”⁵³⁵ que poseían los grabados japoneses, mismos que Van Gogh llamaba 'crêpes', y cuyo soporte era un 'papel arrugado que se parecía al crepé.’”⁵³⁶ Este cuadro es una anticipación estilística de lo que más tarde maduró en Arlés.⁵³⁷



Fig. 29. Vincent van Gogh, *La italiana*, 1887, Musée d'Orsay. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Sin embargo, este no sería el único retrato donde hizo uso de las estampas japonesas como fondo ornamental, de igual forma en 1887 Van Gogh pintó al marchante de arte Péré Tanguy (1825 – 1894) (Figura 30), quien le fue presentado por su hermano Theo. El retrato fue

⁵³⁴ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 501 – 502.

⁵³⁵ Walther, *Op. Cit.*, p. 297.

⁵³⁶ *Ídem.*

⁵³⁷ *Ídem.*

realizado en tres pinturas, de los cuales sobre los primeros dos se ha afirmado que “fueron pintados en el nuevo estudio de Bernard en Asnières”,⁵³⁸ y que es el último de ellos el cual debe ser considerado como la obra definitiva.⁵³⁹

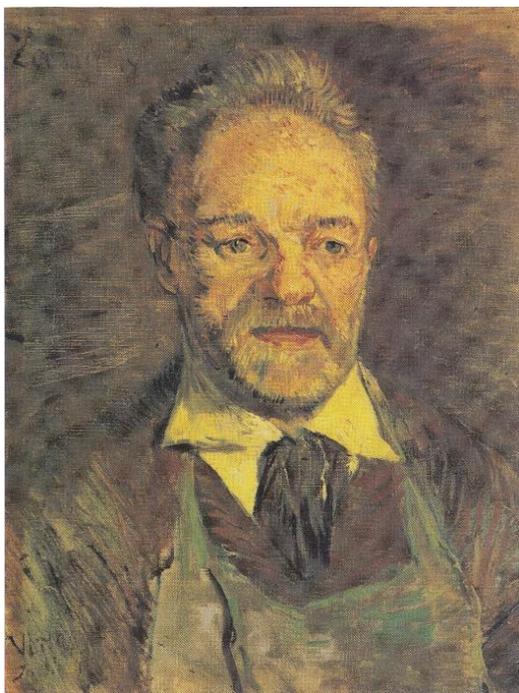


Fig. 30. Vincent van Gogh, *Retrato de Pèrre Tanguy* [primer retrato], enero 1887, Ny Carlsberg Glyptotek. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Sobre este último retrato (Figura 31) es particularmente interesante que empieza a manifestarse la presencia de la obra de Utagawa Hiroshige en el panorama de creación artística de Vincent van Gogh. En el fondo de esta pintura, tres de las piezas de *ukiyo-e* que decoran el fondo del retrato corresponden a la obra *Ishiyakushi Yoshitsune sakura Noriyori no hokora* [石薬師 義経さくら 範頼の祠] o “Ishiyakushi: el cerezo de Yoshitsune, cerca del santuario Noriyori” de 1855 (Figura 32),⁵⁴⁰ la cual se encuentra en la esquina superior derecha; así como *Sagamigawa* [さがみ川] o “El río Sagami” de 1858 (Figura 33),⁵⁴¹ misma que ocupa el puesto del centro en la parte superior; y finalmente la pieza *Kambara, yoru no yuki* [蒲原夜之雪] o “Nieve nocturna en Kambara” de 1833 (Figura 34) situada en la esquina superior izquierda.

⁵³⁸ Soriano, *Op. Cit.*, p. 28.

⁵³⁹ *Ídem.*

⁵⁴⁰ Janet A. Walker, “Van Gogh. Collector of “Japan”” en *The Comparatist*, vol. 32, may 2008, p. 95.

⁵⁴¹ Martín, *Op. Cit.*, p. 23.

Debajo de esta última estampa se puede vislumbrar otra pieza de *ukiyo-e* producida por el artista Utagawa Kunisada; *Miuraya no Takao, de Kumezaburo Iwai III* [三世岩井桑三郎の三浦屋の高尾] o “Actor Iwai Kumesaburo (III) en el papel de la cortesana Takao de la casa Miura” de 1852 (Figura 35);⁵⁴² que se encuentra arriba del grabado de Utagawa Hiroshige II, *Tōto Iriya asagao* [東都入谷朝顔] o “Glorias matutinas en Iriya” de 1866 (Figura 36).



Fig. 31. Vincent van Gogh, *Retrato de Père Tanguy* [tercer retrato], enero 1887 – 1888, Musée Rodin.
 Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

⁵⁴² Yoshimura Koji, Yamada Yuko, “Color Contrasts Expressed in Van Gogh’s Fascination with Nature: A Sense of Beauty of Japanese Woodblock Prints (Ukiyoe) (自然に魅せられたゴッホの色彩美—ゴッホが感じた日本の浮世絵美)” en *Journal of the Japan Color Society*, n. 34, 2010, p. 59.



Fig. 32. Utagawa Hiroshige, “El cerezo de Yoshitsune, cerca del santuario Noriyori” perteneciente a la serie *Las cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō*, 1855, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

Fig. 33. Utagawa Hiroshige, “El río Sagami” perteneciente a la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, 1858, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>





Fig. 34. Utagawa Hiroshige, “Nieve nocturna en Kambara” perteneciente a la serie *Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō*, 1833, Shizuoka city Tokaido Hiroshige Museum of Art. Imagen tomada de <https://www.ukiyoe.org/>



Fig. 35. Utagawa Kunisada, “Actor Iwai Kumezaburo (III) en el papel de la cortesana Takao de la casa Miura” perteneciente a la serie *Imágenes de lugares famosos de Edo*, 1852, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyoe.org/>



Fig. 36. Utagawa Hiroshige II, “Glorias matutinas en Iriya” perteneciente a la serie *Treinta y seis flores seleccionadas*, 1866. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

Es relevante considerar que, en la pintura correspondiente al retrato número dos de Tanguy (Figura 37), también se muestran estampas japonesas, de las cuales se mantienen “Actor Iwai Kumesaburo (III) en el papel de la cortesana Takao de la casa Miura” de Kunisada y “El río Sagami” de Hiroshige. Sin embargo, hay otras piezas de *ukiyo-e* diferentes en el fondo del este retrato: una es de la autoría de Utagawa Hiroshige: *Hara, Ashitakayama Fuji chōbō* [原愛鷹山富士眺望] o “Hara: Vista de Fuji y las montañas Ashitaka” de 1855 (Figura 38); y la otra es de Teisai Senchō nombrada como *Courtesan Making her Toilette* o “Geisha haciendo su aseo” de 1830 – 1839 (Figura 39).⁵⁴³

Tanguy fue un personaje importante para los nuevos artistas de la época, ya que impulsó la carrera de muchos pintores; a quienes les encontraba potencial artístico, pero que carecían de fondos para realizar su obra, les proveía de materiales de manera gratuita en ocasiones, o bien a cambio de sus obras las cuales exhibía en su tienda para su venta, aunque estas no fueran famosas o solicitadas. De igual forma, “los locales de Tanguy ofrecieron la

⁵⁴³ Van Tilborgh, *Op. Cit.*, p. 22.

primera oportunidad de ver juntos en un mismo lugar obras de Seurat, Cézanne, Gauguin y Van Gogh: los cuatro precursores del siglo XX que en aquella época apenas interesaban a nadie.”⁵⁴⁴

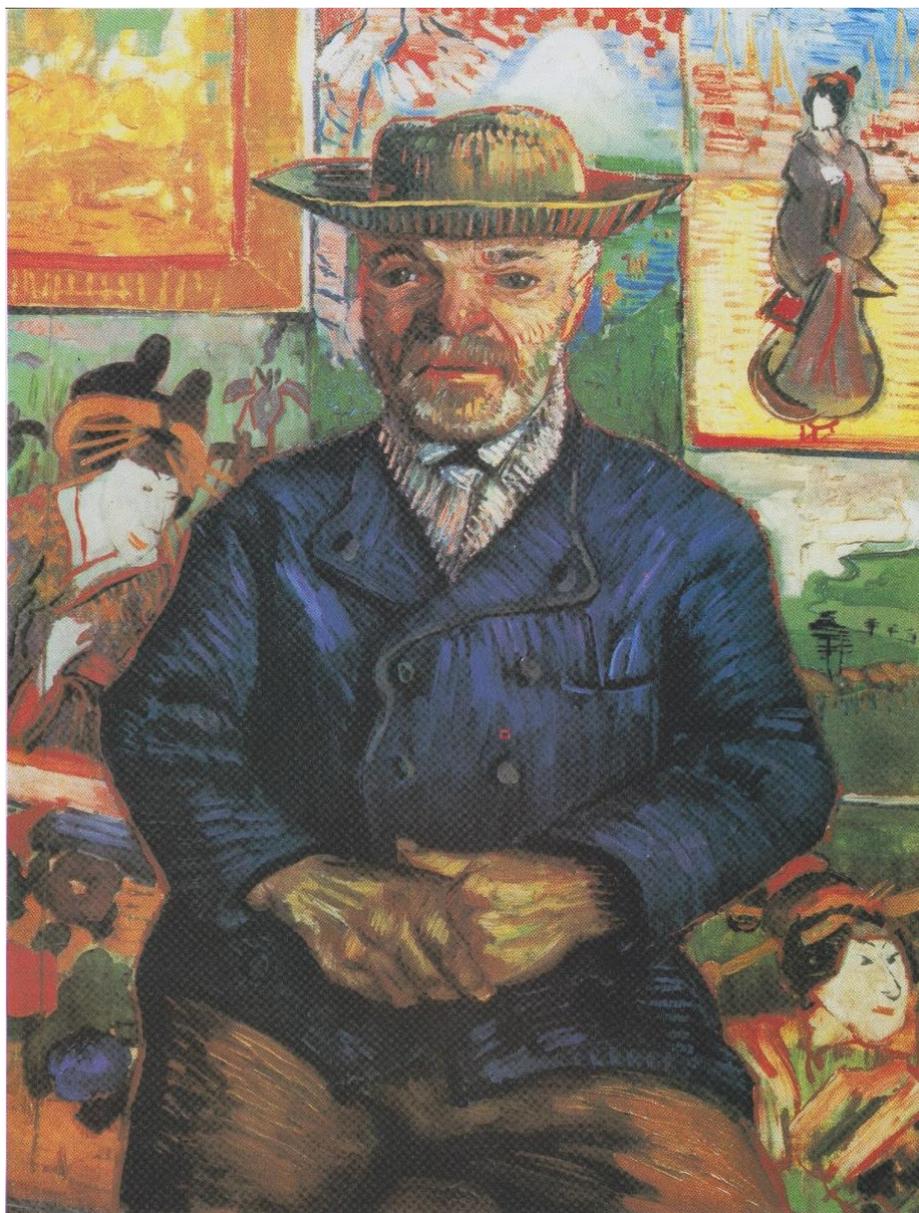


Fig. 37. Vincent van Gogh, *Retrato de Père Tanguy* [Segundo retrato], 1887 – 1888, Colección Sammlung Stavros S. Niachos. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

⁵⁴⁴ Walther, *Op. Cit.*, p. 294.

Georges Pierre Seurat (1859 – 1891) fue uno de los pintores fundadores de la corriente neoimpresionista.



Fig. 38. Utagawa Hiroshige, “Hara: Vista de Fuji y las montañas Ashitaka” perteneciente a la serie *Las cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō*, 1855, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>



Fig. 39. Teisai Senchō, *Cortesana haciendo su aseo*, 1830-39, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Puede que por la amistad que entabló con Van Gogh, así como por el respeto que éste sentía hacia Tanguy,⁵⁴⁵ la representación que hizo de él en su retrato pareciera recrear la postura de un Buda; una manera poco usual de hacer retratos en la época y que es muy similar a la *Estatua de bronce de un hombre sentado*, por Hissatama Oukousou, ilustración presente en el texto *L'Art japonais* de Louis Gonse.⁵⁴⁶ Esta obra que Van Gogh encontró en algún momento, y en la cual Gonse elogia a Utagawa Hiroshige señalándole como el mayor pintor de paisajes,⁵⁴⁷ fue “una importante publicación de arte japonés, la primera escrita en francés, en donde se describe de forma extensa diferentes formas de artes decorativas japonesas, y contaba con entradas sobre los artistas más destacados.”⁵⁴⁸

Estos retratos, tanto el de Segatori como el de Tanguy, reflejan algo fundamental ya que no son “una aproximación vacilante; al contrario, Van Gogh intenta nada menos que una síntesis entre el arte oriental y el occidental.”⁵⁴⁹ De tal forma, se puede afirmar que en 1887 Vincent van Gogh realizó sus primeras incursiones en la incorporación de elementos japoneses dentro de su obra; esto se manifiesta, por un lado, al hacer representaciones de *ukiyo-e* en el fondo de estos retratos, y por el otro, al hacer copias casi idénticas de tres grabados japoneses.

Uno de ellos fue la anteriormente mencionada copia de la obra de Keisai Eisen, cuadro titulado como *La Cortesana (Después de Eisen)*. Las otras dos piezas de *ukiyo-e* que fueron copiadas por Van Gogh fueron *Flowering Plum Tree* (Figura 40) o “Ciruelo en flor” y *Bridge in the Rain* o “Puente bajo la lluvia”, ambas piezas son una copia de dos grabados japoneses de la autoría de Utagawa Hiroshige.⁵⁵⁰

Lo anteriormente expuesto nos permite denotar cómo París fue un lugar clave para el aprendizaje de nuevos métodos que enriquecieron las técnicas y el estilo de Van Gogh, quien no sólo apprehendió elementos del nuevo arte europeo que estaba presente en el contexto del momento, sino que, además:

⁵⁴⁵ Este respeto que sentía Vincent hacia Tanguy se debía principalmente a que este personaje: “Había visto los días gloriosos de la comuna y, como comunero, había sido enviado a prisión. Ahora, con su visión utópica de un mundo mejor claramente desvanecida, él mismo era bondadoso en persona, dando créditos, regalos y apoyo a los artistas necesitados.” *Ídem*.

⁵⁴⁶ Kōdera, *Op. Cit.*, p. 195.

⁵⁴⁷ Walker, *Op. Cit.*, p. 99.

⁵⁴⁸ Dickerstaff, *Op. Cit.*

⁵⁴⁹ Walther, *Op. Cit.*, p. 297.

⁵⁵⁰ El análisis y la comparación entre estas pinturas de Van Gogh y los grabados de Hiroshige se harán con mayor detalle en el siguiente apartado *Cfr. Infra.*, p. 209.

[...] tuvo la posibilidad de profundizar en el conocimiento de la cultura japonesa con más facilidad: Japón flotaba en el ambiente. En París indagaría probablemente a través de lecturas, del estudio de nuevas obras y del contacto directo con los objetos de la vida cotidiana japonesa que se vendían en los numerosos establecimientos de importación que se habían abierto. Los ejercicios hipertextuales e intertextuales que llevó a cabo en apenas seis meses, quizá con el deseo de aprehender el arte japonés para integrarlo a su propio repertorio pictórico, parecen demostrar una inmersión muy profunda en aquella cultura.⁵⁵¹

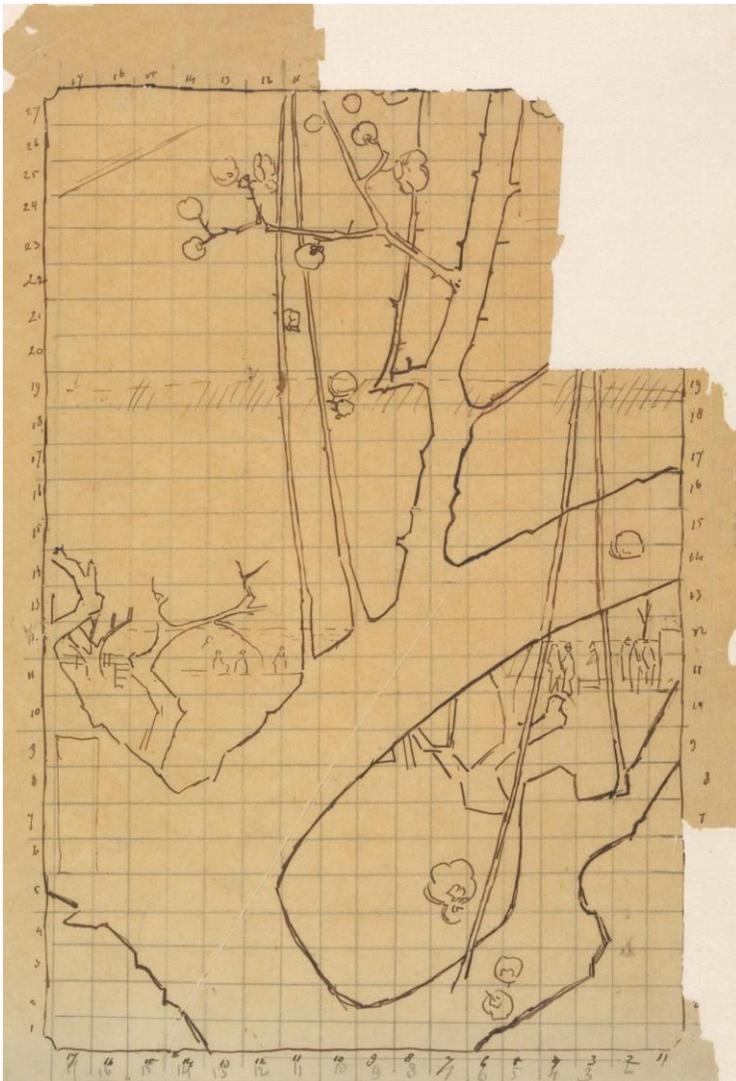


Fig. 40. Vincent van Gogh, *Calco de 'La casa de té del ciruelo en Kameido' de Hiroshige*, 1887, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

⁵⁵¹ Matilde Avelli Matamoras, “Relaciones intertextuales en Van Gogh. Una noche estrellada” en *Temas de estética y arte*, n. 31, 2017, p. 182 – 183.

3.2.1 Arlés: La búsqueda del sol naciente al sur de Francia

Si bien París fue medular para la formación de Van Gogh, y podría haberse consolidado como un sitio ideal para entablar redes dentro del mundo del arte que favorecieran el proceso de creación y venta de su obra, su estancia en este lugar generó tensión en la relación que mantenía con su hermano Theo. Es así que: “Después de dos años en París, Van Gogh dejó atrás el bullicio de la capital en febrero de 1888. Partió hacia Arlés, en el sur de Francia donde esperaba encontrar la paz espiritual que necesitaba y 'la claridad de la atmósfera y los efectos de color' de los grabados orientales.”⁵⁵²

En realidad, el destino original de Vincent era el Midi: “«A todos nos gusta la pintura japonesa», explicaba a su hermano, «hemos sentido su influencia, todos los impresionistas tenemos eso en común; entonces ¿por qué no ir a Japón, es decir al equivalente de Japón, al Midi? Por eso pienso que, después de todo, el futuro del nuevo arte está en el sur».”⁵⁵³ La elección de su destino se debe a que durante su último periodo en París Vincent “había formulado una idea imaginaria de Japón como tierra meridional de luz solar, y consideraba el sur de Francia, donde ya trabajaban varios compañeros artistas, como 'el equivalente de Japón'.”⁵⁵⁴

A finales de febrero de 1888 Vincent van Gogh llegó a Arlés, una parada momentánea en su viaje recomendada por Toulouse-Lautrec, ya que había sido en ese sitio donde había muerto uno de los pintores que Vincent admiraba: Adolphe Joseph Monticelli (1824 – 1886). Sin embargo, su viaje termina en ese destino, puesto que encuentra en Arlés “una tierra exenta de la modernización donde sus habitantes vivían en mayor consonancia con la naturaleza, siendo personas más religiosas y primitivas; y donde, en esencia, encontraría esa luz tan característica que veía en los grabados japoneses.”⁵⁵⁵

Aquí su *japonismo* particular incrementó, al sentirse estar en un entorno que consideraba idéntico al de Japón, en una carta enviada a Theo refiere lo siguiente:

⁵⁵² Martín, *Op. Cit.*, p. 24.

⁵⁵³ Rewald, *El postimpresionismo*, *Op. Cit.*, p. 58 – 59.

⁵⁵⁴ Walker, *Op. Cit.*, p. 86.

⁵⁵⁵ Martín, *Op. Cit.*, p. 24.

[...] aquí en Arlés la región parece plana. He visto magníficos terrenos rojos plantados de viñas, con fondos de montañas del más fino lila. Y los paisajes en la nieve con las cimas blancas contra un cielo tan luminoso como la nieve, eran exactamente como los paisajes de invierno que hacen los japoneses.

Aquí tienes mi dirección:

*Restaurant Carrel,
30, Rue Cavalerie, Arlés
Département des Bouches du Rhône*

De momento me limitaré a dar un pequeño paseo por la ciudad, porque ayer por la tarde estaba casi deshecho. Escribiré pronto —un anticuario donde entré ayer aquí en la misma calle, me dijo conocer un Monticelli. Con un buen apretón de manos para ti y los camaradas,

Tuyo,
Vincent.⁵⁵⁶

Dentro de este entorno no sólo la obra de Vincent sino la manera de guiar su vida y su trayectoria como pintor, se modificaron con base en la cultura japonesa. Durante su estancia en Arlés alquiló «la casa amarilla», cuyo propósito era fungir, a su manera de entender, como un estudio en donde conjuntar una comunidad de arte, similar a las escuelas colectivas artísticas de los japoneses: “espero que más tarde surjan otros artistas en este bello país, para hacer aquí lo que los japoneses han hecho en el Japón.”⁵⁵⁷

En este espacio buscaba llevar una vida ascética dedicada al arte,⁵⁵⁸ que junto con su afición tan marcada hacia la cultura japonesa, lo llevaron a pintarse así mismo a la manera de un monje budista en su *Autorretrato como bonzo* de septiembre de 1888 (Figura 41), sobre el cual le escribe a Theo:

Algún día verás también mi retrato, que envió a Gauguin porque espero que él lo guardará. Es todo ceniciento, contra el veronés pálido (nada de amarillo). El traje es esa chaqueta parda ribeteada de azul, pero en la cual he exagerado el pardo hasta el púrpura y el ancho de los ribetes azules. La cabeza está modelada en plena pasta clara contra el fondo claro casi sin sombras. Solamente que he almendrado *un poco* los ojos a lo japonés.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 151.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁵⁸ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 33.

⁵⁵⁹ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 225.

Sobre esto es interesante que, a manera de una curiosa coincidencia, Utagawa Hiroshige se hubiese convertido en monje budista en 1856 como una preparación previa a su muerte, la cual tuvo lugar en 1858.⁵⁶⁰ El grabado *ukiyo-e* que corresponde al retrato de esta faceta de la vida de Hiroshige fue realizado por Utagawa Kunisada (1848 – 1920) entre 1859 y 1860 (Figura 42).

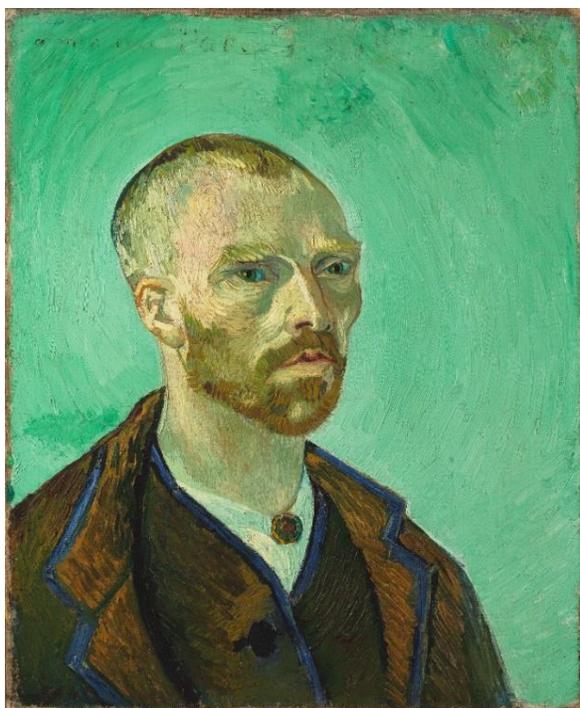


Fig. 41. Vincent van Gogh, *Autorretrato como bonzo (dedicado a Paul Gauguin)*, 1888, Museo Fogg. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>



Fig. 42. Utagawa Kunisada, *Retrato póstumo a la memoria de Hiroshige*, 1797–1858, The Metropolitan Art Museum. Imagen tomada de <https://www.ukiyo.org/>

⁵⁶⁰ Nentwing, *Op. Cit.*, p. 18.

Por otro lado, en julio de 1888 Vincent leyó la obra de Pierre Loti *Madama Crisantemo*,⁵⁶¹ la cual lo inspiró a pintar su obra *La Mousmé* (Figura 43), en donde representa a una joven francesa a la manera en que es descrita una jovencita japonesa en la obra de Loti,⁵⁶² relatándole en una carta a Theo:

[...] Ahora si sabes lo que es una «mismé» (lo sabrás cuando hayas leído *Madame Chrysantème*, de Loti), termino de pintar una. Me ha costado toda una semana; no he podido hacer ninguna otra cosa no habiendo estado aún muy bien de salud. Esto es lo que me fastidia: si me hubiera encontrado bien, hubiera atacado a ratos perdidos algunos paisajes, pero para llevar bien mi mismé, debía reservar mi potencia cerebral. Una mismé es una muchacha japonesa —provenzal en este caso— de 12 a 14 años. Éstas son las dos figuras que tengo: el zuavo y ella...⁵⁶³



Fig. 43. Vincent van Gogh, *La Mousmé*, 1888, National Gallery of Art. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

⁵⁶¹ Los detalles de esta obra fueron expuestos anteriormente. *Cfr. Supra.*, p. 135.

⁵⁶² Lo anterior permite denotar como "“La literatura japonista de la época -los Goncourt, Loti y la revista *Le Japon Artistique* de S. Bing- y la reacción de Van Gogh ante ella, nos ofrecen nuevas claves para interpretar sus retratos japonistas.” Kōdera, *Op. Cit.*, p. 189.

⁵⁶³ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 192.

Vincent deseaba que algunos pintores, amigos suyos como Émile Bernard y Paul Gauguin,⁵⁶⁴ se sumaran a este colectivo artístico suyo establecido en la casa amarilla, sobre lo cual le escribe a Theo: “Yo podría, en rigor, alquilar a medias el nuevo taller, y bien lo quisiera. Quizá Gauguin venga al sur. O tal vez me arreglaré con McKnight. Entonces se podría cocinar aquí.”⁵⁶⁵ Adjuntando en esta carta fechada el 20 de abril un dibujo del lugar, sobre el cual refiere que pondrá en él “[...] algunas japonerías en la pared.”⁵⁶⁶

Únicamente Gauguin, aceptó el ofrecimiento de sumarse a este espacio con Vincent tras la solicitud de Theo, quien tras un episodio de locura por parte de su hermano y preocupado por su bienestar en medio de la soledad y la distancia, le ofrece un estipendio mensual a Gauguin por permanecer en este sitio.⁵⁶⁷

Por otro lado, aunque ahora se encontraba lejos de París y de la tienda de Samuel Bing, en donde los hermanos Van Gogh surtían su colección de estampas japonesas, Vincent no dejó de tenerlas presentes y solicitarlas a Theo:

La mención a las estampas japonesas es tan habitual en sus cartas como debió de ser el trasiego de xilografías entre París y Arlés. Los hermanos acrecentaban de manera continua su amplia carpeta gracias a sus contactos con Siegfried Bing, con el que tenían algún tipo de negocio de compraventa. Se menciona un almacén en el que Bing guarda miles de impresiones japonesas; se habla del intercambio de *ukiyo-e* entre Van Gogh, Gauguin, Bernard, etc. En este contexto, la carta fechada en Arlés a 15 de julio de 1888 es paradigmática: Van Gogh le pide a su hermano que se quede con los álbumes de Hokusai de Bing (300 vistas de la montaña sagrada, y escenas de usos y costumbres), y le ruega que no se desprenda del stock que poseen.⁵⁶⁸

⁵⁶⁴ Paul Gauguin (1873 – 1903) fue un pintor postimpresionista, conocido de Vincent van Gogh y Bernard, el cual estuvo en contacto con la corriente *cloisonista* generada por este último, y que además también se sintió atraído por los grabados japoneses. Rewald, *El postimpresionismo*, *Op. Cit.*, p. 55. Debido a lo anterior parece ser que dentro de su obra se pueden detectar ciertos elementos retomados de la estampa japonesa. *Vid.* Pilar de Juan Hernández, “Gauguin. El paraíso perdido”, Tesis de licenciatura, Universidad de la Laguna, 2018, p. 19.

⁵⁶⁵ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 162.

En esta carta al parecer hace referencia al artista de carteles Edward McKnight Kauffer (1890 – 1954).

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁶⁷ *Van Gogh en la puerta de la eternidad*, dirigida por Julian Schnabel, producida por Jon Kilik, Estados Unidos/Francia, 2018.

⁵⁶⁸ Avelli, *Op. Cit.*, p. 189.

Por medio de estas piezas de *ukiyo-e*, Van Gogh continuó su estudio personal sobre el arte japonés, sus métodos y técnicas, manifestándose de manera más concreta en su producción artística generada en esta temporalidad:

En Arlés, Vincent ha definido un estilo extraordinariamente personal, caracterizado por la potencia del color y el ritmo de la pincelada. Más de cien paisajes, cincuenta retratos y unas cuarenta naturalezas muertas. El período más intenso y fructífero de su carrera. En Arlés, Vincent ha alcanzado el cénit de su genio, [...] Durante este periodo perfeccionó aquello que había aprendido de la estampa japonesa, con el uso de línea para los contornos, el uso de colores planos, el encuadre cortado o el uso de la diagonal para generar perspectiva.⁵⁶⁹

En este periodo de asimilación de los métodos de trabajo de los artistas japoneses, destaca la elaboración de series de pinturas, similares a las series de los artistas *ukiyo-e* como Hiroshige con sus “Cien famosas vistas de Edo”. La explicación a esta cualidad paisajística que adquieren algunas de sus obras podría encontrarse en la influencia que tuvieron en su producción artística los grabados japoneses de paisajes denominados *fūkeiga*, de los cuales retomó “el atractivo de los contornos claros, las composiciones concisas y la intensidad del color. También se dio cuenta de la importancia del uso del color en vez de la luz y la oscuridad, además de utilizar una superficie plana.”⁵⁷⁰

Un par de ejemplos de lo anterior se encuentra en las series de: *Los girasoles* (1888), obra compuesta por siete cuadros, así como en los cuadros de la serie *Huertos en Flor* (1888):

Es en su serie de cuadros de árboles en flor realizados en Arlés en la primavera de 1888 donde comunicó con más fuerza que en ninguna otra obra de arte su imagen de Japón como naturaleza. De hecho, sugiero que el árbol "japonés" en flor, durante un tiempo, se convirtió para el artista en la imagen de Japón por excelencia. Los cuadros de árboles en flor de Van Gogh eran lugares en los que el artista negociaba una idea de la naturaleza mediada por Japón, y una idea de Japón como comunicador de la vitalidad de la naturaleza, ambas a través de una imagen concreta de un fenómeno natural que representaba la "naturaleza". Si una de las principales características del coleccionismo es que se hace en serie, a través de su serie de pinturas de árboles en flor, el artista estaba acumulando una colección de poderosas imágenes de "Japón", un "Japón" que había imaginado o soñado basándose en su colección de xilografías japonesas, así como en sus

⁵⁶⁹ Martín, *Op. Cit.*, p. 37.

⁵⁷⁰ Yoshimura, *Op. Cit.*, p. 59.

lecturas sobre Japón como una tierra en la que la gente vivía cerca de la naturaleza. En un contexto en el que el artista buscaba una "verdadera religión" en la naturaleza japonesa, el árbol en flor se convirtió en un símbolo religioso poderoso y personalmente significativo de la vitalidad de la naturaleza para Van Gogh, como lo era para los japoneses.⁵⁷¹

Si bien, Arlés le permitió explotar su capacidad artística fue el lugar donde su salud mental comenzó a decrecer. La cumbre de esto se presentó luego de que, tras una serie de discusiones por el choque de personalidades y opiniones entre Vincent y su huésped Gauguin, éste optara por marcharse de su pequeño proyecto de colectividad artística. Esta situación llevó a Van Gogh a un punto de quiebre tras el cual, en un ataque nervioso, decidió cortarse su propia oreja.

Al parecer esta decisión derivó de que, en medio de su lógica influida por la religión que había ocupado un papel primordial en su vida, para Vincent el darle su oreja cortada era una manera de demostrarle su deseo de que se quedara con él. Ya que citando a Jesús “Si tu mano te ofende, córtatela”, cortarse la oreja había sido un símbolo de cómo, Gauguin al no escucharlo le había ofendido, pero él estaba dispuesto a perdonarle y conservaba la esperanza de que no se marchara.⁵⁷²

Sin embargo, este acontecimiento junto con otros problemas que había tenido con los habitantes de Arlés, hizo que estos solicitaran que se fuera del pueblo y no regresara. Tras este episodio Vincent se interna en el manicomio de Saint-Rémy en mayo de 1889. Esto marcó un freno a su etapa *japonista* más fuerte; sin embargo, “el historiador Kōdera Tsukasa afirma que, tras la crisis [sic] de Arlés, su sueño japonés había terminado, pero aún le interesaba el arte japonés.”⁵⁷³

De este episodio es destacable la pintura que hizo Vincent de sí mismo ya sin su oreja; *Autorretrato con la oreja vendada* en enero de 1889 (Figura 44), en el cual se puede apreciar una pieza de *ukiyo-e* decorando el fondo, a la misma manera que en los retratos hechos para Segatori y Tanguy. Este grabado japonés corresponde a la pieza *Fūkei no naka no geisha* [風景の中の芸者] o “Geishas en un paisaje” de Satō Torakiyo (Figura 45).⁵⁷⁴

⁵⁷¹ Walker, *Op. Cit.*, p. 90.

⁵⁷² Schnabel, *Op. Cit.*

⁵⁷³ Martín, *Op. Cit.*, p. 42.

⁵⁷⁴ Lo anterior se pudo corroborar con la investigación realizada por Douglas Cooper, en donde señala que, a través de un vendedor de arte en París descubrió la compra de dos grabados japoneses; el anteriormente

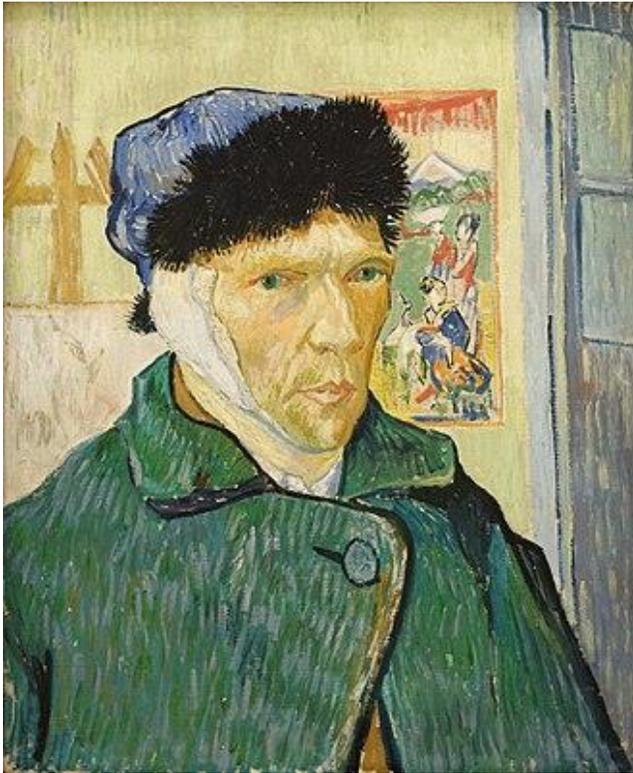
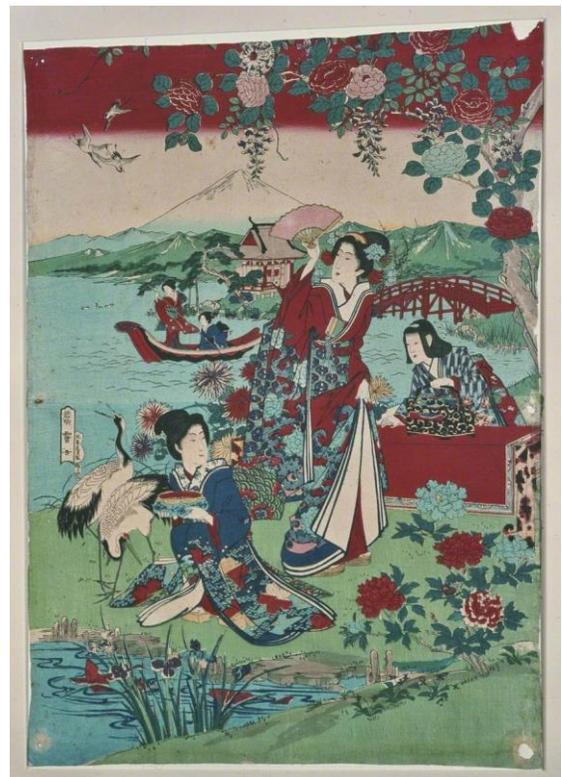


Fig. 44. Vincent van Gogh, *Autorretrato con la oreja vendada y caballete*, 1889, Courtauld Gallery. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Fig. 45. Satō Torakiyo, *Geishas en un paisaje*, 1870 – 1880, Courtauld Gallery. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>



mencionado y *Girls in a Boat* de Taiyensai Yoshimaru, los cuales Paul Gachet, el doctor de Van Gogh, certificó que habían pertenecido al artista. Tras ser de parte de su colección, Van Gogh se los regaló a Gachet, cuyo padre se las había vendido a Vincent en Auvres. Vid. Douglas Cooper, “Two Japanese Prints from Vincent van Gogh's Collection” en *The Burlington Magazine*, vol. 99, n. 651, June 1957, p. 198, 204 – 207.

3.3 Del otro lado del puente: El *ukiyo-e* de Hiroshige en la composición de Van Gogh

En su estudio respecto a la obra de Van Gogh, Walther Ingo F. señala que dentro del proceso occidental de recepción del arte japonés se pueden encontrar cuatro etapas relevantes:

[...] primero fue un cofre del tesoro en el que cualquiera podía encontrar algunos accesorios novedosos; luego la indulgencia se convirtió en un gusto que decretó que sólo el Lejano Oriente era aceptable y trató de reconstruir el mundo oriental en los hogares locales; en la tercera fase la gente trató de reproducir ese mundo, haciendo de sus preferencias una base para un repertorio de su propia creación; y finalmente, siguió una visión del mundo que se destiló del lenguaje de las formas y sus principios.

Estas cuatro etapas de descubrimiento, apropiación, adaptación y recreación pueden explicarse de forma bastante sencilla si tenemos en cuenta que lo que en un principio era secuencial le pareció al occidental alejado de Japón como algo yuxtapuesto y simultáneo.⁵⁷⁵

En el caso de Vincent van Gogh se puede ubicar su paso por cada una de estas etapas: la primera de ellas al usar las piezas de *ukiyo-e* como un elemento ornamental dentro de su estudio en Amberes, y posteriormente dentro del departamento al cual se mudó en París con su hermano Theo; la segunda de ellas corresponde a su coleccionismo de piezas japonesas con las cuales organizó la exposición en *Le Tambourin*, así como la presencia de *ukiyo-e* en los retratos de Segatori y Tanguy; la tercera etapa corresponde a las copias realizadas por Vincent de las piezas de Eisen y Hiroshige; y finalmente la cuarta, en la elaboración de su obra durante y después de su estancia en Arlés, donde ya había una interiorización de las técnicas japonesas dentro de su composición artística.

Con ello podemos dar cuenta que las piezas copiadas por Van Gogh son cruciales para comprender la incorporación de la “perspectiva japonesa”⁵⁷⁶ a su obra posterior. De estos grabados *ukiyo-e*, salta mucho a la vista el hecho de haber dos piezas de Utagawa Hiroshige dentro de la selección de piezas que Vincent eligió para llevar a cabo este proceso de aprendizaje práctico del arte japonés.

⁵⁷⁵ Walther, *Op. Cit.*, p. 283 – 284.

⁵⁷⁶ Inaga, “Transformation de la perspective linéaire...”, *Op. Cit.*

La elección de copiar la pieza de Eisen (Figura 46) se podría explicar al tomar en cuenta la aparición de ésta en la portada revista *Paris Illustré* con su tomo dedicado a Japón, al ser una de las fuentes que el artista consultó para informarse más sobre el arte japonés; pero es importante señalar que en esta copia se puede “apreciar la sinceridad con la que intentó aprender del *ukiyo-e*.”⁵⁷⁷ Sin embargo, el motivo de la elección de las piezas de Hiroshige dentro de toda la cantidad de piezas *ukiyo-e* que poseía, y que se presupone alcanzó la cifra de 660 piezas,⁵⁷⁸ no puede ser explicada más allá de un gusto particular, o una especial admiración, por parte de Vincent a la obra de Hiroshige.



Fig. 46. Vincent van Gogh, *Cortesana*.
(*Después de Eisen*), 1887, Van Gogh
Museum. Imagen tomada de
<https://www.vangoghmuseum.nl/en>

⁵⁷⁷ Hori, *Op. Cit.*, p. 138.

⁵⁷⁸ Van Tilborgh, *Op. Cit.*, p. 35.

Vincent van Gogh copió dos piezas de la obra de Utagawa Hiroshige: *Kameido Umeyashiki* [亀戸梅屋舗] o “Jardín de ciruelos en Kameido”, y *Ōhashi Atake no yūdachi* [大はしあたけの夕立] o “El puente Ōhashi en Atake, bajo una lluvia repentina”; ambas piezas realizadas en 1857 y pertenecientes a la serie *Meisho Edo Hyakkei* [名所江戸百景] o “Cien famosas vistas de Edo”.

La realización de estas obras partió de un método de estudio al que Van Gogh ya había recurrido en sus primeros años incursionando como artista: la copia de piezas,⁵⁷⁹ para lograr una asimilación y una comprensión de los elementos que componían las imágenes que veía. A estas obras copiadas se les conoce como *japonaiseries*, y al parecer fue Van Gogh el primero en probar con ellas.⁵⁸⁰

La pieza “Jardín de ciruelos en Kameido” de Hiroshige (Figura 47) se sitúa en Tokio, detrás del santuario Kameido Tenjinsha.⁵⁸¹ En la parte superior izquierda de este grabado se puede apreciar “el reverso del cartel que llevaba el nombre del famoso árbol”;⁵⁸² es relevante señalar que esta pieza está relacionada con el grabado *Kamada no umezono* o “Jardín de ciruelos en Kamada”, misma que como se expondrá más adelante, también guarda similitud con otra pintura elaborada por Van Gogh.⁵⁸³

El tipo de árboles que se encuentran en la imagen corresponden a los denominados *Garyūbai* [臥竜梅] o “árbol de ciruelo en forma de dragón en reposo”, el árbol más famoso en Edo, cuyo tronco y ramas se extienden junto con el suelo.⁵⁸⁴ Se puede observar dentro del primer plano de la obra el tronco de un árbol de ciruelo y sus ramas con diversas formas y grosores, de las cuales parecen comenzar a brotar capullos blancos.

Desde los espacios vacíos que dejan el tronco y las ramas podemos admirar el resto de la escena del fondo. En el segundo plano se pueden visualizar más árboles de ciruelo dentro del jardín, mismos que se mantienen en el tercer plano y en los cuales se usa un gradiente de tamaño para generar la perspectiva de profundidad en la pieza. Este elemento no es el único que genera una ilusión visual, en esta imagen hay un uso de gradiente de color en los tonos

⁵⁷⁹ Walther, *Op. Cit.*, p. 290.

⁵⁸⁰ *Ídem.*

⁵⁸¹ Trede, *Op. Cit.*, p. 90.

⁵⁸² *Ídem.*

⁵⁸³ *Cfr. Infra.*, p. 219.

⁵⁸⁴ Trede, *Op. Cit.*, p. 90.

grises de los árboles, con los cuales “el impresor consiguió una representación de volúmenes que no se hubiera logrado con otros medios pictóricos.”⁵⁸⁵

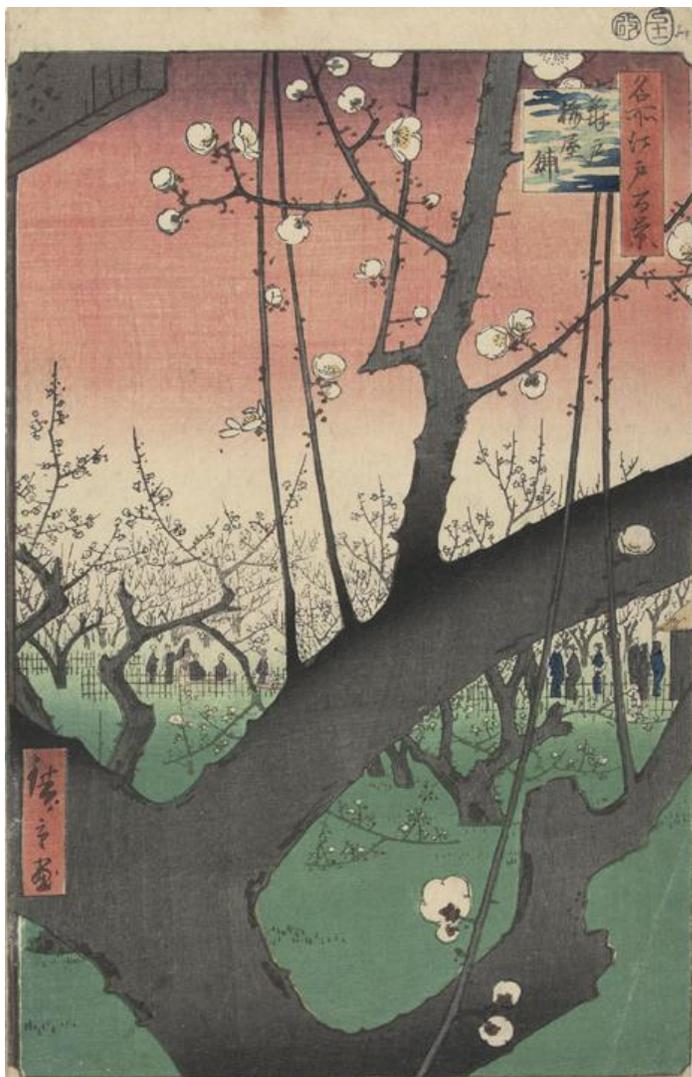


Fig. 47. Utagawa Hiroshige, “Jardín de ciruelos en Kameido” perteneciente a la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1857, Universidad de Wisconsin-Madison. Imagen tomada de <https://www.ukiyoe.org/>

Sin embargo, el tercer plano se diferencia del resto, al ser aquel en el cual se puede alcanzar a vislumbrar la presencia humana; personas que parecen recorrer los alrededores del jardín apreciando la vista de los ciruelos o bien yacer sentadas en pequeñas mantas, mientras charlan admirando las flores. En Japón el florecimiento de *ume* [梅] o flores de ciruelo, antecede a las de los cerezos durante la época de la primavera, por lo cual es común al iniciar la estación

⁵⁸⁵ *Ídem.*

admirar los paisajes florales en una tradición conocida como *hanami* [花見], la cual se traduce literalmente como “ver flores”, acción que es representada en este plano de la obra.

Por medio de esta estampa, Hiroshige le muestra al espectador un panorama que parece situarlo dentro de una casa de té,⁵⁸⁶ sentado observando el paisaje del fondo con el árbol *garyūbai* justo frente a él. Esta manera particular de ubicar la mirada dentro de la imagen surge tras algunos bocetos realizados por el artista en 1856: “Hiroshige trabajó con realces que ponían el motivo principal en el primer plano y llevaban a la lejanía los sectores que se encontraban detrás, con lo que todo el espacio cobraba profundidad. Este efecto podía parecer en ocasiones artificial, pero tenía muy buena aceptación en el público de su época, como demuestra la copia de Vincent van Gogh.”⁵⁸⁷

Es en la copia de Van Gogh *Japonaiserie: Flowering Plum Tree (after Hiroshige)* o “Ciruelo floreciente (después de Hiroshige)” (Figura 48), donde se puede vislumbrar el impacto que tuvo en él “la composición cercana a la imagen, así como el proceso de su investigación para comprender, digerir e incorporar en su arte pictórico los elementos formativos del *ukiyo-e*; como la composición del plano del cuadro y el contraste de colores.”⁵⁸⁸

La posición del ciruelo en el primer plano parece ser que fue lo que más interesó a Van Gogh en términos artísticos ya que, “estaba experimentando con la 'perspectiva de contraste', una técnica que él y otros artistas de la época tomaron de los grabados japoneses.”⁵⁸⁹ En esta técnica el objeto del primer plano se situaba ampliado para lograr un efecto de profundidad por medio de un gradiente de tamaño con los otros planos del fondo, técnica que aprendió de la copia de esta estampa y que reutilizó en diferentes obras artísticas posteriores.

Sobre la selección de esta pieza en particular, se puede presuponer que fueron las técnicas de representación poco usuales presentes en este grabado las que llamaron su atención, además de que “sugiere que fue atraído por el grabado no sólo como artista, sino también como persona que se sintió conmovida por el ciruelo en flor como imagen natural vital.”⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ Walker, *Op. Cit.*, p. 96.

⁵⁸⁷ Trede, *Op. Cit.*, p. 90.

⁵⁸⁸ Hori, *Op. Cit.*, p. 138.

⁵⁸⁹ Walker, *Op. Cit.*, p. 96.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 98 – 99.



Fig. 48. Vincent van Gogh,
*Japonaiserie: Árbol de ciruelo
 floreciente (Después de Hiroshige)*,
 1887, Van Gogh Museum. Imagen
 tomada de
<https://www.vangoghmuseum.nl/en>

Por otro lado, el segundo grabado de Hiroshige que copia corresponde a “El puente *Ōhashi* en *Atake*, bajo una lluvia repentina” (Figura 49), en el cual se representa la caída de la lluvia por medio del uso de líneas verticales de distintos grosores, cayendo vertical y diagonalmente, entrecruzándose. Esta lluvia que ocupa el primer plano cae desde unas nubes oscuras, cuyo efecto se logra por medio de un difuminado del gris al negro por parte del grabador.

La vista mostrada parece crear el efecto de encuadrar la imagen dentro del marco de una ventana, pudiendo suponer que el paisaje se observa desde alguna edificación, en alguna parte más alta en contraposición del puente *Ōhashi*, el cual se vislumbra a través de la lluvia y está situado de igual forma en el primer plano. Sobre este puente transitan seis personas, las cuales parecen equilibrar la composición de la imagen; tres de ellas se dirigen hacia un lado, y las otras tres hacia el otro. Sin embargo, todas se resguardan a sí mismas del chubasco con paraguas, sombreros, o esterillas de paja.



Fig. 49. Utagawa Hiroshige, “El puente Ōhashi en Atake, bajo una lluvia repentina” perteneciente a la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1857, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

En el segundo plano, como un punto de tránsito entre el horizonte cercano y lejano de la imagen, se puede visualizar a un barquero que, ayudado de un remo, lleva en su barca de madera a un lugar que parece casi salir del encuadre de la imagen, y con ello de la vista del espectador. Del lado contrario a este personaje, se puede visualizar la presencia de un punto de fuga generado por las líneas correspondientes al puente, el río y el horizonte del tercer plano donde figura la región de *Atake*.

En este tercer plano *Atake* aparece sutilmente “[...] insinuada, esquemáticamente, en tonos grises y azules.”⁵⁹¹ En la parte izquierda de este horizonte que compone el tercer plano, se pueden ligeramente ver tres triángulos claros rodeados de árboles, estos “insinúan las casas guardabotes que acababan de restaurarse tras el destructor terremoto de Ansei de 1855 y varios tifones, un mes antes de realizarse la xilografía.”⁵⁹²

Esta pieza ha sido considerada como una obra de arte equiparable a “La gran ola de Kanagawa” de Hokusai, siendo la pieza más reconocida de esta serie y de la obra de Hiroshige en general.⁵⁹³ Esto se debe a los detalles técnicos que posee este grabado:

[...] el extremado naturalismo ofrece la impresión de suficiente espacio para su propia creatividad: las nubes negras irregulares que aparecen en el margen superior son distintas en cada tirada: el grabador tenía que aplicar todo su saber para dejar libres en la plancha de madera los finísimos trazos que servían para representar la lluvia [...] una pericia que sigue sorprendiendo a los copistas aún hoy.⁵⁹⁴

En su obra *Japonaiserie: Bridge in the Rain (after Hiroshige)* o Puente bajo la lluvia (después de Hiroshige) (Figura 50), Van Gogh recrea esta imagen partiendo de una reinterpretación de la misma, en la cual modifica el margen añadiéndole grosor y representado dentro del mismo lo que él consideró que era escritura japonesa. El uso del color también cambia al optar por tonalidades más brillantes en colores complementarios: el rojo presente en el margen de la obra en conjunto con el verde, que de igual forma se encontraba en el agua del río; y el amarillo del puente con el azul casi violeta del fondo.

El efecto de la lluvia deja de ser marcado por líneas continuas y es representado por medio de líneas punteadas, “más que imitar el estilo suave de Hiroshige, Van Gogh también usa pinceladas que se dejan notar más, pues son más enérgicas y reproducen el mar o la lluvia con una textura diferente y un estilo propio.”⁵⁹⁵

⁵⁹¹ Trede, *Op. Cit.*, p. 146.

⁵⁹² *Ídem.*

⁵⁹³ *Ídem.*

⁵⁹⁴ *Ídem.*

⁵⁹⁵ García Blanco, *Op. Cit.*, p. 31.

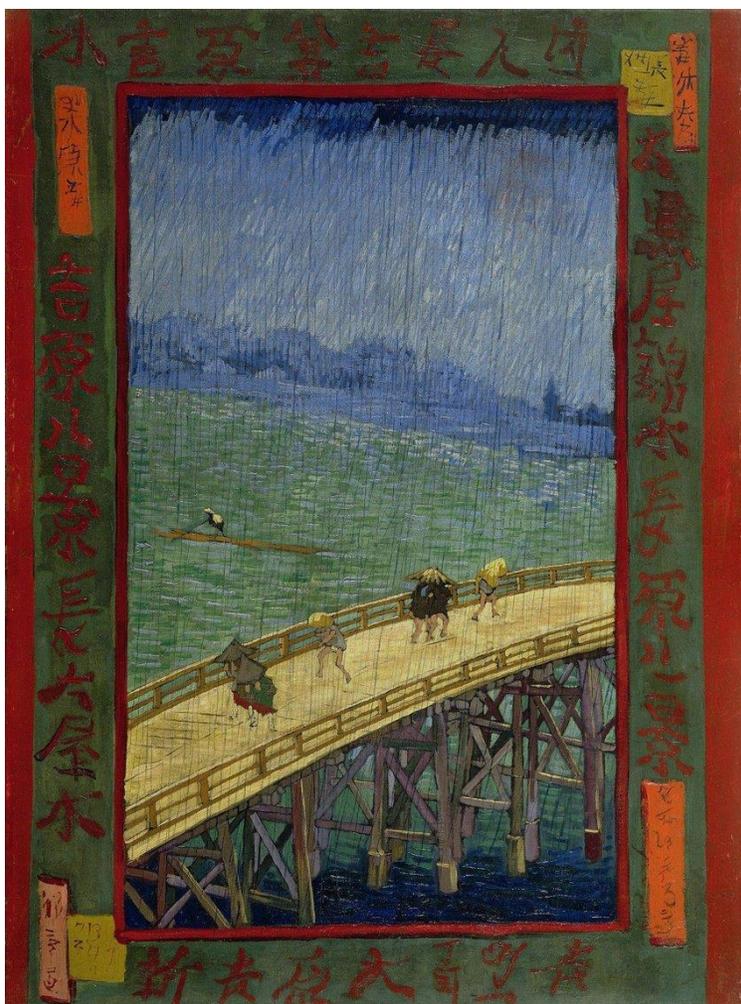


Fig. 50. Vincent van Gogh, *Japonaiserie: Puente bajo la lluvia (Después de Hiroshige)*, 1887, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

En estas dos obras *japonaiserie*, “Ciruelo floreciente (después de Hiroshige)” y “Puente bajo la lluvia (después de Hiroshige)”, se puede denotar que Van Gogh retomó y aprendió “la importante conexión entre el ser humano y la naturaleza en los grabados japoneses”;⁵⁹⁶ particularmente de la composición de Hiroshige, quien se caracterizaba y diferenciaba por añadir y mantener el elemento humano dentro de sus grabados paisajistas.⁵⁹⁷ De igual forma, en ambas obras logra desarrollar y perfeccionar un efecto que utilizó sus inicios en la obra de *La italiana*; “la imitación del efecto de la superficie de lo que se llamó papel japonés”.⁵⁹⁸

El recurrir a la copia de estas dos piezas nos permite vislumbrar una parte fundamental del proceso de asimilación del arte japonés, el cual se consolidó en ese momento no sólo

⁵⁹⁶ Walker, *Op. Cit.*, p. 100 – 101.

⁵⁹⁷ La exposición de las características particulares de Utagawa Hiroshige fue abordado en el apartado 1.4 de la presente investigación *Cfr. Supra.*, p. 88.

⁵⁹⁸ Walther, *Op. Cit.*, p. 298.

como un objeto llamativo u ornamental, y tampoco como una pieza de colección, sino como una fuente de información que complementaba lo leído en obras como las de Bing o Gonse. Al recrear desde su propia concepción de lo “japonés” en estas piezas, el estudio del *ukiyo-e* en Van Gogh pasa de la teoría a la práctica, denotando el desarrollo de un conocimiento particular, con lo cual se generó una paulatina incorporación de las técnicas japonesas en su estilo propio de pintura:

Van Gogh utilizó estos modelos [las copias de Hiroshige] principalmente para perfeccionar su dominio del color. Pudo yuxtaponer grandes áreas de color sin mezclar, confiando en el impacto familiar del contraste; y esto hizo que se viera todo el efecto de los bloques monocromos de color uno al lado del otro, donde anteriormente la configuración del amarillo junto al violeta o del rojo junto al verde había dependido del color local o de la pincelada a pequeña escala. Esta fue la primera vez que Van Gogh se atrevió a utilizar áreas monumentales de color no mezclado e ininterrumpido, no atenuado por cuestiones de luz y oscuridad, en su poder pleno, vívido y radiante. Además, siempre había valorado mucho su cuarto contraste, no canónico, entre el blanco y el negro.⁵⁹⁹

La “perspectiva japonesa” que retomó de los grabados *ukiyo-e* se fundamentó en Van Gogh en un proceso de asimilación de donde en un primer momento son imitadas las técnicas para poder aprenderlas y posteriormente las ajustó a sus propios modelos de representación; generando una hibridación entre técnicas japonesas de los grabados *fūkeiga*, que habían pasado ya por un proceso muy similar para integrar la perspectiva occidental,⁶⁰⁰ y las técnicas artísticas occidentales, las cuales él había aprendido desde joven y trataba de integrar en su etapa como artista.

Sobre los grabados *fūkeiga* que Van Gogh incorporó en su producción artística, es destacable señalar que en la producción de Utagawa Hiroshige es donde hay una presencia de efectos atmosféricos en elementos naturales como la lluvia o la nieve, lo cual dota su obra de un carácter momentáneo:

Lo que sucede en el mundo nos hace sentir la mutabilidad de las cosas en la vida: todo está siempre fluyendo, para nunca volver. Esto es lo que enseña el clima japonés, y los japoneses se dan el gusto de captar esta inmediatez. Hiroshige hace

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 291.

⁶⁰⁰ Lo anterior fue expuesto con mayor detalle en el capítulo I de la presente tesis *Cfr. Supra.*, p. 24.

lo mismo: intenta fijar espectáculos efímeros en grabados realizados para inmortalizarlos. Para fijar un "momento", la composición con la "caída del segundo plano" es particularmente útil.⁶⁰¹

Este uso de la “caída del segundo plano” produce en cada una de sus imágenes el efecto de fijar la vista del espectador en un instante concreto; el cual, si bien solo era posible llegar a capturar brevemente a través de la mirada del espectador, la habilidad de Hiroshige le permitió también plasmarlo en el grabado. Esta fijación de la vista, junto con el formato vertical de sus imágenes que retomó de la escuela de Akita,⁶⁰² le permitió emplear un elemento de representación particularmente utilizado en sus xilografías: la vista en picado.⁶⁰³ Para ajustar esto al encuadre de sus obras, corta el primer plano de manera tajante, generando al espectador la sensación de vislumbrar sólo una parte de la realidad:

De este modo, Hiroshige, nada menos que Hokusai, se convirtió en un maestro que podía manejar con la mayor habilidad casi todos los sistemas de representación del espacio utilizados hasta entonces. Adoptó la superposición excéntrica, remitiendo al estilo de Hokusai, y la perspectiva lineal, añadiendo un efecto de sombra que rara vez se había utilizado en el grabado. Además, reintrodujo las vistas tradicionales en Japón: la vista en picado, la vista caballera con líneas oblicuas paralelas, la vista de pájaro, la vista desde el suelo, el espacio del suelo, etc. En cada caso, elige empíricamente, y de una manera que podría parecer arbitraria para un europeo, el método o los métodos más eficaces para el propósito expresivo buscado.⁶⁰⁴

Esta técnica de cortar el encuadre fue implementada por Vincent van Gogh, junto con la “caída del fondo”, la cual también fue retomada en la pintura impresionista siendo “un

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁰² Esta escuela de pintura japonesa adoptó las tradiciones occidentales, pero al mismo tiempo respetaba las tradiciones nativas en cuanto a los temas y materiales, utilizando pigmentos tradicionales japoneses y materiales tales como la seda o el papel japonés, para la representación de flores y aves. Las composiciones se caracterizaban por enfatizar un elemento en el primer plano, el cual era modelado en luces y sombras, y en ocasiones, yuxtaponer un paisaje distante o bajo. Esta escuela se generó en Akita, de ahí el nombre de la misma, y sus representantes más destacados fueron Satake Shozan (1748 – 1785), Odano Naotake (1749 – 1780) y Hiraga Gennai (1728-1780), siendo este último la persona encargada de introducir el estilo occidental a esta escuela de pintura. Una parte de esta definición fue tomada de: “Akita ranga” s.v., *Japanese Architecture and Art Net Users System*, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/a/akitaranga.htm> (Consulta: 17 de enero del 2022). Una explicación breve de esta escuela y sus representantes principales dentro del proceso de introducción y adaptación de la visualidad occidental dentro de las técnicas de representación japonesas se puede encontrar en el capítulo I, dentro del apartado 1.3 “El cambio en la representación y la técnica tras la reforma *Kyōhō*. La interiorización de la visualidad occidental en las imágenes japonesas” *Cfr. Supra.*, p. 68.

⁶⁰³ Inaga, “Transformation de la perspective linéaire...”, *Op. Cit.*, p. 41.

⁶⁰⁴ *Ídem.*

elemento decisivo en la "destrucción del espacio renacentista" y desempeñó un papel fundamental en los intentos de renovar la composición."⁶⁰⁵

Al igual que los impresionistas, en la obra de Van Gogh la asimilación de elementos técnicos de las estampas japonesas se puede vislumbrar en el uso de los siguientes elementos:

- Los primeros planos se superponen o yuxtaponen al fondo del cuadro sin que sea posible apreciar la distancia exacta entre ellos;
- la discontinuidad entre las parcelas se ve acentuada por la ausencia de fondo (o la presencia de un fondo muy amplio y poco distinguido, como el mar, el cielo, un campo, etc.);
- Los primeros planos a menudo se extienden más allá del lienzo y son cortados por el marco;
- el fondo siempre está cortado por estos primeros planos;
- De ello se desprende que la continuidad del espacio asumida por la perspectiva lineal ya no se conserva: el efecto de profundidad resulta, en cambio, de la discontinuidad creada por la superposición de planos.⁶⁰⁶

Todos estos elementos están presentes dentro de la obra de Hiroshige, y la mayor parte de ellos se encuentran particularmente en las dos piezas que Van Gogh copió, y de las cuales pudo aprender la manera de utilizar estas técnicas de representación:

Van Gogh encontró sus propios métodos espaciales confirmados por los artistas del Ukiyo-e. Y su planitud decorativa, que contrarrestaba la atracción de la profundidad, también le impresionó. Esto permitía la opción de permanecer en la superficie plana del lienzo o entrar en las profundidades del cuadro, como él prefería- y ¿quién podía decir qué era incompetencia y qué era un efecto estético intencionado? Una cosa era segura: las xilografías japonesas estaban ahí como un importante precedente.⁶⁰⁷

El estudio y la asimilación de las técnicas de representación del *ukiyo-e* no sólo se manifestaron en Vincent en la copia de piezas, sino que además se puede vislumbrar en el resto de sus obras; dentro de las cuales, en algunos casos, también se puede apreciar la importancia de la obra de Hiroshige y su conexión con la pintura de Van Gogh.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁰⁶ *Ídem.*

⁶⁰⁷ Walther, *Op. Cit.*, p. 292.

Algunos ejemplos de esto se encuentran en la obra *Wheat field fenced in the sun and clouds May-June* o “Campo de trigo cercado por el sol y las nubes Mayo-Junio” (Figura 51), con el grabado de Hiroshige *Yoshida, Toyokawabashi* [吉田豊川橋] o “Yoshida: El puente sobre el río Toyokawa” (Figura 52), del cual parece retomar la representación del espacio, enfatizando una cuadrícula que en el caso de Van Gogh se crea con el cercado del territorio; mientras en Hiroshige ésta se configura por medio de la delimitación de un espacio acuático, delimitado por el edificio que está en el primer plano del lado izquierdo, en conjunto con el puente y el espacio marcado por el horizonte.

De igual forma en la pieza *Country road in Provence at night* o “Carretera rural en la Provenza de noche” (Figura 53) de Van Gogh, el artista recrea el espacio representado en diagonal en el grabado de Hiroshige, *Mochizuki* [望月] o “Luna llena” (Figura 54); en ambas piezas el paisaje natural se encuentra delimitado por medio del camino rural en donde transitan personas, alcanzándose a vislumbrar en el fondo la luna. Aquí la vista del paisaje está cortada de manera tajante, fijando la mirada en un momento temporal específico del horizonte.

En las dos comparaciones anteriores la composición del espacio y los enfoques visuales utilizados parecen coincidir con los de Hiroshige, pero en las obras *Oliveraie* (Figura 55) y *Apricot Trees in Blossom* o “Albaricoqueros en flor” (Figura 57) de Van Gogh, con los grabados japoneses de Hiroshige *Harima Maikonohama* [播磨 舞子の浜] o “Playa Maiko en Harima” (Figura 56) y *Kamada no umezono* o “Jardín de ciruelos en Kamada” (Figura 58) respectivamente, lo que coincide es la técnica empleada para la representación de los árboles.

En el caso de *Oliveraie* y *Harima Maikonohama*, la disposición y la forma de los troncos y las ramas poseen una similitud considerable; mientras en “Albaricoqueros en flor” y “Jardín de ciruelos en Kamada”, lo que concuerda es la representación de las flores y la temática de florecimiento como eje central del paisaje.



Fig. 51. Vincent van Gogh, *Campo de trigo cercado por el sol y las nubes Mayo-Junio*, 1889, Van Gogh Museum. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>



Fig. 52. Utagawa Hiroshige, “Yoshida: El puente sobre el río Toyokawa” perteneciente a la serie *Las cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō*, 1833-34, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

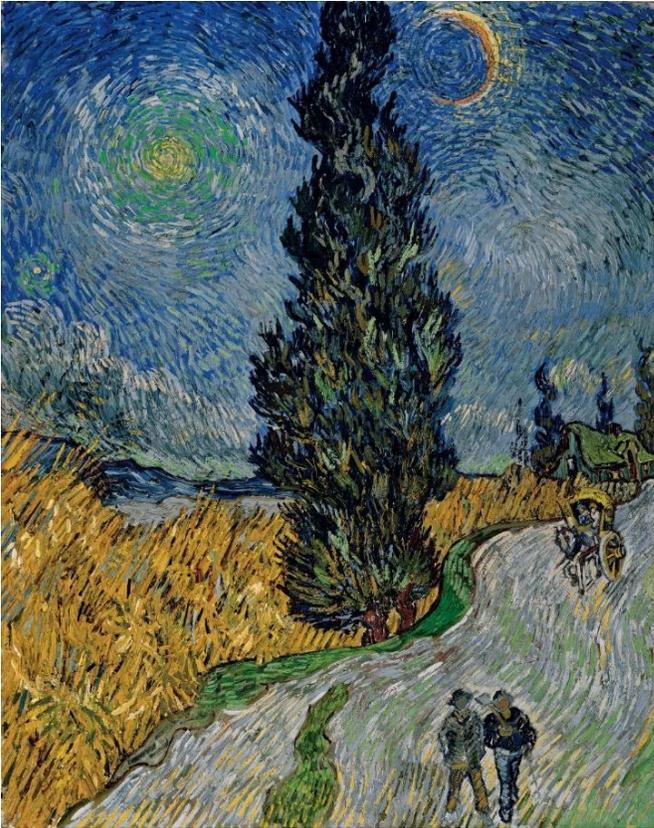


Fig. 53. Vincent van Gogh, *Carretera rural en la Provenza de noche*, 1890, Museo Kröller-Müller. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>



Fig. 54. Utagawa Hiroshige, "Luna llena" perteneciente a la serie *Las sesenta y nueve estaciones de Kiso Kaidō*, 1838-1842, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

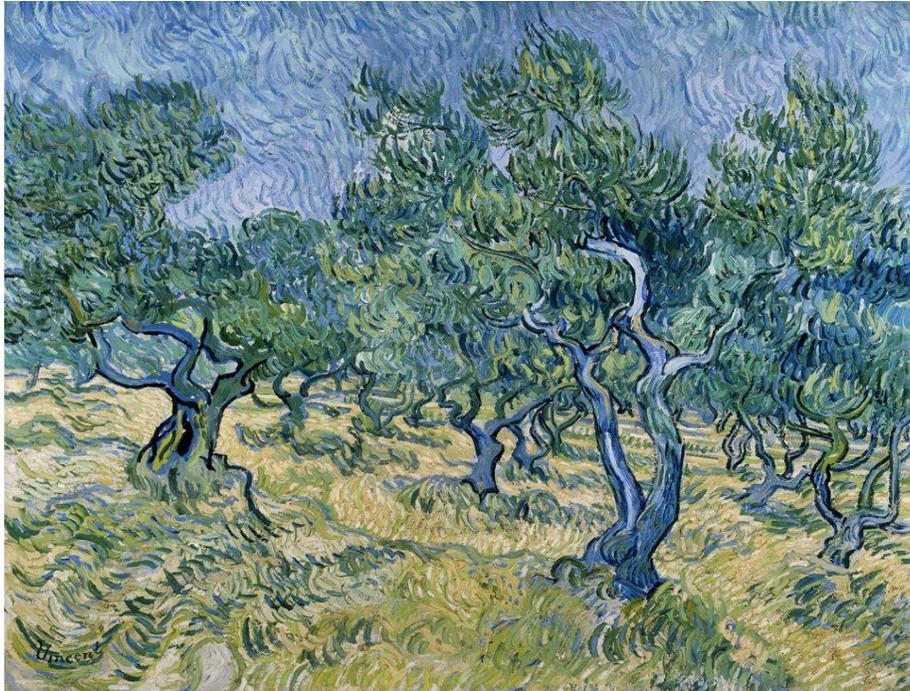


Fig. 55. Vincent van Gogh, *Oliveiraie*, 1889, Museo Kröller-Müller. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>

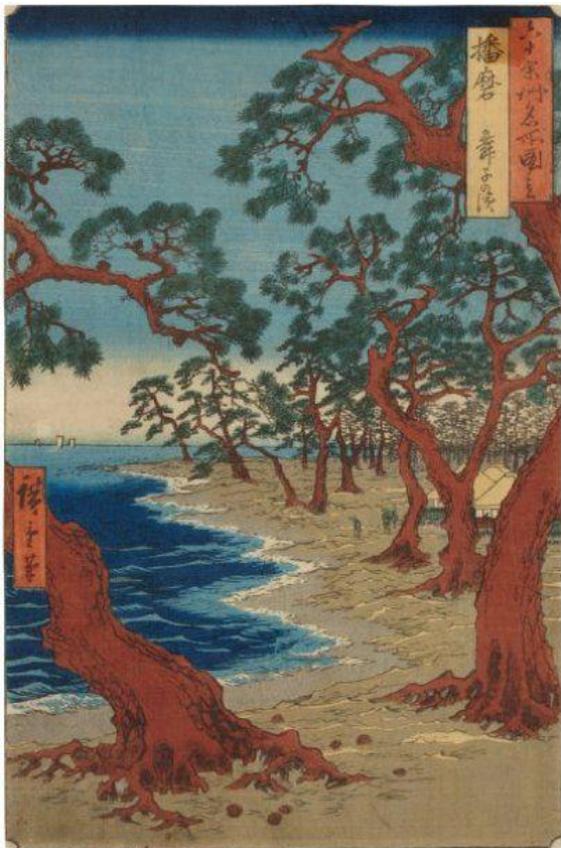


Fig. 56. Utagawa Hiroshige, “Playa Maiko en Harima” perteneciente a la serie *Lugares famosos de las sesenta y tantas provincias*, 1853, Museum of Fine Arts Boston. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>



Fig. 57. Vincent van Gogh, *Albaricoqueros en flor*, 1888, National Galleries Scotland. Imagen tomada de <https://www.vangoghmuseum.nl/en>



Fig. 58. Utagawa Hiroshige, “Jardín de ciruelos en Kamada” perteneciente a la serie *Cien famosas vistas de Edo*, 1857, Edo-Tokyo Museum. Imagen tomada de <https://www.ukiyo-e.org/>

Lo anteriormente expuesto permite denotar el vínculo entre la obra de Utagawa Hiroshige y la de Vincent van Gogh. Es particularmente interesante que, habiendo influenciado su obra en la manera en que lo hizo, Van Gogh no hiciera mención de Hiroshige en alguna de sus cartas enviadas a Theo, al contrario de las tres menciones que hace de Katsushika Hokusai.⁶⁰⁸ Sin embargo, el vínculo entre la obra del artista japonés y Vincent se puede manifestar de manera clara dentro de su producción artística; motivo por el cual las imágenes se transforman en una fuente de información sumamente importante, que complementa las fuentes primarias y secundarias escritas sobre el tema de la relación entre la obra de Vincent van Gogh y los grabados japoneses de Utagawa Hiroshige.

Los grabados *ukiyo-e* tuvieron un impacto sumamente importante para Van Gogh en su vida y en su producción artística; los artistas japoneses se convirtieron en su modelo,⁶⁰⁹ al ejecutar sus dibujos como relámpagos,⁶¹⁰ y mantener una seguridad absoluta en cada trazo. En el caso de Van Gogh, el tipo de “pinceladas ricamente expresivas, los contornos llamativos y los colores vivos y fuertes, reflejan la estética japonesa del *ukiyo-e* que él percibía.”⁶¹¹

Incluso llegó a señalar que los envidiaba debido a que la realización de sus piezas le parecía un trabajo “tan simple como respirar [...] hacen una figura con algunos trazos seguros, con la misma facilidad, como si fuera tan sencillo como abotonarse el chaleco.”⁶¹² Esta pasión por el arte japonés se puede vislumbrar en sus propias palabras, al mencionarle a su hermano Theo que toda su obra se basaba en mayor o menor medida en el arte japonés,⁶¹³ ya que según Vincent van Gogh: “cuando uno empieza a amar las estampas japonesas, ya no se arrepiente.”⁶¹⁴

⁶⁰⁸ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 193, 210, 218.

⁶⁰⁹ Naifeh, *Op. Cit.*, p. 556.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 178.

⁶¹¹ Yoshimura, *Op. Cit.*, p. 59.

⁶¹² *Ibid.*, p. 221.

⁶¹³ Nishiyama Matsunosuke, “Historical background to the “Fifty-three stages of the Tokaido” by Hiroshige” en *Hiroshige: The 53 Stages of the Tokaido and One Hundred Famous Views of Edo Special Exhibition Catalogue* (広重: 東海道五十三次・名所江戸百景の世界 特別展図録), Tokai Bank Currency Museum; Nagoya City Museum, 1991, p. 233.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

Conclusiones

A lo largo de los tres capítulos de esta investigación se explicaron los contactos culturales manifestados en el arte dejando de lado la interpretación del concepto “influencia”, entendido como un proceso en el que existe una parte que enseña y otra que aprende o bien una cultura que predomina jerárquicamente en cuanto a aquello que puede aportarle a la otra. Los estudios producidos dentro de esta categoría de predominancia no profundizan en los procesos de adaptación cultural, motivo por el cual se optó por recurrir a la interculturalidad como marco teórico para el desarrollo de la presente tesis.

Lo anterior permitió generar una investigación acerca del fenómeno de interculturalidad visual, en cuyo desarrollo se expuso la complejidad que evoca el estudio de contextos culturales específicos, mismos que responden a un horizonte histórico particular conformado por determinadas circunstancias sociales, económicas, políticas, artísticas, entre otras. Tomando esto en cuenta, cuando dos culturas entran en contacto cada parte le presta atención a la otra en la medida en que se dispone a tomar de ella y aprehender elementos que le son de utilidad, partiendo de sus intereses concretos. No hay por lo tanto una cultura que pueda enseñar y otra que deba aprender, sino dos entes diferentes entre sí que al entrar en contacto por medio de la interacción humana se posicionan mutuamente, llevándose ambas partes elementos determinados que responden a sus necesidades o inquietudes.

En ambos horizontes culturales, estos intercambios y las adaptaciones que se generan sobre lo tomado de dicho encuentro son sumamente complejos, por lo cual es necesario un estudio puntal de los casos. Partiendo de esta idea, a lo largo del presente trabajo se analizó desde la interculturalidad un caso entre la visualidad japonesa y la occidental, optando por desarrollar en los primeros dos capítulos un estudio histórico de cada uno de los contextos involucrados, de tal manera que se tomaran en cuenta y remarcaran los intercambios culturales generados en procesos distintos. Tras lo cual se pudo situar un ejemplo particular de retroalimentación visual estudiando la relación entre la obra de Utagawa Hiroshige y la de Vincent van Gogh.

En el capítulo I se partió de hacer una presentación de la estampa *ukiyo-e* como objeto de estudio, dando cuenta de cómo surgió y se desarrolló. Esto permitió señalar la historicidad de las estampas japonesas y de su valor como una fuente histórica que denota los intereses y las temáticas desarrolladas por la sociedad japonesa en temporalidades históricas

determinadas. Con base en lo anterior, el análisis compositivo de las imágenes *ukiyo-e* mostró un cambio en la representación y los recursos que se usaban dentro de los grabados japoneses del siglo XVIII, en los cuales se manifestó una inserción de la visualidad occidental.

Esto permitió identificar tres momentos de contacto cultural entre Occidente y Japón, los cuales se consolidaron como vías de ingreso de la visualidad occidental al contexto japonés: el “Siglo Cristiano” en Japón (1549 – 1639), el comercio establecido con China, y posteriormente con Holanda.

Durante los contactos que se establecieron en el “Siglo Cristiano”, en Japón se importaron imágenes religiosas y seculares, las cuales comenzaron a ser copiadas por artistas japoneses entre 1562 y 1565. Con ello comenzó la primera etapa en la integración de la visualidad europea dentro de las imágenes japonesas, lo cual culminaría con la fundación de la *Schola Pictorum* con la llegada del jesuita Giovanni Nicolao a Japón. Lo anterior propició que se produjeran pinturas, grabados y biombos en donde las fuentes figurativas europeas eran utilizadas, y las técnicas pictóricas occidentales eran aplicadas.

Sin embargo, si bien hasta la fecha no hay estudios que desarrollen la continuidad entre las técnicas occidentales introducidas en este periodo y las del *ukiyo-e*, es relevante señalar que, tras la prohibición del cristianismo en Japón en 1614, la *Schola Pictorum* fue trasladada a Macao. Esta situación contribuyó al desarrollo de las técnicas occidentales en la producción artística generada durante la Dinastía Ming (1368 – 1644), lo que conllevó a que el contacto entre las técnicas de representación occidentales y japonesas se diera de manera indirecta, por medio de China como intermediario. Por lo tanto, es necesario realizar investigaciones que en el futuro ayuden a comprender las relaciones y los intercambios de conocimientos artísticos occidentales entre Japón y China.

Posteriormente, la segunda vía de integración de la cultura visual europea y sus técnicas compositivas se propició gracias a los contactos comerciales mantenidos entre Japón con China y Holanda, los cuales permitieron el ingreso de textos e imágenes occidentales que había sido frenado con la instauración de la política de encierro *sakoku*, derivada de la prohibición del cristianismo en Japón. Dentro de las técnicas de representación que fueron incorporadas en las composiciones japonesas destaca el uso de la perspectiva lineal.

La exposición de estas dos vías se centró en señalar cómo las condiciones comerciales fomentaron los intercambios culturales en materia visual. En el caso de China su proyecto de

evangelización propició la producción de textos e imágenes religiosas, o bien, de imágenes que en general tenían técnicas de representación occidentales y que encontraron camino en el contexto japonés, en donde las regulaciones anticristianas no siempre diferenciaban los textos con contenidos laicos de los religiosos. De hecho, dentro de este panorama particular se dio una inserción de los elementos de representación occidentales en las composiciones chinas, por lo cual se podría realizar un análisis de este caso particular de una manera similar al realizado a lo largo del capítulo I de la presente tesis.

Con respecto a la tercera vía de ingreso, el contexto japonés del siglo XVII propició que el contacto que se mantenía con Holanda fuera más permisivo, admitiendo la importación de textos e imágenes que fomentaron la curiosidad de los intelectuales y artistas japoneses que fueron denominados *rangaku*. Esta circulación de textos europeos aumentó en el siglo XVIII, cuando Japón tuvo una crisis económica que lo llevó a replantear las reformas anteriormente instauradas dando lugar a la creación de nuevos edictos; uno de ellos fue la reforma Kyōhō (1716 – 1745),⁶¹⁵ que permitió la importación de libros extranjeros que no tuvieran contenidos cristianos. Con ello se dio una mayor difusión de textos e imágenes extranjeras que propiciaron la curiosidad japonesa acerca de nuevas miradas y formas de pensamiento que habían sido introducidas antes de que el territorio se cerrara al contacto con otras culturas.

Todo esto dio lugar a una paulatina inserción de la cultura visual de Occidente en Japón, donde los pintores y artistas incorporaron lo visto en las imágenes europeas, y comenzaron un proceso de asimilación de técnicas que partió de la imitación hasta la consolidación de aquello que fue denominado como la “perspectiva japonesa” por Inaga Shigemi: es decir la hibridación de técnicas de representación de ambas culturas que se desarrolló entre los siglos XVII y XIX, y que cuya última etapa se puede apreciar en las estampas japonesas del género *fūkeiga*.

El capítulo concluyó con un análisis de la obra paisajista del artista Utagawa Hiroshige, partiendo de exponer su ingreso como discípulo en una escuela de arte *ukiyo-e*, así como de los motivos que lo llevaron a consolidarse como uno de los artistas de paisajes más representativos, y de los rasgos que lo diferenciaban y dotaban a su obra de un carácter

⁶¹⁵ Es relevante señalar que la reforma Kyōhō coincidió con la época de la Ilustración en Europa, por lo cual se introdujeron a Japón los conocimientos occidentales más recientes y relevantes del momento.

particular. Finalmente, se demostró la manera en que se manifestó la “perspectiva japonesa” en la obra de Utagawa Hiroshige.

Lo presentado en el capítulo I se consolidó como uno de los momentos que conforman el proceso de “la ida y la vuelta” del arte, teoría desarrollada por Inaga, y cuya metodología se utilizó a lo largo de los dos primeros capítulos de la presente investigación para dar cuenta de las relaciones interculturales sostenidas entre Japón y Occidente. De tal forma, la “ida” correspondió al análisis de la incorporación de la visualidad europea, la cual llegó a Japón por medio de las vías desarrolladas, dentro de las composiciones japonesas.

Por lo cual, el desarrollo del capítulo II correspondió a la exposición del segundo momento del proceso; “la vuelta” del arte. Para lograr aclarar en qué sentido se dio este fenómeno se buscó realizar un estudio similar al planteado en el primer capítulo, que partiera de la presentación contextual del horizonte cultural europeo durante el momento en que se da esta “vuelta” del arte. Ésta consistió en el surgimiento de un fenómeno de incorporación visual similar al desarrollado en el contexto japonés, el en cual durante el siglo XIX en la mayor parte de los países que conformaron Europa Occidental, se fomentó la incorporación de las técnicas de representación japonesas presentes en los grabados *ukiyo-e* dentro de la producción de arte europeo que comenzó a surgir en ese contexto.

Las técnicas de representación presentes en la producción visual europea, que habían “ido” a Japón durante el “Siglo Cristiano”, los contactos con China y el comercio con los Países Bajos, y que se habían insertado en la producción visual japonesa, particularmente en los grabados *ukiyo-e*; posteriormente “volvieron” al contexto europeo durante el siglo XIX por medio de estas estampas. En este momento de la “vuelta” del arte se incorporó la “perspectiva japonesa” de los grabados *ukiyo-e* dentro de la producción artística occidental, particularmente en corrientes como el impresionismo y el postimpresionismo; dando lugar a otro fenómeno de incorporación visual.

Lo anterior se propició gracias a la creación de una corriente artística e intelectual denominada como *japonismo*, en la cual se generó una moda que giraba en torno a las manifestaciones culturales japonesas dentro del sector burgués en Europa. Para comprender cómo se dio el *japonismo*, el segundo capítulo partió de una reconstrucción histórica del contexto occidental, para posteriormente analizar la conformación de esta corriente a partir

de su antecedente y de aquello que propició la llegada de las manifestaciones culturales japonesas, además de una problematización sobre qué fue el *japonismo*.

Para comprender la aparición del *japonismo* fue necesario estudiar el fenómeno de la *chinoiserie*, bajo el cual el objeto de admiración occidental fue la cultura china. El análisis de esta corriente fue importante para el desarrollo de esta tesis puesto que permitió mostrar de las bases sobre las cuales se generó el *japonismo*; es decir, denotó que había una idea que se consolidó y que fue seguida por la sociedad europea como el referente para entender la nueva admiración por Japón. Al tener presente a la *chinoiserie* como base para el desarrollo del *japonismo*, se puede postular que ambas corrientes corresponden a un tipo de *orientalismo*.

Para mostrar la manera en que las manifestaciones japonesas llegaron al contexto del *japonismo*, y este a su vez se consolidó como un tipo de *orientalismo*, se planteó a esta moda generada en torno a Japón como el resultado de un imaginario que se creó en la mentalidad europea gracias a la llegada de esta otra cultura al contexto occidental por medio de las Exposiciones Universales. En estos eventos el envío de mercancías japonesas que en un inicio carecían de explicaciones sobre qué eran promovió el entendimiento de estas piezas desde categorías como el exotismo y el misticismo.

Dentro de estas piezas que fueron exhibidas en las diferentes Exposiciones Universales celebradas en Occidente se encontraban piezas de la escuela Utagawa —a la cual perteneció Hiroshige—, mismas que se convirtieron en una parte medular para la renovación artística que tendría lugar a finales del siglo XIX en Europa. De igual forma se buscó explicar las circunstancias históricas que promovieron la llegada de ese tipo concreto de producción visual japonesa.

Por otro lado, para exponer cómo el imaginario europeo que constituyó al *japonismo* es un tipo de *orientalismo* se realizó una presentación y un análisis de fuentes literarias tales como crónicas, relatos de viaje y novelas centradas en el tema de Japón y su cultura, en las cuales se mostró con mayor claridad las cualidades e ideales que los occidentales le otorgaron a la nación japonesa. Estos textos muestran que en realidad los occidentales crearon un imaginario sobre Japón y su cultura a partir de lo que creían que era esta nación, dejando de lado que poseía sus propias problemáticas y desarrollo contextual, puesto que la idealización

partía del Japón “antiguo” correspondiente al periodo Edo, en el cual se generaron las estampas *ukiyo-e*.

Lo anteriormente expuesto permitió que se analizara puntalmente el *japonismo*, pero tomando en cuenta que este respondió a un fenómeno sumamente amplio, se optó por partir del término y las explicaciones de su surgimiento. Al considerar la complejidad de delimitar un punto de partida para el desarrollo de este fenómeno se comenzó con un rastreo de la labor coleccionista y de la venta en tiendas específicas de artículos que fomentaban este gusto entre la población europea, como formas en las que se propagó esta corriente. Esto dio pauta a realizar un estudio sobre los principales *japonistas* de la época, en el cual se entretejió una red de contactos establecidos entre cada uno de estos personajes para mostrar cómo se conocían y relacionaban entre sí, sentando las bases para que el consumo y el contacto con el arte japonés se intensificara, creando redes de comercio y contacto artístico que a la larga serían importantes para comprender el acercamiento que tuvieron los artistas europeos, como Vincent van Gogh, con el arte y las técnicas japonesas.

Con base en lo anterior, se vinculó a la importancia del *japonismo*, ya que pudo mostrar cómo una gran parte de los artistas que generaron una revolución en lo que sería considerado el inicio del arte moderno a finales del siglo XIX fueron representantes del *japonismo* o se sintieron atraídos en menor o mayor grado por esta corriente. Un ejemplo de esto se desarrolló al presentar el vínculo existente entre el *ukiyo-e* y el movimiento impresionista, siendo Claude Monet su principal representante. Exponer la relación entre la producción artística de este pintor con el *japonismo* y la estampa japonesa, permitió desarrollar posteriormente el caso de Vincent van Gogh.

El análisis que se hizo del caso de Monet al término del capítulo II permite la posibilidad de tomar en cuenta la realización del mismo tipo de investigación en estudios futuros, en los cuales se aborden otras relaciones de interculturalidad visual en casos específicos de otros artistas occidentales, tales como el propio Claude Monet, Félix Bracquemond o Paul Gauguin. De igual manera, dentro de la misma metodología que analiza los procesos desde sus particularidades, pueden ser abordados la *chinoiserie* y el *japonismo*, a partir de diversos enfoques, como la labor del coleccionismo en la propagación de ideas; el surgimiento de tiendas y establecimientos para la venta de arte; la producción literaria que ayudó a moldear estos imaginarios; los espacios que fueron centrales para el desarrollo del

mismo; la interacción de los personajes involucrados; las naciones en las cuales se desarrollaron; etc. Así mismo, al realizar trabajos de rastreo entre vínculos manifestados a partir de la visualidad se puede analizar la obra de otros artistas japoneses de *ukiyo-e*, como en el caso de Katsushika Hokusai.

Al iniciar la investigación se consideró que el estudio de los dos contextos relacionados en el fenómeno de la interculturalidad visual fuese desarrollado de manera general en cada uno de los dos primeros capítulos, para que posteriormente el caso concreto de la presencia de la visualidad occidental en la obra de Hiroshige y la incorporación de ésta en la obra de Van Gogh fueran expuestos en el tercero. Sin embargo, la reconstrucción realizada en el caso del contexto japonés a lo largo del capítulo I dio pauta a que la exposición del caso de Hiroshige fuera más pertinente al insertarlo y desarrollarlo en ese apartado, puesto que permitió comprender de mejor manera el desarrollo y la consolidación de la “perspectiva japonesa”.

En el tercer y último capítulo de esta investigación se buscó seguir el mismo método de “la idea y la vuelta” propuesto por Inaga, pero enfocándolo en un caso particular: el de Utagawa Hiroshige y Vincent van Gogh, debido a la relación visual que se denotó al analizar la producción artística del pintor holandés. Tomado en cuenta lo anterior se pudo analizar el caso de Van Gogh y la relevancia de la cultura y el arte de Japón para el desarrollo su *japonismo*. Esto se pudo realizar debido al análisis que se hizo a lo largo del segundo capítulo, en donde la reconstrucción del *japonismo* en Occidente dio pauta a comprender la incorporación del *ukiyo-e*, puntualmente de la obra de Hiroshige, en la producción artística del pintor holandés.

Para realizar esto, el capítulo III inició con la presentación biográfica de Van Gogh para trazar una ruta que permitiera desarrollar una explicación de su incursión paulatina en el arte, con la finalidad de comprender que, si bien su obra está catalogada dentro de la corriente del postimpresionismo, posee en realidad un fuerte vínculo con el impresionismo, como una corriente que tenía un fuerte nexo con el *japonismo*. Es necesario puntualizar que este trabajo se enfoca sólo en ciertos aspectos biográficos de Van Gogh, debido a que existen vastos estudios sobre dicho artista.

Es relevante mencionar que dentro de una gran parte de los libros referentes a los temas antes mencionados hay una constante particular: la ausencia de información o de relevancia

que se le da al rol que ejerció el arte y la cultura de Japón dentro de la vida del artista. Tomando esto en cuenta, dentro del capítulo III esta situación fue invertida, ya que se mencionaron etapas de su vida y momentos en su obra en donde se pudo denotar este vínculo entre él y la cultura japonesa, en vista de que uno de los temas centrales a tratar de manera general en la investigación es el rol desempeñado por Japón y sus manifestaciones visuales dentro del contexto cultural y artístico europeo.

Dentro del desarrollo de una metodología particular que parte del proceso de “la ida y la vuelta” del arte, la exposición de la inserción de la visualidad europea en el caso de Utagawa Hiroshige correspondería a “la ida”; mientras que la recuperación de la obra de Hiroshige en la producción artística de Van Gogh sería “la vuelta”. Con base en esto, y en los objetivos a desarrollar en la tesis, el capítulo III finalizó con un análisis de las obras de Vincent para poder remarcar la relevancia del arte japonés –particularmente de la obra de Hiroshige– en las composiciones del artista holandés.

Se puede concluir que, si bien la producción artística europea fue central para el desarrollo del tema presentado, las estampas japonesas fueron el punto de inflexión para el planteamiento del problema y el estudio que se realizó en esta tesis. Por lo tanto, es necesario señalar que analizar estos tipos de producciones artísticas como testimonio de los intercambios culturales no es algo trivial, puesto que es en estas manifestaciones que cada horizonte cultural logra representar su realidad, así como la manera en que la comprenden y la construyen.

Es así como la visualidad manifestada en las producciones artísticas se consolidó como una parte fundamental para el desarrollo de este estudio, ya que por medio de su análisis compositivo se pudo remarcar su importancia como fuentes de información para las investigaciones históricas y sociales que complementan a las fuentes escritas dentro de los estudios referentes a visualidad.

Al tener presente la recuperación que se hizo dentro del arte japonés de las técnicas de representación occidentales y la relevancia del arte japonés para la conformación del impresionismo y de la obra de Van Gogh, se pudo dar cuenta de la complejidad de los procesos que se desarrollan en la conformación de las producciones artísticas que parten de procesos de interculturalidad. Lo anterior debido a que muestran que las manifestaciones

producidas dentro de estos procesos no surgen de forma autónoma, sino de la recuperación e incorporación de elementos que proceden de horizontes culturales distintos.

Esta recuperación no demerita el trabajo de los artistas que reincorporan técnicas procedentes de manifestaciones culturales distintas, pero llevan a cuestionar la omisión presente en discursos académicos sobre aquellos elementos que proceden de otros contextos y que están presentes en la producción artística de cada nación, en determinadas corrientes o artistas. Particularmente en el caso de Occidente, dentro de los estudios de la historia del arte, se ha dejado de lado a la cultura japonesa como una parte central para la conformación de corrientes como el impresionismo y el postimpresionismo, lo cual se podría explicar debido a que parten de una visión eurocentrista.

El trabajo presentado mostró cómo las diferencias entre manifestaciones de la visualidad pertenecientes a contextos culturales particulares y sus formas de representar la realidad en el arte, al entrar en contacto dan pauta a generar un proceso de retroalimentación generando un fenómeno que puede ser estudiado desde la interculturalidad. Bajo este entendido, las culturas no solo existen por sí mismas ni se generan de forma autónoma, sino que se nutren de los contactos entre partes involucradas, en donde cada una de ellas toma de la otra aquello que responde a sus necesidades e intereses.

Así como en un primer momento por medio del arte europeo que se importó a Japón el arte japonés comenzó un proceso mediante el cual se conocieron, se asimilaron y se incorporaron dentro de las técnicas de representación japonesas, métodos y técnicas europeas, este fenómeno se dio de manera similar en un segundo momento durante el siglo XIX en Europa. Desde este continente las tendencias artísticas que surgieron partieron de una idealización por la extrañeza hacia lo oriental, dotando a su producción artística con un misticismo y exotismo que parecía alejarse de los principios de composición occidentales, cuando en realidad la presencia del lenguaje visual europeo ya se encontraba dentro de la estampa japonesa.

Las tradiciones orientales despertaron tal interés que generaron un pensamiento en donde Occidente se interesó por integrar lo japonés a la manera en que el propio Japón lo había hecho con ellos; es así como en Europa los artistas del momento y las academias de arte incorporaron en su producción elementos relacionados con las estampas y grabados *ukiyo-e*. En este sentido, el arte posee un carácter social puesto que las manifestaciones

artísticas que parten de los vínculos culturales no están determinadas por el contexto cultural del cual preceden, sino por la interrelación entre fenómenos contextuales distintos que pudiesen ser aparentemente incompatibles, pero que en realidad propician el desarrollo de la actividad creadora.

Partiendo de las imágenes y de su análisis formal, se puede denotar que no hay cortes tajantes entre las composiciones artísticas japonesas y occidentales que se presentaron en este estudio. Incluso a partir de lo anterior se puede presuponer que en Europa vieron en el *ukiyo-e* técnicas de representación que no les fueron tan ajenas a las propias, siendo un motivo por el cual las incorporaron. Ya que como se señaló anteriormente en los grabados japoneses paisajistas, que fueron algunas de las piezas que más circularon en Europa, se podía encontrar el último momento del proceso de hibridación de técnicas japonesas con las occidentales.

Lo anterior no logró ser confirmado del todo, puesto que en fuentes primarias no hay una mención que haga referencia a reconocer directamente que se encontró cierta familiaridad en las piezas que se incorporan dentro de determinadas manifestaciones artísticas. Sin embargo, al reflexionar en torno a las redes y los motivos que permitieron retomar ciertas piezas dentro del gran cúmulo de manifestaciones artísticas que conforman las producciones visuales de cada nación, se puede especular que la familiaridad que encontraban en ciertas obras permitía que el acercamiento a estas se diera de manera más sencilla para los artistas que se interesaban en ellas.

Como un tema a desarrollar en investigaciones futuras, pareciera que esto mismo pasó posteriormente en el contexto japonés, donde hubo un marcado interés por la corriente impresionista:

Salvo que se trate de un especialista, pocos occidentales saben que Japón alberga magníficas colecciones de arte moderno francés. De hecho, entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, la pintura moderna y el arte francés, especialmente el impresionismo, fueron objeto de un ferviente interés por parte de los coleccionistas. Los cuadros adquiridos en esa época forman el núcleo de las colecciones de los principales museos japoneses, como el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio (colección Matsukata), el Museo Ohara (colección Ohara), el Museo Bridgestone (colección Ishibashi) o el Museo Pola (colección Suzuki). [...] Este hecho explica en parte que la pintura francesa resulte tan atractiva para los japoneses, hasta el punto de que cada año se organizan en Japón diversas retrospectivas sobre el impresionismo y se celebran regularmente exposiciones del Louvre o del Museo de Orsay.⁶¹⁶

⁶¹⁶ Miura, *Op. Cit.*, p. 141.

De igual forma parece ser que durante el desarrollo del arte moderno japonés, entre finales del siglo XIX y principios del XX, Francia fue el lugar preferido para pintores japoneses que iban en busca de estudiar las artes occidentales. De hecho “en el siglo XX, cuando la historia del arte alcanzó por fin el estatus de disciplina propia en Japón, se desarrolló naturalmente en torno a sus vínculos con Francia.”⁶¹⁷

Esto permitiría desarrollar un segundo momento en el fenómeno de “la ida y la vuelta” del arte propuesto por Inaga. De hecho, en una de sus cartas pareciera que Van Gogh previó que esto sucedería al afirmar que: “el arte japonés, en decadencia en su patria, retoma sus raíces en los artistas franceses impresionistas.”⁶¹⁸

El hecho de que el estudio sobre la figura de Van Gogh fuera el punto de cierre para la presente tesis, y que a su vez la afirmación realizada por él pudiese ser un punto de partida para el desarrollo de una investigación futura es interesante, puesto que al parecer Japón vio:

[...] la cuna de la modernidad en Van Gogh, un artista que vio los avances artísticos en las estampas japonesas. Esto nos demuestra que el arte como cultura es como la materia, ni se crea ni se destruye, solo se transforma, adquiriendo nuevas formas y estilos que permiten avanzar a los artistas. Del mismo modo que a Van Gogh le gustaba Japón, a los japoneses les gusta la forma de pintar de Van Gogh, sintiendo una afinidad respecto a él, influenciándose y conmoviéndoles, que les permite crear nuevas obras de arte, como es el caso del artista Tatsumi Orimoto.⁶¹⁹

Para finalizar es importante señalar la relevancia de trabajar estos temas desde México, puesto que el *japonismo* y su posterior repercusión en el arte impresionista fueron fundamentales no sólo para el contexto europeo, sino también para el norteamericano y el mexicano. En este último caso el *japonismo* encontró un lugar con su máximo representante José Juan Tablada (1871 – 1945), y a su vez dentro del impresionismo el arte moderno mexicano bebió de las fuentes europeas que poseían elementos culturales y visuales japoneses; tal es el caso del impresionismo desarrollado por el mexicano Joaquín Clausell (1866 – 1935).

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁶¹⁸ Van Gogh, *Op. Cit.*, p. 187.

Cuando menciona la decadencia artística en Japón Van Gogh hace referencia al contexto japonés del periodo Meiji.

⁶¹⁹ Martín Hernández, *Op. Cit.*, p. 43 – 44.

Si bien se han producido una serie de estudios con respecto a la estampa japonesa en México, siendo Amaury García Rodríguez uno de los pioneros en esta materia, hay una carencia en cuanto a estudios que aborden estas temáticas de reciprocidad e intercambios entre formas distintas de construir la visualidad y representarla. Considero que la elaboración de estos estudios es sumamente relevante, puesto que al día de hoy las relaciones de interculturalidad visual entabladas entre Japón y Occidente siguen manifestándose.

Lo anterior se puede ejemplificar en la emisión de un *spot* transmitido por la televisión francesa para la promoción de los Juegos Olímpicos de 2020 celebrados en 2021 en Japón. En esta muestra visual se puede observar la animación de un luchador de *sumo* [相撲], uno de los deportes tradicionales japoneses más representativos, realizando una serie de actividades que rememoran los distintos deportes que engloban las categorías de los Juegos Olímpicos. La ilustración de estas escenas se hace en fondos que representan piezas de *ukiyo-e*, retomando algunos de los grabados japoneses paisajísticos más representativos del siglo XIX.⁶²⁰

A manera de una conclusión personal se pudo denotar la complejidad y la riqueza de la categoría de cultura, la cual nos permite encontrarnos y descubrirnos a nosotros mismos dentro del mundo y a su vez nos separa de realidades distintas. Considero que los estudios culturales sobre otras regiones del mundo nos permiten acortar los kilómetros existentes entre nuestra realidad y la de esos otros contextos que son históricamente distintas.

Dentro de los estudios históricos y de la cultura visual, analizar la manera concreta en que se concebía y construía la realidad dentro de las imágenes ayuda a generar una mayor empatía cultural, buscando entender que aquello que se estudia es diferente y parte de parámetros completamente distintos a los de la persona que lo analiza, no sólo por provenir de contextos y construcciones culturales distintas, sino también de tiempos históricos diferentes. Estudiar estos ámbitos nos permite comprender y reconocer que el otro vive, existe y se construye al igual que lo hacemos nosotros desde nuestro propio contexto, pero la manera en que lo hace parte de una de forma distinta, la cual es determinada por su propio horizonte cultural.

⁶²⁰ Revista japonesa Eikyō (@revista_eikyo), “Desde la televisión francesa ya están promocionando los Juegos Olímpicos de Tokio con este espectacular spot”, 30 de mayo de 2021, 04:15 am, Tweet, https://twitter.com/revista_eikyo/status/1398930971374854147?s=20&t=CJjSDP5_kxMPNkChBf18CA (consultado el 06 de abril de 2022).

Bibliografía

Abou-Jaoude, Amir Lowell, “A pure invention: Japan, Impressionism and the West, 1853-1906” en *The History Teacher*, Society for History Education, vol. 50, n. 1, November 2016, p. 57 – 82, ils., <https://www.jstor.org/stable/44504454> (Consulta: 19 de abril del 2021).

“Akita ranga” s.v., *Japanese Architecture and Art Net Users System*, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/a/akitaranga.htm> (Consulta: 17 de marzo del 2022).

Alagón Laste, José María, “La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales” en Anjhara Gómez Aragón (edit.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 627 – 634, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/654205.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Albuquerque-García, Luis, “El relato de viajes: Hitos y formas en la evolución del género” en *Revista de Literatura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. LXXIII, n. 145, enero – junio 2011, p. 15 – 34, <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Almarcegui Elduayen, Patricia, “La crónica y literatura de viajes” en *Nueva revista de política, cultura y arte*, Universidad Internacional de La Rioja, n. 158, 2016, p. 9 – 14, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5589896&orden=0&info=link> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Almazán Tomás, David, “La seducción de Oriente: De la *Chinoiserie* al *Japonismo*” en *Artigrama*, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, n. 18, 2003, p. 83 – 106, ils., <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/02.pdf> (Consulta: 27 de enero del 2022).

Almazán Tomás, David, “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China” en *Artigrama*, Universidad de Zaragoza, n. 21, 2006, p. 85 – 104, ils., <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/21/2monografico/03.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Altmann, Philipp, “Arte e interculturalidad, o: ¿puede el arte ser intercultural?” en *Interculturalidad y artes. Derivas del arte para el proyecto intercultural*, Jorge Gómez Rendón (edit.), Guayaquil, Universidad de las Artes del Ecuador, 2009, 237 pp. (Colección ENSAYOS)

Arimura, Rie, *Iglesias Kirishitan. El arte de lo efímero en las misiones católicas en Japón (1549 – 1639)*, 1ª ed., México, Universidad Iberoamericana, 2017, 292 pp., ils., mapas.

Arimura, Rie, “*Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural The Great Martyrdom of Japan in 1597*” en *Historia y Sociedad*, n. 36, 2019, p. 21 – 56, <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n36.73460> (Consulta: 15 de agosto de 2021).

Asao, Naohiro, “The Sixteenth-Century Unification” en *The Cambridge History of Japan, Early Modern Japan*, John Whitney Hall y James L. McClain (edit.), vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 40 – 95.

“Aspectos destacados de la colección. Colección Chinoiserie” s.v., *Victoria and Albert Museum*, <https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie> (Consulta: 04 de agosto del 2021).

Atauri, Macarena, Fullana, María Florencia, Calcagno, Ailen Limia, “El Japonismo en el arte europeo del siglo XIX”, Trabajo de investigación, Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes, s.f., 37 pp., ils., [https://www.academia.edu/42236170/El Japonismo en el Arte Europeo del siglo XIX](https://www.academia.edu/42236170/El_Japonismo_en_el_Arte_Europeo_del_siglo_XIX) (Consultado: 28 de enero del 2022).

Avelli Matamoros, Matilde, “Relaciones intertextuales en Van Gogh. Una noche estrellada” en *Temas de estética y arte*, n. 31, 2017, p. 173 – 194, ils., <https://www.realacademiabellasartessevilla.com/wp-content/uploads/2021/01/AVELLI.pdf> (Consulta: 22 de enero del 2022).

Barlés Báguena, Elena, “El descubrimiento del arte japonés en Occidente durante la era Meiji” en catálogo de la exposición *La fascinación por el arte del país del sol naciente. El encuentro entre Japón y Occidente en la era Meiji (1868 – 1912)*, Zaragoza, Museo de Zaragoza, del 10 de mayo del 2012 al 10 de mayo del 2013, p. 95 – 156, ils., <http://www.museodezaragoza.es/wp-content/uploads/2015/01/CAT%C3%81LOGO-ON-LINE-EXPO-MEIJ.pdf> (Consulta: 27 de enero del 2022).

Bayou, Hélène, “Du Japon à l'Europe, changement de statut de l'estampe ukiyo-e” en *Arts Asiatiques*, École France d'Extrême-Orient, vol. 66, 2011, p. 155 – 176, ils., <https://doi.org/10.3406/arasi.2011.1759> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Beltrán, Joaquín, *La interculturalidad*, Lluís Pastor (dir.), Barcelona, Editorial UOC, 2015, 104 pp. (Colección Quierosaber)

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Harry Zohn (trad.), London, Verso, 1983, 192 pp.

Berndt, Jaqueline, “Dibujar, leer y compartir. Guía para la Exposición del Manga Hokusai Manga” en publicación de la exhibición *Manga Hokusai Manga. Approaching the Master’s Compendium from the Perspective of Contemporary Comics*, Tokyo, Fundación Japón, 2016, 51 pp., ils., <https://www.ve.emb-japan.go.jp/files/000393659.pdf> (Consulta: 20 de abril del 2021).

Bing, Samuel, *Artistic Japan. A Monthly Illustrated Journal of arts and industries*, vol.1, n. 1, mayo, 1888, 71 pp., ils.

Binyon, Laurence, O’Brien Sexton, J. J., “Chapter I. From 1658 to 1695” en *Japanese Colour Prints*, Londres, Ernest Benn Limited, 1923, 263 pp., ils. y cuadros.

Bird, Isabella, *Japón Inexplorado, 1880* (EPUB), Carlos Rubio (prol.), Titivillus Editor Digital, s.f., 283 pp.

Bru, Ricard, “Japón en la exposición universal de 1888” en *Estudios de arte español y latinoamericano*, Fundación Hakuho, Nichibunken, n. 17, 2016, p. 41 – 52, ils., <https://ricarbd.files.wordpress.com/2010/06/20-e591a8e5b9b4e8a898e5bfb5e382b7e383b3e3839de382b8e382a6e383a0e789b9e588a5e5af84e7a8bf.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Cabañas Moreno, Pilar, “Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa” en *Hanga. Imágenes del mundo flotante. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas*, 1ª ed., Madrid, Fundación Japón, 1999, p. 1 – 24, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24489/1/Hanga%20Introducci%C3%B3n%20general.pdf> (Consulta: 28 de enero del 2022).

Camúñez Yerbes, Inmaculada, “La difusión del patrimonio cultural japonés a través de Francia” en Anjhara Gómez Aragón (edit.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 371 – 380, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/654205.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Chipot, Dominique, “Le Japon artistique” en *Fiche pédagogique. Japonisme & littérature*, juin 2009, 9 pp., ils., http://www.dominiquechipot.fr/haikus/fiches/japon_artistique.pdf (Consulta: 13 de enero del 2022).

Cobos Castro, Esperanza, “Pierre Loti. Impresionismo y nostalgia” en *Alfinge. Revista de filología*, Universidad de Córdoba, n. 2, 1984, p. 63 – 46, <http://hdl.handle.net/10396/16610> (Consulta: 23 de enero del 2022).

“Colección Chinoiserie” s.v., *Victoria and Albert Museum* <https://www.vam.ac.uk/collections/chinoiserie> (Consulta: 04 de agosto del 2021).

“Compendio de leyes sobre el control de materiales impresos. Japón 1657-1842” en *Estudios sobre Asia y África*, trad. Amaury García Rodríguez, Colegio de México, México, v. 36, n. 3, 2001, p. 495 – 523.

Cooper, Douglas, “Two Japanese Prints from Vincent van Gogh's Collection” en *The Burlington Magazine*, Burlington Magazine Publications Ltd, vol. 99, n. 651, June 1957, p. 198, 204 – 207, ils., <https://www.jstor.org/stable/872200> (Consulta 04 de enero del 2022).

Crary, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. Fernando López García, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008, 223 pp., ils. (Colección Ad Literam n. 4)

Curvelo, Alexandra, “Arte 'kirishitan'. La práctica artística en la acción misional de los jesuitas en el Japón” en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, año XXXVIII, n. 149, julio – septiembre 2001, p. 59 – 69, ils., https://www.researchgate.net/publication/200765160_Arte_Kirishitan_La_practica_artistica_en_la_accion_misional_de_los_jesuitas_en_el_Japon (Consulta: 24 de mayo del 2022).

Dees, Karen Marie, “The role of the Parisian café in the emergence of modern art: an analysis of the nineteenth century café as social institution and symbol of modern art”, Master Degree Thesis, Louisiana State University, 2002, 85 pp., https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2545&context=gradschool_theses (Consulta: 13 de enero del 2022).

Denvir, Bernard, *El impresionismo*, trad. Marcelo Covián, 1ª ed., Barcelona, Editorial Labor, 1975, 64 pp., ils., (Colección Bolsillo de Arte Labor)

Enciclopedia del Arte Garzanti, Barcelona, Ediciones B, 1991, 1300 pp., ils.

Fernández Del Campo Barbadillo, Eva, “Las fuentes y lugares del <<Japonismo>> en *Anales de historia del arte*, Universidad Complutense de Madrid, n. 11, 2001, p. 329 – 356, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=286078&orden=1&info=link> (Consulta: 27 de enero del 2022).

Fortune, Robert, *Yedo and Peking. A narrative of a journey to the capitals of Japan and China with notices of the natural productions, agriculture, horticulture, and trade of those countries, and other things met with by the way*, 1a ed., London, British Library, Historical Print Editions, 2011, p. 395, ils., mapas. (History of travel)

French, Calvin L., *Shiba Kōkan. Artist, innovator, and pioneer in the westernization of Japan*, 1ª ed., New York, Columbia University, 1974, 200 pp., ils. (Studies of the East Asian Institute)

Futter, Catherine L., Twilley, John, “Chinoiserie in Northern Italy – Japanned decoration in a rare eighteenth-century piedmontese “Gabinetto” in the Nelson-Atkins Museum of Art” en *Furniture History*, The Furniture History Society, vol. 46, 2010, p. 137 – 155, ils., <https://www.jstor.org/stable/23410844> (Consulta: 16 de julio del 2021).

García Blanco, Natalia, “Japonismo en Europa S. XIX. La influencia del Arte Japonés en el Impresionismo y Postimpresionismo”, Trabajo de licenciatura, Universidad de Salamanca, 2021, 43 pp., ils., https://www.academia.edu/50364259/JAPONISMO_EN_EUROPA_S_XIX_LA_INFLUENCIA_DEL_ARTE_JAPON%27S_EN_EL_IMPRESIONISMO_Y_POSTIMPRESIONISMO (Consulta: 27 de enero del 2022).

García González, Martín, “Estudio Preliminar” en Víctor Hugo, *El último día de un condenado a muerte. Claude Gueux*, Madrid, Akal, 2018, 224 pp.

García Jiménez, Olga, “El periodo Edo. Sociedad y cultura popular urbana” en catálogo de la exposición *Fantasia en escena Kunisada y la escuela Utagawa*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, mayo – julio 2014, p. 11 – 30, ils.

García Montiel, Emilio, “El control de la estampa erótica japonesa shunga, de Amaury A. García Rodríguez” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 1, n. 103, 2013, p. 264 – 265, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2013.103.2509> (Consulta: 25 de enero del 2022).

García Rodríguez, Amaury A., *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*, 1ª ed., México, El Colegio de México, 2005, 145 pp. (Colección Historias Mínimas)

García Rodríguez, Amaury A., “La grana cochinilla y la utopía del rojo en la estampa japonesa del siglo XIX” en *Rojo Mexicano. La grana cochinilla en el arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo del Palacio de Bellas Artes, 2017, p. 285 – 299, ils.

García Vaquero, Andrea, “La filosofía oriental ¿detrás del impresionismo francés?”, Tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 2020, 51 pp., ils., <https://eprints.ucm.es/61399/1/LA%20FILOSOF%27S%20ORIENTAL%20%27D%20DETR%27S%20DEL%20IMPRESIONISMO%20FRANC%27S.pdf> (Consulta: 27 de enero del 2022).

Guth, Christine, *El arte en el Japón Edo: el artista y la ciudad, 1615 – 1868*, trad. Ana Trujillo Dennis, Madrid, Akal, 2009, 176 pp., ils., (Colección Arte en Contexto)

Hartman, Elwood, “Japonisme and Nineteenth-Century French Literature” en *Comparative Literature Studies*, Penn State University Press, vol. 18, n. 2, June, 1981, p. 141 – 166, <https://www.jstor.org/stable/40246249> (Consulta: 03 de enero del 2022).

Hausberger, Bernd, *La globalización temprana*, 1ª ed., México, El Colegio de México, 2019, 264 pp., graf., mapas. (Colección Historias Mínimas)

Hearn, Lafcadio, *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890 – 1904* (EPUB), trad. José Manuel de Prada Samper, OZN Editor digital, 2002, 221 pp.

Hearn, Lafcadio, *Japón. Un intento de interpretación*, 1ª ed., trad. Marián Bango Amorín, Gijón, Satori, 2013, 364 pp.

Hori, Junko, “Japonisme and Ukiyo-e: in 19th century, the Era of City and Media (ジャポニスムと浮世絵: 都市とメディアの時代を背景に)” en *Sapporo Otani Junior College bulletin*, Sapporo Otani University, vol. 43, 2013, p. 127 – 138, ils., http://library.sapporo-otani.ac.jp/file/contents/992/7977/kiyo_tan43_14_hori.pdf (Consulta: 25 de enero del 2022).

Hsai, Paul F., “Chinoiserie in Eighteenth Century England” en *American Journal of Chinese Studies*, American Association of Chinese Studies, vol. 4, n. 2, October 1997, p. 238 – 251, <https://www.jstor.org/stable/44288555> (Consulta: 16 de julio del 2021).

Hyatt Mayor, A., “Chinoiserie” en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, The Metropolitan Museum of Art, vol. 36, n. 5, May 1941, p. 111 – 114, ils., <https://www.jstor.org/stable/3256573> (Consulta: 16 de julio del 2021).

Inaga, Shigemi, “Images changeantes de l'art japonais: Depuis la vue impressionniste du Japon à la controverse de l'esthétique orientale (1860-1940)” en *Journal of the Faculty of Letters from the University of Tokyo*, Tokyo University, vol. 29/30, 2006, p. 73 – 93, <https://inagashigemi.jp/ uploads/pdf/JTLA-Images-Changantes-2006.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Inaga, Shigemi, *Kaiga no Tōhō, Orientalizumu kara Jyaponisumu he* (絵画の東方。オリエンタリズムがジャポニスムへ), Nagoya, The University of Nagoya Press, 1997, 467 pp.

Inaga, Shigemi, “Transformation de la perspective linéaire. Un aspect des échanges culturels entre l'Occident et le Japon” en *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations entre les cultures*, Université de Paris, n. 2, 1984, p. 29 – 62,

<https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/84Transformation.pdf> (Consulta: 27 de enero del 2022).

Ives, Colta Feller, *The Great Wave. The influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974, 112 pp., ils., <https://archive.org/details/greatwaveinflu00ives> (Consulta: 25 de enero del 2022).

“Japón. Tesoro de tentaciones” s.v., *Towards A New Age of Partnership*, <http://www.tanap.net/content/universities/japan.cfm> (Consulta: 15 de agosto del 2021).

Juan Hernández de, Pilar, “Gauguin. El paraíso perdido”, Tesis de licenciatura, Universidad de la Laguna, 2018, 52 pp., ils., <https://riull.uil.es/xmlui/handle/915/9971> (Consulta: 22 de marzo del 2022).

Kafū, Nagai, Selden, Kyoko, Freedman, Alisa, “Ukiyo Landscapes and Edo Scenic Places (1914)” en *Review of Japanese Culture and Society*, University of Hawai‘i Press, Josai University Educational Corporation, vol. 24, 2012, p. 210 – 232, <http://www.jstor.org/stable/42801051> (Consulta: 01 de enero del 2021).

Katsaros, Laure, “The Goncourt brothers. *Reflected in the Magic Mirror of Japan*” en *The Massachusetts Review*, Massachusetts Review Inc., vol. 57, n. 3, Autumn 2016, p. 490 – 511, <https://www.jstor.org/stable/44808262> (Consulta: 23 de enero del 2022).

Kipling, Rudyard, *Viaje al Japón 1892 – 1913* (formato EPUB), trad. Luarna Ediciones, Pepotem2 Editorial digital, s.f., 202 pp.

Knapp, James F., “Primitivism and the Modern” en *Boundary 2*, Duke University Press, vol. 15, n. ½, 1986 – 1987, p. 365 – 379, <https://www.jstor.org/stable/303444> (Consulta: 12 de abril del 2022).

Kobayashi, Yoriko, “Japan’s Encounters with the West through the VOC Western Paintings and Their Appropriation in Japan” en Thomas DaCosta Kaufmann y Michael North, *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam University Press, 2014, p. 268 – 290, ils., <http://www.jstor.org/stable/j.ctt128787z.16> (Consulta: 14 de mayo del 2020).

Kōdera, Tsukasa, “Japan as Primitivistic Utopia: Van Gogh's Japonisme Portraits” en *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, vol. 14, n. ¾, 1984, p. 189 – 208, ils., <https://www.jstor.org/stable/3780577> (Consulta: 12 de octubre del 2021).

Lanzaco Salafranca, Federico, *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*, 2ª ed., Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, 496 pp.

Levy, Roger, “Chinoiseries” en *Revue des Deux Mondes*, August 1968, p. 352 – 363, <https://www.jstor.org/stable/44599545> (Consulta: 16 de julio del 2021).

Lewis Barber, Daniel, “Tales of the floating world. The ukiyo monogatari of Asai Ryōi”, Master Degree Thesis, The Ohio State University, 1984, 158 pp.

Loti, Pierre, *El Japón*, trad. Vicente Clavel, Barcelona, Editorial Cervantes, 1925, p. 318. (Obras de Pierre Loti de la Academia Francesa)

Martín Hernández, Daniel, “Vincent Van Gogh. El alma japonesa de Arlés”, Tesis de licenciatura, Universidad de la Laguna, 2020, 50 pp., ils., <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/20106> (Consulta: 22 de marzo del 2022).

Matsuba, Ryōko, Clark, Timothy, “Kabuki Actors in Erotic Book (“Shunpon”)” en *Japan Review*, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, n. 26, 2013, p. 215 – 237, ils., <http://www.jstor.org/stable/41959825> (Consulta: 21 de abril del 2021).

“Megane-e” s.v., *Japanese Architecture and Art Net Users System*, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (Consulta: 15 de junio del 2021).

Mihara, Shigeyoshi, “Ukiyo-e. Some Aspects of Japanese Classical Picture Prints” en *Monumenta Nipponica*, Sophia University, vol. 6, n. ½, 1943, p. 245 – 261, ils., <https://www.jstor.org/stable/2382858> (Consulta: 25 de enero del 2022).

“Mikado” s.v., 國學院大學デジタルミュージアム [*Museo Digital de la Universidad de Kokugakuin*], http://jmapps.ne.jp/kokugakuin/det.html?data_id=32318 (Consulta: 24 de mayo del 2022).

Millard, Charles W., “A chronology for Van Gogh’s Drawings of 1888” en *Mater Drawings*, Master Drawings Association, vol. 12, n. 2, Summer 1974, p. 156 – 165, 208 – 219, ils., <https://www.jstor.org/stable/1553258> (Consulta: 04 de enero del 2022).

Miura, Atsushi, “La construction de l’histoire de l’art au Japon à Travers les échanges franco-japonais” en *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, l’Institut national d’histoire de

l'art, n. 1, 2015, p. 133 – 152, ils., <https://doi.org/10.4000/perspective.5808> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Munsterberg, Hugo, *The Japanese Print. A Historical Guide*, 1ª ed., New York & Tokyo, Weatherhill, 1982, 220 pp., ils.

Naifeh, Steven, White Smith, Gregory, *Van Gogh. La vida* (EPUB), trad. Sandra Chaparro Martínez, Titivillus Editor Digital, 2011, 1115 pp., ils.

Naruse, Fujio, “Kirishitan yoga to Shiba Kōkan” en *Symposium: Kirishitan bijutsu wo meguru shomondai*, Tokyo, Sophia University, 1987, p. 27 – 30.

Navarro Reverter, Juan, *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena*, Valencia, Imprenta de J. Domenech, 746 pp.

Nentwing, Janina, *Hiroshige*, trad. Textcase, Petra Böttcher (edit.), París, Könemann, 2016, 215 pp., ils.

Nishiyama Matsunosuke, “Historical background to the 'Fifty-three stages of the Tokaido' by Hiroshige” en *Hiroshige: The 53 Stages of the Tokaido and One Hundred Famous Views of Edo Special Exhibition Catalogue* (広重: 東海道五十三次・名所江戸百景の世界 特別展図録), Tokai Bank Currency Museum; Nagoya City Museum, 1991, 225 – 233 pp., ils.

Oliphant, Laurence, *Narrative of the earl of the Elgin's mission to China and Japan in the years 1857, '58, '59*, vol. 2, Reino Unido, Elibron Classics, 2006, 496 pp., ils., mapas.

Oster, Daniel, “Hiroshige, l'art du voyage Van Gogh, rêves de Japon” en *Les Cafés Géographiques*, Pinacothèque de Paris, 3 octobre 2012 – 17 mars 2013, 22 pp., ils., <http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/CR-Hiroshige-et-Van-Gogh.pdf> (Consulta: 22 de marzo del 2022).

“Postimpresionismo 1880-1910” s.v., *HA! Historia/Arte. Enciclopedia online de Bellas Artes*, <https://historia-arte.com/movimientos/post-impresionismo/> (Consulta: 15 de octubre del 2022).

Price, Roger, *Historia de Francia*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), 3ª ed., Madrid, Akal, 2016, 517 pp. (Historias)

Prieto, Santiago, “Rudyard Kipling (1865 – 1936). La libertad del escritor” en *Dentra Médica. Revista de Humanidades*, Fundación Phizer, vol. 12, no. 1, junio 2013, p. 60 – 79, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4402887&orden=1&info=link> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Revista japonesa Eikyō (@revista_eikyo), “Desde la televisión francesa ya están promocionando los Juegos Olímpicos de Tokio con este espectacular spot”, Barcelona, 30 de mayo de 2021, 04:15 am, Tweet, https://twitter.com/revista_eikyo/status/1398930971374854147?s=20&t=CJjSDP5_kxMPNkChBf18CA (Consulta: 06 de abril de 2022).

Rewald, John, *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*, trad. Ema Fondevila y Emilio Muñiz, Madrid, Alianza Editorial, 1982, 540 pp.

Rewald, John, *Historia del impresionismo*, trad. Josep Elias, 1ª ed., vol. 1, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, 291 pp., ils.

Rewald, John, *Historia del impresionismo*, trad. Josep Elias, 1ª ed., vol. 2, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, 258 pp., ils.

Roch, Eugenio Anguiano, “De la dinastía Qing en el siglo XIX hasta el fin de la República de China” en *Historia Mínima de China*, 1ª ed., Flora Botton Beja (coord.), México, El Colegio de México, 2012, 360 pp., ils., mapas. (Colección Historias Mínimas)

Rubio-Hernández, María del Mar, Hernández-Santaolalla, Víctor, “Lo <<oriental>> como recurso de venta: análisis de las relaciones entre Occidente y Japón en la publicidad” en Anjhara Gómez Aragón (edit.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, ils., p. 675 – 684, <https://dialnet.unirioja.es/download/libro/654205.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Said, Edward W., *Orientalismo*, trad. María Luisa Fuentes, Barcelona, Liberduplex, 2008, 510 pp. (Debolsillo)

Sastre de la Vega, Daniel, *Arte y nación. El discurso de la historia del arte en el Japón Meiji*, Barcelona, Edicions Bellaterra Universitat Autònoma de Barcelona, Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental, 2019, 208 pp.

Sastre De la Vega, Daniel, “La escuela Utagawa, orgullo de Edo” en catálogo de la exposición *Fantasia en Escena Kunisada y la escuela Utagawa*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, mayo – julio 2014, p. 45 – 58, ils.

Sastre de la Vega, Daniel, “Machida Hisanari y su papel en la creación del patrimonio histórico-artístico japonés. Construyendo la identidad nacional en el periodo Meiji” en Anjhara Gómez Aragón (edit.), *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, p. 285 – 294, ils., <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/654205.pdf> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Sastre de la Vega, Daniel, “Recuperando el discurso sobre su propia historia del arte: La participación japonesa en las exposiciones universales de París (1867) a Chicago (1893)” en *Comillas Journal of International Relations*, Departamento de Relaciones Internacionales de la Universidad Pontificia Comillas, n. 17, 2020, p. 53 – 80, ils., <https://orcid.org/0000-0002-4990-2043> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Screech, Timon, *The Lens Within the Heart. The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, 1ª ed., London, Routledge, 2002, 305 pp.

Screech, Timon, “The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture” en *Archives of Asian Art*, Duke University Press, vol. 47, 1994, p. 58 – 69, ils., <http://www.jstor.org/stable/20111244> (Consulta: 14 de mayo del 2020).

Seligson, Silvia, *Japonismo y su influencia en las manifestaciones artísticas modernas*, (videoconferencia presentada en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo del Instituto Nacional de Antropología e Historia), 8 de diciembre del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=jNjOfUTCb8o&list=PLEvfcaQTo7brwgjHKWDQln1SArSOzyQC5&index=1&t=1226s> (Consulta: 25 de enero del 2022).

Sloboda, Stacey, “Picturing China. William Alexander and the visual language of Chinoiserie” en *The British Art Journal*, vol. 9, n. 2, Autumn 2008, p. 28 – 36, ils., <https://www.jstor.org/stable/41614815> (Consulta: 16 de julio del 2021).

Soriano, Joan, Vado del, Carmen, *Van Gogh*, Joan Ricart (coord.), Barcelona, Editorial Sol 90, 2008, 60 pp., ils. (Grandes Maestros de la Pintura)

Tae-woong, Kang, “The Ukiyoe Boom and Twenty-First Century Japonism” en *Seoul Journal of Japanese Studies*, Institute for Japanese Studies of the Seoul National University, vol. 5, n. 1, 2019, p. 23 – 43, ils., <https://hdl.handle.net/10371/162618> (Consulta: 22 de marzo del 2022).

Miki, Tamon, “The influence of Western Culture on Japanese Art” en *Moumenta Nipponica*, Sophia University, vol. 19, n. 3/4, 1964, p. 147, <http://www.jstor.org/stable/2383178> (Consulta: 12 de mayo del 2019).

Tanaka, Michiko, “Época Medieval. Descentralización del poder y difusión cultural” en Michiko Tanaka (coord.), *Historia Mínima de Japón*, 1ª ed., México, El Colegio de México, 2013, 377 pp., ils., mapas. (Colección Historias Mínimas)

Terrón Barbosa, Lourdes, “El viaje a Japón de Pierre Loti. Itinerarios del mar” en *НАУЧНИ ТРУДОВЕ [Trabajos Científicos]*, University of Plovdiv, vol. 54, no. 1, 2016, p. 261 – 272.

The Japanese letters of Lafcadio Hearn, Elizabeth Bisland (edit), Boston and New York, The Riverside Press Cambridge, 1910, 468 pp., ils.

Thompson, Sarah, “The World of Japanese Prints”, en *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Philadelphia Museum of Art, vol. 82, n. 349/350, 1986, p. 1 + 3 – 47, ils., <http://www.jstor.org/stable/3795440> (Consulta: 18 de abril del 2021).

Trede, Melanie, Bichler, Lorenz, *Hiroshige. Cien famosas vistas de Edo*, 1ª ed., trad., José M. García y Antonio G., Hohenzollernring, Taschen, 2010, 272 pp., ils.

Van Gogh. En la puerta de la eternidad (película), dirigida por Julian Schnabel, producida por Jon Kilik, Estados Unidos/Francia, 2018, 1 h. 51 min.

Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, 3ª ed., trad. Francisco de Oraá Carratalá, México, Editorial Fontamara, 2020, 314 pp., ils.

Van Gogh & Japan (película), dirigida por David Dickerstaff, producida por Exhibition on Screen, United Kingdom, 2019, 1 h. 25 min.

Van Tilborgh, Louis, Uhlenbeck, Chris, Oikawa, Shigeru, *Japanese prints. The collection of Vincent van Gogh*, trad. Lynne Richards and Diane Webb, United Kingdom, Thames & Hudson; Van Gogh Museum, 2018, 223 pp., ils.

Vázquez Astorga, Mónica, “La vida social y cultural en los cafés europeos en el último cuarto del siglo XIX” en Miguel Ángel Chaves Martín (dir.), *Comunicación y Ciudad*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 23 – 37, ils., https://www.academia.edu/14515702/La_vida_social_y_cultural_en_los_caf%C3%A9s_europeos_en_el_%C3%BAltimo_cuarto_del_siglo_XIX (Consulta: 13 de enero del 2022).

“VOC – Organización” s.v., *Towards A New Age of Partnership*, http://www.tanap.net/content/voc/organization/organization_intro.htm (Consulta: 15 de agosto del 2021).

Walker, Janet A., “Van Gogh, Collector of “Japan”” en *The Comparatist*, University of North Carolina Press, vol. 32, May 2008, p. 82 – 114, ils., <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26237180> (Consulta: 19 de abril del 2021).

Walther, Ingo F., Metzger, Rainer, *Van Gogh. The Complete Paintings*, trad. Michael Hulse, London, Taschen, 2015, 741 pp., ils. (Bibliotheca Universalis)

Weisberg, Gabriel P. “Aspects of Japonisme” en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland Museum of Art, vol. 62, n. 4, April 1975, p. 120 – 130, ils., <https://www.jstor.org/stable/25152585> (Consulta: 03 de enero del 2022).

Whitney Hall, John, *El imperio japonés*, vol. 20, México, Siglo Veintiuno Editores, 2010, 355 pp. (Colección Historia Universal)

Yamamoto, Yuji, “An Aesthetics of Everyday Life. Modernism and Japanese popular aesthetic ideal, 'Iki'”, Master Degree Thesis, University of Chicago, Chicago, 1999, 41 pp.

“Yamato-e” s.v., *Japanese Architecture and Art Net Users System*, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (Consulta: 15 de enero del 2021).

Yoshimura Koji, Yamada Yuko, “Color Contrasts Expressed in Van Gogh’s Fascination with Nature: A Sense of Beauty of Japanese Woodblock Prints (Ukiyoe) (自然に魅せられたゴッホの色彩美—ゴッホが感じた日本の浮世絵美)” en *Journal of the Japan Color Society*, Kansai Gaidai College, n. 34, 2010, p. 58 – 59., <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/10749322> (Consulta: 22 de marzo del 2022).

Yusa, Michiko, *Religiones en Japón*, trad. Francisco López Martín, Madrid, Akal, 2005, 128 pp., ils. (Religiones del mundo)