

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía



GRADO EN PERIODISMO

**LA FILOSOFÍA ORIENTAL ¿DETRÁS DEL  
IMPRESIONISMO FRANCÉS?**

AUTORA: ANDREA GARCÍA VAQUERO

TUTORA: MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ

MADRID, JUNIO 2020

NOTA: 9,5

## **RESUMEN**

El presente trabajo pretende ampliar el conocimiento que se tiene del arte japonés como influencia en el primer movimiento del arte moderno contemporáneo: el impresionismo, a través de su autor más conocido: Claude Monet. Además de analizar la obra de los impresionistas a partir de nuevos marcos culturales, el objetivo es poner en valor la filosofía japonesa más allá del exotismo y de la visión racista e imperialista del conocimiento.

## **PALABRAS CLAVE**

Impresionismo, Claude Monet, Japonismo, Budismo, Sintoísmo.

## **ABSTRACT**

The present work seeks to broaden the knowledge of Japanese art as an influence of the first movement of contemporary modern art: Impressionism, through its best known author: Claude Monet. In addition to analyzing the work of the Impressionist from new cultural frameworks, the aim is to value Japanese philosophy beyond exoticism and the racist and imperialist vision of knowledge.

## **KEY WORDS**

Impressionism, Claude Monet, Japonisme, Buddhism, Shintoism.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS .....	1
2. METODOLOGÍA .....	1
3. DESARROLLO .....	2
3.1 LA PRIMERA MIRADA DEL ARTE.....	2
3.1.1 ¿Qué es el impresionismo?.....	2
3.1.2 ¿Cómo se ha interpretado el movimiento impresionista? .....	4
3.1.3 ¿Quién es Claude Monet? .....	7
3.1.4 ¿Cuáles son las influencias occidentales de Monet y del Impresionismo? ....	10
3.2. LA SEGUNDA MIRADA DEL ARTE.....	11
3.2.1 ¿Qué es y qué importancia tiene el japonismo? .....	11
3.2.2 ¿Cómo llega el arte japonés a la Francia del Impresionismo? .....	12
3.2.3 ¿Qué conocimiento se tenía del arte japonés?.....	15
3.2.4 ¿Hasta qué punto influye el Japonismo en la obra de los impresionistas?.....	18
3.2.5 Monet y su casa en Giverny .....	24
3.3. LA TERCERA MIRADA DEL ARTE.....	29
3.3.1 El Japón de la época Edo.....	29
3.3.2 ¿Qué es el ukiyo-e? .....	32
3.3.3 Utamaro, Hiroshige y Hokusai.....	33
3.3.4 La importancia de la Naturaleza: sintoísmo y budismo zen.....	37
3.3.5 Las fuentes y lugares del japonismo .....	41
4. CONCLUSIONES .....	46
5. BIBLIOGRAFÍA .....	49

## 1. INTRODUCCIÓN E HIPÓTESIS

Cuando cursé la asignatura de Movimientos Artísticos Contemporáneos, estudiamos el impresionismo como un movimiento francés que revolucionó el arte tal y como se conocía en occidente y a partir del cual se desarrollaron los movimientos artísticos de vanguardia. En mis apuntes, el japonismo aparecía como un hecho anecdótico, de aproximadamente una línea, en la que se mencionaba de pasada *La gran ola de Kanagawa* de Katsushika Hokusai y lo mucho que a los occidentales les llamó la atención el decorativismo, los encuadres y la capacidad de síntesis del arte japonés, pero nada más.

No fue hasta que visité la casa de Monet en Giverny que vi realmente hasta qué punto el artista estaba obsesionado con el arte japonés. Las paredes estaban llenas de grabados ukiyo-e y entrar en su jardín era casi como teletransportarse a Japón.

La premisa que he seguido para realizar este trabajo es que, si bien a priori el impresionismo parece un movimiento vacío de contenido que simplemente innova en los aspectos formales, a lo mejor tras un estudio del arte y la cultura japonesa podría comprenderse mejor su trasfondo. ¿Es posible que se entienda mejor la obra de los impresionistas desde los marcos históricos y filosóficos japoneses?

En una sociedad en plena transición a la modernidad, donde todos los valores históricos de occidente se veían cuestionados y cuasi sepultados por el capitalismo y la reindustrialización, los artistas franceses del XIX abogaron por una vuelta a los orígenes. No a los suyos, sino a los del ser humano. Buscaron la pureza en sociedades consideradas exóticas y menos desarrolladas que la suya propia y proyectaron sus anhelos en la sociedad japonesa de Edo, que nada tenía que ver con el paraíso perdido que ellos imaginaban.

## 2. METODOLOGÍA

Para justificar la reinterpretación del movimiento impresionista me he apoyado en dos teorías fundamentales. La primera, de Charles Baudelaire, es la de la dualidad del arte. Para Baudelaire el arte se compone de cuerpo y alma, donde el primero es la parte perecedera, la moda, la técnica, el segundo es la parte eterna, esta es la filosofía, la cultura y la religión. Esta idea se complementa con otra que Nietzsche desarrollaría más tarde en

su *Genealogía de la moral*. En ella, el filósofo alemán defiende que si bien las obras deben entenderse a partir de los marcos históricos y filosóficos que las contextualizan, cada una puede tener diferentes interpretaciones, según el marco conceptual que se utilice. Este trabajo reconfigura el marco del receptor para que sea capaz de reinterpretar las obras del impresionismo aplicando la simbología propia de la cultura japonesa completando así un movimiento que conceptualmente carece de “alma”.

La estructura del trabajo se divide en tres partes. *La primera mirada del arte* profundiza en el origen del impresionismo, sus autores y la filosofía occidental que en teoría explica el movimiento. *La segunda mirada del arte* evidencia la relación que los pintores impresionistas tuvieron con el arte japonés, así como la visión estereotipada que tenían de su cultura, todo ello ejemplificado a través de la vida y obra de Claude Monet. *La tercera mirada del arte* se centra en explicar la cultura y la filosofía japonesa que inspiró el arte nipón y, en consecuencia, el arte francés del XIX.

### **3. DESARROLLO**

#### **3.1 LA PRIMERA MIRADA DEL ARTE**

##### **3.1.1 ¿Qué es el impresionismo?**

El impresionismo es un movimiento artístico que tiene lugar en Francia a finales del siglo XIX y supone el primer acercamiento al arte moderno. Sus principales autores son Camille Pissarro, Auguste Renoir, Berthe Morisot, Alfred Sisley y su cabecilla, Claude Monet. Cabe mencionar también a sus precursores, Édouard Manet y Edgar Degas, así como a sus sucesores, George Seurat y Paul Signac, que llevarán a cabo el puntillismo, puente hacia el postimpresionismo.

La seña de identidad del movimiento es fundamentalmente formal. Los impresionistas llevan a cabo una subversión de los géneros pictóricos y los valores expresivos. Es decir, sustituyen los temas mayores del arte (históricos, filosóficos, mitológicos) por los menores (paisajes, escenas cotidianas de la vida moderna, retratos), y rompen con la composición como eje central de las obras para concentrarse sobre todo en la luz y el color. Un color vibrante y natural que desplaza al claro-oscuro tan aclamado por la Academia y que se expresa a través de diferentes tipos de pincelada (suelta, algodonosa, gestáltica) en contraposición con el dibujo marcado por la línea que hasta el momento

había imperado en el mundo del arte. La perspectiva en los cuadros mejora y se supera el perfeccionismo realista, especialmente a partir de la aparición de la fotografía que permite al artista observar el motivo desde diferentes ángulos y encuadres.

La aparición del ferrocarril como medio de transporte para acceder a lugares de recreo a las afueras de París (Fontainebleau o Argenteui), así como la producción en serie de tubos de pintura de diferentes colores, que facilitaron que los pintores portaran sus materiales sin riesgo a que se secaran, favorecieron la aparición del ‘plénarismo’: el arte de pintar al aire libre.

Además, la capitalización de los sectores productivos llegó también al mercado del arte propiciando la aparición de marchantes, talleres y exposiciones independientes de la Academia. Gracias a la iniciativa privada de fotógrafos y marchantes como fueron Nadar y Durand Ruel, los impresionistas pudieron vender y exportar su obra. Si bien el cambio en la política artística de Napoleón fue importante para dar visibilidad a los pintores del impresionismo (les permite exponer en el Salón de los Rechazados y en las Exposiciones Universales con el objetivo de dar una imagen de apertura e innovación), es esta iniciativa privada la que da de comer a los artistas y la que finalmente consigue que sus cuadros se vendan y reconozcan en el extranjero.

Más allá de todos estos factores formales, sociales y tecnológicos, el hecho determinante para la aparición del impresionismo fue la nueva concepción de ciudad.

El París del Segundo Imperio, liderado por Napoleón III surge después de que los conservadores sofoquen la II República (1848-1852). Desde esta fecha y hasta 1870 será cuando París se constituya como ciudad de las luces, capital del Imperio, del consumo, del arte y de la bohemia mundial. No obstante, las demandas de la revolución del 48, reforzadas por el movimiento artístico del realismo, seguirán latentes. El desempleo provocado por la migración masiva del campo a las ciudades exigiría una segunda industrialización que pasaría necesariamente por la reconfiguración del espacio urbano.

El encargado de dar forma al nuevo París sería Georges-Eugene Haussmann que remodeló todo el tejido urbano anexionando los suburbios remodelando grandes barrios como Les Halles, abriendo los espacios frente a los edificios, construyendo calles rectilíneas y enormes avenidas que cruzarían la ciudad. Priorizó de esta forma el paso de vehículos antes que de ciudadanos y los espacios de recreo burgueses antes que las comunidades de vecinos que históricamente se venían concentrando en el entramado de

callejuelas parisinas, constituyendo en multitud de ocasiones un foco de revueltas a sofocar.

El artista de este período se encuentra perdido en mitad de la gran ciudad, una ciudad que no se comprende a partir de los antiguos códigos y que resulta compleja de analizar y por tanto de reflejar. El impresionismo es el arte de captar lo instantáneo, captura la esencia de la vida a medida que esta cambia, al instante siguiente ya nada es igual.

### 3.1.2 ¿Cómo se ha interpretado el movimiento impresionista?

El libro insignia que explica la aparición del arte moderno en el París del Segundo Imperio es *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire.

Baudelaire no solo habla del movimiento desde fuera, sino que participa de él gracias a su estrecha relación con los pintores del impresionismo, especialmente con Manet que en 1862 pintaría su *Música en las Tullerías* donde aparece una imagen borrosa del perfil del poeta justo detrás de la primera mujer de blanco empezando por la izquierda.



Ilustración 1. *Música en las Tullerías* de Édouard Manet. Fuente: *The National Gallery*

“Baudelaire era su compañero habitual, cuando Manet iba a las Tullerías, realizando estudios al aire libre, bajo los árboles, de los niños que jugaban y de los grupos de nodrizas que se repantingaban en las sillas” (Edouard Manet, 1913: 39)

Además, Baudelaire participó de las veladas artísticas del Café Guerbois, donde el grupo solía reunirse generalmente para charlar sobre los aspectos teóricos y técnicos de la pintura.

Venimos de una tradición marcada por el positivismo y el naturalismo de Zola, retratado por Manet en 1862. No obstante, la crisis que supone el comienzo de la modernidad da paso al decadentismo, al fin de los valores occidentales, a la muerte de dios nietzscheana y posteriormente a los reivindicativos movimientos de vanguardia que volverán, en parte, a la esencia crítica del realismo.

Es Baudelaire, el primero que entiende y explica el motivo de esta debacle de los valores occidentales y lo hace a partir de la construcción arquetípica del 'flâneur'. El 'flâneur' o paseante según Baudelaire, es aquel personaje que vaga por la ciudad empapándose de la misma, construye su hogar en cualquier lugar porque es parte de la multitud que conforma la modernidad. Como artista, el 'flâneur' captura la realidad a través del boceto rápido, casi como un periodista, un documentalista moderno. No en vano el 'flâneur' por excelencia para Baudelaire fue Constantin Guys, pintor, artista, dibujante de "El diario ilustrado de Londres" y corresponsal en la guerra de Crimea.

El problema intrínseco a todo esto es que nuestro 'flâneur' no es capaz de descodificar la ciudad que Haussmann ha creado. Paris ya no es una comunidad de habitantes que comparten los mismos valores culturales (concepciones religiosas, ideologías políticas, creencias existenciales), en su lugar tenemos un nuevo parámetro de referencia: el mercado, cuyas reglas no son comprendidas por el grueso de la población. Los individuos de esta nueva comunidad se ven abocados a competir unos contra otros, a actuar como enemigos. El artista observa todo esto maravillado por las posibilidades estéticas que le ofrece este nuevo mundo conceptual al mismo tiempo que aturdido y horrorizado por la ausencia de sentido del mismo. El 'flâneur' es un extranjero en su propia ciudad, siente el desarraigo del exiliado político solo que esta vez es París la que parece haber migrado.

La solución que Baudelaire plantea no pasa por criticar o analizar el porqué de esta situación. No intenta recuperar marcos pasados, sino que crea nuevos arquetipos que puedan sustituir a los anteriores. Así comienza a hablar del dandismo como una reinención del heroísmo romántico, si bien más superficial y desarraigada culturalmente hablando.

“El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en las que la democracia no es aún todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente insegura y degradada. En el desorden de esas épocas algunos hombres desclasados, hastiados, ociosos, pero todos ricos en una fuerza nativa, pueden concebir el proyecto de fundar una especie nueva de aristocracia, tanto más difícil de romper cuanto que estará basada en las facultades más preciosas, más indestructibles, y en los dones celestes que el trabajo y el dinero no pueden conferir. El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias; y el tipo del dandi encontrado por el viajero en América del Norte no invalida de ninguna manera esta idea: porque nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes sean los restos de grandes civilizaciones desaparecidas” (Charles Baudelaire, 2004: 115)

Esta nueva clase moral comparte sospechosamente los valores de la burguesía incipiente, ya que, si bien Baudelaire afirma que el dinero y el éxito no son su objetivo, si que son fundamentales para su desarrollo. El dandi se debe a la satisfacción de sus pasiones, a la búsqueda de la belleza por la belleza. Y este hedonismo autocomplaciente solo puede ser llevado a cabo por la clase burguesa o aristocrática, de hecho, los precursores del impresionismo Manet y Degas tienen esta procedencia. Además, el dandismo se relaciona aquí con la decadencia que llevó a los artistas a buscar su pasado histórico/cultural perdido en civilizaciones extranjeras consideradas exóticas en un ejercicio de neocolonialismo artístico. Este punto es esencial para entender el japonismo, fenómeno que se desarrollará en el segundo punto del trabajo.

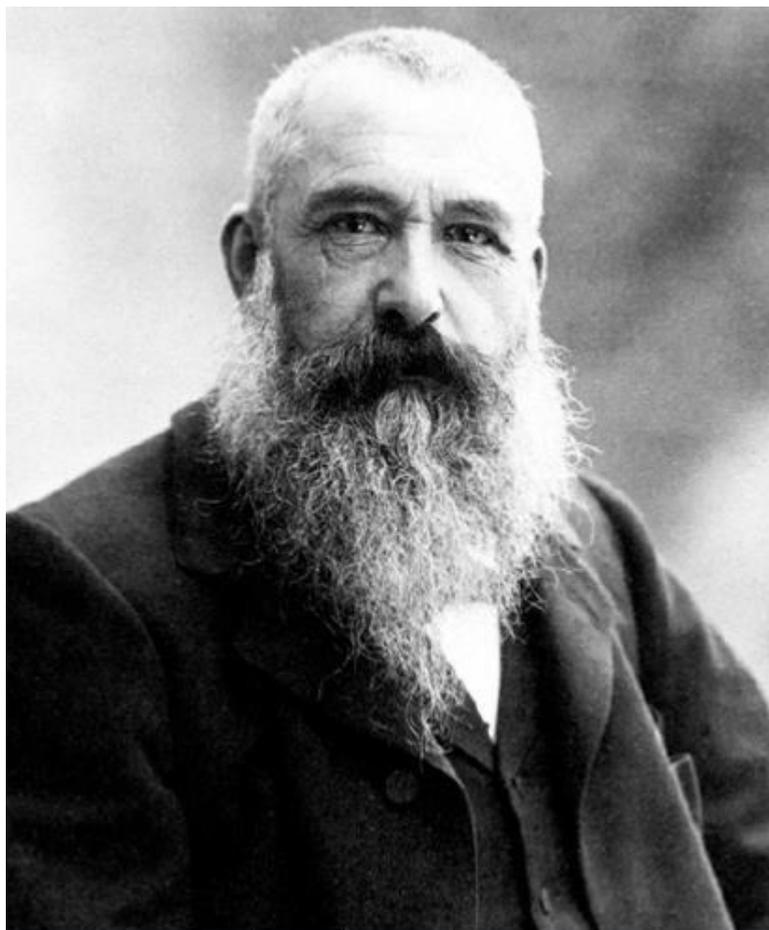
El tercer concepto acuñado por Baudelaire que resulta relevante para nuestro campo de estudio es el de la dualidad del arte. Según el filósofo el arte está compuesto de cuerpo y alma. El cuerpo sería lo transitorio, lo fugitivo, en este caso lo relativo a la modernidad y a la ciudad cambiante. El alma sería lo eterno o lo inmutable, es decir, la religión del artista, el espíritu implícito en la obra que crea. La paradoja en este caso está clara ¿existe algo eterno o inmutable en esta sociedad de finales del XIX que ha renunciado a todos sus valores y creencias en pos de la modernidad?, ¿puede encontrarse en las obras del impresionismo algo de contenido filosófico o espiritual?

En “La genealogía de la moral” Nietzsche decía que los aforismos solo podrían ser descifrados por las generaciones futuras, entendiéndose aquí que esas generaciones deberían analizar los hechos pasados a partir de los marcos culturales que los hicieron

posibles. ¿Es posible analizar el trasfondo del Impresionismo a partir de sus propios marcos?

Por suerte la propia filosofía de Nietzsche ofrece una solución. En 1885-1886 el filósofo dijo: “un mismo texto permite innumerables interpretaciones: no hay una interpretación correcta” (Eduardo Sánchez Níguez, 2013: 73). La teoría de Nietzsche aboga por encontrar la verdad a partir del olvido del origen metafórico de los conceptos. Es decir, cambiando los marcos conceptuales. La interpretación y evaluación sustituyen al conocimiento. Este trabajo pretende generar nuevas relaciones simbólicas en la mente del lector para que pueda ampliar así el conocimiento que aportan las obras de Monet y de los impresionistas en general, poniendo en valor no solo las aportaciones pictóricas del arte japonés sino también sus raíces culturales, sus orígenes metafóricos.

### 3.1.3 ¿Quién es Claude Monet?



*Foto 1. Claude Monet fotografiado por Nadar. Fuente: "El Impresionismo y su relación con la naturaleza"*

Oscar Claude Monet es el principal exponente del impresionismo, su cuadro “Impresión sol naciente” bautizado así de manera despectiva por el crítico de arte Luis Leroy en el año 1873, dio nombre al movimiento.

Contrariamente a lo que pudiera parecer, la apropiación de palabras y términos casi insultantes expedidos por la crítica para bautizar corrientes emergentes suele ser frecuente en el mundo del arte, sucedió con el decadentismo y volvería a pasar con el cubismo. Los autores que integraban estos nuevos movimientos se desmarcaban así de todo lo anterior y presentaban su arte como algo diferente que se salía de las normas marcadas por las élites, en el caso del impresionismo, por la Academia de Bellas Artes.

Para Monet el hecho de renunciar a los canales oficiales de formación artística le supuso a lo largo de su vida enemistarse con su familia, y por tanto con una de sus fuentes de ingresos. El pintor era hijo de Claude-Adolphe Monet, agente de comercio y de Louise-Justine Aubrée, rentista en París, por lo que pertenecía a la burguesía media. Las posibilidades económicas de su familia le permitieron dedicarse a la pintura, ejemplo de ello son el pago del sustituto para no volver a Argelia cuando fue llamado a filas de nuevo en 1862, así como la herencia que recibe tras morir su padre y que, junto a la dote de su primera esposa Camille, le permitirían comprar su propiedad en Argenteuil. No obstante, las penurias económicas que el pintor pasaría a lo largo de su vida por defender su manera de hacer arte, paralela a los canales oficiales, denotan cierta actitud de dandi.

Desde el dinero, pero renegando del mismo, Monet dedicó su vida artística a la pintura de paisajes, especialmente concentrado en el efecto de la luz sobre los objetos. Se obsesionó con los reflejos en los tejidos, en la vegetación y en el agua. Incluso, siguiendo la estela de la escuela de Barbizon y su principal exponente Daubigny, llegó a acondicionar una barca para que hiciera las veces de taller flotante. Desde este nuevo taller, Monet consolidó su técnica que fusionaba al pintor con el paisaje para intentar reflejar las sensaciones que desataban la luz, el color y el movimiento actuando sobre la naturaleza.

Es importante destacar aquí que los temas de Monet no eran los propios del pintor ‘flâneur’. Para empezar, generalmente los artistas del Impresionismo no solían pintar en la ciudad, la idea de modernidad y todo lo que encerraba no parecía preocuparles en exceso. De hecho, en cuanto tenían la ocasión, se escapaban a las afueras para disfrutar y retratar los lugares de recreo próximos a París, sus favoritos fueron Fontainebleau y

Argenteuil. No obstante, el que menos interés demostraba con diferencia era Monet. Si pensamos en Renoir o en Pissarro por ejemplo podemos advertir ciertos dejes de interés en el París del Segundo Imperio. Renoir lleva a cabo varios retratos de la pequeña burguesía en sus nuevos lugares de ocio y Pissarro llegó a decir “Mis ideas no son quizá muy estéticas, pero estoy contento de pintar estas calles de París de las que se opina a menudo que no tienen carácter. Son muy diferentes, muy modernas” (Violeta Izquierdo, 2012: 63). Si bien en el primer caso el foco estaba más puesto en la luz sobre los ropajes de los burgueses que sobre ellos mismos, y en el segundo la apreciación de la modernidad resulta un poco vaga por parte de un anarquista confeso que encontró su lugar en el campo, lo cierto es que es más de lo que se puede decir de Monet.

En una carta que Monet le envía a Bazille en el año 1868 llega a decir: “¿No sientes que uno actúa mejor solo con la naturaleza? Estoy seguro de ello. Más aún, siempre he pensado así, y lo que he acabado en tales condiciones ha sido siempre lo mejor. Uno se interesa demasiado por lo que ve y oye en París (...) y lo que hago aquí al menos tendrá el mérito de no parecerse a nadie (...) porque simplemente será la expresión de lo que habré sentido personalmente (ressentir) (...). Cuanto más sigo, más me doy cuenta de que uno nunca se atreve a expresar con franqueza lo que experimenta. Es extraño.” (Paul Smith, 2006: 89)

Está latente en esta reflexión la fe en el individualismo y la autorrealización que tanto caracterizan al pintor y que proceden de la moral y los valores de la nueva burguesía. Pero es que además Monet cree estar descubriendo una nueva forma de interactuar con la naturaleza solo por el hecho de no estar en contacto con las tendencias pictóricas que están de moda en París, haciendo gala de un ejercicio de soberbia etnocéntrica bastante evidente (en esta época la casa de Monet en Giverny ya parecía el santuario del arte japonés en occidente)

Esto enlaza directamente con la falta de espiritualidad en el arte de Monet. Como ya se ha dicho Baudelaire entendía el arte como la suma de alma y cuerpo. El cuerpo, la parte perecedera del arte de Monet corresponde a su técnica: la manera de captar el momento, de representar las texturas, de plasmar los reflejos y el color. El alma, la parte eterna, inmortal, no se encuentra en ningún lado, ni la tradición religiosa ni sus inclinaciones políticas están presentes en su obra. Sabemos que Monet era ateo y republicano pero sus obras no pueden explicarse desde estos marcos conceptuales.

En las obras de Pissarro el anarquismo y el campo como símbolo del modelo de vida armonioso estaban muy presentes. De la misma manera para Millet, precursor del impresionismo perteneciente a la escuela de Barbizon, el enfoque religioso era fundamental, pues para él el campesino honraba a Dios a través de su trabajo en la tierra. Cezanne, pintor postimpresionista que participó en las exposiciones impresionistas de 1874 y 1877 decía de su obra “Monte Sainte-Victoire visto desde Les Lauves” que reflejaba la vista que Dios extendía ante los ojos de los mortales. Monet no tiene una filosofía que trascienda su obra más allá de su gusto por la estética impresionista a la que él mismo, en gran medida, ha dado forma. No obstante, hay que tener en cuenta que el artista no se hace a sí mismo, sino que es hijo y heredero de las tradiciones pictóricas de las cuales toma prestados sus recursos.

### **3.1.4 ¿Cuáles son las influencias occidentales de Monet y del Impresionismo?**

Los impresionistas, y por ende Monet, beben directamente del Realismo francés y de sus grandes nombres (Delacroix, Corot, Courbet). El proyecto político y social del realismo defendía a las clases modestas, obreras, desfavorecidas. En el arte sucede igual, los pintores reflejan la injusticia social a partir de este marco, con el objetivo de ponerla en el punto de mira. Si bien el fondo no tiene nada que ver, los paralelismos con el impresionismo en sus aspectos formales son notables. Corot llegó a recomendar “rendirse a la primera impresión, y luego rodearla de ese “envoltorio” que es la convención” (Violeta Izquierdo, 2012: 16) mientras que Courbet rompió con los temas tradicionales de la Academia desde una perspectiva, según Baudelaire, aún demasiado “positiva”, fiel a la realidad.

Además, el gusto por los paisajes, a pesar del rechazo constante de la academia, estuvo latente durante todo el movimiento, cristalizando más tarde en la Escuela de Barbizón (Daubigny, Millet, Rosseau). Esta escuela surgida a mediados del XIX se situaba en el bosque de Fontainebleau al que los propios impresionistas, Monet incluido, acudieron a realizar sus obras. Además del paisaje realista, Barbizón aporta a los pintores del impresionismo una percepción de la luz y la atmósfera naturales nunca vista hasta el momento.

Por su influencia en la trayectoria de Monet es pertinente rescatar de este período realista a Eugène Boudin y Johan Barthold Jongkind.



Ilustración 2. Estudio del cielo de Eugène Boudin

Fuente: Museo Thyssen Bornemisza

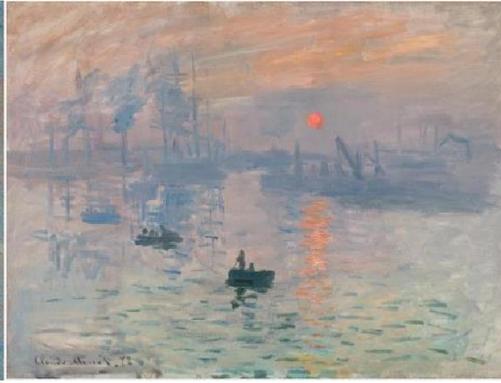


Ilustración 3. Impresión sol naciente de Claude Monet

Fuente: Museo Marmottan Monet

Boudin es el primer maestro de Monet cuando aún pintaba en Le Havre y apenas tenía conocimiento de lo que pasaba en París. Es por sus enseñanzas que comienza a interesarse en la pintura de paisajes (hasta entonces su producción había sido mayoritariamente de caricaturas) Estas dos razones, tanto su relación con el pintor como su trabajo como caricaturista le costarían a Monet la beca municipal para estudiar Bellas Artes en su ciudad natal, y propiciarían por tanto que terminase siendo el principal representante del movimiento impresionista en París.

A Jongkind también le conoce en Le Havre, tras su regreso de la guerra de Argelia en 1862. Allí los tres (Monet, Boudin y Jongkind) realizan una serie de paseos pictóricos manteniendo vivo el espíritu de la escuela de Barbizon. Esta vez será su familia la que considere que los dos pintores son una “mala influencia”, Jongkind por su fama de bohemio desarraigado, Boudin por sus excentricidades conocidas en toda la ciudad, y la que le envíe de vuelta a París donde ingresó en la academia Gleyre. No obstante, lo interesante de Jongkind, no es tanto su relación con los pintores de Barbizon o sus estudios en París (ambientes que Monet ya conocía) como su procedencia. Jongkind era un paisajista holandés, ciudad puente entre occidente y Japón hasta su apertura total durante la restauración Meiji en 1868.

## **3.2. LA SEGUNDA MIRADA DEL ARTE**

### **3.2.1 ¿Qué es y qué importancia tiene el japonismo?**

El japonismo es una corriente del arte europeo de finales del XIX cuya principal fuente de inspiración es el arte japonés, con sus preceptos pictóricos y estéticos. No obstante,

también puede definirse como el gusto por lo “oriental” de manera estereotipada sin límite cronológico ni espacial.

Como ya se ha señalado, la Francia de mediados y finales del XIX se sustentaba en la idea de modernidad, del latín ‘modernus’ que se traduce por ‘ahora’, “pero esta nueva sociedad necesitaba construir sus propios mitos, pues como señala R.Callois (1938), en cualquier civilización los mitos han respondido a las necesidades humanas más esenciales por lo que es absurdo suponer que hayan desaparecido” (Mercedes López Suarez, 2012: 130)

El espacio mítico que ocupaba la ciudad de París, símbolo supremo de la Revolución Francesa y del fin del Antiguo Régimen, encerraba en sí mismo una contradicción enorme. Si la modernidad significaba ruptura con lo anterior, no se podía bucear en la historia francesa en busca de sus raíces míticas, ya que estas se presuponían muertas o al menos caídas junto con el régimen derrocado.

Es aquí donde entra en juego el habitante exótico que Baudelaire identificó como el nuevo héroe en las decadencias. Los europeos pasaron a buscar su pasado mítico en sociedades que consideraban menos desarrolladas que la suya, allí donde el positivismo y la razón aún no habían destruido los principios morales de los hombres, donde Dios no había muerto y la valía personal no se reducía a la mera capacidad productiva.

Sin embargo, la “concepción universalista de la civilización, heredada de la Ilustración” (Eva Fernández del Campo, 2001, 333), hizo que el “exotismo” asiático se extrapolase a todo Oriente abarcando un espacio inmenso, desde las fronteras de Europa hacia el Este.

### **3.2.2 ¿Cómo llega el arte japonés a la Francia del Impresionismo?**

Las fechas y situaciones exactas son confusas y en ocasiones los historiadores difieren. La leyenda cuenta que el primero del círculo impresionista en poseer y reconocer las pinturas japonesas fue Félix Braquemond. Al parecer el pintor encontró una serie de estampas ukiyo-e envolviendo unas porcelanas en 1856 y durante mucho tiempo se dedicó a mostrar su hallazgo a críticos como Baudelaire y artistas como Manet, Whistler o Degas. El Manga de Hokusai utilizado como papel de regalo es interesante anecdóticamente para ilustrar el poco valor que se les daba a estos grabados producidos de manera industrial durante el periodo Edo en Japón, no obstante, las fechas hacen que pueda dudarse de este hecho. El tratado comercial que autorizaba la entrada de productos japoneses en Francia no se firmó hasta 1859, además Braquemond empieza a copiar el

manga de Hokusai en sus propios grabados a partir de 1866 y no antes. Parece extraño que el manga de Hokusai pudiera haber llegado a la tienda del grabador Delâitre en 1856, y más aún si se tiene en cuenta que los propietarios de las porcelanas eran ciudadanos franceses establecidos en Japón.

Más de lo mismo sucede con Monet. El pintor dio diferentes fechas a sus biógrafos, seguramente para atribuirse el mérito de “descubridor” del arte japonés. En primer lugar, frente a Gustave Geffroy y Jean-Pierre Hoschedé, Monet dice haber descubierto el grabado japonés durante su estancia en Holanda en 1871. Tiempo más tarde le diría a Marc Elder que su primer grabado lo adquirió en Le Havre, en 1856, con tan solo 16 años. Ciertamente tiene más credibilidad su primera afirmación, pues Holanda fue la única ciudad europea que pudo comerciar con Japón durante el período Edo (1605-1868) y es previsible que este tipo de arte fuera más accesible allí que en la capital francesa, no obstante, esto nuevamente pudo ser un intento por diferenciarse de sus contemporáneos en París, ya que la gran ciudad exhibió estampas japonesas en la primera Exposición Universal del año 1867. Monet llegó a renegar de la influencia que los círculos artísticos de París tuvieron en su obra en la correspondencia que mantuvo con Bazille en el año 1868.

Ciertamente Monet se creía haciendo algo original y propio exhibiendo una fe en el individualismo y la autodeterminación, fundamentales para la ideología de la nueva burguesía. Reniega de los círculos parisinos y abraza lo oriental incluyéndolo en su obra como el toque “exótico” que marcará la diferencia con sus contemporáneos.

Lo que es indiscutible es que el japonismo llegó a Francia y concretamente a París en torno a 1862, cuando Madame Desoye, que había vivido en Japón con su marido, abrió su tienda *La Porte Chinoise*, una tienda de objetos orientales, de la India, China y Japón que en multitud de ocasiones acogía a todo este grupo de amantes de lo exótico formado por Baudelaire, Whistler, Fantin-Latour, Manet, Baudelaire, Degas y sobre todo Monet. Es interesante destacar aquí que el francés del XIX entendía por *chino series* todas aquellas cosas que vinieran de la India, de Japón o de cualquier territorio de las fronteras de Europa hacia el este.

El mercado comenzó a proliferar, el arte japonés se instaló en las exposiciones de París (como la Exposición Universal de 1867) y en la década de los 80 las piezas ya llegaban a

tiendas y galerías a través de la compañía Kiritsu-kôshô-gaisha, fundada en Japón con el único objetivo de exportar obras de arte. Su sede en París estuvo abierta de 1878 a 1884.

La exposición de 1867 nos interesa porque destacó el arte japonés como relevante tanto para la academia como para la vanguardia artística, en ese momento materializada en el impresionismo. Además, como curiosidad, se rumorea que uno de los objetos expuestos y más tarde vendidos podría ser el biombo que Zola menciona en su novela Nana, posiblemente el mismo que apareció en el retrato que Manet le hizo en 1868.



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

*Ilustración 4. Emile Zola de Eduard Manet Fuente: Musée D'Orsay*

### 3.2.3 ¿Qué conocimiento se tenía del arte japonés?

Ya desde el siglo XVIII en Europa y más concretamente en Francia se venía idealizando el exótico oriente en libros como “Las mil y una noches” traducido al francés en el año 1704. En el siglo XIX, primero románticos y después decadentes, mantendrían e incluso acrecentarían esta tendencia de buscar el paraíso perdido en el “lejano oriente”. De Goethe, Schopenhauer y Nietzsche hasta Baudelaire o Huysmans, el discurso no varía demasiado.

Además, en Francia a finales del XIX se tradujeron textos orientales (1872-1881) como el Rig Veda, Himnos sánscritos y textos persas y chinos, al mismo tiempo que los hermanos Goncourt publicaban *El arte del siglo XIII*. De los escritos de Édmon y Jules Goncourt es muy probable que “proceda la imagen idílica que Van Gogh tuvo de Japón y a la que hace continua referencia en las cartas que envía a su hermano Theo” (Fernández del Campo, 2001: 334)

Otros escritos que influyeron en la percepción que Impresionistas y Postimpresionistas tenían de oriente fueron *Le japon artistique* de Samuel Bing o los libros de Duret, Henri Focillon y Gustave Migeon que Monet tenía en su librería de Giverny. *Le japon artistique* es una revista mensual de divulgación artística que tenía el objetivo de poner en valor el verdadero arte japonés en contraposición a las *japoneries* que tan de moda se habían puesto en París. Los libros en su mayor parte hablaban del artista por antonomasia del japonismo en Francia: Katsushika Hokusai.

De estos escritos se extrae que lo que realmente fascina al artista occidental es la simpleza de la técnica japonesa. Para él es el culmen de la modernidad porque carece de profundidad en tanto que, presupone, destruye toda la tradición anterior por el simple hecho de ser breve, de mostrar a través de aquello que oculta. El francés del XIX interpreta la técnica oriental comparándola con la suya propia y por esto mismo puede catalogarla de “moderna” pasando por alto la tradición ajena. Por otro lado, lo que sorprende a nivel temático es precisamente su rudeza.

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. La única diferencia entre el espiritualismo oriental y el occidental (para los propios occidentales), es que no conocen los mitos de los que procede. Es puro en cuanto a desconocido, está estereotipado y por eso es perfecto.

Así Bing afirma, después de asegurar que la preferencia de los europeos es ese arte que se ve influido por ideas psicológicas y literarias, que “El punto de vista japonés es más estrecho, pero, una vez aceptado pareciera lógico y natural”<sup>1</sup> (Bing, 1891: 43). Si bien el párrafo pone en valor la espontaneidad del dibujo japonés, también insinúa de manera bastante directa que carece de un trasfondo intelectual.

Siguiendo este precepto Focillon dirá “a medida que se vuelve más ligero (el arte japonés), se eleva y, descuidando los valores morales como inútiles complicaciones técnicas, transparente, armonioso y libre, flota por encima de nuestras inquietudes y nuestras batallas contra la gravedad, la representación serena de un universo pacífico donde la imagen misma de la infelicidad o de la voluptuosidad, bajo los pinceles de los magos tranquilos, tienen siempre algo noble, elegante y gracioso”<sup>2</sup> (Focillon, 2007: 27)

En primer lugar, la referencia a “nuestras inquietudes y nuestras batallas contra la gravedad” deja entrever que el arte japonés no se comprende desde los marcos europeos. En ese mismo texto Focillon dirá que el observador occidental se encuentra desorientado porque trata de comprender el arte japonés a partir de “sus propias batallas. y sus antiguos dolores”<sup>3</sup> (Focillon, 2017: 27). Además, es interesante que afirme tan tajantemente que descuida los valores morales. No los descuida porque ni si quiera los conoce. Los valores morales de los franceses del siglo XIX no eran extrapolables a toda la humanidad y por consiguiente los artistas japoneses no los estaban “descuidando”, simplemente aplicaban los suyos propios que no proceden del catolicismo sino del sintoísmo, el confucianismo y el budismo (nichiren y zen mayoritariamente).

El japonismo como tendencia artística no solo se basaba en la admiración por la idea distorsionada que los europeos tenían de la cultura nipona, sino que también se apoyaba en aspectos técnicos y formales más comprensibles en tanto que más universales. Los dos

---

<sup>1</sup> “Le point de vue des Japonais est plus étroit, mais, une fois admis il paraît logique et naturel” Traducción propia

<sup>2</sup> “A mesure qu’il est plus léger, il s’élève et, négligeant les valeurs morales comme les inutiles complications techniques, transparent, harmonieux et libre, il fait flotter au-dessus de nos inquiétudes et de nos batailles contre la pesanteur, la représentation sereine d’un univers apaisé où l’image même du malheur ou de la volupté, sous les pinceaux de ces magiciens tranquilles, a toujours quelque chose de noble, d’élégant et de gracieux” Traducción propia

<sup>3</sup> “nous y cherchons en vain les traces de nos propres combats et de nos antiques douleurs” Traducción propia

géneros artísticos que se introducen en Francia tras la apertura de Japón durante el período Meiji son el ukiyo-e o estampa xilográfica y el arte decorativo de la Escuela Rimpa.

El ukiyo-e, de carácter más popular, se producía de manera masiva en el Japón Edo (lo cual lo hacía accesible al gran público) y significa “imágenes del mundo flotante”, un concepto budista originariamente utilizado para hablar de lo transitorio de la vida, de la caducidad de la misma. En este caso hace referencia a lo leve de la existencia humana, al placer. De hecho, normalmente retrataba escenas populares de la burguesía de Edo en los barrios de placer que se habilitaron en las grandes ciudades por orden del shogunato Tokouaga (gobierno de Edo). Las características formales del ukiyo-e eran similares en algunos puntos a las del impresionismo francés, utilizaban la imagen en perspectiva, la temática era popular en contraposición a la pintura más académica de las élites (incorporan retratos, escenas de la vida cotidiana), no obstante también trataban temas mitológicos (algo que el Impresionismo como movimiento moderno descartaba totalmente) y escenas eróticas (prácticamente pornográficas, algo que en Europa jamás se hubiera publicado vista la reacción a la *Olympia* o al *Desayuno sobre la hierba* de Manet). Además, el paisaje en Japón no era un motivo moderno, sino que se rescataba de su milenaria tradición artística y por consiguiente estaba cargado de un gran simbolismo. Es interesante como en Japón no existe una ruptura con el arte anterior, sino que se da mayoritariamente una fusión entre modernidad y tradición. En su libro “Hokusai: Le fou génial du Japon moderne” Henry Focillon dirá que la evolución artística de Japón no es lineal, en tanto que no va hacia delante como la europea. Obviando el deje racista derivado del pensamiento ilustrado, es interesante la idea de que el arte japonés se renueva sin precisar de una ruptura que reafirme su deseo de innovación. No condena el pasado, sino que trata de integrarlo en su producción futura porque, entiende, forma parte de su esencia.

Si el ukiyo-e en Francia estaba vinculado al coleccionismo (en Japón, por su carácter popular, estaba bastante devaluado, recordemos el manga de Hokusai que en teoría encontró Braquemond envolviendo unas porcelanas), el arte de la Escuela Rimpa puede vincularse a las Exposiciones Universales (1867 y 1878), donde fue expuesto. Esta escuela también conocida como “Gran Escuela del Arte Decorativo”, representaba el arte más elevado y culto de Japón que se relacionaba más con la nobleza que con la burguesía emergente. Los utensilios de decoración fueron los primeros en llegar a Europa y los que desataron la fiebre del japonismo como “gusto” por lo oriental. Abanicos, biombos y

kimonos se convirtieron en un símbolo de la isla nipona, pero no fueron los únicos. Utensilios de uso cotidiano como peines, cerámicas o cajas de laca se mostraron en las exposiciones universales como verdaderas obras de arte moderno. Es paradójico que solo fueran modernos en Francia. La tendencia de lo decorativo que no surgió en Europa hasta finales del siglo XIX con la aparición del Art Nouveau, llevaba ya tiempo implantada en Japón, concretamente desde el período Kamakura (1185-1333). No en vano Samuel Bing llegó a llamar a los japoneses “los primeros decoradores del mundo”.

Entre las características formales de la Escuela Rimpa encontramos: “el sentido decorativo, la asimetría del diseño, la introducción de la escritura como elemento ornamental y una composición que no se limita a la superficie que ocupa, sino que se desparrama hacia afuera” (Fernández del Campo, 2001: 349) características que más tarde formarían parte del modernismo o art nouveau.

### **3.2.4 ¿Hasta qué punto influye el Japonismo en la obra de los impresionistas?**

La influencia del arte japonés en Europa no puede reducirse solamente al movimiento impresionista. Este trabajo se centra en el primer movimiento artístico de la modernidad en Europa por ser la puerta de entrada del arte nipón en occidente, no obstante, es necesario destacar que las técnicas y los preceptos japoneses fueron determinantes para el desarrollo de los movimientos de vanguardia en Europa. Y es necesario destacarlo porque luego se incurre en errores que desprestigian precisamente el contenido cultural y espiritual del arte japonés que los artistas franceses del XIX no fueron capaces de descriptar. Ejemplo de ello es la exposición: *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet* del museo L'Orangerie (2018) que pone a Monet como precursor de la abstracción americana cuando esta fue un recurso que tomó prestado del arte japonés, y que allí, en Japón, tenía un sentido más espiritual que estético. De hecho, la falta de contenido espiritual e ideológico del impresionismo queda muy lejos de movimientos como el Abstraccionismo. Tanto el art nouveau como el expresionismo abstracto de Wassily Kandinsky o el minimalismo de la Bauhaus registran la influencia del arte japonés. Preceptos como el simbolismo, la espiritualidad, el decorativismo o el minimalismo no solo se encuentran presentes en los movimientos de vanguardia europeos, sino que en ocasiones son difíciles de entender desde una perspectiva meramente occidental.

Pasando ya al impresionismo “en el terreno de las Bellas Artes, apreciamos una doble lectura del fenómeno del Japonismo. Por una parte, atendiendo a su temática, puede ser entendido como género; por otra parte, [...] puede ser considerado como influencia estética que influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia” (Almazán Tomás, 2003: 95)

La influencia por lo tanto viene a ser de dos tipos, por un lado, está la temática que tiene un sesgo claro en tanto que los franceses del XIX no comprendían el contexto japonés, sus costumbres y creencias. Es una influencia basada en el exotismo y en la imagen distorsionada que los artistas tenían de Japón derivada en gran parte de las lecturas y traducciones a las que tenían acceso.



Ilustración 5. La cortesana de Vincent Van Gogh

Fuente: Museo Van Gogh



Ilustración 6. La japonesa de Claude Monet

Fuente: Museum of Fine Arts Boston

Además de copiar el “estilo” japonés, los autores también copiaron grabados enteros como muestra del coleccionismo que generalmente ellos mismos practicaban. Ejemplo de ello es el *Retrato de Emile Zola* de Manet que aparece en el punto 2.2 donde además

del biombo puede observarse un grabado del pintor Toyokuni o el retrato de *Père Tanguy* de Van Gogh.

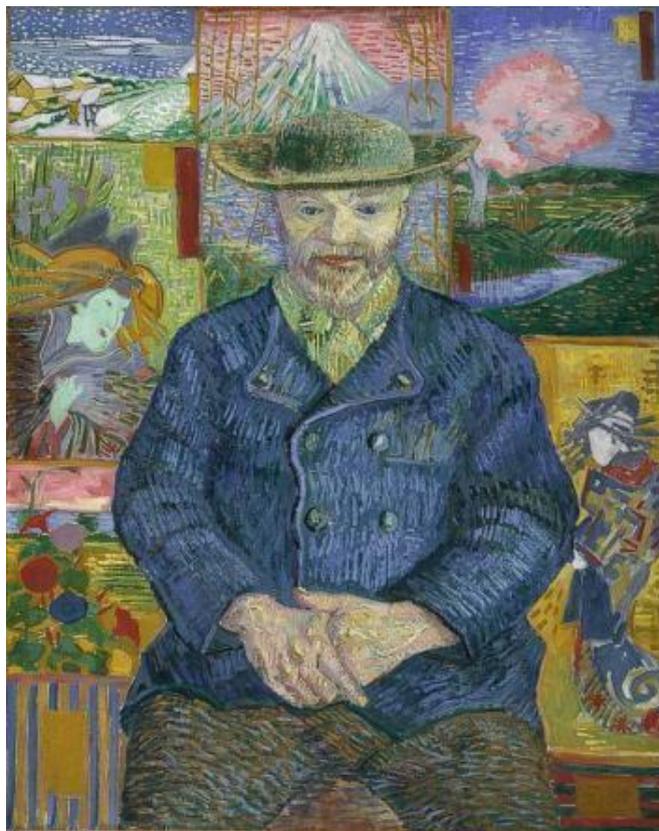


Ilustración 7. *Père Tanguy* de Van Gogh. Fuente: Musée Rodin

Por otro lado, está la influencia formal que afecta a las técnicas y recursos pictóricos que los pintores franceses (y americanos) del XIX incorporaron del arte japonés. Si bien la Escuela Rimpa fue determinante para otros movimientos de vanguardia, en el caso del impresionismo y del postimpresionismo el modelo a seguir fue el del ukiyo-e o estampa xilográfica. Así se introdujeron nuevas técnicas como la simplicidad de los recursos, el vacío como instrumento, la xilografía de línea blanca, los estarcidos del papel que generaban efectos de abstracción y terminaban con la concepción naturalista y positivista del paisaje... En cuanto a la perspectiva tomaron prestados enfoques y esbozos de grandes anatomistas como fueron Hokusai o Utamaro y el concepto de “serie” como colección de piezas que registraban los cambios lumínicos y meteorológicos del paisaje, ejemplo de ello son las *Cincuenta y tres paradas del Tōkaido* de Utagawa Hiroshige.

Es interesante destacar que, en ocasiones, la forzada perspectiva que “copiaron” los artistas europeos se debía simplemente a que el pintor en cuestión no se había inspirado en el grabado completo, sino tan solo en una de sus láminas. En ocasiones los trípticos japoneses llegaban a Europa desmembrados y las partes se vendían por separado a coleccionistas y artistas.



Ilustración 8. *Takiyasha the Witch and the Skeleton Spectre* de Utagawa Kuniyoshi. Fuente: Okuda Genso-Sayume Art Museum



Ilustración 9. *Otome* de Kikukawa Eizan

Fuente: Colección Gelonch Viladegut



Ilustración 10. *Maternal Caress* de Mary Stevenson Cassatt

Fuente: Colección Gelonch Viladegut



Ilustración 11. Actor Matsumoto Yonesaburo  
de Utagawa Kunimasa

Fuente: Colección Gelonch Viladegut



Ilustración 12. Postman Joseph Roulin de Van Gogh

Fuente: Colección Gelonch Viladegut

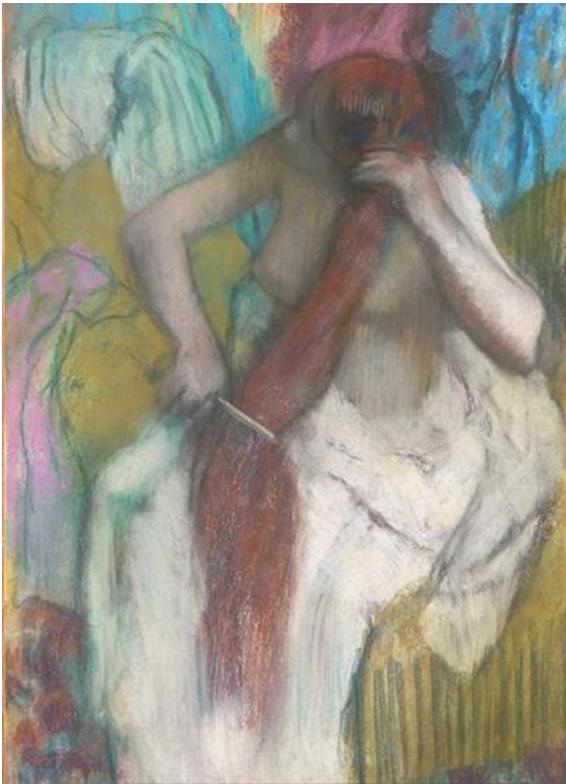


Ilustración 13. Woman combing hair de Edgar Degas

Fuente: Marc Maison



Ilustración 14. Bijin combing hair de Kitagawa Utamaro

Fuente: Marc Maison

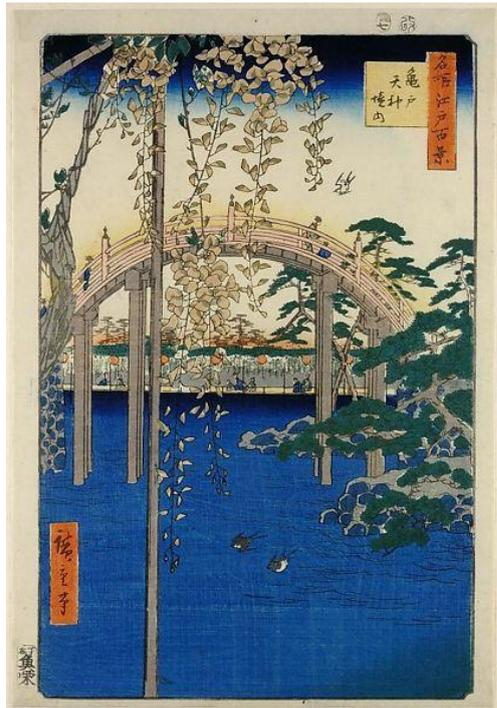


Ilustración 15. Utagawa Hiroshige

Fuente: MET

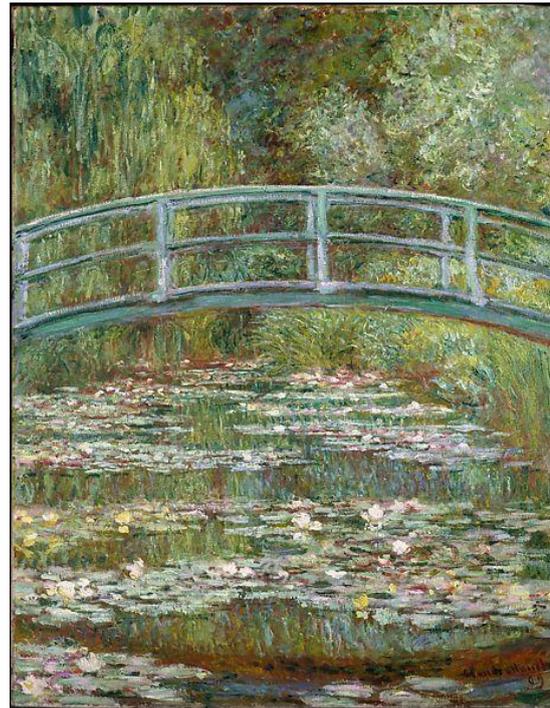


Ilustración 16. The Water Lily Pond de Claude Monet

Fuente: Museum of Fine Arts Boston



Ilustración 17. Turban-shell Hall of the Five-Hundred-Rakan temple de Katsushika Hokusai

Fuente: MET



Ilustración 18. Garden at Sainte Adresse de Claude Monet

Fuente: National Gallery of Australia

Como curiosidad cabe destacar que Monet llamaba a este *Garden at Sainte Adresse* su “cuadro chino con banderas”. Si bien como ya se ha señalado era algo común el llamar *chinoserías* a los grabados japoneses, el hecho de que uno de los mayores coleccionistas

de arte japonés en Francia y posiblemente el artista europeo que más le debe al ukiyo-e, hiciera distinciones tan pobres entre lo chino y lo japonés denota un claro desinterés por la cultura real de ese país.

### 3.2.5 Monet y su casa en Giverny

El culmen de la obsesión que Claude Monet tenía con el arte japonés es su casa de Giverny. El artista se instala en Giverny, una localidad francesa al norte de Normandía, en el año 1883 pero no es hasta 1885 que puede adquirir la casa en propiedad y ampliarla gracias a las ventas que su marchante Paul Durand-Ruel hizo de sus cuadros en EEUU. Monet viviría en Giverny ininterrumpidamente durante 43 años, hasta 1926, literalmente la mitad de su vida (moriría a los 86 años debido a un cáncer de pulmón).



*Foto 2. Casa de Monet en Giverny. Fuente propia*

Su retiro en esta casa constituyó un posicionamiento político y artístico sin precedentes en la vida de Monet. El caso Dreyfus hizo que el pintor quisiera alejarse de la ciudad y esto incluía los círculos artísticos de París, de los que ya había renegado anteriormente. El aislamiento de Monet en Giverny solo se vio interrumpido por algún que otro viaje a Rouen o a Londres para visitar a su hijo Michel. También encontró tiempo para acudir a

las exposiciones japonesas que se desarrollaron en París durante ese tiempo, era con ellos, con los maestros japoneses, con los que Monet pretendía que le compararan.

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 Kitawa 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.



Foto 3. Cocina de Monet repleta de estampas y grabados ukiyo-e. Fuente propia

El jardín se dividía en dos, por un lado, *Le Clos Normand* albergaba una gran cantidad de flores, desde las más corrientes hasta las más exóticas, todas ellas distribuidas a conciencia para que aparecieran mezcladas y crecieran propiciando una explosión de color. Al estilo de los jardines japoneses, Monet colocó las flores de determinada manera, pero esperando que estas crecieran de forma natural, salvaje. La otra mitad constituye el jardín típicamente japonés, cuyo mayor atractivo es el puente. Monet pintó su puente un

total de 45 veces, pero este no es el único elemento destacable del jardín. Cruzado por un arroyo, Monet consiguió que sus vecinos le permitieran cavar un estanque alrededor del cual plantó sauces llorones, un bosquecillo de bambú y los famosos nenúfares que inspirarían su última obra *Los Nenúfares*. El jardín de agua lleno de curvas se inspira en los grabados que Monet coleccionaba desde 1870 y que se dedicó a “versionar” durante más de 40 años.



Foto 4. Estanque de Monet en Giverny. Fuente propia

Es interesante destacar también aquí la producción de series del artista. En 1877 Monet llevó a cabo 18 “impresiones” de la estación de Saint Lazare. Ocho de ellas fueron expuestas en la exposición impresionista de ese mismo año, cuando, según afirmó, aún no había empezado a pensar en llevar a cabo series de un mismo paisaje:

“No me pareció trivial estudiar un solo motivo a diferentes horas del día y registrar los efectos de la luz que, de una hora a otra, cambiaban tan notablemente la apariencia y el colorido del edificio. Por el momento no llevé a cabo la idea, pero fue germinando poco a poco en mi mente” (Smith, 2006: 99)

La idea en cuestión debió de “surgirle” en torno a 1870 cuando conoció la obra de Hokusai e Hiroshige. En concreto este último, pintó las *Cincuentas y tres estaciones del tōkaidō*. Los grabados, que fueron de lo más popular en occidente, recogían la fuerza y los cambios de la naturaleza y se centraban especialmente en el tratamiento de la luz y la sombra. Otras series del artista que pudieron propiciar que a Monet le surgiera su idea fueron *Vistas de Edo*, *Ocho vistas del lago Biwa* o *Vistas célebres de Kioto*.

Todas las series de Claude Monet son posteriores a su adquisición de grabados ukiyo-e y estas no empezaron con las *Vistas de la estación de Saint Lazaire*. Su primera serie conocida es la de *Argenteuil* en 1872 a la que precedió inmediatamente su serie de *Argenteuil nevado* (entre 1874 y 1875)

Después de la de Saint Lazaire vinieron más, la de la *Catedral de Rouen* en 1892, la del *Parlamento de Londres* en 1904 y por su puesto la de *Las Ninfas* en 1903-1809 son posiblemente las más conocidas.

Sin lugar a duda, *Los Nenúfares* de Monet son la obra definitiva del autor y a su vez la que más demuestra la influencia del arte japonés. Durante toda su vida exceptuando su temprana etapa de caricaturista, Claude Monet pintó “impresiones”, mayoritariamente de paisajes. El trasfondo filosófico de estas impresiones no queda nada claro. Sabemos que el pintor era ateo y republicano pero esta condición no se refleja en su obra. En la serie de la Catedral de Rouen a pesar de pintarse de manera repetida una iglesia, se destaca sobre todo la incidencia de la luz sobre la misma. La naturaleza está más presente que Dios y se puede decir que casi le sustituye, es la obra misma a través del artista la que trasciende, el momento queda impreso en el lienzo como un logro sobre el devenir del tiempo.

Ahora bien, ¿de dónde viene esta sacralización de la naturaleza? En Japón el espacio natural como espacio meditativo procede de la filosofía sintoísta, una religión no revelada de tradición milenaria que se complementa con las escuelas de budismo venidas de china como la zen y la nichiren. Es precisamente por esta manera de pensar que técnicas como la abstracción fueron tan valoradas en el país nipón, ya que a través ella se llegaba a “una sugestión imaginativa y espiritual de un orden muy elevado” (Martín Peña, 2010: 27). Esta concepción de la informalidad como medio para alcanzar lo espiritual no llega a occidente hasta que Kandinsky publica “Sobre lo espiritual en el arte” (1911) y estaría

presente más tarde en el expresionismo abstracto de Mark Rothko o Jackson Pollock pero desde luego el trasfondo filosófico de la abstracción no fue algo propio de Monet.

Monet presenta sus *Grandes Decoraciones* o *Los Nenúfares* con el objetivo de crear un espacio para la reflexión meditativa, algo inédito en occidente. Los cuadros de 1 metro 97 centímetros de alto ocupan casi 100 metros de las paredes ovaladas del museo L'Orangerie y le ofrecen al espectador la inmersión total en los lirios de agua de su jardín. En total ocupan dos salas, la primera alberga los reflejos del cielo y la vegetación en el agua a modo de “serie” ya que va desde el amanecer hasta el atardecer, la segunda sala recoge los contrastes que genera el sauce llorón en el agua de la laguna.



Ilustración 19. *Les Nymphéas: Reflets d'arbres* de Claude Monet. Fuente: Musee D'Orsay



Ilustración 20. *Les Nymphéas: Soleil couchant* de Claude Monet. Fuente: Musee D'Orsay

Esta obra de ingeniería artística reúne las principales características del arte japonés: la perspectiva forzada, la naturaleza y el reflejo del agua, las series, el componente meditativo tan propio de la cultura oriental...

La abstracción de estos cuadros llegaría no solo a inspirar la obra de Rothko o Pollock sino también la de Barnett Newman, Clyfford Still, Helen Frankenthaler, Morris Louis,

Philip Guston, Joan Mitchell, Mark Tobey, Sam Francis, Jean-Paul Riopelle y Ellsworth Kelly.

### **3.3. LA TERCERA MIRADA DEL ARTE**

#### **3.3.1 El Japón de la época Edo**

Hisayasu Nakagawa escribió en su *Introducción a la cultura japonesa* “El lector francés, a quien me dirijo, quizá pueda abordar Japón como una civilización diferente de la suya y no sólo como un país de costumbres exóticas” (Nagakawa, 2006: 11) ese es, entre otros, el objetivo de este trabajo.

El período Edo, conocido también como el *shogunato* Tokugawa (1603-1868) por la familia que se instaló en el poder durante esos dos siglos de la historia de Japón, se instauró como una dictadura de hecho que despojó de poder al emperador.

El primer shogun<sup>4</sup> de esta dinastía fue Iyeasu Tokugawa que aprovechó la reunificación del territorio que había llevado a cabo su predecesor, Hideyosi Toyotomi, estableciendo un gobierno hereditario caracterizado por el inmovilismo entre estamentos, el control de la clase comerciante emergente, el cambio de capital de Kioto a Edo y la regulación de vestimenta y armas.

Si bien durante los primeros años del *shogunato* se permitió el comercio con el exterior e incluso la entrada de misioneros españoles y portugueses al territorio (tradicionalmente la sociedad nipona se caracteriza por su gran tolerancia religiosa), el *shogun* temía que la doctrina judeo-cristiana terminase por imponer sus valores en Japón. Religiones como el budismo o doctrinas filosóficas y de comportamiento como el confucianismo venidas de Corea y China respectivamente habían logrado coexistir sin problemas con el sintoísmo, la religión autóctona del archipiélago nipón. No obstante, el carácter exclusivo y expansionista del cristianismo (religión monoteísta, revelada) colisionaba directamente con el panteísmo japonés.

---

<sup>4</sup> Gobernador de Japón en representación del emperador (precisamente el clan Tokugawa cesó al emperador de prácticamente todos sus poderes)

Las revueltas del campesinado en Shimabara alentado por ideales católicos que cuestionaban el funcionamiento de la sociedad confuciana fueron la gota que colmó el vaso.

Entre 1622 y 1629 varios misioneros fueron expulsados y ejecutados, el país no se cerró completamente al exterior hasta 1639. Las únicas relaciones que Japón mantuvo desde ese momento y hasta la apertura del período Meiji fueron con China, Corea y Holanda, y estas se redujeron al ámbito estrictamente comercial. Holanda fue el único país europeo que tuvo relación con Japón durante el periodo Edo, hecho al que contribuyó el protestantismo que se practicaba en el país, sin pretensiones evangelizadoras.

El cierre total de Japón propició la creación de un clima único que pudo desarrollarse gracias al comercio y al ascenso de las clases urbanas o *chōnin*. Estas aglutinaban a la burguesía comercial, los artesanos, campesinos, el sector servicios y en menor medida a los samuráis, tradicionalmente pertenecientes a la nobleza pero que con las nuevas leyes de Tokugawa tuvieron que elegir entre acceder al servicio del *shogun* y conservar sus armas o por el contrario convertirse en ciudadanos y perderlas. Gracias al crecimiento económico del período Edo se desarrollaron diferentes actividades como el teatro *kabuki*, las casas de té o las veladas poéticas.

El objetivo del shogun era controlar a los *chōnin* y su creciente capacidad adquisitiva por lo que llevaron a cabo una serie de medidas que no siempre pudieron mantenerse en el tiempo debido a las diferentes crisis que se sucedieron durante los dos largos siglos que el clan Tokugawa estuvo en el poder. Las medidas más relevantes en cuanto a su importancia para el arte japonés de este período fueron la creación de *Yoshiwara* y del *Tōkaidō*.

*Yoshiwara*, en japonés: “campo de suerte” fue un espacio creado por el gobierno para controlar el ocio y las actividades “de placer” de los *chōnin* a las afueras de Edo. También se conoce como “ciudad del mundo flotante”, un término derivado del budismo que denota lo efímero de la existencia humana, las actividades que allí se desarrollaban no eran más que un espejismo pasajero o, si se quiere, la cristalización del goce de vivir. Los historiadores hablan de una gran proliferación de la prostitución tanto femenina como masculina durante los siglos XVI y XVII como consecuencia de su legalización en estos espacios. Además, en *Yoshiwara* se abrieron casas de té, salas de baile, teatros de *kabuki* y restaurantes a los que no solo accedían los *chōnin* sino también nobles y samuráis.

Otra de las consecuencias de Yoshiwara fue la regulación de la actividad de *geisha*, una figura mitificada en occidente que sin embargo no tiene nada de milenaria. Las *geishas*, que en sus inicios fueron hombres, surgen en los barrios de placer como personas de entretenimiento especializadas en arte. Venían desarrollando la misma actividad que las cortesanas llevaban a cabo para los nobles y samuráis, pero a un precio inferior y con una conversación más cercana al gran público, menos ducho en las refinadas artes académicas. Las *geishas* de campo y las de ciudad (las de *Yoshiwara*) tampoco vivían en las mismas condiciones, especialmente a partir de la regulación de la prostitución que alejó a la *geisha* urbana de llevar a cabo, en su mayor parte, trabajos sexuales. Es importante destacar aquí que las cortesanas eran respetadas, admiradas incluso, en la sociedad de Edo. No tenían nada que ver con las prostitutas de los burdeles que generalmente eran chicas jóvenes vendidas por sus familias y sin ningún tipo de educación artística. Es más, el hecho de que el “pecado” como concepto no existiera en la filosofía sintoísta o budista de la misma manera que en el cristianismo, hizo que las cortesanas gozaran de un elevado estatus social y que no estuviera mal visto que los hombres adinerados tuvieran concubinas o relaciones con prostitutas.

La moral de Confucio también influye en este sentido en tanto que separa la esfera pública de la privada y subordina los intereses de la mujer a los del hombre. Antes de que el confucianismo fuera importado de China, durante la época Heian (794-1185), las mujeres habían ocupado un papel crucial en la cultura y la vida social japonesa, ejerciendo funciones incluso de dirigentes en la corte y los santuarios de la religión tradicional (el sintoísmo). Es más, puede decirse que la cultura japonesa es predominantemente femenina en tanto que los principales libros de literatura clásica del país fueron escritos por mujeres. Entre ellos están *La historia de Gneji*, de Murasaki Shikibu o *El libro de la almohada* de Sei Shōnagon.

La otra gran medida que el shogunato Tokugawa introdujo para controlar a los *chōnin* fue el Tōkaidō, un camino que unía las dos capitales, la histórica, Kioto, con la nueva, Edo. La ruta no solo tenía fines comerciales, sino que también sirvió para evitar que esta nueva clase social pudieran llegar a conspirar contra el gobierno. Para ello se sirvió de la orden *sankin kotai* que obligaba a los *damios* o señores feudales a vivir lejos de sus familias un año de cada dos con el objetivo de cortar el contacto y la comunicación con las mismas. Durante este tiempo debían recorrer el camino del Tōkaidō, constituido por 53 estaciones

que eran paradas obligadas en el camino de los *damios* y que sirvieron como inspiración a multitud de artistas.

### 3.3.2 ¿Qué es el ukiyo-e?

En este contexto de surgimiento y ascenso social de los *chōnin*, la vida artística de las ciudades se adaptó también a sus gustos e intereses. De manera paralela al arte oficial, amparado por la nobleza y la clase samurái, surgieron nuevos tipos de arte más accesibles al gran público por su cercanía y comprensibilidad.

En contraposición al teatro *nō*, un drama lírico que se sirve de los bailes tradicionales y la mitología religiosa, aparece el *kabuki* que trata temas más cotidianos representados por actores famosos de la época. El género alcanzó su máximo esplendor durante el período Edo en los conocidos barrios de placer, no obstante, los historiadores apuntan a que surgió en el siglo XVII en el interior de los santuarios sintoístas. En estos primeros momentos sus participantes eran mujeres que representaban al mismo tiempo los papeles femeninos y masculinos de estas historias de corte popular. Cuando el *kabuki* se popularizó y comenzó a introducir escenas eróticas, el *shogunato* prohibió que las mujeres actuaran y obligó a que la trama fuera aprobada por el gobierno. El género se consolidó y logró superar al *nō* en popularidad y prestigio gracias a la gran calidad de sus argumentos ahora ya elaborados por prestigiosos escritores.

Además del surgimiento de las casas de té o el aumento de los recitales de poesía, el crecimiento exponencial de los *chōnin* propició la aparición del ukiyo-e o “imágenes del mundo flotante” que surgen en contraposición a la pintura tradicional china en tinta y al estilo *yamato-e* que influyó en destacadas escuelas como la *Rimpa*.

A pesar de su nombre, las “imágenes del mundo flotante” no sólo retrataron lo que sucedía en *Yoshiwara* sino que a su vez podían dividirse en diferentes grupos temáticos, algunos de ellos de marcado carácter tradicional como el *fujei-ga* o paisajístico. Entre las temáticas más frecuentes reflejadas en el ukiyo-e nos encontramos con la *bijinga* (escenas de mujeres bellas), la *shunga*<sup>5</sup> (escenas sexuales explícitas) o la *yakusha-e*

---

<sup>5</sup> La *shunga* o “imágenes de primavera” eran grabados eróticos surgidos en el período Heian (794-1185) pero popularizados en el período Edo. Representaban escenas de sexo explícito, generalmente heterosexual, en las cuales los genitales eran exageradamente grandes y los actores aparecían vestidos. El desnudo no tenía un carácter sexual como podía tenerlo en occidente, de hecho, hombres y mujeres frecuentaban juntos los baños termales de la ciudad.

(representaciones de actores y escenas de *kabuki*). Pero también se pueden encontrar grabados de cualquier acción cotidiana, de samuráis, de mujeres leyendo, de geishas...

El hecho que verdaderamente popularizó el *ukiyo-e* fue su enorme accesibilidad. Las estampas xilográficas podían producirse en serie gracias a su sistema de producción en cadena y posibilitaban que los *chōnin* decorasen sus casas y accesorios como lo venía haciendo históricamente la nobleza. El proceso de manufactura comenzaba en el *e-shi* o dibujante, que era quien firmaba las obras, seguidamente el *hori-shi* tallaba la estampa para que más tarde el *suri-shi* o impresor procediera a su producción en masa. Finalmente, el *han-moto* o editor era el responsable de introducir las piezas en el mercado, todo comenzaba y terminaba en él, pues también era responsabilidad suya encargarse y diseñar la tirada de dibujos que se materializarían más tarde en las conocidas estampas xilográficas.

Es importante destacar que ni los artistas de *kabuki*, ni los del *ukiyo-e* rompieron con su tradición anterior, algo que si pretendieron los artistas modernos en occidente, desde el impresionismo hasta las vanguardias que le precedieron. Los *chōnin* tenían un gran conocimiento de la escritura y la literatura (narrativa y poética) japonesa, especialmente del período Heian (794-1185), estos temas se introdujeron en los nuevos géneros artísticos con la misma naturalidad que las cotidianas escenas de los barrios de placer.

### **3.3.3 Utamaro, Hiroshige y Hokusai**

De entre los múltiples dibujantes *ukiyo-e* hay tres que destacan por su gran producción, pero sobre todo por el impacto que sus estampas tuvieron en occidente y por el espacio que ocupaban en las paredes de la casa de Monet en Giverny. Ellos fueron Kitagawa Utamaro (1753-1806), Utagawa Hiroshige (1797-1858) y Katsushika Hokusai (1760-1849). Los tres autores vivieron y dibujaron durante el período Edo (1603-1868) pero su obra no llega a occidente hasta el período aperturista de la Era Meiji (1868-1912).

Trazando un paralelismo con el impresionismo francés, la trayectoria de Utamaro recuerda a la de Renoir en tanto que dedicó su producción mayoritariamente a los retratos de la “nueva burguesía”, en este caso a su equivalente japonés que era la clase comerciante o *chōnin*. En especial el pintor se dedicó a los retratos de mujeres bellas, género conocido como *bjinga*. Los modelos solían ser concubinas o esposas de comerciantes adinerados e incluso de nobles y samuráis que encargaban las piezas a Utamaro por su conocida maestría a la hora de reflejar el rostro y la figura femenina. Si

bien su especialidad fueron los retratos de medio busto, también dedicó gran parte de su vida al *shunga* o grabado erótico. De hecho, pondría las imágenes del conocido “Poema de la almohada”, consolidándose así como el máximo referente de la ilustración erótica del país.



*Ilustración 21. Couple in front of a screen depicting horses de Kitagawa Utamaro. Fuente: Shunga Gallery*

La trayectoria de Utamaro es inversa a la de Hiroshige y Hokusai en tanto que comienza por las ilustraciones paisajísticas y termina especializándose en el retrato. Es el pintor menos “espiritual” si se quiere de los tres, y también el más moderno, el que mejor reflejó la vida urbana de Edo y sus barrios de placer. Los retratos de actores de kabuki y los carteles para burdeles de la zona en multitud de ocasiones llevaron su firma. En cuanto a la influencia que Utamaro ejerció en los autores del impresionismo podemos decir que estuvo demasiado condicionada por la visión idealizada casi de paraíso exótico que los occidentales tenían de Japón en el siglo XIX, si bien pueden resultar relevantes sus aportaciones formales, las temáticas están completamente vacías de contenido.

En el caso de Utagawa Hiroshige la evolución fue exactamente la inversa. El pintor ingresó en la escuela Utagawa, referente del ukiyo-e en el país, y como aprendiz de la misma comenzó retratando la vida urbana de Edo. Posteriormente se interesaría por el paisaje,

convirtiendo el género *fujei-ga* no solo en su especialidad sino en uno de los temas propios del ukiyo-e. Posiblemente su obra más conocida sea la serie *Cincuenta y tres estaciones del tōkaidō*, a la que más tarde precedieron muchas otras como *Vistas de Edo*, *Ocho vistas del lago Biwa* o *Vistas célebres de Kioto*.

La vida y obra de Hiroshige es casi un reflejo de la de Katsushika Hokusai, no obstante, por motivos económicos, este último si se vería “forzado” a retratar la vida de Edo y sus sin sabores con más frecuencia.

De los tres, Hokusai es posiblemente el artista más complejo de retratar. En el transcurso de su larga vida cambió de línea artística casi tantas veces como de nombre, unas cien en total: Shunrō, Sōri, Taito, Gaykō rojin, Iitsu, Manji y Hokusai fueron algunos de los más conocidos. Era una práctica común entre los artistas del período Edo cambiar de nombre cuando se finalizaba un período o estilo, no solo en el caso de los pintores del ukiyo-e, sino también en el de los actores de kabuki. Aproximadamente un artista cambiaba su firma unas doce veces a lo largo de su vida, algunos nombres eran elegidos por el artista mismo, otros cedidos por sus maestros, Utagawa Hiroshige fue rebautizado así por su maestro, Utagawa Toyaharu, cambiando su nombre de nacimiento, Ando Hiroshige, al año de entrar en la academia. Lo mismo sucedió con Kitagawa Nebuyoshi, que pasaría a llamarse, con el tiempo Kitagawa Utamaro. No obstante, ninguno cambió de nombre tantas veces como Hokusai, nombre que por cierto no hubiera conservado de no haber sido por las exigencias de su editor, que consideraba la firma del afamado artista el mayor reclamo para sus ventas.

Podríamos decir que la etapa más representativa de Hokusai, la que mejor recoge su obra, fue aquella en la que se hacía llamar Taito. Bajo esta firma comenzó su labor docente, de ilustración de manuales de arte y de autor de su afamado manga que más tarde (ya tras la muerte del artista) sería el primer formato del ukiyo-e que llegaría a occidente. Manga significa literalmente “dibujo espontáneo o hecho de un modo caprichoso”, algo que guarda una estrecha relación con el impresionismo francés. Las “impresiones” que Hokusai recoge en sus 14 volúmenes de manga tratan temas de lo más variados, que van desde personajes de la mitología y la religión hasta aquellos pertenecientes a la literatura o la poesía pasando por trabajadores, jinetes, luchadores, fantasmas, pájaros, bailarinas, flores plantas o árboles. El manga es el fiel retrato, no de la sociedad japonesa de Edo, sino de lo que verdaderamente fueron las artes japonesas durante ese período. Un

compendio que integra tradición y modernidad, un estudio de la sociedad japonesa profundizando en las raíces de la misma.



Ilustración 22. Manga de Hokusai. Fuente: *Japanese Illustrated Books from the Edo and Meiji Periods*

Además, bajo el nombre de Taito, Hokusai llevo a cabo una serie de manga que más tarde inspiraría su legendaria “36 vistas del monte fuji”, en el prólogo de esta primera serie, casi abocetada, puede leerse de boca de uno de sus discípulos:

“Durante el otoño, nuestro maestro aceptó emprender camino al oeste para venir a nuestra ciudad. Aquí fuimos todos a visitarlo a la casa de Bokusen Hokutei. A consecuencia de esa visita realizó trescientos dibujos (...) en los que captó y plasmó con su pincel el alma de cada ser” (Mourelo, 2019: 145)

Este “plasmar el alma de cada ser” es lo que justifica la tesis de este trabajo. Para los impresionistas franceses, el tema de la naturaleza era algo anodino, carente de significado más allá de la novedad que suponía como tema frente a los que la academia había aceptado como válidos. Para los artistas japoneses, el hecho de retratar la naturaleza era como retratarse a sí mismos, a siglos y siglos de tradición cultural y espiritual.

El impresionismo toma de las series de Hiroshige y Hokusai el tratamiento de la luz y la sombra, la fuerza de la naturaleza y los efectos meteorológicos pero analizados desde la perspectiva occidental su interés se reduce al ámbito meramente formal.

Hokusai significa en japonés “estudio del norte o con la Estrella Polar como guía”, en la rama del budismo a la que Hokusai pertenecía, el budismo Nichiren, esta estrella simboliza a Myōken, un ser (bodhisattva) que busca la iluminación para los seres humanos.

Tanto Hokusai como Hiroshige terminaron por convertirse en monjes budistas al final de sus días, pero esta tradición, junto con el sintoísmo, marcó profundamente el sentido de toda su obra. La cultura japonesa está presente, de manera transversal, la obra de sus artistas y esto encaja perfectamente con el esquema que Baudelaire tenía del arte. Mientras que la parte imperecedera, el alma del arte japonés, era su filosofía (el sintoísmo, el budismo), la parte perecedera, el cuerpo, eran los nuevos motivos modernos, los actores de kabuki, las nuevas formas de vestir o las técnicas que fueron desarrollándose, tales como la perspectiva occidental, la importación del azul de prusia...

A los sesenta años Hokusai adoptó el nombre de Iitsu (el reflexivo) y procedió a asentar todos los conocimientos que había adquirido hasta entonces. En la tradición japonesa cumplir sesenta significaba entrar en el invierno de la vida, en una segunda niñez, y el nuevo niño que había nacido se dedicó a observar con atención todos los motivos que alguna vez había retratado. Para él pulir la técnica que había desarrollado con el paso del tiempo significaba poder perfeccionarla hasta captar la esencia profunda de las cosas “para un hombre de sentimiento espiritual, el arte sin alma está incompleto” (Mourelo, 2019: 157)

### **3.3.4 La importancia de la Naturaleza: sintoísmo y budismo zen**

Masayuki Taiara, historiador especialista en la expansión del budismo por Japón, llegó a la conclusión de que, si bien en occidente las nuevas religiones se consolidaban a fuerza de excluir al resto de creencias, en Japón, se validaban por su capacidad de incluirse en el marco espiritual existente. Esta característica que venía siendo así desde la Antigüedad y la Edad Media (donde llegaron a registrarse ocho sectas budistas diferentes), es fundamental para comprender el arte del período Edo.

Tanto el confucianismo como el budismo y el sintoísmo tenían el objetivo común de guiar a la gente hacia la salvación. No es solo que no exigieran la unicidad de fe, sino que coexistían necesariamente bajo la premisa de que, si cada persona es diferente, no todas pueden utilizar la misma vía para salvarse.

Si se le hiciera a un sacerdote sintoísta la pregunta: “¿Cuál es la doctrina sintoísta?”, este podría contestar sin mentir: “No hay doctrina”. El sentimiento religioso en japon se explica en base al cumplimiento de diferentes rituales que forman parte de la vida social del individuo. En el momento en que este entra en un templo budista, es budista, cuando lo hace en un templo sintoísta, practica el sintoísmo. La espiritualidad forma parte de la vida de los japoneses de manera integral, no es algo que utilicen para definirse como sucede en occidente y por lo tanto, en multitud de ocasiones, se encuentran prácticas híbridas.

Así el sintoísmo adoptó algunas de las manifestaciones de Buda. O el confucianismo con sus reglas más cerradas impuso ciertas normas de comportamiento en algunas ramas del budismo.

Un ejemplo que ilustra bien esta realidad es la celebración de los nacimientos y las defunciones en Japón. Mientras que el sintoísmo, por su amor a la naturaleza y su fecundidad, considera la muerte como la máxima muestra de impureza, el budismo se preocupa por aliviar el sufrimiento incesante de la vida para que los fieles puedan alcanzar la iluminación. A nadie le extraña por tanto que en el archipiélago nipón las ceremonias que celebran nacimientos y bodas sean oficiadas por sacerdotes sintoístas, mientras que los funerales los llevan a cabo sacerdotes budistas.

A grandes rasgos podemos decir que, por su jerarquía y preceptos cerrados, el confucianismo y el budismo nichiren sirvieron más a los intereses del clan Tokugawa que el sintoísmo o la rama zen del budismo, más libres y conectados con la espiritualidad individual y la naturaleza.

Paradójicamente, el confucianismo llegó a Japón de la mano de un sacerdote zen durante el período Ashikaga (1392-1573), pero no fue hasta el período Edo (1603-1868) que alcanzó su máximo esplendor. El neoconfucianismo que puso en práctica el Clan Tokugawa reunía una serie de preceptos y construcciones jerárquicas que sirvieron a los intereses del gobierno. Básicamente podía reducirse a que “el siervo obedecía al señor, el soldado a su superior, el aprendiz al maestro, el joven al viejo y la mujer al hombre”

(Mourelo, 2019: 27). Además, el confucianismo llevó a la sociedad de Edo el interés por la cultura. El impulso de la educación y el conocimiento de las artes y la historia llegó incluso a la clase samurai, cuyos integrantes pasaron de ser guerreros a burócratas al servicio del *shogun*.

Por su lado, el budismo nichiren fue junto con el zen la secta budista que más adeptos reunía en el Japón de Edo. Nichiren Daishon defendió la supremacía del Sutra de Loto<sup>6</sup> sobre todos los demás. Según él la Iluminación, la Budeidad, solo podía alcanzarse en vida y a partir de la recitación del Sutra de Loto, práctica que Hokusai, entre otros, llevó a cabo hasta el día de su muerte.

Tanto el budismo nichiren como el neoconfucianismo eran extremadamente útiles para el *shogunato* en tanto que ordenaban la vida de los japoneses. Los seguidores del monje Nichiren pensaban que si sus prácticas se extendieran y aplicaran entre todos los japoneses eso daría paso a la creación de una sociedad más próspera, pacífica y justa. De la misma manera el neoconfucianismo ordenaba la sociedad jerárquicamente al tiempo que regulaba su comportamiento individual a partir de las cinco virtudes constantes del hombre: rectitud, decoro, benevolencia, sabiduría y buena fe.

En contraposición a toda esta funcionalidad nos encontramos con la filosofía del sintoísmo de carácter animista y escasamente reglada. El sintoísmo pertenece a la categoría de religiones naturales o no reveladas. Frente a las religiones monoteístas reveladas como el cristianismo o el islam el panteísmo natural del sintoísmo solo se entiende a partir de sus libros sagrados, que explican el surgimiento de las diferentes generaciones de dioses, así como el origen sagrado del emperador.

Estos son fundamentalmente dos: el Konjiki (registro de los hechos antiguos) y el Nihonshoki (crónicas de Japón). El Konjiki recoge lo que sería el Génesis bíblico. Donde en la historia de la creación de occidente se lee “En el principio creó Dios el cielo y la tierra” su homólogo japonés reza “En el momento en que el cielo y la tierra se desarrollaron por primera vez, el nombre de dios que se hizo en los campos del cielo era Ameno Minakanksubii-no-Kami” (Nakagawa, 2006:51)

---

<sup>6</sup> Los sutras son las traducciones chinas de los textos sánscritos pero pronunciadas a la japonesa. Recogen las enseñanzas del hinduismo y del budismo y algunos de ellos, como este Sutra de Loto, fueron discursos pronunciados por el mismo Buda.

Este es posiblemente el origen de que “la razón japonesa” se entienda como algo espontáneo y natural. Mientras en occidente la credibilidad de una afirmación depende directamente de la que tenga el emisor, en Japón los hechos se presentan como la consecución natural de las cosas. Si en Europa la verdad reside en aquello que se descubre, en Japón se encuentra en lo que está escondido. De ahí la importancia que el vacío tiene tanto en la pintura como en el arte japonés en general.

El respeto por la naturaleza, que se ha permeado en la actividad cotidiana y artística de los japoneses, viene del sistema de valores sintoísta. Escasamente reglado (a excepción de los rituales y celebraciones en épocas concretas como la llegada de la primavera), se basa fundamentalmente en el *kami*<sup>7</sup>. Existen *kamis* en la naturaleza y en el mundo humano, ya que ambos mundos no están separados sino que forman parte de un mismo “todo”. Encontramos *kami* en un árbol, una montaña, un mar o un río, pero también en uno de nuestros antepasados o en nosotros mismos. El sintoísmo utiliza el dicho *yaoyorozu no kami* (ocho millones de kami) para expresar su omnipresencia.

Esta misma concepción armónica del ser humano y el mundo natural está presente en el budismo zen. El objetivo del zen no es estrictamente “alcanzar” la iluminación sino “estar” en ella y para esto es necesario no forzar. El arte del zen es “cultivar” o “dejar crecer”, respirar y sentir al debido tiempo lo que se está haciendo de manera que uno se encuentre en sintonía con lo que le rodea y no sienta que su acción constituye un conflicto proveniente desde fuera. “Es difícil describir estas cosas a personas de mentalidad occidental porque la gente que anda de prisa pierde la capacidad de sentir” (W. Watts, 1971: 210)

Existen diferentes vías o caminos (*do*) que llevan al sujeto al *satori* (entendimiento, iluminación) o *kensho* (visión del ser). Dichos caminos forman parte de la identidad nacional japonesa ya que se encuentran profundamente arraigados en sus costumbres. Algunos de los más conocidos son: el camino del té, el *sehodo* (camino de la caligrafía japonesa), el *ka-do* (modo de poner un florero), el *ju-do* (camino de la lucha) y el más relevante dentro del campo de actuación de este trabajo, el *gei-do* o camino de las artes.

En definitiva, el Tao, que puede traducirse por camino o verdad del zen, se basa en “la vida diaria”. El monje budista Chao-Chu dijo con respecto al Tao “El secreto está en comer cuando se coma, dormir cuando se duerma, en contemplar una flor cuando la

---

<sup>7</sup>Normalmente traducido por Dios, su significado se acerca más al de espíritu o deidad espiritual.

contemplemos, en hacer eso y nada más que eso” (Díaz, 2009: 218) Esto solo se consigue generando un vacío interior en el sujeto que deriva de la falta de finalidad de su vida, no como algo negativo sino como una verdad intrínseca a su existencia. De hecho, puede interpretarse como una liberación de las encorsetadas asunciones de sujeto occidental que se enfrenta una y otra vez al principio de incerteza natural.

Los fenómenos naturales, y como parte de estos, el ser humano, no encajan en los rígidos esquemas que el hombre ha trazado para mejorar su comprensión del mundo. El ejemplo claro está en la ausencia de figuras geométricas perfectas en la naturaleza. De hecho, existe un tipo de circunferencia del estilo zenga que precisamente se caracteriza por su vitalidad y su falta de adecuación al esquema de circunferencia perfecta.

Cuando el artista zen que ha elegido la vía del arte (*gei-do*) deja de intentar controlar lo que le rodea o a sí mismo y se entrega al momento intemporal, consigue ver el mundo tal cual es. Solo así podrá percibir y plasmar los 4 estados de ánimo fundamentales del *furuyu* o “atmósfera del gusto zen”. Estos son “*sabi* (cuando el momento expresa soledad y quietud), *wabi* (cuando el artista se siente deprimido y en esta peculiar vaciedad divisa algo corriente y modesto en su increíble “ser tal”), *aware* (cuando el momento evoca una tristeza más intensa y nostálgica, relacionada con el otoño y con la gradual desaparición del mundo) y *yugen* (cuando se ve súbitamente algo extraño y misterioso, que sugiere algo desconocido y que nunca será descubierto)” (W.Watts, 1971: 216)

### **3.3.5 Las fuentes y lugares del japonismo**

Una vez asimilada, al menos de manera superficial, la filosofía e historia japonesa del período Edo, es más sencillo entender el significado de las obras que fascinaron a los artistas del Impresionismo.

No obstante, aún queda por explicar la convergencia de las artes en la tradición japonesa. Así como las religiones conviven de manera armoniosa, en Japón los diferentes géneros artísticos se entremezclan permanentemente. Ya sea por tradición o por necesidad, las diferentes vías artísticas y de iluminación se complementan dotando de valor artístico hasta al más banal de los utensilios. Esta convergencia no solo convirtió a los japoneses en los “mejores decoradores del mundo” (según Samuel Bing) sino que en multitud de

ocasiones facilitó la comprensión de conceptos complejos de entender como son los estados de ánimo del *furuyu*.

Para ello se echó mano del haiku, poemas de 16 sílabas en los cuales el concepto de vacío es esencial en tanto que ocupan tan poco espacio que actúan a modo de piedra sobre el estanque inmóvil que en ocasiones puede parecer la mente humana. El haiku lleva a la iluminación de manera sencilla, ya que señala, pero no sobre explica, cualidad necesaria para la vía del zen. Dichos haikus acompañados de pequeñas ilustraciones se popularizaron durante el siglo XVII en Japón por adaptarse perfectamente a la nueva sociedad de Edo, interesada en las artes, pero menos refinada que la nobleza y las élites samuráis.

El siguiente haiku ejemplifica el que, a mi juicio, es uno de los *furuyu* más complejo de entender, el *aware*:

*“El arroyo se esconde  
entre los pastos  
del otoño que se aleja.  
Hojas que caen,  
quedan unas sobre otras;  
la lluvia golpea la lluvia”.*

(W.Watts, 1971: 221)

Durante el período Edo la mezcla en las artes, fue desde los haikus de Hokusai, pequeños poemas acompañados de algunas de sus mejores ilustraciones ukiyo-e, hasta la escuela Rimpa con su famosa caja de laca de Koetsu utilizada para guardar la piedra de hacer tinta necesaria para la vía del *sehodo*.

Dicha caja estaba atravesada por una banda de plomo como símbolo de un puente que cruzaba tres *kanji* (pictogramas) en representación de tres barcas sobre un estanque. El simbolismo y la abstracción se encuentran muy presentes en las representaciones artísticas que los japoneses hacen de la naturaleza.



Ilustración 23. *Under the wave of Kanawa* de Katsushika Hokusai. Fuente: MET

Así, la misma palabra “naturaleza” en japonés proviene del chino “san shui” cuyo significado literal es “montaña, agua”. La obra que mejor sintetiza este concepto es posiblemente *Vista de Fuji a través de las olas de Kanawa* de Katsushika Hokusai, perteneciente a su serie de grabados ukiyo-e *Trenta y seis vistas del Monte Fuji*. En ella Hokusai convierte el fluir de la naturaleza en un símbolo de armonía y unidad. El vigor del mar deja entrever el estático monte sagrado en una instantánea donde los impresionistas alcanzaron a ver la impresión, pero no el símbolo. Desde una perspectiva zen, la pintura de Hokusai también podría interpretarse como una alegoría de la figura humana en tanto que encierra la misma naturaleza contradictoria que coexiste en todos los seres vivos.

Los artistas japoneses fueron un paso más allá en el simbolismo con obras como “Fuji-san” un cuenco de té creado por Koetsu que lleva el nombre del Monte Fuji. En este caso puede decirse que el cuenco “es” el monte. Como él es obra de la tierra y el fuego, sale del horno y tiene la misma naturaleza imperfecta pero sagrada. Sus colores naturales, grietas y manchas no hacen más que acercar la obra a la naturaleza del Fuji.

Por regla general cuencos y cerámicas como estas, que fácilmente podrían ocupar un hueco en Exposiciones Universales como la de París en 1878 (el *Fuji-san* de hecho, lo hizo), se utilizaban para la ceremonia del té o *cha-no-yu*. Este ritual de carácter secular consistía esencialmente en la reunión en torno a un bello juego de tazas y cuencos en el que los comensales bebían té al tiempo que discutían sobre arte o sobre la propia naturaleza. Evitando a conciencia los temas políticos o de negocios, el escape de la “realidad” que suponía la ceremonia del té no se vivía en japon con la culpabilidad y el sentimiento de procrastinación con el que se hubiera hecho en occidente. De hecho, era algo tan necesario como el dormir o el comer.

El estilo de jardín que acompaña a la ceremonia del té y a la vida de los japoneses en general define también el paisaje de las estampas xilográficas. Suele ser un paisaje que sugiere la atmósfera de “montaña y agua” que, ellos entienden, es la naturaleza, pero salpicado por elementos humanos como prueba de su coexistencia en armonía. Así el puente o la barca que observamos en el jardín de Monet responden a esta injerencia del ser humano que es casual en tanto que no domina el paisaje, sino que participa de él. El jardinero japonés siembra, poda y recorta, pero no tiene el objetivo de controlar la naturaleza sino de participar de su proceso evolutivo. Es una filosofía similar a la que adopta Koetsu al moldear su *Fuji-san* y a la de Hiroshige en sus estampas del Tōkaidō. En ellas y en general en las composiciones japonesas se da una yuxtaposición de los motivos de manera que se abre un abanico de posibilidades para aproximarse a la obra. Así mientras en occidente se practica la perspectiva renacentista que dirige la atención del espectador a través de recursos como el punto de fuga, en Japón se opta por los picados y perspectivas de pájaro que permiten entender los diferentes elementos de la escena como partes de un todo integral. En términos más abstractos podríamos decir que la pintura occidental va de la causa al efecto, mientras que la japonesa lo hace del efecto a la causa.

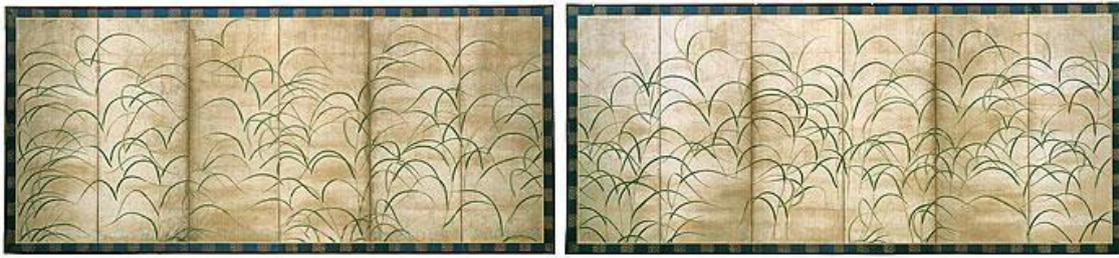


Ilustración 24. Boat on the Sumida de Utagawa Hiroshige. Fuente: MET

Además de la yuxtaposición, el vacío y el simbolismo, la pintura y el arte japonés se sirve tradicionalmente de la abstracción, tan “propia” de la vanguardia europea. El origen de la misma se remonta al estilo caligráfico tradicional *sosho* que busca la abstracción de la nitidez, y se tradujo al estilo pictórico *so*, popularizado por el monje zen Sesshu ya en el siglo XV. El *so* utiliza la técnica de la tinta rota para sugerir a través de figuras indefinidas. Para muchos japoneses esta manera del *so* o de la abstracción es el máximo exponente del arte porque “lo no-pintado está expresado en lo pintado” (Martín Peña, 2009: 27), cada pincelada contiene un significado más profundo actuando así como una vía de sugestión espiritual. Su efecto puede compararse con el del haiku, conecta con lo eterno a través de lo fenoménico por lo cual puede considerarse un Tao, un camino a la Iluminación.

Durante los períodos Momoyama y Edo (S.XVI-XVII) la abstracción se utilizó, no tanto en las estampas ukiyo-e sino más en los elementos decorativos y del hogar. Biombos y fusamas<sup>8</sup> se decoraban con dibujos abstractos de manera que la contemplación de estos motivos se introducía en la vida cotidiana de los japoneses. Ejemplo de ello es la obra de Tosa Mitsuyoshi que sirvió de inspiración para *Los Nenúfares* de Claude Monet.

<sup>8</sup> Paneles verticales opacos y ricamente decorados que servían para redefinir espacios dentro de las habitaciones o para cerrarlas y abrirlas actuando a modo de puertas.



*Ilustración 25. Pampas Grasses de Tosa Mitsuyoshi. Fuente: National Gallery of Australia*

#### **4. CONCLUSIONES**

Para los sacerdotes y pintores del zen, la redención podía alcanzarse a través de la contemplación de la naturaleza. Así era frecuente que estos vivieran una vida de retiro en monasterios que habitualmente estaban cerca de lagos, ríos y montañas.

Claude Monet, ateo convencido, no era ni un sacerdote ni un pintor zen, pero adoptó esta forma de vida cercana al retiro espiritual en su casa de Giverny. Durante los últimos 40 años de su vida se dedicó a contemplar y dibujar su jardín, repleto de elementos que pertenecían a una cultura muy alejada de la suya. Desconozco si Monet alcanzó la unidad con la naturaleza a través de su Tao particular, pero me parece profundamente injusto no darle a la milenaria cultura japonesa el crédito que merece por la influencia que ejerció en la obra del artista. Creo que se ha demostrado con creces que la japonesa no era la cultura ‘naif’ y primitiva que los impresionistas, influidos por el decadentismo, creyeron haber descubierto. Los artistas y pensadores orientales implementaron e introdujeron en occidente técnicas más tarde consideradas de vanguardia que, incluso hoy en día, son complicadas de entender desde un marco de pensamiento puramente occidental.

Hisayasu Nakagawa dice en su introducción a la cultura japonesa: “Cuando se traduce de una lengua a otra es habitual transformar las coordenadas de la lengua del original en las de la lengua de la traducción. Así, se puede conservar lo que hay de común o de conmensurable entre las dos, pero se pierde necesariamente lo que es propio a la lengua o a la cultura original” (Nakagawa, 2006: 45). Considero que esto mismo ha sucedido con el arte oriental en general, pero más concretamente con el arte japonés, y que esta pérdida de significado de las obras empobrece enormemente la interpretación no solo de las mismas, sino también de aquellas otras que reciben su influencia.

El Impresionismo francés surge del rechazo de la propia cultura y tradición pictórica. Rompe con las encorsetadas normas de la Academia de Bellas Artes y proyecta en Japón una idea de sociedad que se ajusta más a sus anhelos que el nuevo París de Haussmann, tan moderno e incomprensible. Así impresionistas como Monet, Sisley o Degas, pero también post impresionistas como Van Gogh o Toulouse Lautrec dedicaron gran parte de su tiempo a versionar pinturas y grabados japoneses.

Como se cita en el punto 1.2 del presente trabajo, la filosofía Nietzscheana aboga por un reajuste de las relaciones simbólicas en la mente del lector con el objetivo de ampliar el conocimiento que este extrae de las obras. La premisa fundamental de este trabajo es que cuanto más conozcamos la simbología y filosofía japonesas, mejor podremos llegar a entender las obras de los impresionistas que bebieron de esta tradición, aunque no siempre llegaron a entenderla.

Si tratáramos de interpretar los paisajes de Monet o Sisley desde los marcos occidentales no encontraríamos apenas nada interesante que destacar más allá de su técnica, que en multitud de ocasiones no es más que la adaptación de la perspectiva y los temas japoneses al estilo y pincelada impresionistas



Ilustración 26. *Evening Snow at Kanbara*, from the series "Fifty-three Stations of the Tōkaidō" de Utagawa Hiroshige. Fuente: MET



Ilustración 27. *Rue Eugène Moussour at Moret Winter* de Alfred Sisley. Fuente: MET



Ilustración 28. Pampas grasses de Tosa Mitsuyoshi.

Fuente: pinterest



Ilustración 29. The Path through the Irises de Claude

Monet. Fuente: MET



Ilustración 30. Lirios de Ogata Korin. Fuente:

Enciclopedia británica



Ilustración 10. Lirios de agua de Monet. Fuente: MET

No es solo que la interpretación de estas obras sería más completa si tuviéramos en cuenta el marco filosófico japonés, sino que, aplicando exclusivamente el occidental ni si quiera se entienden.

Baudelaire hubiera coincidido conmigo en que el impresionismo francés tiene un cuerpo imponente, pero carece de alma. La parte contingente e imperecedera de este arte pertenece a los artistas del período Edo y su obra merece un mayor reconocimiento y estudio por ello.

Esta labor de reconstrucción de la historia del arte no iría en detrimento de la cultura europea, sino todo lo contrario. Los movimientos artísticos europeos que provienen de las técnicas que el japonismo introdujo en occidente, véase el Art Nouveau o la Abstracción, se entenderían mucho mejor si se llevara a cabo una explicación pedagógica

de su origen. Y eso pasa por asimilar y entender los preceptos de la filosofía y la cultura japonesa.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, C., Aragó, D., Pizza, A., & Saavedra, A. (1995). El pintor de la vida moderna (Colección de arquitectura, 30). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Bing, S. (1891). Le Japon artistique. Internet Archive.  
<https://archive.org/details/b1383895>
- Cabañas Moreno, P. (2009). El arte español y su relación con lo japonés. Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum, (2), i-vi.
- Colección Gelonch Viladegut. <http://www.gelonchviladegut.com/en/blog/how-japan-inspired-monet-van-gogh-and-other-western-artists/>
- Fajardo, J. L. C., & Chin, L. P. HOKUSAI Y EL UKIYO-E. EL PATRIMONIO DE LA ESTAMPA COLOREADA.
- Fernández, D. (2001). Las fuentes y los lugares del «japonismo». Anales De Historia Del Arte; Vol 11 (2001); 329 - 356. (2001).
- Focillon, H. (2017). Hokusai, le fou genial du japon moderne : essai sur l'art. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/reader.action?docID=4813638>
- Fondation Claude Monet. <https://fondation-monet.com/giverny/la-maison-de-monet/>
- i Pinós, M. D. C. (2001). Las versiones francesas de Las mil y una noches: ¿clásicos franceses traducidos al español?. In Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción (pp. 197-200).
- Izquierdo, V. (2012). Movimientos artísticos contemporáneos : Del impresionismo al pop-art (Fragua universidad, 18). Madrid: Fragua.
- Jiménez, J. (2004). Monet (Los grandes genios del arte, 7). Unidad Editorial.

- Manrique, M. (2006). Pintura zen : Método y arte del sumi-e (1.st ed.). Barcelona: Editorial Kairós.
- Martín Peña, R. (2010). El arte contemplativo Zen: los siete principios de Shinichi Hisamatsu en acción Contemplative Zen Art: the seven principles of Shinichi Hisamatsu in action.
- Mendes Expósito, S. L. (2016). Ukiyo-ey la fuerza poética del grabado japonés.
- MET museum. <https://www.metmuseum.org/>
- Mourelo, S. (2019). El japon de hokusai. Madrid: Quaterni Editores.
- Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/>
- Musée Rodin. <http://www.musee-rodin.fr/>
- Museo Tyssen Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/>
- Museum of Fine Arts Boston. <https://www.mfa.org/>
- Nakagawa, H., & Rius Piqué, O. (2006). Introducción a la cultura japonesa (Sic). Barcelona: Melusina.
- Ñíguez, E. S. (2013). Nietzsche y el Arte: Crítica de la modernidad. Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas, 4(4), 72-76.
- Rewald, J. (1972). Historia del impresionismo (Biblioteca breve de bolsillo (editorial seix barral). serie mayor, 3 ; 4). Barcelona: Seix Barral.
- Smith, P., Nuño López, M., Espino Nuño, J., Espino Nuño, J., & Nuño López, M. (2006). Impresionismo : Bajo la superficie (Akal / arte en contexto, 6). Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- Smith, S. (2001). Zen and the art of monet. The Courier - Mail, 45, 45-45.
- Suárez, M. L. (2012). Paris: mito de la modernidad. Arte y Ciudad, (2), 129-138.
- The National Gallery of London. <https://www.nationalgallery.org.uk/>
- Tomás, V. D. A. (2003). La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo. Revista Artigrama, 83-106.

- Watts, A., & Muñoz, J., Muñoz, Jacobo, 1942- , ant. pos. (1971). El camino del zen (Latinoamericana de bolsillo, 14). Barcelona: Edhasa.
- Zuñiga, J.C. [Ars Kriterion]. (2018, julio 28). Claude Monet. Preso del tiempo y del espacio. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FoXp88fxs4M>