

FACULTAD DE  
BELLAS ARTES  
BIBLIOTECA  
Sala TBA  
Estante PEN  
Número 210



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
GRANADA  
N.º Documento 657.660  
N.º Copia 657.673

Tesis doctoral

---

**EVOLUCION DE LA INFLUENCIA  
DE LA CULTURA DEL EXTREMO ORIENTE EN LA PINTURA OCCIDENTAL  
EL CASO DE ESTADOS UNIDOS HASTA EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO**

---

Dirigida por el Dr. D. Antonio Pérez Pineda  
a  
D. Antonio Miguel Peña Méndez  
Facultad de Bellas Artes. Dpto. de Pintura.  
Universidad de Granada

1994

## AGRADECIMIENTOS

A lo largo del tiempo, los cambios en el entorno han sido muchos, las  
personas que me rodean han ido cambiando, pero siempre he estado rodeado de buenos consejos,  
amigos y familiares que me han ayudado a superar las dificultades.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, por su apoyo incondicional y su amor, que me han dado la fuerza necesaria para seguir adelante.

Quiero también agradecer a mis profesores y compañeros de clase por su dedicación y su ayuda durante estos años de estudio. Sin ellos, no habría sido posible llegar hasta aquí.

Finalmente, quiero agradecer a todos aquellos que me han apoyado y animado en este camino. Gracias a todos por hacer de esta experiencia una aventura tan enriquecedora.

**A mis padres.**

Queridos papá y mamá, gracias por ser mi ejemplo y mi apoyo. Gracias por enseñarme a luchar y a no rendirme nunca. Gracias por creer en mí cuando yo mismo no lo hacía. Gracias por ser mi hogar y mi refugio. Gracias por todo.

Por último, quiero agradecer a mi familia y amigos por su apoyo y cariño. Gracias por estar siempre conmigo en los momentos difíciles y por celebrar conmigo los momentos felices. Gracias por ser mi familia y por hacer de mi vida una aventura tan maravillosa.

Y por supuesto a mis padres, pues sin ellos no habría sido posible llegar hasta aquí.

## AGRADECIMIENTOS

A lo largo del tiempo que he tardado en confeccionar esta tesis han sido muchas las personas a las que he ido implicando de manera más o menos directa y cuyos consejos, ayudas o aliento me han sido de gran utilidad. A todos les estoy reconocido.

En primer lugar he de agradecer al Ministerio de Educación y Ciencia que me concediera una beca del plan de formación de investigadores, ya que supuso el que pudiera empezar a trabajar con cierto desahogo.

Igualmente he de agradecer al Dr. D. Antonio Pérez Pineda tanto el que aceptase el dirigir mi tesis como el gran margen de libertad del que he gozado junto con el apoyo incondicional que en todo momento me ha ofrecido.

Entre las personas a las que quiero agradecer particularmente su interés por mi trabajo están, en primer lugar D. Armando Pareja, que no sólo ha prometido que se leerá la tesis sino que ya lleva leídos todos los borradores y con quien he discutido muchos de los contenidos de esta tesis; a los Dres. D. Julio Montero Díaz, que me asesoró en el difícil momento que supone decidirse a hacer una tesis; a D. Jaime González Aledo, que leyó pacientemente el borrador y me ofreció valiosas sugerencias; a D. Pedro Galera Andreu, que tuvo la paciencia de discutir unas conclusiones que todavía no lo eran, y a D. Manuel Grajera, que me asesoró en los aspectos relacionados con la stampa japonesa.

Por último quiero agradecer la paciencia que derrocharon conmigo el personal de las bibliotecas y archivos que he utilizado, especialmente los del Museum of Modern Art (Nueva York), National Gallery y Library of Congress (Washington, D.C.), Biblioteca de la Fundación Antoni Tàpies (Barcelona), Centro de Documentación del Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), Biblioteca Nacional (Madrid) y a los de la modesta pero paciente biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Y por supuesto a mis padres, pues sin ellos no tendrían lugar todas estas palabras.

**- INDICE -**

**PRIMERA PARTE: ORIENTE Y LAS RAICES EUROPEAS DEL ORIENTALISMO  
EN ESTADOS UNIDOS**

**1. INTRODUCCION.**

- 1. Campo de trabajo, metodología e intenciones. .... 1
- 2. Noción de influencia..... 10
- 3. Oriente y Occidente..... 14
  - a) Oriente *versus* Occidente.
  - b) La recepción de Oriente en Occidente.
- 4. Fundamentos de la modernidad ..... 29
  - a) La filosofía sustentante de la modernidad.
  - b) Las Ciencias: evolución de las concepciones del mundo físico en Occidente.

**2. ORIENTALISMOS EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XIX.**

- 1. Arte e ideas de Oriente en Occidente: de la Ilustración al Romanticismo..... 41
  - a) La Ilustración y la moda china a finales del siglo XVIII.
  - b) El Romanticismo y Oriente.
  - c) Transición de la influencia china a la japonesa.
- 2. Japonismo: Impresionismo y Post-impresionismo en Francia..... 84
  - a) Japonaiserie y japonismo.
  - b) Génesis y recepción del japonismo.
- 3. Japonismo en Inglaterra y su proyección en América ..... 115
  - a) El japonismo y los artistas ingleses.
  - b) Los marchantes ingleses: entre la literatura y las exposiciones.

**3. EL ORIENTALISMO Y LAS VANGUARDIAS EUROPEAS.**

- 1. Transformaciones y permanencias del orientalismo del siglo XIX..... 134
  - a) Modernismo: inicio del desdoblamiento del movimiento moderno.
  - b) Permanencia de un Oriente ambiguo: Matisse, fauvismo y expresionismo.
- 2. Proceso de transformación hacia el nuevo orientalismo ..... 148
  - a) Paul Cézanne.
  - b) El cubismo y Oriente. Picasso.
  - c) Oriente en los desarrollos teóricos de las vanguardias.
- 3. Concomitancias orientales en algunas figuras clave del arte del siglo XX..... 170
  - a) Marcel Duchamp.
  - b) Los artistas de la *Bauhaus*.
  - c) Kasimir Malevich.
  - d) Piet Mondrian y *De Stijl*.
  - e) Dadá y los surrealistas.
- 4. Manifestaciones del nuevo orientalismo en otras artes: poesía, cine y música 209

- INDICE -

## SEGUNDA PARTE: CREACION Y DESARROLLO DE UN ORIENTALISMO AUTOCTONO EN ESTADOS UNIDOS

### 4. BASES DE LA INFLUENCIA ORIENTAL EN EL ARTE DE ESTADOS UNIDOS.

1. América y el orientalismo ..... 215
  - a) Los primeros intentos americanos en Oriente.
  - b) La aventura del Comodoro Perry.
  - c) Consecuencias de la apertura de los puertos japoneses para América.
  - d) Los americanos y la sociedad asiático-americana.
  - e) Filosofía y poesía: los trascendentalistas y Walt Whitman.
2. Boston: un ambiente orientalizado ..... 247
  - a) La sociedad bostoniana.
  - b) Protagonistas del japonismo bostoniano: Morse, Bigelow y Fenollosa.
  - c) Otros personajes en la difusión del japonismo.
3. Comercio y coleccionismo ..... 267
  - a) El Japonismo: entre Europa y América. Artistas y marchantes.
  - b) La *Philadelphia Centennial*: Exposiciones Universales y Ferias de Muestras.
4. Del coleccionismo a los museos. La creación de un gusto artístico..... 289
  - a) Coleccionismo: entre lo privado y lo público.
  - b) Coleccionismo y gusto artístico.

### 5. REPERCUSIONES DE ORIENTE EN EL ARTE AMERICANO DEL SIGLO XIX.

1. Primeras repercusiones de Oriente en el arte americano ..... 296
  - a) La *chinoiserie* en América.
  - b) La pintura americana hasta 1875.
2. Repercusiones en el arte y los artistas ..... 313
  - a) La estela de Whistler en América. Entre la *japonaiserie* y el japonismo.
  - b) El japonismo americano.
  - c) El arte norteamericano entre la tradición y la formación de un arte propio.
3. Repercusiones del japonismo en la enseñanza artística americana..... 341
  - a) *Synthesis*: La teoría artística de Fenollosa y Dow.
  - b) Repercusiones de la teoría artística de Fenollosa y Dow.
  - c) Otros desarrollos teóricos del orientalismo artístico americano.

## 6. EL ORIENTALISMO EN ESTADOS UNIDOS DURANTE EL SIGLO XX.

1. La vanguardia americana: concomitancias con Oriente..... 354
  - a) Orientalismo entre los primeros vanguardistas americanos.
  - b) Repercusiones en Estados Unidos de la vanguardia europea: los exiliados.
2. Nuevas fuentes para la recepción oriental ..... 392
  - a) Ananda Coomaraswamy.
  - b) Carl G. Jung y Joseph Campbell.
  - c) La introducción del Zen: D.T. Suzuki y Alan Watts.
  - d) Herrigel, Waley, Binyon y otras fuentes.

## 7. REPERCUSIONES EN LA PLASTICA DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO.

1. La influencia oriental en el Expresionismo Abstracto: estado de la cuestión. 446
2. El legado histórico recogido por el Expresionismo Abstracto ..... 452
3. El *nuevo pensamiento abstracto*: primitivismo y universalidad..... 463
  - a) Primitivismo: indios americanos, chamanismo y budismo.
  - b) Internacionalismo y universalismo.
4. La creación artística en el Expresionismo Abstracto y Oriente ..... 470
  - a) Jackson Pollock.
  - b) Franz Kline.
  - c) Robert Motherwell.
  - d) Willem de Kooning.
  - e) Philip Guston.
  - f) Theodoros Stamos.
  - g) Barnett Newman.
  - h) Mark Tobey.
  - i) Morris Graves.
  - j) La "Escuela del Pacífico".
  - k) Clyfford Still.
  - l) Ad Reinhardt.
  - m) Rothko, Gottlieb, Tomlin y Baziotes.



## 8. CONCLUSIONES ..... 527

## 9. BIBLIOGRAFIA ..... 545

- I. Bibliografía general.
- II. Artículos de revista.
- III. Tesis doctorales inéditas.
- IV. Bibliografía de referencia.

## 10. INDICE ONOMASTICO..... 581

## 11. INDICE DE ILUSTRACIONES..... 593

**PRIMERA PARTE**

---

**ORIENTE Y LAS RAICES EUROPEAS DEL ORIENTALISMO  
EN ESTADOS UNIDOS**

---

*Se está continuamente construyendo  
una nueva civilización.*  
T.S. Eliot

## Capítulo uno

### INTRODUCCION

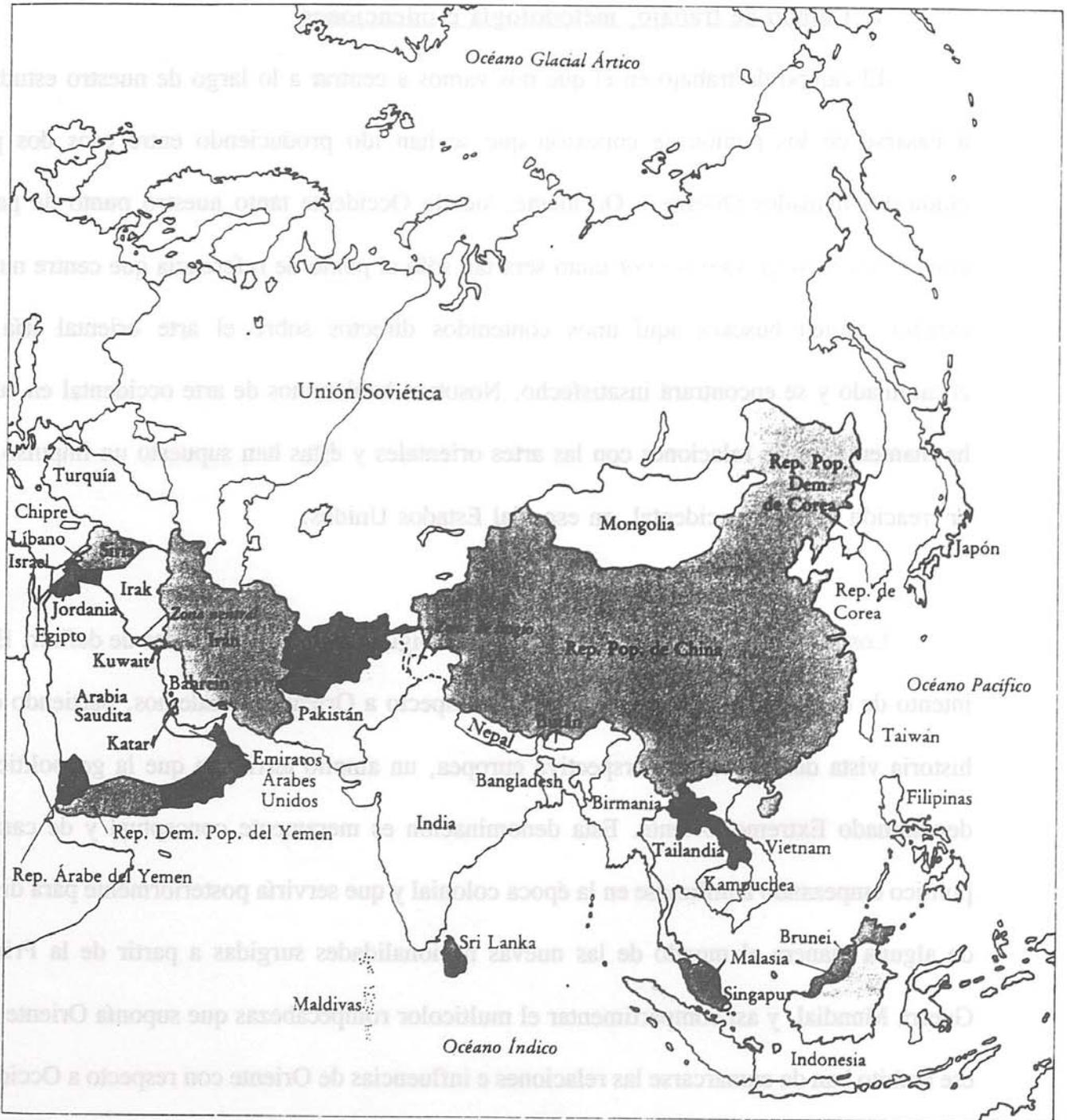
#### 1. Campo de trabajo, metodología e intenciones.

El campo de trabajo en el que nos vamos a centrar a lo largo de nuestro estudio va a basarse en los puntos de conexión que se han ido produciendo entre esos dos polos culturales llamados Oriente y Occidente, siendo Occidente tanto nuestro punto de partida como nuestra meta. Oriente por tanto será tan sólo el punto de referencia que centre nuestro estudio. Quien buscara aquí unos contenidos directos sobre el arte oriental iría mal encaminado y se encontrará insatisfecho. Nosotros hablaremos de arte occidental en cuanto ha mantenido unas relaciones con las artes orientales y éstas han supuesto un impulso para la creación artística occidental, en especial Estados Unidos.

Los términos Oriente y Occidente son ambiguos, amplios y difíciles de definir. En un intento de circunscribirlos diremos que con respecto a Oriente entendemos, partiendo de la historia vista desde nuestra perspectiva europea, un amplio territorio que la geopolítica ha denominado Extremo Oriente. Esta denominación es meramente conceptual y de carácter político empezando a utilizarse en la época colonial y que serviría posteriormente para dividir de alguna manera el mundo de las nuevas nacionalidades surgidas a partir de la Primera Guerra Mundial, y así compartimentar el multicolor rompecabezas que suponía Oriente.<sup>1</sup> En ese ámbito han de enmarcarse las relaciones e influencias de Oriente con respecto a Occidente de las que vamos a hablar. Por supuesto vamos a ignorar las extensiones de Oriente (Oriente

---

<sup>1</sup> Para lo que esta "geografía imaginativa y arbitraria" supone para Occidente ver E. Said, *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990, p.21-23.



de las que vamos a hablar. Por supuesto vamos a ignorar las extensiones de Oriente (Oriente  
'Para lo que esta "geografía imaginativa y arbitraria" supone para Occidente ver E. Said,  
Orientalismo, Librerías, Madrid, 1990, p.21-23.

Próximo y Oriente Medio) que Occidente suele añadir, convirtiéndolo en un macroconcepto inasible y heterogéneo.

Dentro de ese Extremo Oriente nuestro estudio se va a reducir a tres países de esa área geopolítica que han mantenido una tradición cultural continuada, aquilatada durante milenios, que les ha permitido proyectarse en el resto de los países del continente asiático. Estos países como es de suponer son India, China y Japón.

La utilización de estos tres países ha tenido sus razones. La India a través del budismo fue cuna de una de las tradiciones que más han marcado a los orientales en su modo de ser y de estar en el mundo. Aunque *estricto sensu* no forma parte del Extremo Oriente, gracias a esta religión o gnosis tiene carta de identidad en el gran mosaico cultural que allí se fraguó.<sup>2</sup>

El impulso que China tomó del budismo no fue en absoluto el inicial. Al contrario, China por aquel tiempo ya tenía una tradición milenaria.<sup>3</sup> Las tradiciones taoístas y confucianas a la llegada del budismo ya estaban firmemente asentadas, para las que el budismo supuso una revitalización espiritual y moral. Pero China no sólo se nutrió del

---

<sup>2</sup> "El budismo tuvo un desarrollo muy grande en toda Asia; en el siglo III, los misioneros budistas penetraron en los pueblos partos, sogdos y los yue-che; en el siglo IV, los reyes tártaros ayudaron a la introducción del budismo en el Chan-Si chino; en el siglo V, hubo traducciones chinas de textos budistas, peregrinos chinos en la India que recogieron textos y tradiciones; en el siglo VI, el *dhyâna*, el *ch'an* o *zen*, se introdujo en la China meridional; en el siglo VII, el creador del Estado tibetano, el rey Srong-Tsan-Gampo envió a su ministro Thon-Mi-Sambhota al Maghada, para estudiar el budismo y conseguir textos, traducciones, imágenes y monjes. La difusión en el Asia meridional (Birmania, Siam, Ceilán) se hizo en los siglos V-VII d.C., extendiéndose hasta el Annam, Pegu, Cambodia, Java e islas adyacentes. En el 372 d.C., fue introducido el budismo de China en Corea, y de aquí se propagó a Japón en el 552." Jean M. Riviere, *El arte y la estética del budismo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1958, pp.91-92.

<sup>3</sup> Mientras la vida de Buda se suele fechar entre el 563 al 483 a.C., la Dinastía Shang va del 1523 al 1028 a.C.

budismo sino que actuó como distribuidora del mismo, una vez enriquecido con su propia cultura, en absoluto primitiva, sirviendo así de germen de civilización.

Por su parte Japón mucho más retrasada y aislada no introdujo los avances chinos y el budismo hasta bien entrada la era cristiana, y los contactos anteriores nos son desconocidos.<sup>4</sup> Sin embargo el asidero de Japón con el continente fue muy fructífero, pues las relaciones con Corea y China supusieron una gran ganancia intelectual, artística y espiritual para los japoneses. Entre ellos la adopción de los caracteres chinos que inauguraron el modo tradicional de leer y escribir en Japón.

Los aspectos que vamos a tener en cuenta de Oriente no van a ser pormenorizados de autores y fechas mientras estos no hayan sido tomados así por nuestro ámbito occidental. Es decir, si en la Francia del Impresionismo le interesó la estampa *ukiyo-e* hablaremos así sin distinciones de escuelas, pero cuando a nivel particular esos intereses se centren más en autores o escuelas concretos, lo haremos. Sin embargo como nuestros intereses son más globalistas pasaremos por encima de esos detalles y donde haremos hincapié será en el concepto global que Occidente tiene de Oriente en cada momento de la Historia occidental que abordemos, aunque concretemos lo que haga falta para dar luces sobre como se generó ese concepto de Oriente.

Este Oriente, por otra parte, siempre ha sido un Oriente histórico, nunca (o casi nunca) el coetáneo, y eso aún hoy. "Si se quiere comprender su carácter peculiar es preciso limitarse principalmente al arte antiguo, no influido aún por el europeo."<sup>5</sup> Así pues, el Oriente modernizado de nuestro siglo no aparecerá, oculto bajo ese concepto mítico que

---

<sup>4</sup> El primer documento fechado que se conserva a este respecto es del último cuarto del siglo V d.C.

<sup>5</sup> T. Tsudzumi, op. cit., p.9.

Occidente tiene de Oriente, que está marcado por el clasicismo imperturbable que otorga la Historia a las épocas ya asentadas culturalmente y que es lo que nos permite, en su quietud, poder acceder a ellas.

Los ámbitos que vamos a tener en cuenta cuando nos refiramos a Occidente van a ser Europa y Estados Unidos de América.<sup>6</sup> En cuanto a Europa en los primeros estadios de las relaciones con Oriente todos los países van a estar muy igualados. Así, al principio (siglos XVI-XIX) España, Portugal, Gran Bretaña y Holanda van a ser las que van a tener un mayor protagonismo. Posteriormente, una vez entrados en nuestro terreno de interés, estrictamente artístico, (de finales del siglo XVIII a mediados del XX, es decir la modernidad), este campo de acción se va a reducir de nuevo a tres países: Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, exclusivamente.<sup>7</sup> Este sustancial recorte viene dado tanto por nuestros intereses en centrar el tema en el ámbito anglosajón, como por las peculiares circunstancias históricas que acompañan a la época. Nuestro principal cometido será el de ver las relaciones artísticas y la influencia de Oriente recibida en Estados Unidos; qué herencia recibió de épocas anteriores (tanto del ámbito oriental como del propiamente occidental) y cuáles fueron sus relaciones durante la modernidad con respecto a la práctica artística de la pintura.

---

<sup>6</sup> Bloque que junto con Canadá muchos pensadores no dudan en denominar a nivel político, económico y cultural como "la vieja Europa".

<sup>7</sup> Francia en primer lugar por ser el centro aglutinador y difusor de las vanguardias artísticas desde finales del siglo XIX. Gran Bretaña, por ser el puente de unión natural (por cultura y origen histórico) de Estados Unidos con los movimientos europeos. Y, por último, el peculiar proceso de conexión que se estableció entre Oriente y Estados Unidos, desarrollado con independencia de las metrópolis del continente europeo, y es más, incluso con un cierto protagonismo y originalidad que lo sitúa, a este respecto, por encima de ellas.

Cronológicamente nuestro estudio se va a enmarcar entre distintas fases, procurando recoger toda la tradición orientalista que ha tenido Occidente y que ha repercutido de manera más o menos directa en Norteamérica. A modo de introducción haremos un breve recorrido por la antigüedad clásica, para pasar posteriormente a un recorrido histórico por Europa y los contactos que se establecieron desde la época de los descubrimientos de la Edad Moderna hasta llegar a mediados del siglo XX. El detener aquí nuestro recorrido en el tiempo lo hemos visto adecuado ya que a niveles artísticos las influencias recibidas en el arte occidental y la propia evolución de nuestro arte, se estancaron o se repitieron sin variarse sustancialmente.

El esquema, o orden lógico, que vamos a desarrollar a lo largo de la tesis será el siguiente. La tesis se divide en dos grandes bloques. El primero, sobre la situación y evolución del orientalismo en Europa, como preludeo básico para entender algunos aspectos de lo sucedido en Estados Unidos. En el primer capítulo, a parte de la delimitación del campo de trabajo, explicación de la metodología a seguir y presentar nuestras intenciones, se hará una revisión del concepto de influencia y qué es lo que vamos a entender aquí como tal. Después hablaremos de la idiosincrasia propia de Oriente comparada con la de Occidente, y de cómo se ha desarrollado la recepción de éste en nuestro ámbito. Finalmente, y para centrar lo que será el grueso de nuestro análisis -la Modernidad-, explicaremos cuáles han sido los mecanismos mentales que la han fundamentado y cómo el cambio de concepciones frente al mundo han colaborado en una mejor aceptación de Oriente en Occidente.

En el segundo capítulo, haremos un repaso de cómo se fue relacionando Occidente con Oriente en el campo artístico, desde la Ilustración y el Romanticismo hasta finales del siglo XIX, con el Impresionismo y el Postimpresionismo. Hablaremos, dedicándole un epígrafe propio, a qué es el Japonismo y su diferencia con la japonsería, y de cómo el primero se

generó, para acabar viendo cómo este fenómeno, en principio francés, tuvo una extensión en Gran Bretaña, y de cómo éste fue la cabeza de puente hacia el Japonismo norteamericano.

En el tercer capítulo, ya entraremos en el orientalismo presente en las vanguardias europeas. Analizaremos en primer lugar la permanencia de aspectos del orientalismo decimonónico y cómo en algunos autores este orientalismo se modifica mediante un cambio en el ámbito de sus intereses por Oriente. Este desarrollo se verá rodeado tanto de una revisión a nivel intelectual como artística. Con respecto a este último aspecto, se analizará la obra de algunos personajes fundantes de la modernidad vanguardista. Desde Paul Cézanne y Pablo Picasso, ... acabando en una reseña sobre los desarrollos teóricos de los vanguardistas de primera hora (Worringer, Kandinsky, ...), viendo en ellos aspectos paralelos con las teorías desarrolladas por los teóricos del arte orientales. Finalmente para hacer el panorama más completo hasta el límite cronológico fijado, revisaremos la presencia oriental en la vanguardia europea alrededor de artistas o grupos artísticos que han tenido una especial relevancia para el devenir del arte, o para el posterior desarrollo del arte americano. Estos serán: Marcel Duchamp, la Bauhaus, Malevich, De Stijl y el Surrealismo. Como colofón daremos unas pinceladas sobre cómo Oriente ha influido también en otras manifestaciones artísticas (cine, poesía y música) además de en las artes plásticas.

Tras esto ya entraremos en el segundo bloque de la tesis. En él veremos el proceso paralelo al visto en el primer bloque que se fue produciendo en Estados Unidos. Así, en el capítulo cuarto nos centraremos, en primer lugar, en las bases sociales, políticas, filosóficas y literarias que formaron el sustrato inicial de interés o acercamiento a Oriente. En un segundo apartado relataremos el caso de la difusión del interés por Japón en un singular grupo de personajes reunidos en torno a la ciudad de Boston, para pasar después a ver las consecuencias que esto tendría en las periferias del mundo del arte, es decir, en el

coleccionismo privado y museístico y de cómo estos fueron creando y difundiendo un gusto generalizado hacia lo oriental.

En el quinto capítulo, entraremos a discutir propiamente la huella de lo oriental en la pintura americana. En primera instancia, en cómo discurrieron las primeras manifestaciones del orientalismo en Estados Unidos tras su establecimiento como país independiente a través de la *chinoiserie*. Sin embargo, en vez de entrar seguidamente en otras manifestaciones orientalizadas de la pintura americana, nos ha parecido oportuno incluir un breve recorrido por la desconocida historia de la pintura americana hasta 1875 y ver en ella ya algunos indicios de paralelismos con Oriente. Con ello pretendemos enmarcar y establecer unos precedentes para el posterior orientalismo americano. Una vez visto esto, entraremos a ver con detalle las repercusiones de lo que vimos en Europa y de cómo en Estados Unidos ésta toma una intensidad, y una manera de enfocar el tema, distintos a la que vimos en el Viejo Continente, para así sacar unas conclusiones parciales sobre cuál fue el trasfondo de las relaciones entre el arte norteamericano y la tradición europea. Finalmente, veremos cómo todo lo que hemos expuesto hasta ahora sobre el orientalismo en Estados Unidos no fue algo pasajero y encerrado en sí mismo, sino que tuvo una proyección en el arte que se realizaría coetánea o posteriormente. Esta repercusión vendrá, principalmente, a través de una serie de teorías artísticas de origen propiamente americano que influyeron directamente en las escuelas y academias de arte y por tanto en los artistas.

Para terminar, a lo largo de un extenso capítulo, veremos las distintas manifestaciones que encarnaron el orientalismo en Estados Unidos durante el siglo XX, donde se conjugaron los precedentes antes expuestos, el contacto con los avances artísticos de las vanguardias europeas y el renovado interés por Oriente en algunos artistas americanos al amparo de un impulso propio. En el siguiente apartado, veremos la fecunda labor difusora que sobre

Oriente realizaron una serie de autores (estetas, psicólogos, historiadores y orientalistas), y la exitosa recepción que éstos recibirán por parte de los artistas de la época.

Una vez visto ésto, pasaremos a ver lo que será el punto final de nuestra tesis, el orientalismo en el Expresionismo Abstracto americano. En primer lugar revisaremos el estado de la cuestión sobre este particular, para después engarzar este movimiento con todo lo que hemos visto anteriormente y así demostrar que estos pintores no trabajan sobre el vacío, sino que ya poseen una tradición fundada sobre elementos heterogéneos pero en los que se revela una decida participación del orientalismo. Toda esta "tradición" americana sin embargo, parece querer ser ocultada o suprimida en estos artistas, y por ello, en el siguiente apartado, definiremos la nueva concepción que aportaron sobre lo abstracto basándose en los pilares del primitivismo y del universalismo. Al final del capítulo haremos un análisis personalizado de cómo afectaron los conocimientos sobre Oriente en la obra a cada uno de los principales creadores del Expresionismo Abstracto.

Con este amplio recorrido pretendemos hacer una revisión global y generalizadora del arte de la modernidad en cuanto relacionado con el orientalismo. Para ello nos basamos en las investigaciones parciales que al respecto se han hecho. Teniendo en cuenta este presupuesto parece lógica que la labor de búsqueda de fuentes documentales inéditas haya sido obviada, pareciéndonos que con la información que aportan los estudios parciales anteriormente publicados ya teníamos abundante documentación como para llevar nuestro trabajo a buen puerto. La bibliografía utilizada ha sido manejada en su mayoría en idiomas distintos al español, sin embargo, cuando exista traducción española, si la conocemos se indicará.

El método de trabajo que hemos seguido se podría enmarcar dentro de la *geografía de la cultura*. El esquema básico que ha guiado nuestras reflexiones se podría resumir del siguiente modo:

- Énfasis en la base antropológica del hombre (en nuestro caso el artista).
- El ver como éste se realiza dentro del marco de su cultura a la que él mismo contribuye desarrollándose dentro de ella.
- Y por último, que esta cultura se proyecta, a veces encarnada en el propio artista, a nivel mundial a través de la historia, la cual actúa como vehículo difusor entre las distintas culturas, para recaer nuevamente en el hombre (el artista receptor de la influencia).

Esta metodología se basa en presupuestos multidisciplinares, de tipo histórico-filosóficos, analíticos y no normativos, pluralistas, antiformalistas y buscando soluciones conciliadoras. Los fundamentos se sitúan en estudios históricos que hemos realizado previamente, viendo el problema, en la medida de lo posible, dentro de su contexto global, teniendo en cuenta que el pretender realizar un "cuadro de conjunto" es algo muy distinto que presentar un "conjunto de cuadros", que es lo que se obtiene muchas veces cuando, se intenta agotar la materia, pero no se articula sistemáticamente.

La búsqueda de soluciones conciliadoras nos lo ha impuesto el mismo estudio del tema, ya que, los datos obtenidos no permiten resultados radicales, pues nos revelan la extraordinaria complejidad del problema que intentamos abordar, situado entre fronteras múltiples (Oriente y Occidente, lo clásico y lo moderno, a la vez que entre esta primera modernidad y las vanguardias posteriores). Nuestra búsqueda, sin embargo no nos lleva a despreciar las posturas extremas sobre las que se fundamentaron las nuevas ideas modernas que hicieron evolucionar al arte en Occidente, ya que nuestra pretensión es desvelar que todas las concepciones extremas y monistas hasta ahora existentes, aunque unilaterales, contienen

unas intenciones comunes de autenticidad artística, y que para que puedan dar todo su fruto han de confrontarse con las demás, a la búsqueda de un "justo medio".



## 2. Noción de influencia

Ahora que ya tenemos situados nuestras intenciones, metodología, ámbito y bajo que parámetros se desarrollará, habría que hacer una reflexión sobre qué es lo que vamos a valorar como influencia y como ésta repercutirá en los distintos momentos.

En este estudio nos hemos centrado sobre todo en los contactos culturales. Sin embargo, como se puede comprobar, es difícil el deslindar este tipo de contacto de otros de carácter político, comercial o antropológico. El centrarnos en este aspecto no es sesgar la realidad pues el contacto cultural es como el culmen de todos los demás, el más perfeccionado, lo cual quiere decir que engloba de alguna manera a los demás. Además, hemos de tener en cuenta que la cultura no *es* algo, sino que la cultura *está* en algo. Necesita de un soporte físico, ya sean libros, obras de arte, personas, recuerdos, objetos, etc., todo ello sujeto a las leyes de la política, economía,...

Por otra parte, hay que tener en cuenta que una cultura que se difunde, que se relaciona con otra, no tiene unos canales predeterminados y fijos por donde se introduzca y llegue a la cultura receptora. Así en cada una de las etapas históricas de las relaciones entre Oriente y Occidente, la cultura se dejó transportar con mayor o menor fortuna, ya que en algunos casos esta llegaba a la cultura receptora vaciada o viciada en su contenido.

Produciéndose con ello una anulación de la cultura emisora por cualquiera de ambas partes: o bien porque la cultura emisora no estaba interesada en que su cultura llegara íntegra, para lo cual dejaba a los objetos mudos o les cambiaba el significado al descontextualizarlos; o

bien por que la cultura receptora no estaba interesada en recibir a la cultura emisora y enmudecía el posible mensaje cultural que llevara, vaciándolo asimismo de contenido. Sin embargo estos estadios imperfectos en la relación cultural entre Oriente y Occidente no son en absoluto inútiles ya que permitieron que no se rompiera el lazo de comunicación establecido, aunque éste fuera epidérmico.<sup>8</sup>

Con respecto a la noción de influencia se habla con frecuencia con distintos términos. Se usan palabras tales como influencia, préstamo, imitación, afinidad, analogía, adaptación o asimilación. Aunque cada una de estas palabras pertenecerían a la gran familia de la "influencia", cada una tiene su pequeño matiz que la distingue de las otras. Sin embargo, la palabra exacta no es lo más interesante para nosotros, sino saber exactamente cuál es la naturaleza de la influencia, si la hay, y cual fue el grado de influencia.

Con respecto a Europa cada uno de nuestros tres países orientales tuvieron su particular momento de máxima aceptación y casi de hegemonía influidora. La influencia que la cultura de estos países desarrollaron en Occidente fue hasta finales del siglo XIX reducida a ámbitos culturales cortesanos o eruditos, muy por encima de la cultura popular. La ampliación del alcance de la influencia no se produciría hasta finales del siglo XIX, cuando coincidió el fenómeno del japonismo con los avances sociales y culturales europeos. Al existir un mercado cultural de masas (incipiente, pero de masas), el japonismo pudo llegar a casi todos los estratos de la sociedad, propiciando una gran difusión de los conocimientos sobre aquel país. Esto fue lo que permitió que Alejandro Dumas pusiera en labios de una de las

---

<sup>8</sup> Como es lógico me estoy refiriendo principalmente a los momentos anteriores al conocimiento de las culturas orientales como tales, y no de manera meramente objetual. Esto se abordaría a lo largo del S.XIX. Para más información al respecto vid. los libros citados de Hugh Honour y Edward Said.

protagonistas de su novela *Le Francillon* (1887) la frase, "tout est japonais maintenant".<sup>9</sup>

Esta anécdota, a la vez que interesante nos da un parámetro para distinguir entre tres conceptos que a veces se despachan juntos: influencia, imitación y moda. La citada frase de la novela no es más que el reflejo de una moda, un gusto pasajero en un momento concreto asimilado por factores externos. La imitación, por su parte, ha existido siempre, pues es cosa fácil y no hace falta ser artista para poder realizarla, basta con ser un mediocre artesano. Consiste en la mera repetición más o menos fiel de los aspectos superficiales de una cosa (nunca con afán de exactitud, pues sino sería una réplica o copia). Sin embargo la influencia es algo más difícil de conseguir. De ahí la gran importancia que tiene este aspecto de la historia del arte, aportando un desarrollo para el arte. Pues de haber existido una influencia clara y una recepción fiel, no tendríamos más que una reproducción de lo oriental en Occidente y no hubiese supuesto más que una repetición y no una ampliación de todo lo que rodea a la realización artística, desde los elementos más formales a los más conceptuales.

Sin embargo, a pesar de que en el terreno de las influencias en el que nos movemos, lo ideal -que nunca vamos a encontrar y menos en el terreno del arte- sería una respuesta directa y fiel a un estímulo claro y verdadero. Pero hay que tener en cuenta que esto sería poco provechoso para el arte, se caería con facilidad en la copia. Además, como dice H. Read al hablar de las influencias en el arte moderno, "debe tenerse en cuenta que tales influencias, difundidas gradualmente y hasta inadvertidas en un periodo de veinte o treinta años, no pueden ser rastreadas con detalle; en realidad detallarlas es deformar la realidad histórica, que es una penetración de diminutas y particulares influencias, absorbidas tan

---

<sup>9</sup> Cit. en su contexto por H. Honour, *Chinoiserie, the vision of Cathay*, John Murray, Londres, 1961, p.207.

pronto como caen en tierra seca, y menos importantes cuanto más directas y evidentes".<sup>10</sup>

Dada esta premisa, hay que tener en cuenta que lo realmente importante en el terreno de las relaciones de influencia no es lo que el punto de partida es en sí, sino lo que el receptor cree que éste es y lo que este estímulo (sea real o no) le lleve a hacer.

Para que se produzca una influencia deben actuar varios factores que no siempre se dan. Una premisa básica para que exista una influencia es que debe basarse en dos polos y que éstos sean diferentes entre sí. De estos dos polos, debe distinguirse en primer lugar una emisión de los contenidos portadores de influencia, después debe existir un terreno propicio (sujeto o cultura receptiva e interesada) para que éstos sean recibidos, y que, una vez logrado ésto, lleguen en buenas condiciones (es decir más o menos íntegros, sin ser adulterados o deformados), para que así puedan ser recibidos a su vez por el sujeto concreto (en nuestro caso el artista) que recibe la influencia y la hace fructificar en su propia obra. Este sujeto receptor de la influencia (los casos estudiados en esta tesis así lo demostrarán) debe tener previamente unas preocupaciones plásticas paralelas, por lo menos, a los contenidos influidores. Así esos contenidos no serán meramente mimetizados, sino que se engazarán en armonía con los propios, resultando así que la influencia no es la recepción pasiva de unos contenidos ajenos, sino que son la confirmación de la solución o la solución misma a unos problemas plásticos que el artista ya se planteaba antes de recibirla. Así, podemos decir con T.S. Eliot, que mientras la influencia es fértil, la imitación es irremisiblemente estéril.<sup>11</sup>

Por decirlo de una manera gráfica, y yendo a la raíz de las palabras; "influencia" viene de *in fluere*, fluir dentro de, estar dentro de una corriente engrosándola, aportando algo.

<sup>10</sup> H. Read, *Breve Historia de la Pintura Moderna*, Serval, Barcelona, 1984, p.22.

<sup>11</sup> Cfr. T.S. Eliot, *Criticar al crítico y otros escritos*, Alianza Editorial, Madrid, 1967.

Por contra, según el *Diccionario etimológico* de Corominas, "imitación" viene de *imago*, reproducir la imagen, aunque suponemos que también podría venir de *in miterere*, poner algo dentro de otra cosa; es decir, sería coger una cosa ajena (lo que se quiere imitar) e introducirlo en un contexto distinto, siendo el resultado la usurpación de una cosa ajena para beneficio propio.

Podríamos hacer más distingos, como los hace Octavio Paz cuando habla de "estímulo, no influencia ni imitación".<sup>12</sup> Estímulo tal vez sería un término más exacto, pero es menos preciso en su contenido y, aunque algunos de los artistas que vamos estudiar podrían estar simplemente "estimulados" por Oriente, no es lo que nos interesa principalmente. Por ello preferimos hablar de influencia en el sentido positivo del término, o sea, como contrapuesto creativamente a imitación.

### 3. Oriente y Occidente.

Europa se interesó siempre por este mundo lejano y subyugante del Extremo Oriente, al que llegaron los embajadores de la Grecia alejandrina y de la Roma clásica y que continuó atrayendo a Papas y Emperadores, a misioneros y a comerciantes, con el que, desde la Edad Media, intentaron repetidamente tomar contacto. Éste se consiguió de manera estable en la Edad Moderna gracias a portugueses, españoles, holandeses, franceses, ingleses y rusos. A mediados del siglo XIX dos guerras, la del Opio (chino-británica) y la sostenida posteriormente entre China e Inglaterra y Francia, junto con la apertura de los puertos japoneses supusieron el comienzo de unas relaciones plenas entre Oriente y Occidente.

---

<sup>12</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991, p.145.

**a) Oriente *versus* Occidente.**

Oriente y Occidente poseen modos de ser y de actuar diferentes. Esto se refleja en su concepción de la vida, del arte, de la naturaleza e incluso del hombre. Esta disimilitud, a lo largo de la historia, no ha sido una fuente de separaciones, sino que, al contrario, han actuado como los polos opuestos de un imán, atrayéndose mutuamente.

Pero ese viaje hacia Oriente, y que geopolítica y mentalmente inició Occidente, es consecuencia lógica de su mentalidad. Esta podría encarnarse en las frases de tantos aventureros occidentales, que, aunque sabían que su intento podía suponer la muerte para ellos o para sus hombres, la aventura, la conquista de un país desconocido, y el esfuerzo contra lo imposible, tenían una fascinación que les atraía con fuerza irresistible.

Este afán de conquista y superación para los orientales es extraño. Los chinos, por ejemplo, prohibieron las exploraciones ultramarinas en el siglo XIII, y Japón, en momentos de su historia, condenaba a muerte a los marineros que, aunque fuera por naufragio, habían conocido el continente. India tampoco envió jamás expediciones de conquista hacia Occidente. Sólo los pueblos más en conexión con Occidente, como el Islam y los tártaros, se movían hacia donde se pone el sol.

Así se suele hablar de la mentalidad de Occidente como dotada de una fuerza interna centrífuga que le lleva a aventurarse en odiseas externas, y con una concepción lineal y progresiva de la historia y del hombre; frente a ella la concepción oriental es concéntrica, que hace que el hombre se vuelque sobre sí mismo. Como dice Luis Racionero, "para comprender por qué Oriente es concéntrico y Occidente lineal hay que ir al fondo de sus mentalidades y rastrear, desde el origen, cómo se forjó la concepción del mundo de cada cultura."<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Luis Racionero, *Oriente y Occidente*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 17-18; publicado previamente en "Hacia el nuevo orden", *ABC*, 4.XII.1992, p.3.

En su somero análisis, Racionero señala en primer lugar las concepciones radicalmente distintas del tiempo: "tiempo cíclico en Oriente y tiempo lineal en Occidente. Asia está regida por el signo del eterno retorno, de ahí su fatalismo y la inmensa paciencia de unas culturas que se cierran autocomplacidas, sobre sí mismas. Europa es la tierra del tiempo lineal, del viaje y el progreso de los pueblos irredentos". Así, "Occidente ha desplegado durante siglos una actividad incansable explorando, inventando y produciendo; Oriente vivió, en cambio, reservado y autosuficiente, integrado en la naturaleza, pero sin progresar sobre ella." Y, concluye este autor, no se puede decir cual de los dos caminos es el correcto, pues cada uno sirve para fines diversos.

Sin embargo cabría plantearse que si bien esos fines son diversos no son exclusivos para cada una de esas concepciones. "Si se trata de llegar a la Luna, alimentar millones, fabricar televisores y proteger al individuo va mejor encaminado Occidente; si lo que se quiere es respeto ecológico, sensualidad erótica, yoguis ascéticos y súbditos sumisos iba mejor dirigido Oriente."<sup>14</sup> Si de esos fines parciales múltiples entresacamos los que tocan la base de lo que es el ser humano y de cómo éste se desarrolla en el mundo veremos que son universales y sin embargo resueltos de modos distintos en Oriente y en Occidente.

Por principio todo fin inmanente es susceptible de ser alcanzado por múltiples vías. Sin embargo unos fines se alcanzan mejor por unos medios que por otros. En el afán integrador y pluralista que caracteriza a nuestro tiempo hemos de ver cual de las soluciones que se han venido dando para la consecución de esos fines inmanentes del hombre son los más adecuados e intentar adoptarlos, adaptándolos convenientemente a las circunstancias. Entre esos fines se englobarían los estéticos, y en ellos vemos que a lo largo de la historia

---

<sup>14</sup> Ibid., p.19.

esos fines estéticos han coincidido en los resultados artísticos de Oriente y Occidente. Pero antes de seguir, analicemos el supuesto de la existencia de una estética oriental y otra occidental como trasfondo persistente en todas las artes realizadas en su territorio.

Creemos que es posible hallar una estética común en ambas, basadas en unos principios estéticos básicos sobre los que evolucionan posteriormente cada una de las tradiciones particulares. Así, la estética oriental se basa en las dos grandes concepciones estéticas que se desarrollaron paralelamente: la de India y la de China, siendo la japonesa una estética derivada de la china. Un autor japonés, al hablar del arte de su país dice que "la antigua India y la antigua China fueron nuestra Grecia, y la última, en tiempos posteriores, fue también nuestra Italia."<sup>15</sup> Podemos hablar por tanto de una estética básica para el Extremo Oriente. Ello no quiere decir uniformidad en la expresión de su arte aunque sí puedan considerarse "homogéneas, como orientales que son, si se las opone al arte europeo; pero para nosotros, los japoneses, -dice Tsudzumi- son tan diferentes que las distinguimos a la primera ojeada."<sup>16</sup> Y señala que, "cuanto más pasemos del concepto fundamental a la verdadera forma, tanto más se separan los caminos" entre las respectivas artes nacionales del Extremo Oriente, siendo por tanto manifestaciones diversas de una misma estética.

T. Imamichi<sup>17</sup> en un lúcido artículo resume el principio clásico del arte oriental en la *expresión*, enfrentándolo al principio de acción y mimesis que caracteriza al arte europeo.

---

<sup>15</sup> T. Tsudzumi, *El arte japonés*, Gustavo Gili, Barcelona, 1932, p.11. Otro autor lo corrobora diciendo, "si hay que ir a buscar las raíces de la cultura a Grecia y Roma, las civilizaciones del Extremo Oriente se inspiran todas en la China de los Han" (Peter Swann, *La peinture chinoise*, Gallimard, París, 1966).

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Tomonobu Imimachi, "El arte occidental desde la perspectiva de la estética oriental", *Creación*, 8, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Mayo, 1993, pp.14-18.

Según este autor, este principio oriental de *expresión* surgirá después en Occidente con la modernidad, coincidiendo con la Ilustración (Diderot) pero que no se conformaría en su sentido de producto del complejo interior del artista hasta el siglo XX. En el arte chino esta expresión interior se manifestaría en que el artista se nos muestra como un observador de la naturaleza tanto exterior como interior, y en el indio como autor de una introspección, menos naturalista y mucho más conceptual, y que le lleva a expresarse a través de signos convencionales. Por su parte, Tsudzumi, describe la estética japonesa basada en el *principio de indelimitación*, queriendo expresar con ello que "para los japoneses el arte y la vida están inseparablemente unidos".<sup>18</sup> Ello, como se ve, sería una derivación del principio de expresión de la vida del artista.

Por contra en Occidente, la idea aristotélica de la *mímesis* ha marcado la evolución de las artes. Tan sólo en el medievo (época tan querida por muchos de los artistas modernos atraídos por Oriente desde el Romanticismo) supuso un paréntesis en la *mímesis* que reivindica la *expresión*. Podríamos decir que la concepción de *mímesis* aristotélica se corrompió en su evolución y se desvió en la búsqueda de una expresión artística en la que el artista pretende imponerse a la Naturaleza, suplantándola cara al espectador. Con esta *degeneración* del principio del arte occidental se llegaría a lo que Blaise Pascal en sus *Pensamientos* llamó la *vanidad de la pintura*, "que atrae la admiración por el parecido de cosas, que no se admiran los originales". El artista pretende ser un creador de réplicas de la naturaleza, intentando que, como ella, sea tan perfecta como su imagen especular. Por contra, a Oriente no le atrae esa tarea y buscaría lo natural, las formas simples y expresivas, lo

---

<sup>18</sup> T. Tsudzumi, op. cit., p.18. Cfr. el capítulo "La indelimitación como concepto fundamental del estilo artístico japonés" en op. cit., pp.13-20. Este concepto resumiría lo que de forma más poética y menos occidental, expresa M. Anesaki en su *Art, Life and Nature in Japan*, Marshall Jones Co., Boston, 1933.

esquemático y conceptualizado. No se trata ya de interpretar la naturaleza en su imagen exterior, sino de imitar a la naturaleza en su modo de operar.<sup>19</sup>

A nivel político e histórico, las relaciones entre Oriente y Occidente han sido guiadas a partir de las iniciativas occidentales. Gracias a ellas Oriente llegó a realizar una política continuada de relaciones internacionales, a menudo medidas por los avatares de la historia, y que le llevó a mostrar desde la proverbial cordialidad oriental a que de pronto ésta se tornara en una hostilidad igualmente proverbial. La generalización del comportamiento oriental con respecto a Occidente es válida siempre que maticemos las distintas intensidades de fluctuación que cada uno de nuestros países mantuvo. Por no entrar en todos los pormenores de cada una de las historias nacionales las matizaciones se podrían fundamentar en el distinto talante que Occidente tomó ante estos países asiáticos o el que éstos permitieron en sus relaciones con Occidente. Aunque tanto China como India y Japón mantuvieron su papel en estas relaciones a la altura de la dignidad de su cultura y civilización, su manera de representarlo fue distinto. India fue fiel a su idiosincrasia y fue la que permaneció políticamente más pasiva frente a Europa. China aunque reservada y orgullosa a niveles políticos y diplomáticos estuvo abierta en el terreno comercial. Por su parte Japón estuvo marcado por una actitud muy activa políticamente, llevándole a tener una actuación singular y sin precedentes en toda la historia del colonialismo europeo. Esto produjo que aún estando su país enmarcado en un contexto colonial supo soslayarlo y mantener unas relaciones de igual a igual con las potencias europeas. Así, mientras la historia de las relaciones

---

<sup>19</sup> Sobre estos dos conceptos de mimesis y expresión se puede consultar los capítulos "Arte y mimesis" (pp. 249-312) y "Arte y expresión" (pp.313-366) que David Estrada les dedica en su *Estética*, Herder, Barcelona, 1988. La imitación de la naturaleza en su modo de operar, será un concepto paralelo en la estética oriental y en la medieval (vid. *infra*, capítulo 6, en especial el apartado 2.a).

internacionales en China y en la India está protagonizada mayormente por la actuación de los europeos, Japón fue protagonista de su propio destino. Ésto hace que frente a la monotonía de la historia colonial de los dos países continentales (muy parecida a la de tantas otras colonias), la insular sea sumamente sugestiva e interesante por sus particularidades.

#### **b) La recepción de Oriente en Occidente.**

Al estudiar la evolución histórica de los contactos entre Oriente y Occidente se puede comprobar que las interrupciones en las relaciones no produce un orientalismo distinto al anterior, sino que lo que se produce constituye como las etapas de un proceso en el que se perfecciona la calidad de estas relaciones a la vez que se hacen más complejas. Los paréntesis en este proceso de interrelación más que paréntesis, fueron modificaciones en esas relaciones, las cuales se iban haciendo cada vez más "perfectas" a medida que las peculiaridades de la época las iban exigiendo.

Estableciendo una amplia tipología genérica (casi de laboratorio) de estos contactos entre Oriente y Occidente podemos determinar un primer modo de contactos basados en las relaciones político-militares de expansión territorial como motor fundamental. Los primeros contactos en la antigüedad (desde la Grecia helenística a la caída del Imperio Romano), de entrada no son de influencia; son de descubrimiento de "lo otro". Sería el momento en el que más claramente estaría representado el tipo político-militar con los avances expansionistas de Alejandro Magno y los posteriores del Imperio Romano hacia Asia y sus consiguientes aproximaciones comerciales y económicas. A su vez tendría su réplica por parte de Oriente, con las invasiones de los mongoles de la mano de Kublai Khan, los tártaros y las finales invasiones bárbaras que llegaron hasta las puertas de Europa o que incluso las traspasaron. Se podría considerar una fase muy primitiva de las relaciones.

El segundo tipo sería el protagonizado por unas relaciones basadas en el aspecto

comercial. En esta fase, al descubrimiento en sí no se le daría mayor trascendencia. Establecida la Europa cristiana en la Edad Media estos contactos continuaron gracias al comercio indirecto que se estableció con Asia a través de Oriente Medio, y que propició las mutuas influencias entre las artes medievales europeas y sus coetáneas orientales, principalmente indias. Como elemento a destacar estarían los viajes que realizó Marco Polo a China, que sirvieron para excitar la imaginación de los aventureros europeos. Se podría decir que es casi un "toma y daca" natural. Los canales de contacto, a parte del señalado, nos son desconocidos aunque es evidente que existieron en más abundancia según revelan las marcas dejadas en las artes y que se relatan en estudios pormenorizados sobre esta época. Esta tipología, que obtendría su mayor identificación en la Edad Media y la Edad Moderna, permanecerá en épocas posteriores aunque perdiendo su predominancia hegemónica.

El tercer tipo podía ser aquel en el que el interés se centra en la exploración, ya fuese ésta geográfica o antropológica. Esta fase del proceso es especialmente adecuada para poderse aplicar desde la Edad Moderna hasta finales del siglo XIX. Aunque desde finales de la Edad Media hasta el pleno Renacimiento, las relaciones internacionales con Oriente continúan estando reducidas a las comerciales y a un círculo muy restringido de gente, ya se inició la confección de mapas y de relatos descriptivos de aquellas tierras y sus pobladores. Sin embargo, el gran salto en el conocimiento de esas lejanas tierras se produjo durante la época de los descubrimientos del siglo XVI. Este contacto arrojó también una alargada sombra sobre las manifestaciones artísticas y culturales del Barroco y el Rococó, incorporándose a algunos edificios, jardines y a las artes decorativas, entre las que destacaría la porcelana y el mobiliario. Esto continuó produciéndose todavía hasta la Ilustración, que se dejó contaminar de orientalismos y de admiración hacia los pensadores asiáticos, influyendo también en el ideal neoclásico. Estas influencias se concretaron para las artes en lo se ha venido a

denominar como *chinismo* o *chinoiserie*.

Por último, el cuarto tipo sería aquel en el que estas relaciones son más "desinteresadas" y cuyo principal intento es el de un acercamiento cultural. Esta es la fase que se ha dado desde la Ilustración (aunque en esa época todavía pesasen demasiado las tipologías mencionadas anteriormente), y que obtendría su logro cabal en la época contemporánea y que progresivamente van tomando cada día mayor importancia.<sup>20</sup> Sin embargo, el inicio de esto se daría en el Romanticismo, produciéndose un avance considerable en la concepción general del orientalismo, aunque este movimiento no llegara a conformar unos nuevos planteamientos más profundos sobre éste de una manera plena. Lo más destacable de esta relación fue el comienzo de una admiración y respeto por lo oriental en cuanto tal. Pero la veneración por Oriente que se refleja en los escritos de algunos autores románticos estaba basada más en una reacción emocional e intuitiva de Oriente más que un conocimiento real de éste, consistiendo el grueso de su producción orientalizante en un mero instrumento para ser utilizado a placer por los artistas occidentales, con los que elaboraban recreaciones fantásticas de un Oriente ficticio, reduciéndolo a un mero exotismo, que en la mayor parte de las ocasiones fue vacío. Esta utilización del Oriente estaba en función de Occidente, pues suponía tomar al Oriente como punto de referencia y comparación; como *espejo* de la situación europea en el que se reflejaban sus conflictos y dilemas (como en *The Citizen of the World* de Oliver Goldsmith, o las *Imaginary Conversations* de Walter Landor), o como *escape* o *patria* en la que refugiarse (recurso utilizado sobre todo por los poetas y filósofos).

---

<sup>20</sup> Actualmente entre los intelectuales se debate el futuro de las relaciones internacionales en estos términos, los culturales. S. Huntington, en un polémico artículo lo ha dicho así recientemente, vid. "El conflicto entre civilizaciones, próximo campo de batalla", publicado originalmente en *Foreign Affairs* con traducción española en *ABC cultural*, n°87, 2 julio, 1993, pp.16-26.

Cada uno de estos tipos de conexión raramente se ha dado en solitario, y lo frecuente es que se combinaran dos o más de éstas tipologías en cualquier momento histórico de Occidente. A la vez, se deduce de ello una sucesión cronológica de estos tipos de contacto, que van desde formas muy primarias a otras más refinadas. A su vez la yuxtaposición de cada uno de estos tipos no ha sido un motivo de merma para los otros, sino que muchas veces, un tipo, en un momento inviable, ha sido posible -aunque fuera con poca relevancia- gracias a los que sí se pudieron dar con facilidad.

A la vez, nuestra interpretación es concorde con la idea de Said y de otros autores, que establecen que "la relación entre Oriente y Occidente es una relación de poder y de complicada dominación."<sup>21</sup> Sin embargo esta aseveración podemos considerarla matizable, ya que estas relaciones de acercamiento y dominio han sido bilaterales, pues, Oriente también se ha visto atraído por Occidente y ha pretendido el acercamiento, pero reduciendo su tipología de contactos a los comerciales, al acercamiento cultural, y a los ya mencionados intentos político-militares. Sin embargo -y por eso apoyamos la cita anterior-, los intentos occidentales han sido más numerosos que los orientales por los motivos de mentalidad a los que hemos aludido, que ha llevado a Occidente a ser más extrovertida y agresiva en sus relaciones con Oriente.

Y, aunque constatemos acercamientos por ambas partes durante el período de tiempo anterior al siglo XIX, desgraciadamente, nunca se ha producido entre ellos un acercamiento bilateral simultáneo. Esto no se dio hasta que, a finales del siglo pasado, coincidieron la Revolución Meiji con el moda japonista en Occidente.

Este es un momento capital para la evolución del orientalismo. En primer lugar porque

---

<sup>21</sup> E. Said, op. cit, p.24.

durante el siglo XIX el interés por Oriente se acrecentó a raíz de la carrera colonial desarrollada por Europa, y que tuvo la virtud, a pesar de sus defectos, de aproximar, cuando no de propiciar un conocimiento bastante exacto de la cultura de tierras lejanas. Así se logró abandonar el mítico Cathay, para encontrarse con una China real o unos problemas diplomáticos concretos con Japón.

Durante esta época se crearon los primeros institutos y sociedades dedicadas al estudio de lo oriental, que aun siendo públicos no llegaron a calar en el ambiente cultural general por su carácter investigador, desarrollando principalmente los estudios filológicos.<sup>22</sup> Pero gracias al avance en el terreno de los transportes y en los medios de comunicación, se abrieron otros canales que facilitaron que la emisión cultural que estaba produciéndose tuviese un eco mayor a todos los niveles de la cultura occidental y oriental.

Dentro del mundo de la cultura, las artes han tenido siempre un papel importante, ya que el objeto cultural más atractivo, inteligible y fácil de transportar era el objeto artístico. Y ya fuese éste capaz de comunicar la cultura que lo había creado o no, era un buen portador de modelos plásticos, o por lo menos exóticos.

A mediados del siglo XIX se produjo un acontecimiento histórico de gran repercusión artística. El interés hacia el arte y la cultura chinas se diluyó ante un relativamente nuevo foco de atención: el Japón. India, por su parte, se mantenía en el *ghetto* erudito que Gran Bretaña le había construido. Los primeros indicios de un interés creciente por Japón surgieron en Europa (Francia e Inglaterra principalmente) pocos años antes de la apertura de los puertos japoneses por el Comodoro Perry en 1854.

---

<sup>22</sup> Aunque estos estudios se iniciaron en la segunda mitad del siglo XVIII por parte de eruditos (cfr. Said, p. 76), no llegaron a ser completos, pues con respecto a Japón, por ejemplo, estos estudios empezaron en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial y con un interés claramente político (ibid., pp. 342-343).

Como decíamos la *chinoiserie* había supuesto una recreación fantástica de Oriente, un exotismo sin más, decorativo, que servía para tomar modelos los cuales se disfrazaban y deformaban según lo pidiese el gusto de la época o el autor. No existía un genuino y verdadero *re-conocimiento* artístico hacia la cultura de donde salían (en todo caso una *fascinación*). Era una relación de poder, de superioridad de Occidente frente a Oriente. Ahora, en pleno período colonialista, Japón, gracias a su gran esfuerzo industrializador, se va a destacar de entre el resto de los países asiáticos en la lucha por establecer unas relaciones bilaterales a nivel de igualdad con los países civilizados de Occidente. Esto, traspasado al campo de las artes va a producir un efecto interesante: el japonismo. Éste no va a ser un exotismo más, sino algo que, aún participando de ese exotismo, tiene unas características peculiares que le diferencian haciéndolo más profundo. Si no lo tomamos así, caemos en el peligro de distorsionar su contenido.<sup>23</sup>

A nivel artístico las primeras relaciones siguieron siendo meramente epidérmicas, infectando de detalles japoneses las realizaciones artísticas europeas, siendo, por tanto, una relación a niveles puramente formales. Esta primera reacción en parte es lógica, pues existían impedimentos que hacían que los artistas europeos no se vieran capaces de percibir los planteamientos culturales que habían llevado a crear lo que para ellos eran esos "nuevos" modelos, formatos, temas, perspectivas,... que les habían llamado la atención, aunque sí que permitió un cambio de actitud ante estas lejanas artes que les inspiraban: se enfrentaban a ellas con respeto y admiración basadas en un conocimiento material y real y no en descripciones literarias o en especulaciones románticas.

A ésto contribuyó mucho el momento histórico en el que se encontraba el Occidente

---

<sup>23</sup> Cfr. S. Wichmann, *Giapponismo*, op. cit., p.8.

civilizado. Por un lado estaba el desarrollo del capitalismo mercantilista que facilitaba una comercialización rápida y de amplia difusión de los objetos orientales. Junto con este primer factor, vino otro que indirectamente afectó decisivamente en la recepción y comprensión de las artes orientales: la industrialización. En aquellos años en el terreno de las artes, se produjo un movimiento de repulsa frente al industrialismo que ahogaba la creatividad del artista y lo convertía en un operario más de la industria. Este movimiento se denominó *Art and Crafts* difundándose desde Inglaterra y estando encabezado por W. Morris y J. Ruskin. De la mano de los objetos japoneses que podían ver en Occidente, Japón fue concebido como un oasis en el que aún se podía ver la mano sabia del artista en un medio natural y armónico, coincidente, de nuevo, con los ideales medievales que compartía el movimiento. Finalmente, otro factor que contribuyó al nuevo concepto de Oriente, fue el más intelectual, basado en los avances de los estudios, principalmente filológicos, sobre Oriente, que establecieron un primer contacto más o menos real y científico con esas culturas y una primera distinción entre las distintas partes de ese, todavía, monstruo enorme y multiforme denominado genéricamente *Oriente*.

Junto a esto, en Francia y en las distintas proyecciones artísticas de ésta en el exterior, se inició el Impresionismo. Los artistas que lo componían vieron en el arte japonés un pozo sin fondo de recursos artísticos que coincidían en buena parte con sus intenciones renovadoras. Esto llevó a que estos pintores contemplaran también un arte no occidental como digno de aprecio y admiración, y no meramente como un exotismo para curiosos. A la vez el favor del que empezaban a gozar las artes japonesas no fue cosa exclusiva de artistas y entendidos, sino que al contrario se convirtió en un elemento de moda popular. Las publicaciones explicativas del arte y la sociedad japonesa, las exposiciones de sus artes (iniciadas a través de las Exposiciones Universales y continuadas por marchantes privados),

el coleccionismo de estos objetos, e incluso las fiestas y los clubs japonistas fueron numerosos. Todo confluía a hacer que "todo" fuera japonés. Y en el campo de las artes plásticas se percibe en la apropiación de elementos peculiares de las artes japonesas.

Este fenómeno de *japonesismo* se ha considerado exclusivamente como europeo. Pero concebirlo así es limitarlo en su campo de influencia. De hecho se ha empezado a ampliar con los recientes estudios sobre el japonismo americano, pues al otro lado del Atlántico, en Estados Unidos principalmente, se produjo un fenómeno similar cuando llegó esta moda, y que en cierta medida podemos decir que sobrepasó lo acontecido en Francia con la denominada "folle japonaise". De ser una interesantísima y profunda moda pasajera en Francia, y por extensión en Europa, en Estados Unidos, la "Japan Fever" dejó un poso mucho mayor pues los artistas e intelectuales interesados, no se quedaron en un mero coleccionar y admirar estampas, escribir o leer algunos libros o en un reproducir o inspirarse en obras japonesas, sino que fue a más. El coleccionismo de arte japonés en Estados Unidos fue abrumador, al igual que el volumen de publicaciones sobre temas orientales, pero un elemento claramente diferenciador con respecto a Europa, es que hubo abundantes artistas y estudiosos que viajaron a Japón. Algunos de los ellos se quedaron a trabajar allí algún tiempo, donde aprendieron las técnicas y las raíces culturales que sostenían al arte japonés. Incluso, dada la peculiar idiosincrasia religiosa americana, se produjeron conversiones al budismo. De igual manera, algunos orientales de alto nivel intelectual, a parte de un inmenso número de orientales de todo tipo en busca de fortuna, fueron a trabajar a Estados Unidos (especialmente a la Costa Pacífica) y donde muchos se instalaron definitivamente.

Estas relaciones bilaterales propiciaron un terreno profundamente fértil para que las artes visuales y, aún más, también la vida diaria norteamericana (casas, jardines, decoración,...) se dejaran influir profundamente por las concepciones orientales del arte.

Todo ello supuso un cierto revulsivo para las artes americanas, que aunque eran profundamente provincianas, altamente dependientes de lo que sucedía en Europa por aquellas fechas, y que se mantuviera lo que algunos perciben como un hálito oriental propio; y aunque ya se percibe en su pintura del siglo XIX, se dejó notar especialmente en las artes que pretendían ser más vanguardistas desde la primera recepción del impresionismo francés, y que tuvieron especial incidencia al concretarse en teorías de educación artística, que sentaron bases para la posterior evolución del arte americano.

Volviendo a Europa, con el surgimiento de las vanguardias, los estudios que se han realizado sobre la presencia real de planteamientos directos o afines al carácter oriental en la obra de Mondrian, Malevicht, Klee, Kandinsky o de tantos otros vanguardistas de la primera hora, demuestran la presencia de influencias orientales y teosóficas. Sin embargo la influencia ya no es tal en sentido estricto, la podríamos llamar concomitancia. Occidente ya había asimilado una serie de recursos formales de Oriente haciéndolos suyos y enriqueciéndolos progresivamente para así evolucionar sobre ellos con mayor o menor fortuna.

El hecho de que en nuestro camino para desentrañar la influencia oriental en el arte norteamericano, nos hayamos remontado en la historia y que hayamos hecho "parada y fonda" en Europa, no es mero capricho. En Estados Unidos, junto a una fuerte influencia oriental propia, Europa ejerce una fuerte atracción que hace que el grueso de la producción artística americana dependa de ella y su cultura no sea otra que la occidental (es decir la de la "vieja Europa"). Por tanto si pretendiéramos cambiar esta idea y decir que la evolución del arte americano moderno es fruto de la mixtificación de un arte americano autóctono y del oriental cometeríamos un error rebatible por cualquiera. Pero este error sería el mismo que el que se ha venido produciendo hasta ahora cuando se pretende vincular el nacimiento y

desarrollo del arte americano moderno exclusivamente con una dependencia europea. Es una estructura de relaciones mucho más rica y compleja.

#### 4. Fundamentos de la modernidad.

Para enmarcar conceptualmente todo lo que vamos a ver a lo largo de la tesis sería conveniente el trazar los límites que configuraron el modo de ver y de pensar de los artistas occidentales. La aplicación de estos presupuestos en cada momento histórico será distinto; procuraremos dejar constancia en cada momento el alcance que éste tenga.

Uno de los problemas que se encuentra el estudioso del arte contemporáneo es que la interpretación e historización del arte del siglo XX empezó demasiado pronto dando como resultado una gran cantidad de material publicado al respecto plagado de abundantes confusiones e imprecisiones. Como ya dijo Collingwood, "la historia contemporánea desconcierta al escritor, no solamente porque sabe demasiado, sino también porque lo que sabe no está suficientemente digerido y es demasiado inconexo, demasiado atómico. Sólo después de una detenida y prolongada reflexión comenzamos a ver lo que era esencial y lo que era importante, a ver por qué las cosas ocurrieron, y a escribir historia en lugar de diarios".<sup>24</sup>

Las precipitadas conclusiones dadas hasta ahora del arte moderno del siglo XX oscilan entre la idea de una ruptura total con el pasado y la de la evolución a partir de los presupuestos anteriores. Actualmente ya se empieza a ver la historia de las vanguardias, unánimemente, como el resultado lógico de la evolución de toda la historia del arte anterior a esa fecha, pudiéndose explicar movimientos artísticos contrarios a partir de evoluciones

---

<sup>24</sup> R.G. Collingwood, *Speculum Mentis*, Oxford, Clarendon Press, 1924, p.236, cit. por H. Read, *Breve Historia de la pintura moderna*, Seval, Barcelona, 1984, p.11.

distintas de unos mismos presupuestos, y no la idea comprobadamente falsa, de una ruptura con lo anterior. Un buen ejemplo de ello, por su confluencia espacio-temporal, podría verse en la relación entre el arte nazi y el expresionismo. El primero se vería como una aplicación del pensamiento y de la estética romántica alemana a partir de sus posteriores evoluciones (Nietzsche y Schopenhauer) y, el segundo que vendría a constituir una especie de "izquierda" romántica, que en su evolución del romanticismo toma otros derroteros rompiendo aparentemente con todo lo anterior, buscando nuevos horizontes, pero proviniendo de la misma fuente.<sup>25</sup>

#### a) La filosofía sustentante de la modernidad.

En la polémica sobre lo antiguo y lo moderno, lo conservador y lo progresista, lo reaccionario y lo revolucionario, las dos posiciones netas son: de un lado, los que sostienen - como el famoso personaje de *Il Gattopardo*- que "conviene que cambie algo, para que todo siga igual"; y de otro lado, los que insisten en que todo está podrido y que hay que destruir para construir de nuevo todo.<sup>26</sup> Esta segunda postura es la que ha venido a prevalecer como la propia en el desarrollo de las vanguardias. Su origen y evolución filosófica ha sido muy bien expresada por Rafael Alvira<sup>27</sup>, y que nos puede ser útil. En su exposición se relacionan los términos de exención de supuestos, emancipación, revolución y crítica, resumiendo así

---

<sup>25</sup> Aunque todavía no se ha hecho un estudio global de esta divergencia alemana, en los estudios y exposiciones revisionistas sobre el *entartete kunst* (arte degenerado) ya se expone de manera parecida a la que apunto. Es útil consultar entre otros, AA.VV. *L'Art Dégénééré. Une exposition sous le III<sup>e</sup> Reich*. Jacques Bertoin, París, 1992 y L. Richard, *Del Expresionismo al Nazismo. Arte y cultura de Guillermo II hasta la República de Weimar*. Gustavo Gili. Barcelona. 1979.

<sup>26</sup> Cfr. Rafael Gómez Pérez, *Raíces de la Cultura*, Dossat, Barcelona, 1983, pp.12-13.

<sup>27</sup> Rafael Alvira, "Nota sobre la relación entre algunos conceptos fundamentales del pensamiento moderno", *Scripta Theologica*, vol.III, n° 3, pp.509-512.

los análisis de los pensadores ilustrados, liberales, marxistas y postmarxistas.

Para ello se remonta al filósofo Francis Bacon y a su doctrina sobre los *ídola*, en la que se apunta que es menester evitar todo tipo de prejuicios (que son una forma de presupuesto) si queremos llegar a un saber seguro. Con Descartes y su *duda universal*, se logra un primer momento agudo: recurso que le sirve para liberarse de todo presupuesto. Este proceso culminaría en Hegel. En efecto, si llevamos a sus últimas consecuencias su idea de que un auténtico saber es el que está libre de supuestos y condicionamientos, entonces tal saber ha de ser sin duda, un saber absoluto. Cuando Hegel determina a la filosofía como el saber absoluto de lo absoluto, está llevando a sus últimas consecuencias la tesis de la exención de supuestos. Toda su obra transparenta el anhelo de realizar esto. En sus pasajes de la *Wissenschaft der Logik* (1812-16) con respecto al ser y la nada, habla de la nada como de la ausencia total de presupuestos; por ello, sólo desde ese punto de partida se podría consecuentemente pretender un saber absoluto. La filosofía posthegeliana prosigue ampliamente la exención de supuestos, si bien reduce la amplitud del intento dado el fracaso previo. No queda más solución que aceptar algún supuesto, pero ha de ser el mínimo posible.

La idea de exención de supuestos se encarnará en la filosofía práctica a través del concepto de emancipación. En efecto, la emancipación es la actividad que me libera de aquellos condicionamientos, prejuicios, *tabús* aceptados consciente o inconscientemente, que dificultan, no ya la pureza de mi saber, sino la pureza de mi actuar. Y este es el concepto correspondiente de la libertad. La libertad se entiende como el resultado final del proceso emancipatorio.<sup>28</sup> Se intentan varios modos de emanciparse. Así por ejemplo, para Hegel ser libre no puede ser otra cosa que identificarse con la sabiduría filosófica misma, pues sólo en

---

<sup>28</sup> Lapidariamente se resume con la frase: "la libertad no se da, se conquista", mientras que anteriormente la concepción de la libertad era: "la libertad se tiene y se ha de defender".

ella somos activos y exentos de supuestos. Para Nietzsche es libre aquel que es capaz de efectuar la operación desenmascaradora y actuar puramente según lo exige el único "supuesto" real que admite: la vida; para Sartre, sólo puedo ser libre si me emancipo del presupuesto de Dios; etc...

Esta idea de emancipación aplicada a la filosofía política, produce la idea de revolución. La revolución como un proceso de "limpia" para alcanzar la "sociedad pura". De ahí se deducen otros análisis que mostrarían como, en consecuencia, el hombre moderno se lanza también a la "religión pura" (Lutero), la pura técnica, con desprecio de las implicaciones y consecuencias éticas (empirismo cientifista) y que, por supuesto, también tendría sus efectos en el arte, que en su afán de pureza, pretende un arte puro (el arte por el arte) cuyas raíces debemos ver ahí y que, en gestación desde la Ilustración, alcanzaría su chillona adolescencia en el arte de las vanguardias.

Este proceso de exención de supuestos abre el debate dialéctico de la modernidad. "El pensamiento es actividad subjetiva. Así se inicia la edad de la reflexión subjetiva y se pone al absoluto como sujeto. Con este principio comienza la época moderna".<sup>29</sup> Esta dialéctica se pone de manifiesto no solamente en su antagonismo conceptual razón-naturaleza, sino en su marcada ambivalencia. El desprecio que la Ilustración aporta hacia la naturaleza, instaurando al hombre como dueño y señor de ella (cosa que luego viendo su mal resultado se han empeñado en imputar a una genérica tradición judeo-cristiana) llevó a una disgregación del hombre en su esencia y a sentirse un ínfimo dios de sus miserias. Esto produjo que el proyecto ilustrado cayese pronto víctima de sí mismo, de su impotencia, al descubrir que la luz que ellos pretendían aportar, no conduce necesariamente a esa claridad, ya que "puede

<sup>29</sup> Hegel, *Geschichte der Philosophie*, edición Glockner, XVIII, p.3, cit. por D. Innerarity, *Dialectica de la Modernidad*, Rialp, Madrid, 1990, p. 26.

también cegar o deslumbrar, puede despistar la atención o agostar una vida. Existe además una extraña afinidad entre la luz absoluta y la absoluta oscuridad, entre la completa transparencia y la completa impenetrabilidad, entre la lucidez total y la total estupidez. "Quien todo lo penetra, no ve nada" (C.S. Lewis)".<sup>30</sup> Como señala Innerarity, tras una primera Ilustración, se vió la necesidad de otra nueva para iluminar las sombras que la primera arrojaba, en un proceso de "desenmascaramiento".<sup>31</sup> Este proceso se desarrolló a lo largo del siglo XIX teniendo en Nietzsche su principal valedor. "Cualquiera que da empuje a la racionalidad también devuelve nuevas fuerzas al poder opuesto, misticismo y locura de todas clases".<sup>32</sup> Así es como surgieron, en medio de un contexto dominado por el positivismo cientifista, los fenómenos espiritualistas de fines de siglo, y con ello gran parte de la nueva atracción que supuso el cada vez mejor conocido Oriente con sus milenarias tradiciones. El tercer momento de la Ilustración es el que nos toca vivir a nosotros, lo que se ha venido a denominar como postmodernismo, y que consiste en un ejercicio de cinismo: "los postmodernos responden con una sonrisa irónica a la desesperada incertidumbre con la que los modernos se preguntaban por la identidad del yo."<sup>33</sup>

Esta digresión a lo largo de uno de los fundamentos y evolución de la filosofía de la modernidad nos lleva de la mano a establecer un parangón con una de las tradiciones orientales que con más frecuencia se han reivindicado a lo largo del siglo XX: el budismo zen.

---

<sup>30</sup> Innerarity, op.cit., p. 55.

<sup>31</sup> Ibid. cfr., pp. 59-66.

<sup>32</sup> F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, citado en ibid., p. 35.

<sup>33</sup> Innerarity, op.cit., p. 69.

Como nos informa el maestro Shibayama, "existen cuatro máximas que se aceptan tradicionalmente para explicar las características e ideales del zen. (...) Originalmente, eran cuatro frases chinas, muy simples:

1. Transmisión más allá de las escrituras.
2. No confiar en la letra.
3. Dirigirse directamente a la mente de cada uno.
4. Alcanzar la naturaleza de Buddha por medio de la introspección de la naturaleza propia."<sup>34</sup>

Como se ve la coincidencia de intenciones entre el punto de partida de la filosofía de la modernidad y el fundamento del zen es notable a niveles de presupuestos filosóficos. Esto llevó a que no resultasen ahora extrañas esas religiones y filosofías orientales, sino que más bien se viese en ellas vías de futuro para Occidente. Sin embargo, ese acercamiento a los presupuestos orientales, con su aura de sosiego y sabiduría no nos eximió de la permanente crisis. La razón que podemos aportar al respecto también recae en las bases de esos presupuestos, ya que mientras Oriente permaneció fiel a unos principios metafísicos, Occidente desarrolló estas ideas a niveles prácticos, en connivencia con otros presupuestos de tipo positivista, prescindiendo de los principios metafísicos. Aquí es donde reside la divergencia de resultados, a partir de presupuestos parecidos, en la vida de Oriente y Occidente. Estos parecidos no son fruto del azar sino que radican en los conocimientos que Hegel y otros filósofos tenían del *I Ching* y del *Tao te King*. Resultando que "la dialéctica hegeliana es la traducción occidental de la concepción china de la evolución por la acción de

---

<sup>34</sup> Z. Shibayama, *Las flores no hablan*, Eyras, Madrid, 1989, p. 19. Para más especificación sobre cada una de estas máximas ver todo el apartado, pp. 19-31.

los opuestos.<sup>35</sup>

Así, los cambios sufridos por el arte occidental durante la modernidad y que le han llevado, en algunos aspectos fundamentales, a la armonía con el oriental, no se debieron exclusivamente a un diálogo con el arte de esos lejanos países, el cual aunque presente en Occidente no fue un modelo a imitar por sí mismo, sino que estuvo predispuesto a ello a partir de unos presupuestos filosóficos propios que les llevó a aceptarlos e incorporarlos a su propia tradición de manera casi inconsciente. Con la llegada de las vanguardias de nuestro siglo, la utilización de recursos plásticos y conceptuales orientales, no fue un hallazgo; nunca Kandinsky o Klee, por ejemplo, se hicieron eco de la exclamación de Pissarro ante una exposición de grabados japoneses: "¡Malditos sean, si esta exposición no nos justifica!".

#### **b) Las ciencias: evolución de las concepciones del mundo físico en Occidente.**

Este cambio en las concepciones occidentales, sin embargo, no se puede achacar sólo a la filosofía teórica -tantas veces reservada a unos círculos restringidos-, se debía también a la propia metamorfosis que el pensamiento occidental estaba experimentando sobre la naturaleza del mundo físico, expresada con toda claridad en los avances de las ciencias y que se reflejaba de modo práctico a través de la tecnología aplicada a la vida diaria.

Desde los años del positivismo científico se había ido fraguando el abandono de la concepción del mundo como un mundo finito o el de la permanencia de la materia. El físico ahora podía describir el universo en términos de ondas, partículas, o energía, dependiendo del aspecto de la naturaleza que estuviera investigando, y ya no hablaba de objetos sino de eventos. "Los conceptos físicos" diría Einstein, "son creaciones libres de la mente humana, y no son aunque lo parezcan, determinados por el mundo externo". El espacio y el tiempo

---

<sup>35</sup> Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Alianza, Madrid, 1983, p. 14.

lo hemos llegado a percibir como infinitos y, por tanto lo que sabemos de ellos no puede ser sino parcial y relativo, la materia sólida se ha disuelto para transformarse en partículas en un estado de eterna agitación.

Este desarrollo de las ciencias en Occidente hace que presente ciertas concomitancias con la percepción del mundo físico por los orientales. En efecto, hallamos que tal visión no sería chocante para cualquier pensador del mundo hindú-budista. Frente a la ambigüedad básica de nuestro concepto de materia y particularmente para la naturaleza ilusoria de los datos de los sentidos, el filósofo budista usaría el término *Maya* (ilusión); mientras que, cuando se refiere a la idea del continuo cambio hablaría de *Sunyata* (el vacío), o *Samsara*, la cadena de la existencia en la cual todas las cosas se van uniendo para siempre, disolviéndose, y fundiéndose otra vez en nuevos modelos pasajeros. Para la mente oriental, taoísta o budista, el vacío es una fuerza positiva.<sup>36</sup>

Igual que la ciencia occidental se estaba liberando de su atadura con la materia visible, el arte occidental se liberó de la necesidad de pintarla. Lo que ve el ojo en un momento del tiempo es efímero, y por tanto ilusorio. Su conciencia del carácter limitado de la perspectiva científica de un punto, llevó a los chinos, hace siglos, a rechazarla. Igual suerte correría el realismo, tras haber alcanzado altos niveles de perfección, hacia el siglo XIII. Tras esta fructífera etapa realista, los académicos de Sung del Sur, tales como Ma Yüan cayeron en un mundo onírico propio, casi en un surrealismo poético, mientras que los celebrados pintores caballeros de la posterior dinastía Yüan, no mostraban interés alguno por el realismo. Durante el siglo XX muchos pintores occidentales han rechazado la perspectiva, el claroscuro, hasta

---

<sup>36</sup> Sobre la ciencia oriental, sus conceptos y postulados se puede consultar J. Needham *Ciencia y civilización en China* y a René Taton (dir.), *Historia General de las Ciencias*, t.1, *Las antiguas ciencias del Oriente*, Orbis, Barcelona, 1988. Un planteamiento más elaborado para nuestros intereses se puede hallar en el citado libro de Racionero (1993), pp. 49-132.

de la misma estructura de la pintura, porque se han dado cuenta, como sus predecesores de la dinastía Sung, que el realismo pictórico, lejos de hacer posible la representación pictórica de la realidad, la esconde de hecho. El mismo proceso liberador se ha producido en la poesía occidental, en la música, en el teatro y en el cine, y todas estas artes están más abiertas que nunca a influencias del Oriente.

Los descubrimientos que fueron modificando el desarrollo de las ciencias en cierta medida guardan un paralelo con los que se produjeron en el arte contemporáneo occidental. Lo cual quiere decir que estas confirmaciones e impulsos que las ciencias iban dando a las artes de vanguardia no fueron recibidas a la vez, sino a medida que éstas se producían y eran descubiertas como idóneas para el progreso del arte.

Existen una serie de estudios y libros que difundían esos avances científicos y que tuvieron su aceptación entre los artistas y críticos. Por ejemplo, el avance de las matemáticas con "el descubrimiento de la geometría no euclidiana dio un fuerte impulso a la idea de que las matemáticas eran independientes de la experiencia, (así) la pintura abstracta seguía de raíz las ideas clásicas de la imitación artística. Los apologistas del arte abstracto tenían muy presente la analogía de las matemáticas, recurriendo con frecuencia a argumentos de la geometría no euclidiana para defender su postura, hasta el punto de llegar a sugerir una conexión histórica entre ambas disciplinas."<sup>37</sup> Uno de los libros que más influiría a este respecto fue el publicado en 1916 por el teósofo Schoenmaekers, *Beginselen der Beeldende Wiskunde* (Principios de matemáticas visuales). Se sabe que este libro fue utilizado por

---

<sup>37</sup> Meyer Schapiro, "Naturaleza del arte abstracto" en *El arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 152. A nivel global el mejor estudio sobre esto es el de Linda Dalrymple Henderson *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, 1983. También se puede consultar Sixten Ringbom, "Transcending the visible: the generation of the abstract pioneers" en Tuchman, *Spiritual in art*, pp.131-153.



Mondrian y algunos miembros de De Stijl. Sin embargo, muchas veces estas relaciones del arte con las matemáticas eran "espontáneas". Como dijo Apollinaire: "La mayor parte de los nuevos pintores hacen matemáticas sin conocerlas, pero aún no han abandonado la naturaleza a la que irrogan pacientemente para que les enseñe el camino de la vida".<sup>38</sup>

En el terreno de la biología un estudio que tuvo gran repercusión en las artes fue el estudio *Sobre el crecimiento y la forma* de D'Arcy Thompson<sup>39</sup>, en el que se presentaban los modelos de crecimiento de las formas vivas, su funcionalidad, y el diseño que estas poseen. Este libro fue utilizado por Matta y otros artistas para el desarrollo de lo que se ha venido a llamar el "biomorfismo"<sup>40</sup>. Otro tanto se podría hablar de la influencia que supuso *Science et esthétique. Principes de morphologie générale* de E. Monod-Herzen.<sup>41</sup>

Otra fuente de impulso para el nuevo arte que se estaba gestando fue la química, siendo una vía de entrada fundamental para ello el ocultismo y la teosofía, ya que constituyó el lazo de unión entre la tradición mística y el mundo de lo sin-forma en la que se proponía una abstracción por la desmaterialización o desintegración en sus estructuras químicas y en el descubrimiento de las labores internas de la naturaleza.

Igualmente podríamos hablar de la física, materia que produjo una fuerte conmoción por sus avances y donde los resultados afectaron profundamente a la sociedad, incluyendo por

---

<sup>38</sup> G. Apollinaire, "Los pintores cubistas", recogido en González, Calvo y Marchán, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Turner y F. Orbezo, Madrid, 1979, p.59.

<sup>39</sup> *On the Growth and the Form*, Cambridge University Press. Cambridge, Mass. 1917. (trad. castellana de la versión reducida de 1942 en Hermann Blume, Madrid, 1980).

<sup>40</sup> Vid. Romy Golan, "Matta, Duchamp et le mythe: un nouveau paradigme pour la dernière phase du surréalisme" en el catálogo *Matta*, Centre Georges Pompidou. París. 1982, p.46, un estudio sobre las repercusiones del biomorfismo en Estados Unidos se puede ver en L. Alloway, "Biomorphic forties", *Artforum*, vol.4, septiembre, 1965, pp. 18-22.

<sup>41</sup> Idem. La primera edición de este libro es de 1927 en París por Gauthier-Villars.

supuesto a los artistas. Virginia Spate, al hablarnos de los fundamentos estéticos del Orfismo nos dice que "estos cambios tuvieron mucho que ver con descubrimientos científicos contemporáneos -la teoría atómica de la materia y los nuevos conceptos de tiempo, espacio y energía, por ejemplo, consiguieron finalmente desplazar la idea del ser humano como único, centro y clímax de la creación-. La respuesta artística dominante a esos descubrimientos fue renunciar a la diferencia humana y buscar la fusión con las fuerzas que penetraban por todo lo viviente", y con amplia visión del tema nos avisa de "que todos estos movimientos culturales tendían a socabar el albedrío personal, a fin de fundir el yo con alguna fuerza mayor, más poderosa, indeterminada, casi mística".<sup>42</sup>

A pesar de lo interesante de este tema lo dejamos aquí. Tan sólo necesitamos unos pocos datos fehacientes sobre las relaciones entre el arte y las ciencias y comprobar que estas no se escapan al proceso de concomitancia con Oriente.<sup>43</sup>

Como conclusión podríamos decir que por lo que se refiere a nuestro tema, este avance de las ciencias nos interesa en la medida en que la divulgación de estos conocimientos, tan poco accesibles para muchos artistas, vino de la mano de autores teosofistas, los cuales los mezclaban con doctrinas imbuídas de contenidos orientales, principalmente indios y budistas.

El pretender decir que la ciencia occidental hubiese cambiado sus planteamientos a la hora de analizar la naturaleza del mundo, sería falsear la realidad. No se produce más que

---

<sup>42</sup> V. Spate, *Orphism*, Oxford University Press, Oxford, 1979, pp.12 y 20.

<sup>43</sup> Para más información sobre el tema, el trabajo sobre la influencia de las matemáticas es el ya citado de Linda D. Henderson. También pueden ser útiles el libro de C.H. Waddington, *Behind Appearance*, Edimburgo, 1969, el de Georgy Kepes, *The New Landscape in Art and Sciences* y, para la física exclusivamente, el artículo de Peter Blanc, "The artist and the atom", *Magazine of Art*, abril, 1951, pp. 145-152.

una concomitancia en sus resultados. Los métodos de las ciencias en Oriente y Occidente son diversos y si existe esa concomitancia en sus resultados es por la igualdad en sus fines: conocer las causas de la naturaleza. Pero esto no significaba lo mismo en China que en los naturalistas de Grecia.

En un análisis profundo del modo de descubrir esas causas de la naturaleza "algunos pensadores modernos, como Granet y Wilhelm, según señala Joseph Needham en su monumental obra *Ciencia y civilización en China*, han denominado al pensamiento chino 'pensamiento asociativo o coordinativo'. Este sistema intuitivo-asociativo tiene su propia causación y su lógica. No es supersticioso ni primitivo, sino una forma de pensamiento autóctona y original. Wilhelm la contrasta con el 'pensamiento subordinativo' característico de la ciencia europea, que pone el énfasis en la causación externa".<sup>44</sup> Así, dice Racionero, "mientras que el pensamiento griego se apartó de las ideas primitivas de homología hacia conceptos de causación mecánica que llevarían a la ciencia renacentista, el pensamiento chino desarrolló el aspecto orgánico, visualizando el universo como una jerarquía de partes y todos, infundidos por una armonía de voluntades".<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Luis Racionero, "Prólogo" en *El paseante*, nº 20-22, Madrid, 1993, p.8. La obra de Needham a la que se refiere está publicada en Cambridge University Press, 1965.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.10.

## Capítulo dos

### ORIENTALISMOS EN EUROPA DURANTE EL SIGLO XIX IMPRESIONISMO Y JAPONISMO EN FRANCIA E INGLATERRA

#### 1. Arte e ideas de Oriente en Occidente: de la Ilustración al Romanticismo.

Las relaciones entre Oriente y Occidente, como hemos visto, son antiguas y ha seguido una evolución continuada a pesar de los paréntesis más o menos largos que han impuesto las vicisitudes históricas. Uno de los factores dominantes en los primeros estadios de los contactos entre estos dos polos de civilización es el de su poca concreción. Con ello queremos decir que tradicionalmente, Oriente era un concepto indeterminado y es raro el occidental que, antes de los tiempos modernos, pudiera distinguir entre las distintas culturas que componen el inabarcable "monstruo" al que hemos llamado Oriente.

Esta confusión se puede decir que aun continua y aunque diferencias existen, la maleabilidad del concepto junto con la similitud de raza y el componente aglutinador y difusor de civilización que supuso China hace que a ojos poco informados tome el aspecto de una unidad que difícilmente se justifica sino es por la ignorancia.

Además, dadas las peculiares circunstancias históricas que llevaron al intermitente cierre de los puertos japoneses y a la pobreza y pasividad india, la mayoría de los artículos que llegaban de Oriente eran de procedencia china, y lo poco que llegaba de los otros países estaba confusamente inmerso en un inmenso saco común denominado "chino", cuando no sencillamente "oriental".

Ya desde antes de la Edad Media existieron contactos que aunque difíciles de documentar, se evidencian en la estética y en las artes de Oriente y de Occidente. Como nos dice Baltrusaitis, "el Extremo Oriente que se yergue ante una Edad Media en decadencia,

responde a su irrealismo y alimenta sus inquietudes"<sup>1</sup>. Jean M. Riviere, por su parte, al hablar de los conceptos paralelos entre la estética budista y la de la Alta Edad Media señala los siguientes puntos:

1) gusto por lo monstruoso, lo extraordinario, lo prodigioso; estética del hermetismo (E.de Bruyne). 2) los iconoclastas cristianos obedecen a los mismos sentimientos que los iconoclastas budistas primitivos, que rechazaron toda imagen de Buda (1º desconfianza; 2º medio de contemplación). 3) el alegorismo sigue una evolución metafísica. 4) semejanza externa de los conceptos místicos.<sup>2</sup>

Ya en los albores del renacimiento italiano se inicia, impulsado por el afán de conocer humanista, la exploración del mundo exterior, sobresaliendo Maffeo y Nicolo Polo, y el hijo de este último, Marco. Llegaron a lo que denominaron Cathay<sup>3</sup> en la época del Kublai Khan, fechándose estos viajes entre 1272 y 1293. Los relatos que de estos viajes hizo Marco Polo, a los que por sus exageraciones se les denominó popularmente como "il millione", excitaron la fantasía y el ansia de conocer esas tierras. Sin embargo el poco interés de Polo por las artes se deja traslucir en las pocas referencias que hace de éstas en sus escritos. Pero aunque los Polo no hicieran especial incidencia en las obras de arte hubo otros canales de introducción, que se deducen de evidencias en algunos aspectos que los estudiosos han visto en la pintura italiana del *trecento* y del *quattrocento*<sup>4</sup>. Esto llevó a los afanes aventureros de

<sup>1</sup> J. Baltrusaitis, *La Edad Media Fantástica*, Cátedra, Madrid, 1987, p.277 y 86.

<sup>2</sup> Cfr. Riviere, op. cit., pp.230-237.

<sup>3</sup> Cathay, como El Dorado en América, es una invención occidental que designa la idea que Europa tenía de China, por extensión de Oriente. Para más información vid. Honour, *Chinoiserie, the vision of Cathay*, Londres, 1961, cap. 1.

<sup>4</sup> Vid. I.V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les Débuts de la Renaissance*, París, 1935, pp.78-96. Estas influencias las resume Lancaster en: 1. El lenguaje de las manos; 2. ojos

los grandes descubridores, y cuyo paradigma sería Cristóbal Colón, ya que como él mismo reconocía no buscaba otra cosa más que hallar una nueva ruta hacia Oriente. A través de estos viajes se realizó un intercambio provechoso de ciencia e inventos<sup>5</sup> y que en lo referente a las artes se encuentran la porcelana y la xilografía.

El proceso que siguieron las relaciones entre Oriente y Occidente en la Edad Moderna fue la siguiente. Tras la caída del Kublai Khan, se instauró la dinastía Ming (1368), que con su carácter conservador y nacionalista veía a los extranjeros con desagrado. Su reinado duró unos trescientos años. Además en el siglo XV surgió el imperio Otomano que frenó a los pocos mercaderes intrépidos que quedaban, excepto a algunos venecianos que aceptaron pagar a los turcos para así poder obtener el monopolio de la ruta a través del Mar Negro. El resto de los comerciantes tuvieron que buscar una ruta alternativa hacia el Lejano Oriente.

Los portugueses y españoles (de 1580 a 1640 ambos países estaban anexionados) se lanzaron por Africa, doblando el cabo de Buena Esperanza, llegando a Calcuta y Ceilán, pudiendo comerciar por vías indirectas con China, y posteriormente entrando en Japón a través del afortunado naufragio de unos portugueses en las costas de Tanegashima. Tras estos vinieron los mercaderes portugueses seguidos por los misioneros jesuitas, que ya estaban en

---

alargados; 3. la figura humana vista de espaldas; 4. el escorzo; 5. amplitud de las actitudes de las figuras, desde dinámicas a meditativas; 6. figuras completamente vestidas; 7. interés por temas animales; 8. uso de seres sobrenaturales (ángeles); 9. introducción de los fondos paisajísticos; 10. uso de textos en la pintura; 11. representación por medios lineales (contornos); 12. una nueva concepción de la composición; 13. lograr la simetría por disposición casual de sus elementos; 14. delicadeza en las posturas; 15. aparición de figuras con vestidos chinos.

<sup>5</sup> Una explicación por extenso de estos intercambios se puede hallar en J. Chesneaux y J. Needham "Las ciencias en Extremo Oriente desde el siglo XVI hasta el XVIII" en R. Taton (dir.), *Historia General de las Ciencias*, tomo VII, pp. 769-783.

Macao y Goa.<sup>6</sup>

Como los comerciantes eran una población poco estable el mayor peso de las relaciones entre Oriente y Occidente recayeron en los misioneros. Lograron entrar en la corte, donde en 1568, se les concedió una audiencia. Las relaciones llegaron a ser de amistad, intensificadas por los problemas que los gobernantes japoneses tenían con las sectas budistas rebeldes. Un factor que les ayudó en esta buena entrada fueron sus conocimientos seculares de los que Japón estaba ansioso. Pero la idea que se habían hecho los dignatarios japoneses de los misioneros se desmoronó al descubrir su exclusiva finalidad espiritual.

La atracción occidental por Oriente tuvo su contrapartida y así Japón hizo que se enviasen embajadas, más o menos oficiales, a las metrópolis europeas.<sup>7</sup> Pero en el mismo Japón empezaron las modas occidentales en el vestir y en las costumbres. Estas se ven reflejadas en las pinturas japonesas de la época que también adoptaría un estilo occidental (llamado *namban-byobu*).<sup>8</sup> Esto molestó a los mandatarios que, aprovechando algunos disturbios provocados por altercados entre conversos cristianos y budistas, llevó al martirio de seis franciscanos españoles, tres jesuitas y diecisiete japoneses en 1597. Esto fue el inicio de las persecuciones, que después continuaron, aunque sólo nominalmente, y sin afectar en principio al comercio exterior. Durante esta época protestantes holandeses y mercaderes

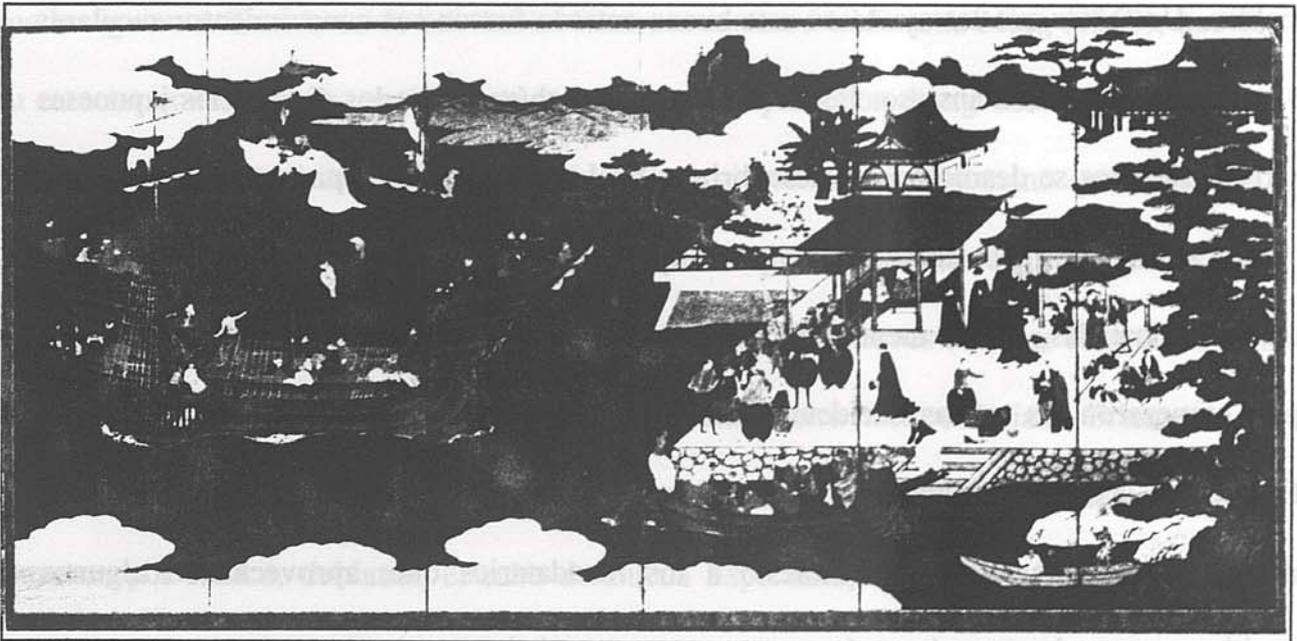
---

<sup>6</sup> El hecho de que fuese la Compañía de Jesús la que iniciase la evangelización de estas tierras de debe al hecho de que instaló sus primeros seminarios en territorio portugués. Como es sabido, el Papa había otorgado a los portugueses el monopolio de las tareas comerciales y espirituales en Oriente; y por eso todos los mercaderes de entonces eran portugueses y todos los misioneros jesuitas.

<sup>7</sup> Vid. Pinto, A., Okamoto, Y., y Bernard, H., *La première Ambassade du Japon en Europe: 1582-1592*, University of Sofia, Tokio, 1942.

<sup>8</sup> Vid. Museo del Prado, *Arte Namban. Influencia española y portuguesa en el arte japonés. Siglos XVI y XVII*. Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1981.

ingleses empezaron a introducirse en Japón. En 1610 Will Adams, un piloto inglés, llegó a ser consultor del Shogún en temas de comercio y navegación. Pero a comienzos de 1612 se promulgaron varios edictos autorizando la destrucción de iglesias cristianas, el destierro o muerte de los convertidos y la expulsión de los sacerdotes y religiosos cristianos. Estas medidas permanecieron casi un cuarto de siglo.

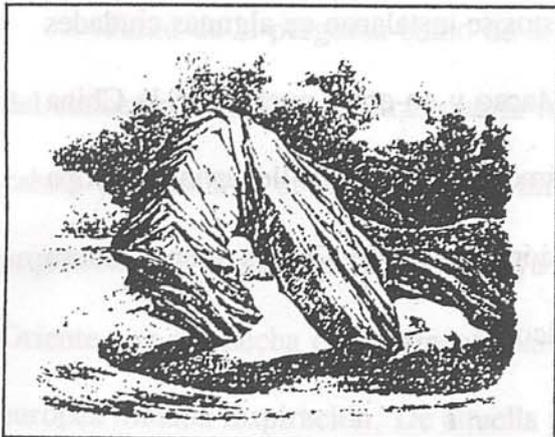


Ilustr. 1. *Biombo Namban. Escena cotidiana.*

En 1638 el gobierno prohibió a los japoneses viajar al extranjero, así como la llegada de barcos portugueses. Tal llegó a ser la cerrazón japonesa que "en 1630, el *shogun* prohibió todas las obras de ciencia occidental, por considerarlas auxiliares de la propaganda jesuítica. Las obras existentes se destruyeron, y se prohibió importar otras."<sup>9</sup> Se llegó a ejecutar a científicos por poseer y defender teorías occidentales. Así pues, desde el siglo XVII al XIX la utilización de libros occidentales fue casi clandestina y a éstos se les denominó genéricamente como *rangaku* (saber holandés). Hubo sus oscilaciones en la aplicación de esta ley, pero de una manera u otra llegó hasta el siglo XIX. Con ello evitaban el problema religioso

<sup>9</sup> J. Needham, en R. Tatón, *Historia General de las Ciencias*, t.7, op.cit., p.780-1.

y tan sólo permitió los contactos con los holandeses (mayoritariamente calvinistas), que no tenían intereses espirituales en Japón, y que anualmente comerciaban con Deshima, a las puertas de Nagasaki. Este privilegio de los holandeses lo mantuvieron políticamente, llegando a impedir la renovación de las relaciones comerciales con Inglaterra en 1673, al decir astutamente a los japoneses que la esposa del rey Carlos II era una princesa portuguesa. Estas relaciones nipo-holandesas no fueron en absoluto baldías para el conocimiento occidental del arte y las costumbres japonesas. A través de los viajeros y comerciantes holandeses muchos de estos conocimientos se transmitieron a través de libros ilustrados que serían una temprana fuente de inspiración para algunos artistas.<sup>10</sup>



Ilustr. 2. Grabado del "Nippon Archiv"



Ilustr. 3. Escena del "Manga" de Hokusai.

<sup>10</sup> El *Atlas Japanensis* (Londres 1670) de Arnoldus Montanus fue el primer libro sobre Japón realizado bajo los auspicios de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales. Hubo una edición francesa (Amsterdam, 1680). La *Natural, Civil and Ecclesiastic History of the Japanese Empire...* de Engelbertus Kaempfer (Londres, 1727 y con edición francesa en La Haya, 1729). La *Histoire et Description générale du Japon* de Charlevoix (París, 1736). Las *Illustrations of Japan* (Londres, 1822) y el compendio de Franz Von Siebold *Nippon Archiv zur Beschreibung von Japon* (Leiden, 1831) y su versión francesa con el título de *Voyage au Japon* (1838) con muchas ilustraciones, algunas de la mano de un artista japonés basadas en Hokusai. Todos estos autores estaban relacionados con la Compañía Holandesa. Cfr. G.P. Weisberg et al. *Japonisme: Japanese influence on French Art 1845-1910*, Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio), 1975, pp. 1-2 y 21.

Posteriormente a la ruptura de relaciones siguieron los intentos de restablecer el comercio por parte de los americanos y los rusos en 1791-2 pero fueron nuevamente rechazados. Se continuaban proclamando decretos contra el intercambio exterior y penando con la muerte al extranjero que desembarcase allí. Todo esto se mantuvo hasta 1854 con el nombre de sistema del *Sakoku* o "país cerrado". Tal era la política de aislamiento japonés que quedó como una idea común entre los marineros aquello que Herman Melville dice en su *Moby Dick* sobre el Imperio del Sol Naciente: "los impenetrables japoneses".

Occidente a través de las organizaciones comerciales sin embargo, continuó con sus importaciones de objetos orientales a Europa. Así la Compañía inglesa de la Indias se fundó en 1600, la holandesa en 1602 y la francesa en 1664. Estos se instalaron en algunas ciudades indias, archipiélagos asiáticos y, en el continente, en Macao y en otros puertos de la China continental. Con el establecimiento del comercio marítimo, los productos llegaron a Europa desde la India, China y, hasta el decreto de exclusión, de Japón, cuyos bienes ahora provendrían por vía indirecta desde otros puertos asiáticos.<sup>11</sup>

#### a) La Ilustración y la moda china en el siglo XVIII.

La influencia oriental en Occidente desde finales del siglo XVII hasta el XVIII se puede concretar, en lo que se refiere a las artes, en dos tipos de manifestaciones principalmente: la construcción de jardines y los objetos decorativos, que a veces se extendían a habitaciones o edificios hechos "a la manera china" o *chinoiserie*. Honour, sin embargo, nos advierte de que "la *chinoiserie* es un estilo europeo y no como a veces han supuesto los

<sup>11</sup> Para una visión general de las vicisitudes políticas entre Asia y Europa puede verse R. Mousnier y E. Labrousse, *El siglo XVIII*, tomo V de la *Historia General de las Civilizaciones*, (dir. por M. Crouzet) Destino, Barcelona, 1967, pp. 296-319.

sinólogos, un intento incompetente de imitar las artes de China"<sup>12</sup>. Para la concepción actual de este estilo la afirmación anterior es una verdad indudable, pero en el momento en que éste se producía no parece tan claro que fuera así. Oliver Goldsmith (1728-1774) en *The Citizen of the World* -una sátira sobre el entusiasmo de sus contemporáneos por la *chinoiserie*-, escribe el diálogo entre el chino protagonista y una señora inglesa. Esta le pregunta: "...aquel templete que veis en el extremo del jardín ¿lo hay más bello en la China?" A lo que el chino le responde: "Desde el lugar en que me encuentro, señora, nada veo al final del jardín que no pudiera llamarse una pirámide egipcia igual que un templo chino, pues aquel menguado edificio que veo tanto se me asemeja a la una como al otro".

Tanto de la pregunta como de la respuesta podemos deducir que la primera es fruto del concepto popular, mientras que la respuesta es la realidad de la producción artística, y cabría preguntarse si ésta era una mixtificación intencionada o ingenua por parte del arquitecto. La cosa no es tan simple ya que, por otra parte estaría la *chinoiserie* creada en Oriente que era hecha expresamente para ser importada a Europa y de donde la *chinoiserie* europea tomaba inspiración. De aquella podría esperarse más fidelidad a la estética oriental, sin embargo esto no fue así, ya que los artesanos chinos producían los objetos siguiendo los patrones que les daban los comitentes occidentales y tan sólo les daba un toque exótico a través de la decoración y de los materiales empleados. Y aunque también había importaciones de objetos chinos originales fieles a su estética no gozaban de excesivo éxito.

En una época en la que el racionalismo, de la mano de la Ilustración, gozaba de un gran prestigio intelectual, el enfrentamiento con Oriente se vertió de manera especialmente singular a través de tratados literarios y ensayísticos. Entre ellos encontramos las obras de

<sup>12</sup> H. Honour, op. cit., p.1.

primeras firmas de la historia de la literatura y de la filosofía ilustrada. Las fuentes de estos escritos se haya en las relaciones y libros que escribieron los misioneros que vivieron en el Extremo Oriente, especialmente los de los Jesuitas y Franciscanos. Ellos fueron los primeros que realizaron una confrontación y un estudio directo de la realidad cultural de Oriente, mientras que la Ilustración, con unos conocimientos más imprecisos y generales, realizaron una labor más divulgativa que de estudio, utilizando esas fuentes con vistas a sus intereses laicistas, ya que percibían algunas ideas orientales (especialmente, Confucio) como base para crear su ideal de una moral laica, ajena a la religión.<sup>13</sup> Así, mientras Matteo Ricci (en China desde 1583 a 1610) escribe sus impresiones directas, publicadas en 1625, y Atanasius Kirchner publica su *China Illustrata* en 1667, no fue hasta 1699 en que Leibniz lo hiciera con su *Novissima Sínica*, divulgando algunos conocimientos sobre Oriente, relatados siempre en comparación con Occidente. Aunque en obras como el *Alciforón; o el Filósofo diminuto* (1732), de G. Berkeley, que critica la perspectiva de los jesuitas, (declarándose así, por una parte deudor suyo, y por otra iniciador de las intuiciones o suposiciones sobre Oriente) o el *Espíritu de las Leyes* de Montesquieu (1748), se ve la influencia de los escritos de los religiosos sobre Oriente, no hay nada que recuerde el ardiente entusiasmo de Voltaire en su *Orpheline de la Chine* provocado por los escritos de los jesuitas.<sup>14</sup>

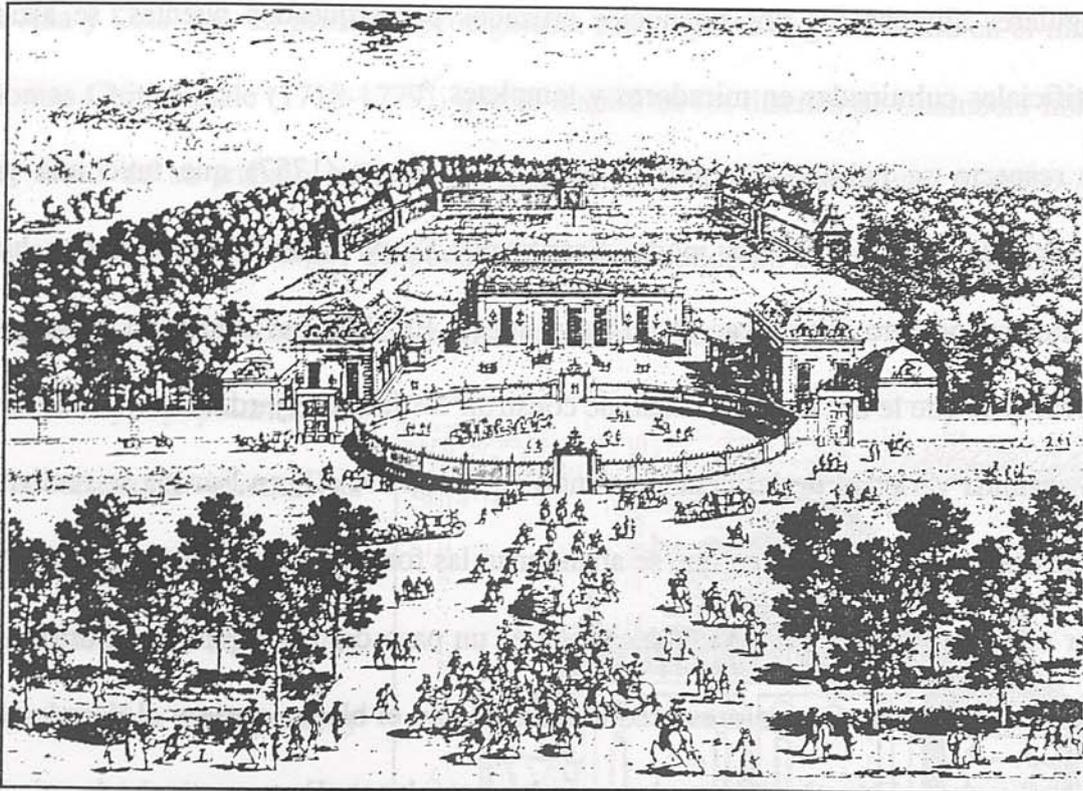
Pasando al terreno de las artes, con respecto a la arquitectura, el primer edificio que mostró influencias chinas en Europa fue el Trianon de Porcelana, construido en Versalles por Luis XIV en 1670-72. Aunque es un edificio típico del barroco francés, la utilización de

---

<sup>13</sup> Cfr. R. Gómez Pérez, *Los Nuevos Dioses*, Dossat, Barcelona, 1989, p.72.

<sup>14</sup> Fragmentos de estos libros en referencia a Oriente se pueden encontrar en el apéndice que se incluye en R. Dawson *El camaleón chino*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pp. 253-270.

porcelana cubriendo los muros fue sugerida por la famosa Pagoda de Porcelana de Nanking (actualmente recubierta de azulejos). El revestimiento del Trianon fue aún menos duradero, ya que Luis XVI lo hizo demoler quince años después de ser acabado. Pero eso no provocó que se acabase la moda china.



Ilustr. 4. *Trianon de Porcelana. Versailles.*

Al contrario, en 1700, Versailles entró en el "Siglo Chino" con una celebración que vistió a los cortesanos de brillantes sedas mientras veían un espectáculo de fuegos artificiales expresamente importados de Cathay.<sup>15</sup>

Otras manifestaciones de ello eran la construcción de imitaciones del Trianon y pequeños pabellones en los jardines con tejados alaveados y otros detalles relacionados con decoraciones chinescas.

<sup>15</sup> Cfr. Lancaster, op. cit., p.9.

Con respecto a los jardines surgió la moda del jardín pintoresco. En Inglaterra se originó el parque natural inspirado en el chino. En el continente esta especie de jardín romántico se designó como *jardin anglo-chino*, y muchos viejos jardines cayeron como víctimas de la nueva moda. Los parterres fueron destruidos y los estanques convertidos en lagos irregulares alimentados por riachuelos cruzados por arqueados puentes; se alzaron colinas artificiales culminadas en miradores y templetes.<sup>16</sup>

Al respecto se publicó *Designs of Chinese Buildings* (1757) que tuvo una gran incidencia para la creación de esta moda. Escrito por Sir William Chambers, que había visitado China cuando era sobrecargo en un barco sueco. En 1760 fue arquitecto de Jorge III de Inglaterra, cosa que le dió la oportunidad de construir los famosos jardines chinos de Kew.

La segunda variedad de influencia oriental en el siglo XVIII en Europa se realizó en las artes decorativas. Es la época en que se abandonan las formas barrocas de Luis XIV para llegar a ser el estilo Rococó. Se podría decir que es un paso del barroquismo exterior a un barroquismo de interiores. Sus colores predominantes eran el blanco perla y el dorado, con toques de azul y rosa. Estos eran los colores de las porcelanas. Es tan estrecha la relación entre la porcelana y sus colores que el mismo nombre viene del parecido con el tono rosáceo de los cerditos (en italiano *porcello*). Por otra parte el papel pintado, que era lo que entonces se denominaba propiamente *chinoiserie*, fue otra incorporación oriental. Jean Pillement (1728-1808) fue el diseñador de motivos chinos de más éxito, trabajando principalmente para el mercado inglés.

La influencia china también entró en el mobiliario rococó. Manifestándose

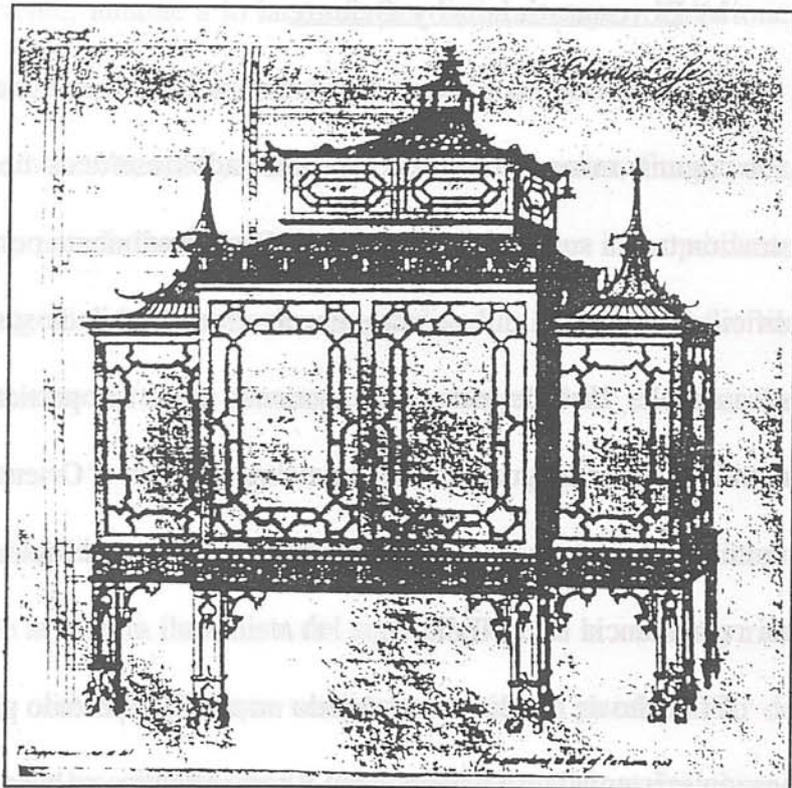
---

<sup>16</sup> Eleanor Von Erdberg, *Chinese Influence on European Garden Structures*, Cambridge, 1936. Con un apéndice de los edificios que los localizan y que igualmente revelan influencias chinas. Cfr. también Lancaster, op. cit., p.10.

principalmente en la imitación de las lacas, ya que las auténticas eran excesivamente caras. A las imitaciones se le denominó en los países anglosajones como "japanning", siendo muy populares a mediados del siglo XVIII, pero empezaron a decaer hacia 1765.

Con respecto a elementos formales, es conocida la ascendencia china de las sillas Reina Ana y Luis XV. El principal protagonista con respecto al gusto chino en el mobiliario es Thomas Chippendale (1718-1779), que se inspiró en los diseños de Chambers libremente y que, fruto de su trabajo publicó sus diseños en *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director* (1754). Sin embargo, Chippendale era en el fondo un ecléctico, y sólo un pequeño porcentaje de su producción refleja exclusivamente lo chino.

La mayor popularidad de toda la artesanía oriental la obtuvo la cerámica, especialmente la porcelana. Su fórmula fue durante años perseguida y finalmente se logró un material parecido que hizo las veces de la deseada porcelana. En el primer cuarto del siglo XVIII Péro d'Entrecolles escribió cartas desde China donde describía la fabricación de la porce-



Ilustr. 5. Diseño de "China Cafe" de T. Chippendale.

lana. Paralelamente, el alquimista J.F. Böttger de Dresde, llegó con sus investigaciones a conseguir una fórmula idéntica a la pasta china. A partir de entonces se crearon los grandes centros europeos productores de porcelana: Meissen, Capodimonte, St. Cloud, Chantilly,

Chelsea, Plymouth, Worcester, La Granja, etc.<sup>17</sup>

Sin embargo el producto que fue más conocido y usado de todo lo que hemos referido anteriormente fue el té. El beber té empezó en China casi al mismo tiempo que se descubría la porcelana, y desde entonces están indisolublemente unidos. Los ingleses fueron los más entusiastas del té en Occidente, y por ello importaron o hicieron grandes cantidades de accesorios para el té. El té se convirtió en un toque de distinción social y se difundió de Inglaterra al Nuevo Mundo, donde los altos impuestos que debían pagar por él llegaron a ser uno de los factores desencadenantes de la Revolución Americana.

#### **b) El romanticismo y Oriente**

A caballo de estos acontecimientos, surgiendo en conexión con ellos y reivindicándolos de alguna manera frente a los postulados estéticos neoclásicos y racionalistas de la Ilustración tardía surge el romanticismo. Este movimiento por su carácter espiritual y artístico es difícil de fechar ya que se entremezcla en cada uno de sus representantes con factores de diversa índole. Uno de los puntos comunes entre sus partidarios será el del exotismo. Los contenidos que se asignaban a esta palabra incluían a Oriente. Un Oriente, todo sea dicho, bastante amplio, pero que se centró, propiciado por los descubrimientos filológicos, con cierta reincidencia en la India.

El hecho de que hayamos dejado un amplio apartado para tratar específicamente sobre la ligazón existente entre orientalismo y romanticismo se basa en el hecho fundamental de que este movimiento tratará a una cultura ajena, por primera vez en la historia de Occidente, como sugerente, por no decir en cierta medida superior, a la propia. Oriente y el orientalismo

---

<sup>17</sup> Cfr. S. Alcolea, *Las artes decorativas*, tomo VII de la *Historia del arte*, Carroggio, Barcelona, 1986, pp.117-119 y 127-130.

por tanto tomarán unos aires nuevos. Este nuevo modo de entender a Oriente producirá una ampliación de su significado, sobre todo en lo que se refiere a qué es y qué supone Oriente para el mundo occidental. Este nuevo significado se ha ido legitimando a sí mismo desde entonces en el seno de la evolución de la historia y el arte occidental llegando hasta nosotros con tan sólo ligeras variaciones.

Sin embargo, el cambio suscitado por el romanticismo no quiere decir que concibamos que el orientalismo durante el periodo romántico se convierta en algo diferente de lo que hasta ahora hemos visto. Al contrario, permanecerán los mismos parámetros anteriores aunque, eso sí, ampliados; este planteamiento nuestro está derivado de que percibimos el orientalismo como una única corriente, aunque a lo largo de sus distintas etapas evolucione, perfeccionándose desde unos primeros estadios primitivos hasta otros más complejos.

Igualmente el hincapié que hacemos en él es intencionado para nuestros fines, pues, como es sabido, el romanticismo es una de las fuentes de la Modernidad. Sus ideas perduran como si fuesen inherentes al arte (genialidad, exotismo, originalidad,...). Tal es su fuerza, que se han introducido y pueden entrecruzarse de manera más o menos clara en todas las corrientes artísticas posteriores.

El romanticismo, junto con el anterior neoclasicismo y el posterior realismo, profundizó sus raíces y se nutrió de la cultura iluminista del siglo XVIII y de la variada y rica serie de direcciones que ésta había ofrecido. Más que una insurrección, se puede hablar de una revolución romántica a partir de los ideales que la Ilustración difundió, y de los que descienden aspectos fundamentales para el movimiento como su sensibilidad ante la historia, pasada o presente, o su sentimiento ante la naturaleza.

Además el periodo romántico es interesante ya que abrió puertas a culturas orientales que hacía mucho que estaban olvidadas. Me refiero a la cultura india. Lancaster habla,

haciendo referencia a las distintas fases de influencias orientales en Occidente de que "lo chino fue un primer momento y lo japonés el segundo"<sup>18</sup>, con ello olvida el gran momento de la India durante el Romanticismo que constituye por su hondura, a pesar de su brevedad y de su principal repercusión a niveles filosóficos y literarios, un "momento" en sí mismo que, no obstante, se deja traslucir también, aunque de modo más sutil, en las artes plásticas. La aportación romántica al orientalismo va a ser el descubrimiento de "la segunda pata" del soporte del orientalismo en la modernidad: la India. Posteriormente se descubrirá la tercera: el Japón.

Pero como señaló André Malraux, "los escritores románticos se opusieron a los clásicos; los pintores románticos no se opusieron a los grandes venecianos: les continuaron".<sup>19</sup> Con ello se puede interpretar también que su aportación al orientalismo fue más teórica que pictórica, siendo por tanto pocos los rasgos de la pintura romántica, que no sean literarios, que sean relacionables con Oriente.

### **b.1. El Romanticismo: un acercamiento intelectual a Oriente.**

El romanticismo alemán desde un principio aceptó al Oriente; en parte esta aceptación proviene de sus orígenes ilustrados, de los que más arriba hemos dado algunos datos. De hecho algunos han definido el romanticismo como un momento crítico de la conciencia iluminista. Muchos de los elementos característicos del alma romántica, como la nostalgia de la Edad Media y de la tierra lejana y exótica, o como la exaltación al infinito, a los sueños, a lo oculto y a la noche, los encontramos ya en el siglo XVIII.

---

<sup>18</sup> C. Lancaster, *The Japanese influence in America*, Walton H. Rawls, Nueva York, 1963, p.5.

<sup>19</sup> André Malraux, *Les Voix du Silence*, N.R.F., Georges Lang, París, 1953, p.97.

También su pensamiento tiene gran afinidad con Oriente, y tanto en su literatura como en su filosofía de la historia y de las religiones se inspiró, en parte, en Asia.

Desde la Ilustración se estaba concretando el conocimiento de Asia a través de los descubrimientos científicos que realizaban los eruditos profesionales, llegándose en esta época a una verdadera epidemia de *orientalia* en Europa (1765-1850) que afectó a todos los grandes poetas, ensayistas y filósofos del momento.<sup>20</sup> Schwab opinaba que la palabra "oriental" describía un entusiasmo de aficionado o de profesional por todo lo asiático, y que era un maravilloso sinónimo de lo exótico, lo misterioso, lo profundo y lo seminal.<sup>21</sup>

Los primeros brotes de interés científico hacia Oriente vino de la mano de Inglaterra como parte de las consecuencias del Imperio. Pues aunque la fundación de la Sociedad Asiática de Bengala no se realizase hasta 1874, algunos funcionarios de la Compañía de Indias iniciaron el estudio erudito de la cultura india. En primer lugar cabe destacara la traducción que hizo Wilkins del *Bhagavad Gita*. Poco tiempo después William Jones tradujo la *Shakuntala*. En base a estas traducciones y al conocimiento directo de la cultura y artes de la India se empezaron a publicar los primeros libros sobre el tema. William Robertson, en su *Historical Disquisition concerning the Knowledge which the Ancients had of India* (Londres, 1791), decía que "la antigua india había llegado a un alto nivel de civilización".

Alemania, a la que pronto llegaron los ecos de estos nuevos conocimientos, se dedicó entonces rápidamente al estudio de la cultura india. La versión de Jones del *Shakuntala* fue traducida al alemán por Forster en 1791 y enseguida obtuvo el elogio de Herder y Goethe. Federico Schlegel aprendió el sanscrito de Alexander Hamilton, uno de los miembros

---

<sup>20</sup> E. Said, op. cit., p.76.

<sup>21</sup> Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale*, Payot, París, 1950, cit. por E. Said, op. cit., p.76.

fundadores de la Sociedad Asiática de Bengala. El hermano de Federico, Augusto Guillermo, profesor en Bonn en 1818, se consagró allí al estudio de la literatura sanscrita. Pronto siguieron a éste, otros puestos similares en Alemania.

También Francia comenzó a ocuparse de la literatura india. Anquetil-Duperron tradujo cuatro libros de los *Upanisades* a partir del persa. En 1814 se creó la cátedra de sanscrito en el Collège de France, y en 1821 la Société Asiatique. Pero la mayor influencia de la cultura india se produciría a través del pensamiento alemán.

Las investigaciones sobre Oriente se realizaban a través de los libros y de los manuscritos y no, como en el caso de la influencia griega en el renacimiento, a través de obras plásticas, como esculturas y cerámicas. Incluso la relación entre los orientalistas y Oriente era textual; esto fue así hasta el punto de que se dice que algunos orientalistas, perdieron el gusto por lo oriental al contemplar una estatua india de ocho brazos.<sup>22</sup> El ejemplo más claro de estas reservas fue Goethe que llegó a escribir, llevado por lo que le parecían a él los aspectos más grotescos del hinduismo: "Keine Bestien in dem Göttersaal" (no hay lugar para los animales en el salón de los dioses).

Pero existían en la India muchas cosas capaces de fascinar a los alemanes pertenecientes al movimiento romántico, especialmente todo lo que se relacionaba con la investigación de la lengua, la poesía y la religión primitivas de la humanidad. Quizá la India pudiera regenerar a Europa: Federico Schlegel sugirió en 1808 que la literatura india podía ejercer un efecto tan importante sobre la mente europea como las literaturas griega y latina lo habían ejercido en el siglo XV.

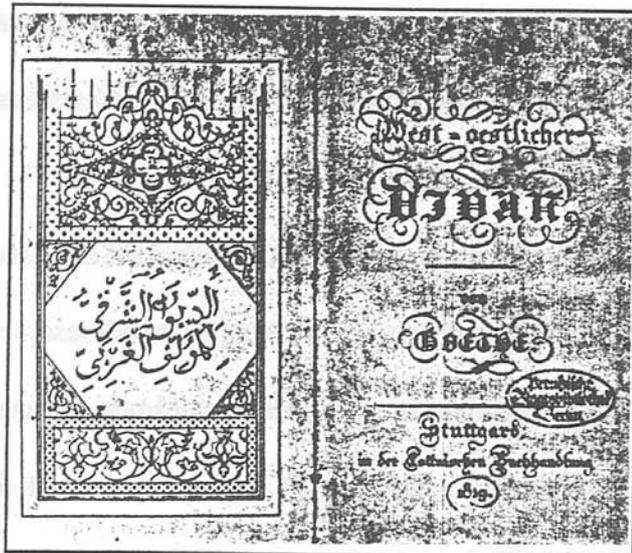
Por su parte los filósofos del idealismo alemán, desde Schelling a Schopenhauer, se

---

<sup>22</sup> René Gérard, *L'Orient et la Pensée romantique allemande*, París, Didier, 1963, p. 112.

sentían ansiosos de mostrar su aprobación. Las lenguas indoeuropeas fueron llamadas indogermánicas por Klaproth desde 1823 sugiriendo que tales lenguas eran más puras que las derivadas del latín -particularmente el francés-. Estas comparaciones no estuvieron limitadas a la lingüística, sino que se extendieron a las de tipo político, cultural y racial. Finalmente, Heine comparó el ansia alemana por el tesoro espiritual hindú con el apetito portugués, holandés e inglés por la riqueza material de la India.<sup>23</sup>

Pero en lo referente a la calidad de estos estudios es significativo el hecho de que dos de los trabajos más renombrados sobre Oriente, *Westöstlicher Diwan*, de Goethe, y *Über die Sprache und Weisheit der Indier* de Friedrich Schlegel, se basaran respectivamente, en un viaje por el Rin y en unas horas pasadas en las bibliotecas de París. La labor que, por tanto, llevó a cabo



Ilustr. 6. Frontispicio del "Divan Oriental" de Goethe. 1819.

la erudición alemana consistió en refinar y perfeccionar las técnicas que se aplicaban a los textos, los mitos, las ideas y las lenguas que la Gran Bretaña y la Francia imperiales recogían literalmente de Oriente.<sup>24</sup>

Así pues el Oriente inalterable que había creado el romanticismo alemán se situaba casi por completo en regiones literarias. "Era un espacio de la imaginación e inspiración

<sup>23</sup> Para lo anterior cfr. K.A. Ballhatchet en el tomo IX de la *Historia del Mundo Moderno de Cambridge* (Guerra y Paz en tiempos de revolución, 1793-1830). C.W. Crawley (dir.)- Cambridge University Press (Trad. Sopena, Barcelona, 1979). pp.387-388.

<sup>24</sup> E. Said, op. cit., p.39.

poéticas, definido geográficamente tan sólo vagamente y en un nivel capaz de superar fronteras históricas y culturales".<sup>25</sup>

El poeta Paul Valéry (1871-1945), posteriormente llamó "*ménagerie mentale*" a este reino fabuloso de la fantasía. Y aún en 1938, todavía escribía, agudamente, que el nombre de "Oriente" sólo podía ejercer todo su efecto en la imaginación de una persona si ésta nunca había estado en aquellos lugares casi sin definir: "*c'est là l'Orient de l'esprit*".<sup>26</sup>

Cuando Goethe escribe que "el caracter más elevado del arte poético oriental es lo que nosotros llamamos Espiritu Alemán" está realizando esa trasposición cultural, histórica y geográfica. Tal planteamiento es el que llevó a enlazar todo lo que rodeaba al "Espíritu Alemán" con el exotismo orientalista. En él se incluía la mitología nórdica, la Edad Media, los cuentos populares,... Al recuperar todo eso se recobraba la conciencia de la germanidad. Pero esta conciencia germánica, en el periodo comprendido entre la invasión napoleónica y 1848, ya había arraigado en espíritus como el de C.D. Friedrich, el de Hoffman o el de Hölderlin. Todos estos personajes buscan a través de todos esos aspectos un *regreso a la patria*: "Estos románticos -emigrantes exiliados en un mundo que no es el suyo- proyectan este anhelo de regresar a su casa en una lejanía temporal y espacial, como la tierra de Hölderlin y las islas felices de Heine; pues antes han vivido, y la idea de retorno constituye el más importante resorte de esa "*Schusucht*" melancólica y apasionada".<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Karl Ulrich Syndram, "El Oriente inventado en la literatura europea desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX", *La Fábrica del Sur*, nº3, p. 45 (original en G. Sievernich y H. Budde (dir.), *Europa und der Orient 800-1900*, Bertlesmann Lexicon, Gütersloh, Munich, 1989).

<sup>26</sup> *Orientem Versus* (1938), en Paul Valéry. *Oeuvres II*, París, 1960, p.1041-4, cit. por Syndram, op.cit, p.45.

<sup>27</sup> Marcel Brion, *La Alemania Romántica*, t.II, Barral, Barcelona, 1973, p.195.

Todo este ambiente estaba imbuido por el sentimiento populista y pluralista de la historia que reclamaron Herder y otros muchos. Se consideraba que un espíritu plenamente "moderno" (del siglo XVIII) podía abrir una brecha en los muros doctrinales que se levantaban entre Occidente y Oriente. Ejemplos de "espíritus modernos" se consideraban Napoleón, Mozart, Byron, Piranesi, Delacroix, Tiepolo, Goethe,... pero, pasado el tiempo se ve que esos personajes tan sólo abrieron una brecha en los muros que ellos mismos levantaron entre Oriente y Occidente. Fueron tan sólo ejemplos de *intuiciones* de Oriente, difíciles de separar de todo el abanico de representaciones prerrománticas y románticas que dibujan Oriente como un lugar exótico.

En esa recreación fantástica de *la Patria*, el orientalismo fue una parte más. Aunque muy popular desde finales del siglo XVIII a principios del XIX, esta moda no se puede separar del gusto por los cuentos góticos, los idilios pseudomedievales y las visiones del esplendor y la crueldad bárbaras. Así a veces son prisiones (Piranesi) y otras lujosos ambientes (Tiepolo), con la exótica sublimidad de la pintura de finales del siglo XVIII.<sup>28</sup>

Definiendo el ámbito geográfico que abarcaba el orientalismo romántico, y así evitar el equívoco que podría derivar del contexto extremo oriental en el que nos situamos, éste se situaba en un primer lugar en un Oriente mediterráneo, norteafricano, introduciéndose en el Oriente Próximo y llegando hasta Oriente Medio y algunas partes del Extremo Oriente. En las dos primeras modalidades de Oriente, los románticos se encontraban cómodos pues enlazaban con la leyenda medieval, las Cruzadas, la filosofía árabe,... y que produjo una gran cantidad de obras literarias y plásticas, eso sí, todo ello revuelto y bien revuelto. Sin embargo cuando se refirían al tercer tipo de Oriente -el Extremo Oriente-, como se deduce de lo que

<sup>28</sup> Cfr. Said, op. cit., p.151. Para un estudio de estos motivos y representaciones, cfr. Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Ginebra-París, Skira, 1964.

anteriormente hemos dicho, "sus pensamientos eran invariablemente de la India".<sup>29</sup> La India parecía ahora más interesante que China.

Así, en medio de toda la literatura (fantástica y romántica) orientalista, centrada sobre todo en el Oriente Próximo y Medio, tuvo que ser la obra de un irlandés, amigo de Byron, Thomas Moore (1779-1852), el que hiciese la primera distinción ese maremagnum denominado "Oriente". Fue con su novela *Lalla Rookh* (1817), "en donde en cuatro relatos en verso se presenta un repertorio oriental memorable, al tiempo que se distingue geográficamente entre Oriente proximo, medio y lejano".<sup>30</sup>

Siguiendo el tiempo, las literaturas europeas de los siglos XIX y XX continuaron acusando un orientalismo de cariz romántico. Aunque el orientalismo ahora se presentaría con un nuevo cuño, recalando de nuevo en la India pero con más profundidad a raíz del descubrimiento del pensamiento hindú por parte de los ingleses, y que tuvo una influencia perdurable sobre la poesía inglesa. Byron, Tennyson, Shelley, Wordsworth y, más tarde Edwin Arnold y Carlyle cantaron a la India, a una India panteísta, visionaria y poética, o como lo llamó Valéry, "abstracciones de segunda mano". En la poesía anglosajona posterior esta influencia ya no se puede decir que fuera así, y Pound, Eliot, Yeats, Waley, Fenollosa, e incluso Claudel y Segalén en Francia, conocían la "sabiduría de Oriente", como Max Müller la llamó algunas generaciones antes.<sup>31</sup>

En los primeros momentos del siglo XIX perduraba un vector orientalista entre la

---

<sup>29</sup> Ronald Taylor, "The East and German Romanticism", en R.N. Iyer (dir.), *The Glass Curtain between Asia and Europe*. Oxford University Press. Londres, 1965, p.189. Para más información sobre el mundo intelectual alemán y sus relaciones con Asia remitimos a esta obra y al ya citado de René Gerard.

<sup>30</sup> Syndram, op.cit. p.45.

<sup>31</sup> Cfr. Said, op. cit., p. 300.

intelectualidad germana pero con la variante autóctona en la que la mitología nórdica iba a asociarse con la griega, y en el viaje del poeta a la India encontraba nuevos dioses: "Es en Oriente -había dicho Schlegel- donde debemos buscar el más elevado romanticismo". Antes que él, Herder se había mostrado dispuesto a recibir de la inmensa y enigmática Asia la lección de sabiduría que ella era capaz de proporcionar.<sup>32</sup> Aunque realmente esta "lección de sabiduría" se redujo en la mayoría de los casos a un artificio de los pensadores y literatos al utilizar "Oriente como espacio geográfico y culturalmente lejano para reflexionar críticamente sobre la situación y las ideologías europeas."<sup>33</sup>

Como señala Brion, "es de hacer notar que Alemania, en todos sus momentos de crisis espiritual, vuelve sus ojos hacia Extremo Oriente, dando la espalda al Occidente mediterráneo y dejándolo de lado hasta en sus más viejas tradiciones."<sup>34</sup> Pero esta peculiaridad del orientalismo alemán, Gonzalez Alcantud la enlaza con aquel otro orientalismo ilustrado, de origen masónico y esotérico, que situaba "la patria de la sabiduría en alguna región de Asia, que podría ser la India de los Brahmanes, el Irán de Zaratustra o cualquier otro lugar donde la 'docta doctrina secreta' hubiera permanecido".<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Herder fue un gran difusor de las literaturas extranjeras y exóticas. En su fervor hacia Oriente llegó a proponer en su *Über den Ursprung der Sprache*, que allí estaba el origen del lenguaje y que los alfabetos orientales eran los prototipos de los occidentales; y en 1774 proclamaba en su *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*: "Mirad Oriente: cuna de la raza humana, de las emociones humanas, de toda religión". Pero todo lo que sabía Herder del Oriente en esta época procedía de libros de viajes y ensayos.

<sup>33</sup> Syndram, op. cit., p. 45.

<sup>34</sup> M. Brion, op. cit. t.II, p.114.

<sup>35</sup> Gonzalez Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Barcelona, 1989, p.179. Esta visión después iba a gozar de gran éxito entre los artistas y, como veremos, lo esotérico -principalmente a través de la teosofía- será una importante vía de entrada para lo oriental en Occidente.

A lo largo del siglo XIX Asia siguió influyendo sobre la filosofía posterior. Ballanche, Leroux, J. Reynaud y los sansimonianos, continuando la senda ilustrada, intentaron descubrir en Oriente un renacimiento humanitario y social matizado de deísmo y, sobre todo, de panteísmo. En el siglo XIX todos los occidentales apasionados por la síntesis buscaron en el pensamiento asiático las claves de una nueva explicación universal de la historia y de las religiones, pero chocaron contra la realidad científica del orientalismo que, ya de manera profesional, continuaba su labor. De esta manera quedó obsoleto, aunque sigue resurgiendo algunas veces, el utilizar a Oriente como lo hicieron los ilustrados: como escenario de una literatura didáctica de crítica social. Sin embargo esto no podemos considerarlo negativo, al contrario, forma parte de la ampliación del significado de Oriente, pues, con ello se iba formando una conciencia sobre la relatividad de la propia posición cultural. Creció a partir de aquí el interés por civilizaciones extrañas y diversas, los modos de vivir de sus miembros y las artes que dan testimonio de ello. Al objetivarse el conocimiento de Oriente, la hechicería, la aventura, lo fantástico, en una palabra el elemento emocional, desapareció. Con ello se esfumó la época de los grandes escritores románticos entusiasmados por Asia.

### **b.2. Principales ideas del romanticismo.**

Hemos hablado hasta aquí de lo que supone el romanticismo, las opiniones de sus autores en torno a Oriente, la filosofía que lo imbuía, de los avances en el conocimiento de lo oriental y la interpretación que hacían de él. Pero para poder enlazar todos estos datos, con frecuencia mera erudición que a nada conducen sino es a pistas para redondear una posterior conclusión, hemos de preguntarnos sobre qué es el romanticismo y cuales son sus ideas primordiales que perdurarán en la historia del arte.

El movimiento romántico es tan vario de inflexiones y de acentos que se hace difícil

dar una definición precisa de lo que fue. Ni tan siquiera sus propios protagonistas supieron formularla de manera convincente.<sup>36</sup> Sin embargo sí que es más asequible el reseñar cuales fueron las principales ideas sobre las que se asentó, teniendo en cuenta que algunas de ellas presentan cierto paralelismo con los ideales artísticos y filosóficos orientales. Los que más interés nos ofrecen por la gran importancia que luego tendrán para la pintura moderna son: la subjetividad de la belleza, lo primitivo y lo popular, lo sublime, el irracionalismo, el sentimiento de la naturaleza y la restauración del plano religioso en el arte a niveles no meramente devocionales.

Se podría, entonces, intentar una definición a partir de estas características. En cuanto a la belleza romántica se la podría definir, como hace Tatarkiewicz, como que "es la belleza de una fuerte emoción y entusiasmo; la belleza de la imaginación; la belleza de lo poético, de lo lírico; la belleza espiritual y amorfa que no se somete a la forma o a las reglas; la belleza de lo extraño, de lo infinito, de lo profundo, del misterio, del símbolo, de lo diverso; la belleza de la ilusión, de la distancia, de lo pintoresco, así como de la fuerza, del conflicto, del sufrimiento; la belleza de los efectos poderosos."<sup>37</sup>

Todos estos conceptos, que abolieron los términos en los que se enmarcaba la belleza como cualidad objetiva del clasicismo, están arraigados también en los autores ilustrados del XVIII (Hutcheson, Hume, Burke,...) que oponen a ésta una concepción de la belleza subjetiva. La subjetividad de la belleza para el romanticismo era lo lógico, pues "resaltaba los componentes emocionales de las experiencias estéticas y los componentes individuales de

---

<sup>36</sup> Aunque hay múltiples definiciones dadas por los autores románticos, no hay consenso entre ellas. Al respecto ver las múltiples definiciones reunidas en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas*, Tecnos, Madrid, 1990, pp.223-230.

<sup>37</sup> Tatarkiewicz, op.cit., p.230.

la creatividad". Pero los románticos, dieron un vuelco altamente peligroso, afirmando que "el arte y más concretamente la poesía alcanza la verdad (Novalis), colabora con la ciencia (Friedrich von Schlegel), profundiza la realidad interior (Jean Paul); 'La poesía', declaraba Wordsworth, 'es lo primero y lo último de todo conocimiento'. Es cierto que no se trataba ya de la teoría subjetivista del arte."<sup>38</sup>

Algunos de los rasgos de la nueva belleza, de los que antes hablabamos (belleza de lo extraño, de lo diverso, de la distancia, de lo pintoresco) atraían a los románticos hacia artes lejanas en el espacio y en el tiempo. Las primeras guiaron a los románticos hacia los exotismos y las segundas hacia las artes populares, de arraigo centenario. Estas dos líneas de atracción confluían en un concepto clave en la posterior aceptación de las culturas ajenas por parte de las vanguardias: el primitivismo.

A la vez este concepto era una prolongación de la idea ilustrada de la *tabula rasa* que tanto éxito tuvo durante el neoclasicismo. "Griegas o italianas, estas obras de arte, hasta entonces infravaloradas o difamadas, suministraron a la última parte del siglo XVIII el placer por un estilo primitivo y no corrompido que evocaba una *tabula rasa* sobre la que era posible crear una nueva y vital tradición pictórica".<sup>39</sup> Pero mientras en la Ilustración este crear una *tabula rasa* era a partir de los propios orígenes europeos (Grecia y Roma), en el romanticismo vino, en parte, de la mano de tierras lejanas y exóticas. Pero como es típico en el ámbito cultural occidental siempre se vió esto como un acto de supremacía, de descubrimiento de lo que sus protagonistas primarios no eran conscientes; es decir de su propio primitivismo. Así

---

<sup>38</sup> Para estas citas vid. W. Tatarkiewicz, op. cit., pp. 247-249.

<sup>39</sup> R. Rosenblum, *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1986, p.142. En este libro se puede encontrar más información sobre este aspecto dentro del marco de la transición del neoclasicismo al romanticismo.

se empezó por analizar a estos "primitivos", como una fase más de esa "creación" de Oriente.

"El oriental es descrito como algo que se juzga (como en un tribunal), que se estudia y examina (como en un curriculum), que se corrige (como en una escuela o una prisión), y que se ilustra (como en un manual de zoología)."<sup>40</sup>

Se realizaron estudios por parte de filósofos, historiadores, enciclopedistas y ensayistas de los caracteres de los distintas razas, concretándose en clasificaciones psicológico-morales: "hay por ejemplo, hombres salvajes, asiaticos, europeos, etc... Esto parece claro en Linneo, pero también en Montesquieu, en Johnson, en Blumenbach, en Soemmerring y en Kant.(...) Pero estas designaciones adquirieron fuerza cuando más adelante, en el siglo XIX se unieron al carácter como derivación, como tipo genético (...) Así, cuando se hablaba de un oriental era en términos universales genéticos tales como su estado "primitivo", sus características primarias y su fondo espiritual particular".<sup>41</sup>

Sin embargo esta atracción por lo primitivo no era en absoluto nuevo. Así se nos presenta como una única expresión de un sentimiento de primitivismo generalizado, que se reducía en un primer momento con lo popular. Posteriormente este *popularismo* se enraizó en lo primitivo. Esto hace tiempo que fue revelado -y perfectamente estudiado por Robert Goldwater en los años treinta- como una motivadora clave para la mayoría de los movimientos artísticos de finales del siglo XIX y principios del XX.<sup>42</sup> Esta categoría que enlazaba lo primitivo y lo popular tendría sus repercusiones posteriormente. Por ejemplo, el

---

<sup>40</sup> E. Said, op. cit., p. 63.

<sup>41</sup> Ibid., p. 152-153. Estos mismos planteamientos continuaron en los escritos de pensadores y filósofos, cfr., por ejemplo, Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1970, pp.134.

<sup>42</sup> R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Random House, Nueva York, 1967.

posterior japonismo de finales de siglo, se identificó perfectamente con esta corriente por los lazos que lo unían al exotismo y arcaísmo de la primera parte del siglo XIX. Las culturas distantes en el espacio y en el tiempo se aparecerán como motivadas por oposición a los valores estéticos y culturales del arte y la cultura occidentales contemporáneos. Así, cuando se conocieron en Europa las estampas japonesas, se decía que eran una emanación popular, resultando, así, un combinado ideal de exotismo y arte popular. Pero esta concepción de la estampa japonesa no es correcta, pues como nos dice Richard Lane "fueron los coleccionistas *románticos* del siglo XIX los que sospecho que dieron esa falsa definición."<sup>43</sup> Esto nos demuestra lo difícil que era el romper con las antiguas imágenes que se habían ido fabricando sobre Oriente, y que ahora, a finales del siglo XIX hacían que la apreciación de la estampa japonesa fuese tan controvertida. "Arte popular o arte refinado, realismo o sofisticación, nueva cultura o decadencia, he ahí las contradicciones vividas por los estetas de fin del siglo XIX en Francia, que proyectaron sobre el arte japonés entendido -o inventado- como rodeo a sus contradicciones."<sup>44</sup>

Derivado de este primitivismo (ya fuese en el espacio o en el tiempo) surgirá otro de los aspectos que calarán fuertemente en el romanticismo y en el movimiento moderno posterior: el del irracionalismo. Este elemento representaría, a la vez, un punto esencial de ruptura con la Ilustración. Al surgimiento y éxito de esta categoría romántica, superadora de la Ilustración, contribuyeron esencialmente, J.G. Hamann, J.G. Herder, y F.H. Jacobi. Por obra de estos pensadores vuelven al primer plano aquellos aspectos de la realidad que

---

<sup>43</sup> R.Lane, *L'Estampe Japonaise*, Office du Livre. Friburgo, 1979. El subrayado es nuestro.

<sup>44</sup> M. Melot, "Questions au Japonisme" en Yamada (dir.), *Japanisme in Art. An international symposium*, Kodansha International, Tokio, 1978, p.254.

quedaron relegados a segundo término en la cultura intelectualista y generalizante de la ilustración: lo irracional, lo histórico, y lo individual y el valor de la fe religiosa como peculiar y específico fenómeno de la vida del espíritu.

Como dijimos el romanticismo más que una insurrección es una revolución, y ante los dictados neoclásicos y academicistas se reveló contra toda norma y no admitió en adelante validez eterna de nada, ni ideales de perfección, ni concepción lógica, que a finales del siglo XVIII, habían llevado al hombre a un callejón sin salida. Para el hombre romántico, sólo fue válida la expresión de sus ideales experimentados en el alma individual, situándose más allá de los límites del razonamiento lógico. El elemento esencial mediante el cual la psicología se opuso al ideal clásico, a través de la sensibilidad, fue la exaltación, como única ley, del valor del sentimiento contra el predominio de la razón, puesto que ésta había demostrado su invalidez para plasmar una visión acertada y justa del mundo.

Esto era la consecuencia lógica de la revolución que había proclamado la libertad política, y que en las artes, el romanticismo, proclamó, a su vez, la del artista. Este nuevo *estatuto del artista* se implantó y ha permanecido hasta hoy día, impregnando todo el arte contemporáneo.

El irracionalismo que aquí presentaban no tiene una conexión directa con el que se da en la espiritualidad zen o del budismo en general. Es una coincidencia (concomitancia), pero de gran trascendencia, pues preparó el camino para la aceptación de ese otro irracionalismo oriental. Así mismo, al tomar en cuenta la intuición del artista y lo irracional del arte, lo religioso y la fe, como acto de la voluntad gratuito (la fe no es racional, pero no va contra la razón), se manifestarán en el hombre romántico de manera natural. Esto supondrá una revalorización de la religión, pero enfocada como elemento propio espiritual del hombre, sin estar marcada necesariamente por los aspectos devocionales formales, y que llevó a los

artistas a tomar otra perspectiva ante el arte religioso, tema que llevaría, en el arte, a movimientos de tanta carga religiosa como fueron el simbolismo<sup>45</sup> o al olvidado espiritualismo<sup>46</sup> de finales del siglo XIX.

Otro de los conceptos románticos verdaderamente revolucionarios fue el de inspiración. Sin embargo este concepto, al igual que el irracionalismo, a pesar de lo que nos recuerde a ciertos aspectos de la creación en Oriente, es fruto de la propia evolución Occidental. Es más, se podría decir que en él encontramos una oposición entre Oriente y Occidente: para el artista occidental generado por el romanticismo, sería un acontecimiento singular que aceleraría el genio. Los románticos sabían que su misión era crear e iluminar con su creación todo el mundo consciente y sentimental del hombre; dirigir su imaginación hacia la realidad que late más allá de las cosas familiares; elevar al hombre sobre la rutina mortal de la costumbre, para darle conciencia de las distancias inconmensurables y las profundidades insondables, haciéndoles ver que la nueva razón no basta y que es necesaria la intuición de la inspiración. La búsqueda debe ser lógicamente exterior y singular; de aquí el afán de aventura y de originalidad del artista occidental.<sup>47</sup>

### b.3. ¿Era Oriente romántico?.

Todo lo que hemos expuesto anteriormente sobre el romanticismo puede sonar a cosa

---

<sup>45</sup> Sobre lo religioso y el misticismo simbolista en relación con su posterior evolución en el siglo XX se pueden ver, junto con su bibliografía, R.P. Welsh, "Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction" y C. Blotkamp, "Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction" en M. Tuchman, *The Spiritual in Art: Abstract Painting: 1890-1985*, LACMA/Abbeville, Los Angeles, 1986.

<sup>46</sup> Vid. entre otros, Carlos Leveque, *El espiritualismo en el arte*, Daniel Jorro, Madrid, 1903.

<sup>47</sup> Cfr. L. Racionero, *Textos de estética taoísta*, op. cit., pp.37-46.

del pasado pero, sin embargo, el romanticismo tiene mucho que ver con la modernidad, y sus ideas sobre Oriente las hemos heredado en la actualidad. Hemos de reconocer que gran parte de las ideas que tenemos sobre Oriente aún hoy día las asociamos con una visión romántica y turbulenta. Tal ha sido la fuerza del romanticismo en este aspecto. Si esa es una visión corriente, cabe preguntarnos: ¿con el romanticismo se llegó a una primera concomitancia con Oriente en los ideales artísticos?, o por decirlo de modo más breve: ¿Oriente es/era romántico?.

Un análisis atento a los ideales de Oriente nos lleva a la conclusión de que responder que sí a esas preguntas sería falaz e incorrecto. Como decíamos al comienzo del capítulo existen grandes diferencias entre los modos de ver el mundo en Occidente y en Oriente y éstas en el romanticismo, a pesar de que supuso una ampliación de nuestros conocimientos sobre como eran *ellos*, las distancias no se salvaron.

George Rowley opina sobre esta cuestión que "la relación entre el hombre y la naturaleza se caracterizaba en China por la armonía y la comunión existente entre ambos. En Occidente nos hemos inclinado hacia uno de los dos extremos, el dominio humano o la inadecuación humana; al hombre se le ha considerado ora el "señor de la creación", ora la víctima de las implacables fuerzas de la naturaleza. En ambos casos, el hombre y la naturaleza eran mutuamente ajenos; de ahí que cuando el hombre europeo intentó salvar el abismo que los separaba no le quedó otro remedio que volverse romántico".<sup>48</sup> Así pues, podemos decir con Rowley que la pintura de Extremo Oriente no era romántica, ya que este epíteto compete a la realidad que le sea atribuida a la naturaleza.

Explicuemos esto. No debemos de olvidar que una cultura que se sustenta en la fe en

---

<sup>48</sup> George Rowley, *Principios de Pintura China*, Alianza editorial, Madrid, 1981, p.52.

un Dios personal, como es la occidental, no puede buscar la realidad en la naturaleza. Los orientales, en cambio, desprovistos de un fe semejante, podían encontrar una realidad en la naturaleza más allá de los límites de nuestra mentalidad.

En la pintura de paisaje oriental se realizaba una selección de los temas a representar. En primer lugar los hábitats humanos, tratando, por lo común, de insinuar más la experiencia que el hombre tenía de la naturaleza que la de su dominio. Así pues, evitaba reproducir los logros de la ingeniería o cualquier modo de conquista de la naturaleza por el hombre. De igual manera, también evitaba la representación de ruinas o destrozos materiales, que evidencian el dominio de la naturaleza sobre el hombre. Esto supone una distinción sustancial con respecto al paisajismo romántico en el que el hombre y su obra protagoniza el tema.

Cuando se trataba de representar las actividades humanas, se seleccionaban, igualmente con el fin de dirigir nuestro interés hacia el paisaje en lugar de hacia las figuras humanas. Son raras las actividades agrícolas o ganaderas, dándose una inmensa mayoría de pinturas que presentan a intelectuales entregados al juego o tocando un instrumento musical, algo que en la pintura occidental se vería confinado a un marco de interior o de terraza, pero que los chinos situaban al aire libre para sugerir la relación armónica existente entre las actividades humanas y naturales. La mayoría de las actividades descritas en la pintura china llevan al espectador a formarse una nueva conciencia de la naturaleza y sus relaciones. Los europeos resaltaron el disfrute de la naturaleza por el hombre, a veces no más allá del nivel de la excursión o la comida campestre; los chinos demostraron la posibilidad de una relación más profunda entre el hombre y la naturaleza.

Rowley hace un recorrido por el arte occidental desvelando las profundas diferencias entre ambos posicionamientos ante la naturaleza y el hombre. Así, "mientras que las distintas etapas del arte occidental nos ha presentado una relación peculiar con la naturaleza, ninguna

ha coincidido con la oriental. La tradición griega ofrecía personificaciones de la alegoría clásica para hacer que las fuerzas de la naturaleza fuesen más humanamente comprensibles para el hombre, o se entregaba a la idealización pastoril de la vida rural. La Edad Media pintaba la naturaleza como producto salido de las manos de Dios; el Renacimiento y los periodos de la modernidad recurrieron a atribuir enfáticamente emociones humanas a los fenómenos naturales. En todos estos intentos por hacer que la naturaleza parezca menos ajena al hombre, *el acento se ponía sobre la percepción humana de la naturaleza y no sobre la naturaleza misma*".<sup>49</sup> Es decir caía en un panteísmo, no en una comunión con la naturaleza.

El singular mérito que cabe atribuir a la tradición oriental es su creencia de que la naturaleza debe entenderse por sí misma. El paisaje, las plantas y las criaturas no humanas tienen, todos ellos, una vida propia, que sólo puede llegar a captarse si se entienden los principios por los que se rigen esos otros reinos. Aun cuando los pintores chinos escribieron con profusión sobre los principios de la pintura, su fundamento venía dado por las leyes de la naturaleza. Los autores Song iniciaban sus escritos con observaciones acerca del terreno. Pero incluso al margen de estas observaciones directas de las leyes naturales, los numerosos relatos existentes sobre los preparativos del artista antes de comenzar a pintar son buena prueba de que el pintor cree necesario contar con un conocimiento profundo de la naturaleza propiamente dicha. "Así Fan Kuan anduvo sin rumbo fijo durante meses por entre la nieve para poder pintar las "entrañas mismas de las montañas". La historia frecuentemente citada de cómo Wu Daozi, una vez vuelto del viaje, trazó sin parar cientos de kilómetros de paisaje fluvial porque "lo llevaba todo en su corazón", alude, no solo a la prodigiosa memoria de la que hacían gala los pintores chinos, sino al hecho de que Wu conocía con tal perfección los

---

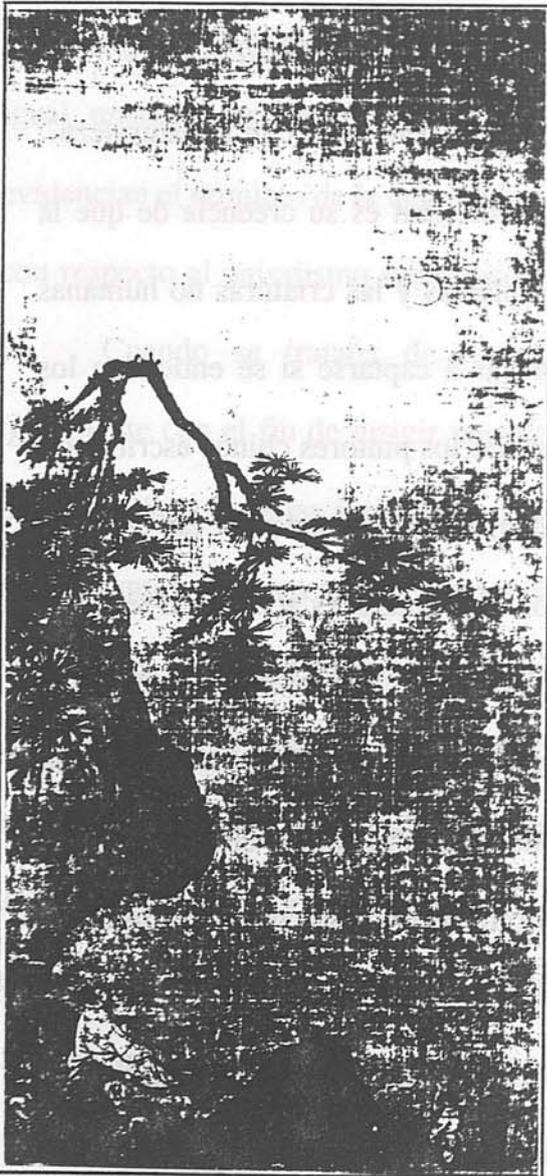
<sup>49</sup> Ibid. p.56. El subrayado es nuestro.

principios de la naturaleza, que podía recrearlos sin problemas. Este tipo de conocimiento era el umbral del artista chino para acceder a una auténtica comunión con la naturaleza."<sup>50</sup>

Esta comunión con la naturaleza se le ha asociado frecuentemente con Rousseau, Wordsworth y los paisajistas románticos. Así, volvamos a plantearnos la pregunta: ¿era romántica esta comunión en Oriente?. ¿O acaso era la visión taoísta de la naturaleza algo

totalmente distinto de esta clase de romanticismo?

No tiene nada de sorprendente que la mayoría de los estudiosos occidentales hayan confundido taoísmo y romanticismo, pues ambas doctrinas estiman en mayor grado la intuición y la imaginación que la razón, ambas elevaron la libertad a la categoría de culto, ambas anhelaban los placeres de la soledad y la meditación y ambas buscaban la presencia de un misterio más allá de la existencia rutinaria, con independencia de la forma que pudiera asumir semejante entelequia. Pero taoísmo y romanticismo se oponían abiertamente en todos sus principios básicos, esto es, en su concepción del yo con una vivencia de la naturaleza, en sus actitudes emotivas y en sus fines últimos. El contraste existente entre taoísmo y romanticismo puede verse bien si junto a pinturas en el estilo de



Ilustr. 7. Ma Yuan. Sabio contemplando la luna. Siglo XII.

<sup>50</sup> Ibid. p.57.

Ma Yuan, Xia Gui o del mismo Gun Can colocamos obras de Friedrich, Morgenstern, Wilson o Turner.



Ilustr. 8. C.D. Friedrich. *Dos hombres contemplando la luna*. 1819.

Desde una perspectiva filosófica, el eje de ese género de romanticismo occidental lo constituía la tensión emocional existente entre la realidad y el anhelo. Se inició con la exaltación del yo y sus deseos, tal como queda expresado en las siguientes palabras de Rousseau: "Soy un hombre como los demás, pero a la vez soy diferente". Se proclamó en abierta rebeldía contra las condiciones de la realidad que pudieran ser repetitivas, las restricciones impuestas por la norma o la artificialidad de la vida urbana; sus alusiones emotivas encontraron acogida en el terreno de lo desconocido, lo insólito y lo imaginado. Por último, la meta que se proponían los románticos era una especie de escape en dirección a lo inalcanzable, ya fuese hacia el pasado heroico que nunca podrá recobrase o hacia una imaginaria existencia en países extranjeros o hacia un retorno panteísta a la naturaleza. En base a esto Rowley le da al romanticismo cuatro principios básicos: un yo agresivo, la

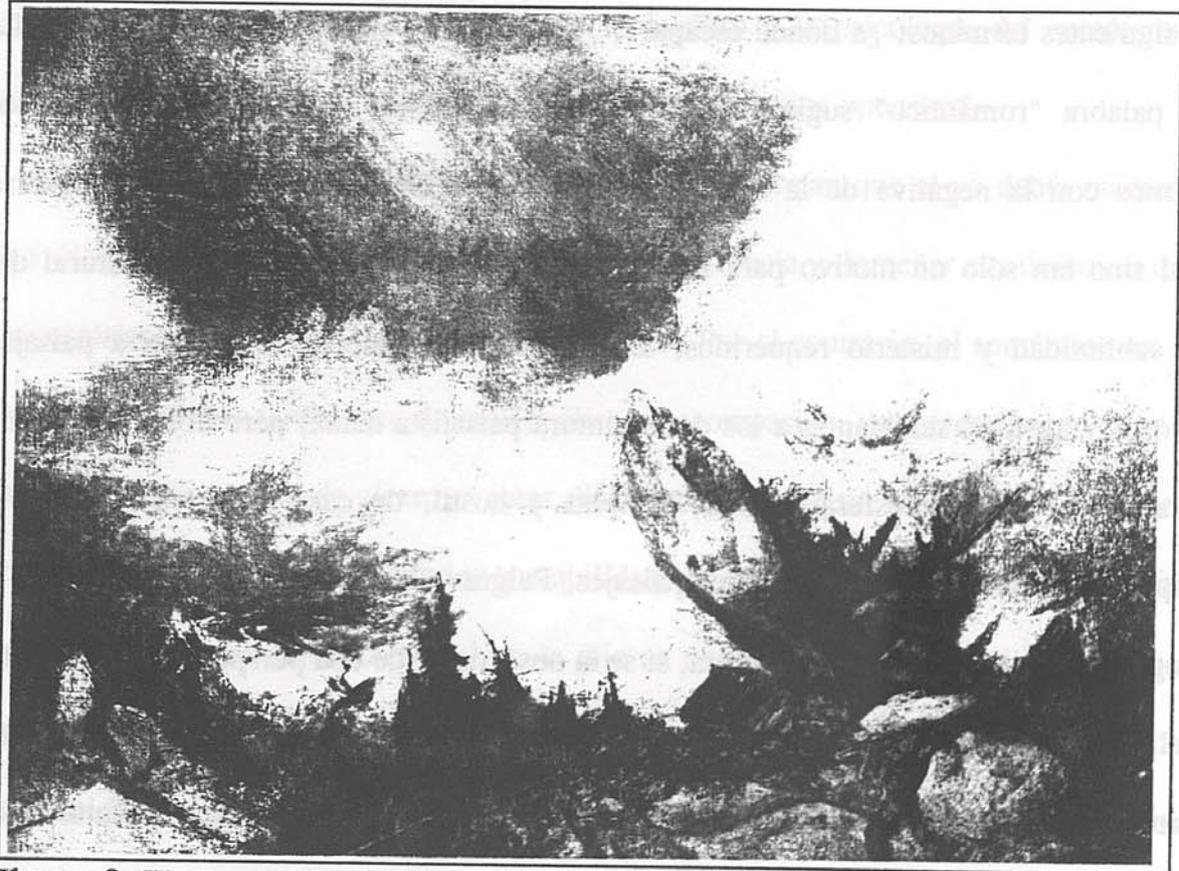
emoción activa de la rebeldía, el anhelo de lo insólito y la psicología del escapismo. Y concluye que "en todos ellos el taoísta chino sostenía criterios opuestos".

En cuanto a la visión de la naturaleza, los chinos creían que el yo debía mantenerse pasivo. El pintor debía resolver las paradojas de la existencia y domeñar sus deseos si quería que su espíritu se refrenase y fuese receptivo al Tao. Por el contrario, el romántico era todo un cúmulo de anhelos y rebosaba de melancólica autocompasión, un estado inocuo en el caso de un bufón pero que puede alcanzar cotas diabólicas en el de un dictador. El pintor chino era capaz de disfrutar de una auténtica tranquilidad, mientras que el romántico se sentía por lo general inquieto e insatisfecho. Delacroix dijo en una ocasión: "Los sentimientos que me invaden al finalizar el día son siempre los mismos: un infinito deseo de lo que nunca puede alcanzarse, un vacío imposible de llenar". El romántico era un ser tremendamente serio, en tanto que el taoísta podía sonreír y hasta reír a carcajadas. El carácter de ambos era introspectivo, pero si bien uno podía sumirse en una morbosa introspección el otro buscaba una soledad que no era precisamente la del hombre solitario.

A la imaginación romántica no le bastaba con la naturaleza para hallar satisfacción. Novalis resumió este sentimiento en los siguientes términos: "Al dar a lo habitual un sentido noble; a lo ordinario, un semblante misterioso; a lo famoso, la dignidad de lo desconocido; a lo temporal, un aura perenne, doy fe de mi romanticismo". El romanticismo era una alquimia personificadora que transformaba las cosas en lo que uno quería que fuesen; el taoísmo, por su parte, buscaba la verdad de las cosas, tal como son en la realidad. No hemos reparado en esta distinción porque hemos resaltado el deseo del romanticismo y del taoísmo por escapar del mundo natural. Sin duda, los chinos se lamentaban de las limitaciones impuestas por la vida oficial, y cualquier pintor chino habría estado de acuerdo en decir que "el mundo pesa demasiado sobre nosotros". Con todo, lo esencial de la cuestión se plantea

en los siguientes términos: ¿a dónde escapar?, ¿es realidad o irrealidad la naturaleza?. La misma palabra "romántico" sugiere el mundo imaginario del romance. De nuevo nos tropezamos con la negativa de la mente romántica a encontrar realidad en un universo material sino tan sólo un motivo para la ensoñación. Para recubrir el mundo natural del temor, sublimidad y misterio requeridos, los pintores románticos recurrieron a paisajes montañosos y agrestes semejantes a los de la pintura paisajista china; pero al hacerlo así se encontraron con una atmósfera extraña, violenta y hostil, de caracteres tenebrosos. Al contemplar por primera vez uno de estos paisajes, Palgrave lo calificó de "agreste, tosco y sobrecogedor". Ante semejante naturaleza, si se la observa desde una perspectiva meramente material, el hombre debe sobrecogerse de pavor; en cambio, el taoísmo ante las más impresionantes montañas creía encontrarse en su morada espiritual, porque tanto la naturaleza como el ser humano participan del mismo Tao. Los sabios chinos se sientan en plácida actitud al borde de precipicios y ascienden por serpenteantes gargantas montañosas, y al margen de lo agreste o sobrecogedor del escenario las figuras humanas siempre dan la impresión de formar parte del marco natural. ¿Habrá que atribuir a ésto el que las tormentas de Mu Qi nunca susciten en nosotros esa sensación de pavor e incontenible violencia que hace de las pinturas catastrofistas de Turner algo tan romántico como el *Childe Harold* de Byron, al que admiraba con auténtica pasión? Ante la pintura china de tempestades, experimentamos un cierto sosiego y satisfacción al contemplar la comunión del hombre con las fuerzas elementales de la naturaleza.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Una explicación más extensa se puede hallar en Rowley, op. cit. en su capítulo "El hombre y la naturaleza".



Ilustr. 9. W. Turner. *Avalancha en los Grisones. Chalet destruido por la avalancha*. 1810.

c) Transición hacia la hegemonía de la influencia japonesa.

En 1830, por los extraños fenómenos de la moda, el arte del siglo XVIII volvió a estar de actualidad tanto en Inglaterra como en Francia. Esto llevó a una nueva oleada de objetos chinos de tipo dieciochesco. Estas dos modas, la dieciochesca y la de la *chinoiserie*, atrajeron a los mismos coleccionistas -los Goncourt, por ejemplo- y estuvieron estimuladas por los mismos deseos. Aunque la China moderna había perdido el afecto de la mayoría de los europeos, el mundo elegante de Cathay, descrito por Voltaire y pintado en las porcelanas, empezó a ejercer una nueva fascinación. Théophile Gautier, en un poema, que significativamente se titula *Chinoiserie* dice: "*celle que j'aime, à présent, est en Chine*", pero el poema en sí, revela que la China en la que ella vive es Cathay, no el Pekín del emperador Tao-Kuang.

La moda de coleccionar muebles franceses del siglo XVIII empezó en los años veinte y estaba muy difundida a mediados de siglo. Muchas de estas piezas eran imitaciones de las originales Luis XIV, Luis XV y Luis XVI. Lo mismo pasaba con la *chinoiserie*. Eran imitaciones de las que se hicieron en el dieciocho, siendo como una segunda edición de *chinoiserie*. Ahora sí que podríamos aceptar plenamente lo que citábamos de Honour: "la *chinoiserie* es un estilo europeo y no, como a veces han supuesto los sinólogos, un intento incompetente de imitar las artes de China."

Esta moda por los muebles del siglo XVIII -que se denominan corrientemente estilos Segundo Imperio en Francia y Victoriano en Inglaterra- fue inspirada en parte por una nueva apreciación del artesanado, pero también refleja un cambio de actitud con respecto al pasado. En medio del confort y molestias provocados por la era industrial, la gente empezó a mirar atrás con añoranza de un remoto período anterior a la Revolución, cuando había sido posible, en frase de Talleyrand, saborear "la *douceur de vivre*". Fue entonces, con esta nostalgia, que la emperatriz Eugenia, que parecía a veces pensar que era una reencarnación de María Antonieta, amuebló sus habitaciones de las Tullerías con muebles genuinos e imitaciones de los de Luis XVI. Su ejemplo fue naturalmente seguido por muchos otros objetos que fueron rodeando el deseo de volver al gozo y despreocupación del mundo prerrevolucionario.

Esta moda continuó a lo largo del siglo entre las clases pudientes, pero en la década de los sesenta la moda de la *chinoiserie* fue superada ampliamente por una nueva moda: la *japonaiserie*. Esto sucedió en el momento en el que China estaba demostrando no ser digna de la leyenda de Cathay, principalmente por la fea Guerra del Opio (1839-1842). Además, tras la apertura de los puertos japoneses se iniciaban las relaciones diplomáticas y comerciales con este país. La *japonaiserie* atrajo a muchos de aquellos que habían sucumbido al culto del

siglo XVIII, y no es coincidencia que los Goncourt fueran devotos y publicistas de las dos modas.

El surgimiento y el declive de las formas de la *japonaiserie* es uno de los momentos más sorprendentes y menos comprendidos de la historia del gusto del siglo XIX. La moda empezó hacia 1856 y en 1878 alcanzó su cenit de popularidad que un crítico designaba de manera inequívoca como "*C'est ne plus une mode, c'est de l'engouement, c'est la folie*"<sup>52</sup>; pero pasados treinta años más todo se había extinguido. Aunque la moda había sido breve, su influencia fue extraordinariamente potente y penetró todas las artes decorativas en Francia e Inglaterra.

Apareciendo en una época en la que muchos ya estaban de acuerdo con Baudelaire en que "*le beau est toujours bizarre*", la *japonaiserie* respondía a una nueva demanda de exotismo y era aceptado por el clasicismo de una tradición académica moribunda. Su historia refleja, como en miniatura, la amplia y más compleja historia de la *chinoiserie*. Sin embargo, este nuevo gusto exótico difería del antiguo, en que los pintores y artesanos de los siglos XVII y XVIII habían producido, guiados por sus ideas acerca de China, sus altamente personales interpretaciones del arte chino bajo el encargo de sus patrones. Ahora los artistas y los pintores de la segunda mitad del siglo XIX tomaron sus modelos japoneses -que descubrieron por sí mismos-, en un estado mental más humilde y receptivo. Posteriormente esta *japonaiserie* no sería tan mimética y se transformaría en lo que se denomina *japonismo*, en el que intentaron comprender y practicar los principios esenciales en los que se basaba el

<sup>52</sup> Cit. por Honour, op. cit., p.207.

arte japonés.<sup>53</sup> De este modo, Japón vino a ejercer una profunda y más vital influencia sobre las artes mayores y menores de Europa que la que China nunca logró.

Hasta este momento de finales del siglo XIX, Japón nunca había estado claro, en las mentes más o menos cultivadas era una dependencia de lo chino, incluso en lo político.<sup>54</sup> En cuanto a los objetos importados de allí, ya hemos hablado antes, la confusión era mayor. Aunque hablabamos de que China había perdido mucho de su prestigio a raíz de la Guerra del Opio, las metrópolis occidentales estaban interesadas comercialmente en continuar manteniendo el interés de Europa hacia sus importaciones. Los objetos chinos se importaron en cantidades sin precedentes encontrando salida en hogares de todo tipo. Y todavía, unos pocos europeos continuaban creando *chinoiseries*.

Pero esta confusión tenía un fin inevitable: el progresivo acercarse a Japón y romper su autobloqueo. Esto se logró en una primera instancia gracias a la embajada norteamericana encabezada por el Comodoro Perry en 1853-4, de cuya historia ya hablaremos más adelante. Sin embargo la apertura de los puertos japoneses a occidente en 1854, aún siendo un hito importantísimo, no es una explicación suficiente del fenómeno, ya que ello fue "el pretexto", es decir la condición, y no "la razón" del japonismo.<sup>55</sup>

Al abrir sus fronteras Japón no se quedó pasivamente a que entrasen allí extranjeros e impusiesen sus gustos y mercados, sino que procuraron, de la mano de la Restauración

---

<sup>53</sup> Como indica los mismos nombres, *japonaiserie* (o japonésismo), sería lo relativo a lo japonés, es decir un concepto occidental, mientras que *japonismo*, sería lo referente al Japón, es decir una realidad.

<sup>54</sup> Aunque ya existían libros sobre Japón bastante exactos (Kämpfer *History of Japan*, 1727; Golownin, *Memoirs of a Captivity in Japan*, 1819) la idea del Japón como una nación independiente no se tuvo en Europa hasta entrado el siglo XIX.

<sup>55</sup> Cfr. Melot, "Questions au Japonisme" en Yamada (ed.), *Japonisme in Art*, Tokio, 1979, p.239.

Meijí, ser ellos mismos los que tomasen la modernización "por los cuernos" y así evitar que ésta le atropellase. Una de las medidas que tomaron fue la de salir al exterior y darse a conocer aprovechando, entre otras cosas, la oportunidad que le ofrecían las Exposiciones Universales. Su primera salida fue en el verano de 1860, en la cual una comisión japonesa devolvió la visita a los americanos y ratificaron los acuerdos. En 1866, la pintoresca visita había pasado a la historia, los embajadores japoneses ahora, vestidos a la occidental y con bombín, recorrieron las capitales europeas. La occidentalización del Japón y la japonización de Europa habían empezado.<sup>56</sup>

La occidentalización de Japón es un capítulo apasionante y tan excepcional en la historia del colonialismo del siglo XIX, que es difícil, en puridad, englobarlo ahí. Esto ha llevado a que haya abundantes estudios al respecto.<sup>57</sup> Aunque sobrepase un poco el ámbito de nuestro tema hablemos un poco por la luz que pueda darnos sobre algunos puntos.

En 1873 Japón participó oficialmente en la Exposición Universal de Viena, aunque japoneses ya lo hubieran hecho a iniciativa personal en la de París en 1867. Por estas fechas Japón ya estaba regido por un nuevo y unificado gobierno, que había llegado al poder tras la Restauración Meijí de 1868. Como su primer objetivo era la modernización e industrialización, el nuevo gobierno Meiji decidió que podría participar oficialmente en la Exposición.

---

<sup>56</sup> La occidentalización del Japón no se produjo sin disensiones internas y brotes japoneses de xenofobia que no acabarían hasta 1863 (Cfr. R. Benedict, *El crisantemo y la espada*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, pp. 74-79). Tras la firma en 1855 de los primeros tratados comerciales los embajadores japoneses se establecieron en Rusia, Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia y por último en 1856 en Holanda.

<sup>57</sup> Entre otros cabe citar Donald Shively (ed.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971; Marius B. Jansen (ed.) *Changing Japanese Attitudes toward Modernization*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1965; Yasushi Kuyama y Nobuo Kobayashi, *Modernization and Tradition in Japan*, International Institute for Japan Studies, Nishinomiya, 1969.

Los esfuerzos de Japón hacia la industrialización tan sólo habían empezado, así pues, aún no podía llevar a Viena productos industriales. Pero el gobierno, consideró la Exposición de Viena como una buena ocasión para dar a conocer al mundo la existencia de su nación en el extremo de Asia, decidiendo que su exposición constaría de artesanía de lacas, cerámicas, sedas, tejidos y piel, como ya lo hicieran en 1867 en la Exposición Universal de París. Las diversas artesanías de Japón obtuvieron una gran popularidad, siendo significativo que lograran vender cerca de mil abanicos en una semana.

Si el Japón tan aclamado en la Exposición no estaba aún industrializado, modernizado, sino que permanecía una estructura basada en la organización familiar de principios del período moderno, ello no supuso un problema a los japoneses para llamar la atención hacia el viejo Japón en la Exposición Universal. Esta estrategia resultó ser no sólo políticamente correcta sino oportuna.

La idea que se recibió en Occidente fue que el mejor arte y artesanía que representaba a la cultura japonesa permanecía inmutable. Posteriormente, a partir de la *Philadelphia Centennial Exposition* de 1876 Japón empezó a dar prioridad a las exportaciones comerciales y no se quedó en una mera política expositiva. En esta época eran los objetos de cobre, las cerámicas y las lacas japonesas lo que se vendía mejor. En 1893, en la *World's Columbian Exposition* de Chicago, Japón abasteció su pabellón especial con una amplia exposición de objetos de arte y artesanía. En la exposición celebrada en París en 1900, bien conocida como el hito de la final aceptación del *Art Nouveau*, el pabellón japonés alojó una gran exhibición de artes clásicas incluyendo algunos valiosos tesoros nacionales. Pinturas, esculturas, tallas, cerrajería, cerámicas, lacas, trajes Noh, maquetas de arquitectura antigua, y otros tesoros en gran cantidad fueron embarcados a través de los mares para ser mostrados en la que sería la

primera gran exposición de arte clásico japonés en el extranjero.

Las Exposiciones Universales del siglo XIX y principios del XX eran ferias comerciales a escala mundial, pero también ofrecía a cada país la oportunidad de dar una visión global de su cultura e industria al resto de los países.<sup>58</sup> A diferencia de hoy, los medios de comunicación estaban todavía relativamente poco desarrollados; los viajes por el mundo no eran fáciles. Estas Exposiciones Universales ofrecieron valiosas visiones de la diversidad cultural y racial de las naciones del mundo así como la oportunidad para reasumir el valor de cada una en un contexto global. Su evaluación, naturalmente, está basada en la premisa, fundamental en el pensamiento decimonónico, de que el progreso era el bien último. Industrialización y modernización eran expresiones de progreso, y Japón aceptó éstas al igual que las otras naciones occidentales.<sup>59</sup>

Sin embargo los artistas y estetas anti-industrialistas de Europa, conectados con aquel sentir de la emperatriz Eugenia, fascinados por ese Japón artesanal y milenario, vieron como una traición la modernización del Japón. William Morris era uno de éstos que, al ver a Inglaterra, que estaba en lo más alto del progreso de esa época, padecía las graves consecuencias de los aspectos negativos que generaba la cara oculta del progreso, esto es, la regimentalización del espíritu humano y la destrucción del entorno, hizo llamadas para una



Ilustr. 10. W. Morris. *Mujer tocando un laúd.* c.1874.

<sup>58</sup> Para una reflexión, relativamente cercana, sobre lo que supusieron las exposiciones universales en esa época se puede consultar: Raymond Isay, *Panorama des Expositions Universelles*, Gallimard, París, 1937.

<sup>59</sup> Cfr. Mitsukuni *The Hybrid Culture*, Mazda, Hiroshima, 1984, p. 88.

vuelta a las ciudades más pequeñas de tipo medieval donde los artesanos habían experimentado la alegría de la creación y el orgullo en la excelencia y utilidad de su trabajo. Aborrecía el sistema de producción en masa que había llevado a los obreros y artesanos a que trabajaran sólo por dinero y que esto les llevase a ir perdiendo rápidamente todo orgullo por su trabajo. Este fue uno de los desencadenantes del movimiento *Art and Crafts*, del cual Morris fue su cabeza más representativa.

Con estos planteamientos la apreciación de los productos de la industria artesana japonesa era hablar directamente de los aspectos negativos del progreso. Para él y para los que secundaban sus planteamientos, los artesanos japoneses trabajaban en su apartada nación ejercitados en un talento ingenuo e instintivo para el diseño artístico a partir del desarrollo armónico de la vida de cada día. Ello les permitía esta simplicidad y libertad en su trabajo, que los europeos habían realizado también hacía siglos, y que habían ido perdiendo progresivamente.

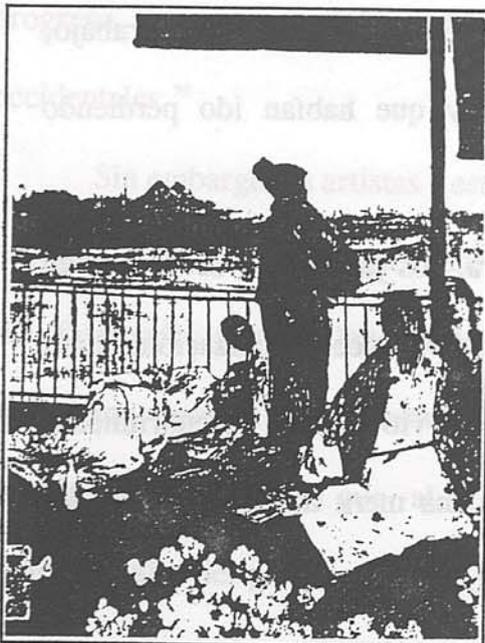
Pero Japón "traicionó" al movimiento inglés. Ahora, los japoneses, se dedicaban intensivamente a la industrialización, que para ellos era sinónimo de occidentalización. Hubo un cruce de fascinaciones. La tradición que el siglo XIX europeo vió como el descubrimiento de una nueva cultura, para los japoneses no pasaba de ser una mera tradición, cosas del pasado, no del presente y mucho menos del futuro del nuevo Japón.

## **2. Japonismo: Impresionismo y post-impresionismo en Francia.**

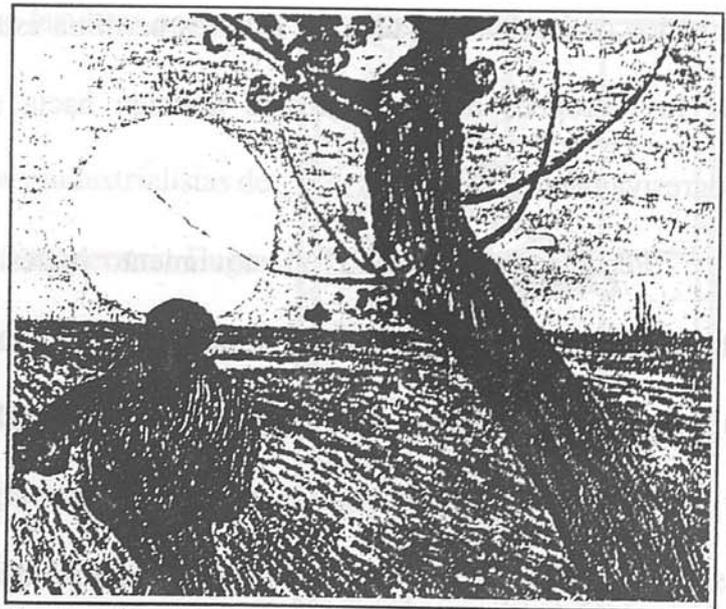
### **a) *Japonaiserie* y japonismo**

A partir de estas posturas se organizaría lo que ha venido a denominarse *japonismo*,

que, como indicábamos antes, es distinto de la *japonaiserie*, aunque arranque de ella. Elisa Evett explica la diferencia entre estos dos términos: "El término *japonaiserie* se refiere a la utilización de objetos japoneses como apoyos para conjurar fantásticas visiones del Japón". Por ejemplo, continua Evett, "algunos de los cuadros de Whistler de mujeres vestidas con kimonos, con abanicos y mirando estampas japonesas en interiores decorados con otros objetos japoneses son *japonaiseries*. *Japonismo* implica la asimilación de ciertos aspectos estilísticos y de principios de composición. La simplificación de la forma, el énfasis sobre la silueta, la intensificación del color y el recortamiento de las figuras del hombre y el árbol en el *Sembrador* de Van Gogh (1888) son indicativos de una asimilación de los principios japoneses, en el espíritu del *japonismo*."<sup>60</sup>



Ilustr. 11. J.M. Whistler. *Variaciones en color carne y verde: el balcón*. c.1867.



Ilustr. 12. V. van Gogh. *El sembrador*. 1888.

Sin embargo, no hay que ver la *japonaiserie* como una primera etapa y el *japonismo* como una segunda. Se dan a la vez, e incluso en las mismas personas. Esto es claro viendo los tipos de

<sup>60</sup> E. Evett, *The Critical Reception of Japanese Art in late nineteenth century Europe*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mi., 1982, p.VIII.

gente interesadas por el arte japonés. Dentro de los afectados por la *japonaiserie* se pueden distinguir varios tipos personas interesadas por el arte japonés:

- japanófilos, frecuentemente sin interés previo por el arte pero convertidos por la exposición a la cultura japonesa a través de viajes.

- los que se apuntaban automáticamente a la última locura cultural o estética.

- críticos que por su asociación con algunos de los artistas influenciados por Japón se veían casi obligados a defender el arte japonés.<sup>61</sup>

Pero mientras a la *japonaiserie* podía ser afecto cualquiera, a la segunda tan sólo podían serlo las personas implicadas en la creación artística. Así pues la *japonaiserie* sería social y el *japonismo* artístico.

Needham, por su parte, niega la *japonaiserie* y establece dos etapas para la transformación de un amplio *japonismo*: de pasión de unos cuantos artistas raros y de aficionados (1854-1867), a un *japonismo* ampliado como fenómeno de moda y gusto popular (1878-1883). Estas fechas las situa de la mano de los acontecimientos que marcaron esa época: el final del aislamiento nipón en 1854 a las Exposición Universal parisina del 67; y de la del 78 hasta la exposición de 1883 en la Galería Georges Petit.<sup>62</sup>

En el mismo año en que Van Gogh pintaba el *Sembrador*, se iniciaba la publicación de la revista artística *Le Japon Artistique*, editada hasta 1891 por el coleccionista Samuel Bing.<sup>63</sup> La importancia de esta revista para el japonismo es grande, pues supone la

---

<sup>61</sup> Cfr. *ibid.*, p.X.

<sup>62</sup> G. Needham, "Japanese Influence on French Painting 1854-1910" en G.P. Weisberg, *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, op. cit., p.115.

<sup>63</sup> "Una figura decisiva para el estudio del Japonismo es el comerciante en objetos japoneses Samuel Bing, de origen hamburgués, que había abierto una galería de arte oriental en París en la Rue de Provence 22 y en 1888 publicó en lengua francesa, inglesa y alemana

articulación escrita de los nuevos aires que se respiraban entre los artistas más avanzados en Francia, consiguiendo con ello la difusión, más allá de lo que llega un círculo de amistades, de algunos de los elementos del arte y la estética japoneses a los que Bing creía capaces de hacer revivir el arte europeo, a través de su dependiente *Art Nouveau*.<sup>64</sup> A la vez estaba presente la idea de que el coleccionar aquel arte, aprender de él, era una obligación para con la historia del arte, ya que, conociendo el proceso político japonés, irremediabilmente se perdería.<sup>65</sup> Ahí puede estar también una de las razones que hicieran del *japonismo* una "locura" densa y rápida.



Ilustr. 13. Placa publicitaria de Bing.

Uno de los protagonistas de la época ya enjuiciaba así el papel de esta revista. "Los historiadores y los pensadores, acostumbrados a no poder aislar el arte de la civilización que le rodea, están de acuerdo en concebir la aparición de *Le Japon Artistique* como una

la revista *Le Japon Artistique*, firmando así la génesis oficial del Japonismo", S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milán, 1989, p.9.

<sup>64</sup> Cfr. Weisberg, G.P., "On undestanding *Artistic Japan*", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts (DAPA)*, primavera, n°1, 1986, pp.6-19.

<sup>65</sup> "Para las siguientes generaciones, los japoneses que nosotros conocemos se habrán extinguido", Carta de William Sturgis Bigelow a E.S. Morse, cit. en D. Sutton, "Cathay, Nirvana and Zen", *Apollo*, vol. 54, agosto, 1966, p.150.

consecuencia lógica del movimiento que ha entrañado, con la fuerza de una irresistible corriente, el gusto y los estudios sobre el Extremo Oriente."<sup>66</sup>

#### b) Génesis y recepción del japonismo.

Como sustrato histórico del movimiento se ha hablado siempre de la crisis que se produjo a mediados del siglo XIX. "Entre el armónico universo de la Restauración y de los años 60, se interponía el movimiento desintegrante de los años 40; el problema está por tanto en la calificación histórica de las relaciones con Oriente."<sup>67</sup> En la primera definición explícita del japonismo, Philippe Burty<sup>68</sup> decía que era "un nuevo campo de estudio -artístico, histórico y etnográfico", no solamente una sofisticada referencia, intelectual o figurativa a una cultura ajena; es también búsqueda, comprensión y adaptación de nuevos módulos de representación, nuevas técnicas, nuevos temas. Vendría así a constituir, según Needham, una alternativa en el panorama de crisis moral y sobre todo artística de la cultura francesa entorno a los 60: "a mediados de siglo, los principios del arte grecorromano que sostenían al arte europeo habían perdido la mayor parte de su vitalidad, como fue ampliamente reconocido a pesar de los servicios aún por pagar".<sup>69</sup>

Pero eso no explica la totalidad de la aceptación del *japonismo* por los artistas. Hubo

---

<sup>66</sup> Roger Marx, "Sur le rôle et l'influence des Arts de l'Extrême Orient et de Japon", *Le Japon Artistique*, n°36, 1891, p.141.

<sup>67</sup> C. Pizzorusso, "Japonisme", *Paragone*, n°315, 1976, p.73.

<sup>68</sup> Para más información sobre este personaje fundamental para el japonismo, ver G.P. Weisberg, "Philippe Burty and a Critical Assessment of Early Japonisme", en Yamada, *Japonisme in Art*, op.cit. p. 109-125, y "Philippe Burty: A notable critic of the nineteenth century". *Apollo*, abril, 1970, pp. 296-300.

<sup>69</sup> G. Needham, op. cit., p. 115.

un primer acercamiento inicial al *japonismo* meramente reproductivo, fundamentado en las copias de Bracquemond de obras de Hiroshige y Hokusai, pero rápidamente superado por las tentativas de Manet y Degas de asimilar e interpretar los "modos" figurativos japoneses. Este paso era lógico ya que "nuestra época no odia nada tanto como las repeticiones, las recetas heredadas del pasado; esta atormentada por la apetencia de lo inédito, se codicia "el último grito"; (...) ésa es su gran ambición si no su regla."<sup>70</sup>

Así, aparte de la *japonaiserie* constituida por las obras de Bracquemond, Evett distingue dos oleadas de influencia japonesa:

1º 1860- Manet, Degás y los impresionistas: "descripción de la forma sin volúmenes sugestivos, uso del color puro sin implicaciones de escala de valores de luz y sombra y sugerencia de espacio sin recurrir a la perspectiva geométrica".

2º 1880- Van Gogh y Gauguin: "uso no naturalista y simbólico del color y la distorsión de formas para fines expresivos". Después estarían las particularidades de un Seurat o los Nabis.<sup>71</sup>

Sobre esto también nos habla Honour que distingue a los impresionistas de los postimpresionistas en base a la distinta manera de acoger el *japonismo*: "en vista de que los artistas de la generación impresionista habían estado interesados principalmente en las estampas japonesas por razones técnicas saqueándolas para invenciones compositivas y de todo tipo, para así ayudarse a resolver sus propios problemas artísticos; los postimpresionistas estuvieron interesados por ellas estilísticamente. La influencia japonesa es por tanto, más

<sup>70</sup> R. Marx, op.cit., p.143.

<sup>71</sup> Cfr. Evett, op. cit., p.IX-X.

profunda, aunque menos obvia, en las pinturas post-impresionistas".<sup>72</sup>

Pero por otra parte hay que tener en cuenta lo que Shuji Takashima opina, a raíz de las ponencias presentadas en el simposium *Japonisme in Art*: "el japonismo, a solas, no puede explicar toda la pintura occidental japonizante del siglo XIX. Es cierto que la evolución del estilo de un Van Gogh o de un Gauguin se inscribe completamente en el desarrollo de la pintura occidental y no se debe intentar japonizarlo. Y desde este punto de vista, el paralelismo señalado por J.P. Bouillon entre el arte japonés y el de Bracquemond antes de su contacto con el arte japonés me parece ser un hecho de lo más interesante".<sup>73</sup>

Por tanto el papel del Japón en el *japonismo* es limitado y se debe estudiar cuales fueron las razones para la asimilación de las ideas orientales por los artistas franceses. Para Needham, la razón "es que muchos de los elementos japoneses que encontraron correspondían con efectos que ya conocían y admiraban en su propio ambiente"<sup>74</sup>. Esta idea, sin embargo, ha de refrendarse en testimonios de la época para ser tenidos como absolutamente ciertos.

Aunque los pintores impresionistas dejaron por escrito algunas de sus impresiones y pensamientos, hay pocos documentos sobre esta materia. Sin embargo se compensa con las observaciones y juicios de estudiosos y críticos de la época que aportan un valioso material al respecto que evalúan el arte japonés. Así, entre los críticos tenemos a Ernest Chesneau, que pudo decir que "cada uno de ellos (los artistas franceses) asimiló del arte japonés las

---

<sup>72</sup> Honour, op.cit., p.219.

<sup>73</sup> Takashima fue el autor de las conclusiones del simposium, *Japonisme in Art*, op. cit., p.325. Este mismo argumento ya lo había enunciado hacía tres años -antes de conocer los estudios que allí se presentaron y que conducían a tal conclusión-, en la mesa redonda celebrada con motivo de *A Dialogue in Art. Japan and the West*, (Yamada, dir.) Tokio, Nueva York, San Francisco, 1976, p.268.

<sup>74</sup> G. Needham, op. cit. p.116.

cualidades que afianzaban las afinidades más próximas a sus propias facultades... *Todos encontraron una confirmación más que una inspiración* a sus maneras personales de ver, de sentir, de comprender y de interpretar la naturaleza"<sup>75</sup>; o, entre los pintores, la tan citada carta de Pissarro a su hijo Lucien: "*Ces artistes japonais me confirment dans notre parti-pris visuel*". Estas frases se podrían tomar como la declaración de independencia de los impresionistas frente a la influencia japonesa pero hay que tener en cuenta, como dice Christopher Lloyd el que los artistas tienden a minimizar las influencias.<sup>76</sup>

Pero de todas maneras Seurat, Signac y los neoimpresionistas encontraron en el arte japonés, no los modelos a seguir, sino la confirmación, el aliento para sus teorías sobre el color, inspiradas en Charles Henri o por otros teóricos occidentales. Aunque si bien es cierto esto, también lo es que el arte japonés encontró en la pintura occidental de la segunda mitad del siglo XIX un terreno propicio y fértil para ser recibido. Pero eso no nos debe llevar a negar que el arte de los maestros de la estampa, o de otros maestros japoneses hayan aportado frutos nuevos y originales de importancia a los pintores impresionistas.<sup>77</sup>

Aquí llegamos al punto en el que hemos de hablar del papel que supuso el *Ukiyo-e*.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> E. Chesneau, "Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux Arts*, 1878, p. 396. El subrayado es nuestro.

<sup>76</sup> Cfr. Christopher Lloyd, "Camille Pissarro and Japonisme", en *Japonisme in Art*, op.cit., p.185.

<sup>77</sup> Cfr. Françoise Cachin, "Les Néo-impresionistes et le Japonisme, 1885-1893", en *Japonisme in Art*, op. cit., pp. 225-238.

<sup>78</sup> *Ukiyo-e* se traduciría literalmente como "pintura del mundo flotante", se refiere generalmente a las xilografías de escenas populares del período Tokugawa (Edo) (1615-1867). Son escenas coloristas de actores, cortesanas y paisajes que lograron gran calidad hacia 1800 con artistas como Utamaro, Sharaku, Hokusai o Hiroshige.

Tal como se ha venido estudiando el *japonismo*, la presencia de la estampa era imprescindible y crucial para la evolución del *japonismo*. Esto ha llevado a dar una falsa hegemonía a los grabados, porque se sabe, por los repertorios de las colecciones privadas que, éstas estaban constituidas por una amplia variedad de objetos, aparte de grabados, y que todos estos objetos, como conjunto, fueron conocidos por los artistas europeos. Cada tipo de arte japonés refleja un tipo distinto de expresión, pero todos ellos están unificados por un concepto general que les hace ser distintivamente japoneses, aunque las diferencias entre ellos sean relevantes. Entonces, una revisión sistemática de los variados tipos de grabados y pinturas realizada por este grupo de artistas es esencial, tanto para comprender sus ideas sobre el arte japonés en general y las fuentes plásticas de las que manan, como para reajustar la visión histórica de este fenómeno.<sup>79</sup>

No vamos a entrar en el discutible problema de quién fue el primero en apreciar y coleccionar estampas japonesas, ya que aunque Félix Bracquemond se honraba en ser su descubridor ya se conocían a través del anteriormente citado libro de Von Siebold y de su colección (que incluía grabados y expuesta en el museo de Leiden desde 1837), a lo que se puede añadir la anécdota de que se encontraban estampas japonesas envolviendo las porcelanas que llegaban de Oriente. Creer esto último tan sólo nos indicaría que las primeras exportaciones de xilografías fueron incidentales, y de la gran cantidad y poco aprecio en que las tenían los japoneses.<sup>80</sup> Lo importante es el momento en el que estas se reconocen como

---

<sup>79</sup> Esta labor ha sido llevada a la práctica en gran parte por S. Wichmann, y que se concreta principalmente en su gran obra *Giaponismo*, op. cit.

<sup>80</sup> Sobre este tema remitimos a algunos de los mejores trabajos: Martin Eidelberg, "Bracquemond, Delâtre and the discovery of Japanese prints", *Burlington Magazine*, col.123, abril, 1981, pp. 221-226; J. Sandberg, "The discovery of Japanese prints in the Nineteenth century before 1867", *Gazette des Beaux Arts*, mayo-junio, 1968, pp. 295-302; y Jacques de Caso, "1861: Hokusai Rue Jacob", *Burlington Magazine*, septiembre, 1969, pp.562-565.

obras artísticas, destacándose este momento con el descubrimiento del *Manga* de Hokusai y otros importantes grabados sueltos de los grandes maestros del *Ukiyo-e*, y que constituyeron una primera exposición formal de lo japonés. Sin embargo esto tardó, pues los más accesibles y de más fácil adquisición fueron los grabados contemporáneos del siglo XIX, que eran la decadencia del grabado tradicional. Desde el principio, fueron baratos, y frente a la abundante oferta no faltó una amplia demanda.

A medida que el mercado se saturaba, la oferta se fue ampliando a grabados de épocas más tempranas, hasta entonces desconocidas en Europa, y que deslumbraron por su calidad. Junto a éstas se inició la exportación de pinturas budistas de las escuelas Tosa, Kano, Rimpa y Shijo. Con esta ampliación de los conocimientos directos sobre el arte japonés, los críticos empezaron a discernir y a revelar sus preferencias.<sup>81</sup>

Motivado por lo que antes veíamos del hallazgo de una confirmación en el arte japonés a las ideas propias de los pintores impresionistas, habría que aclarar que la generalidad que abarca el concepto *arte japonés* en realidad no es más que una ínfima parte de éste. Pues en Europa, excepto unos pocos que tomaron el arte budista con interés en su significado religioso<sup>82</sup>, los comentaristas de arte japonés encontraron poco atractivas aquellas remotas, recónditas y convencionalizadas imágenes que constituyen el grueso de la producción artística japonesa. Para la mayoría, ellas encarnaban la zona más inaccesible de la sensibilidad japonesa. El arte Tosa causó problemas por sus fórmulas y convenciones y posiblemente por lo misterioso de sus temas. La prevalencia del paisaje, lo vegetal y animal en el repertorio

---

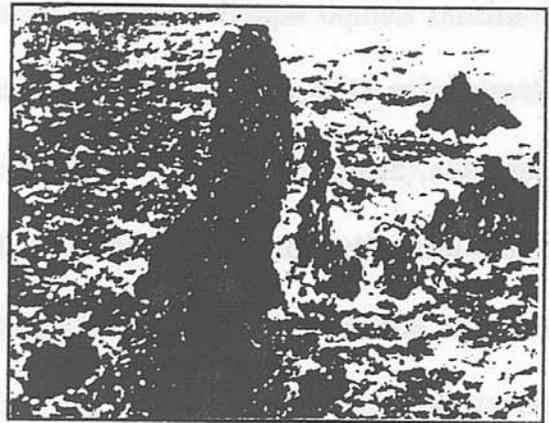
<sup>81</sup> Cfr. Evett, op. cit., p.XI-XII.

<sup>82</sup> Es interesante anotar que viendo la evolución de la bibliografía de algunos críticos, se ve el paso desde unos estudios formalistas a otros mucho más enfocados sobre los conceptos y creencias que los animaban. Como muestra se puede tomar a Michel Revon, que en 1896 escribe un estudio sobre Hokusai, y que en 1905 escribiría una obra sobre el sintoísmo.

de la escuela Kano, hizo que se le prestase más interés y una mejor acogida para algunas de sus creaciones. Las preocupaciones occidentales hacia los efectos naturalistas que se hallan también en la escuela Shijo produjeron entusiasmo y admiración en los críticos, pero encontraron defectos en las particularidades japonesas ante la perspectiva y la representación de volúmenes. La decoración Rimpa obtuvo algún eco. Pero en ningún caso estas formas amenazaron desplazar a los grabados de su dominante posición sobre el gusto europeo por el arte japonés. Los grabados permanecieron de esta manera durante cuarenta años como epítome de la expresión artística japonesa.<sup>83</sup>



Ilustr. 14. Hiroshige. *Los escollos Takasuiwa*. 1853-1856.



Ilustr. 15. C. Monet. *La Pirámide de Port-Coton*, 1886.

Sin embargo, los artistas japoneses que interesaron particularmente a Monet y a los impresionistas "*plein air*" fueron los paisajistas cuyos grabados no eran "planos".<sup>84</sup> La

<sup>83</sup> Cfr. Evett, op. cit., p.XII.

<sup>84</sup> G. Needham, op. cit., p.117.

planitud o falta de profundidad en la perspectiva es una de las características de la pintura oriental, pero a mediados del siglo XVIII se introdujo, sobre todo a través de grabados de los paisajistas holandeses, la construcción de la perspectiva occidental, siendo acogida en Japón -Hiroshigue es el mejor ejemplo- para obtener, enfatizando la estructura, un "resultado dramático" de la imagen de acuerdo con el gusto japonés.<sup>85</sup> Estos grabados "europeizados" ofrecían un ejemplo de solución a ciertas búsquedas formales de Monet. El esquema perspectívico de la tradición europea fue filtrado conceptual y temporalmente en la caricaturizada versión oriental y sin poner ningún obstáculo a una lectura inmediata restituía al mismo tiempo aquellos valores atmosféricos ausentes en la antigua pintura japonesa. Hiroshige es el modelo de Monet, Pissarro y Sisley cuando, con escorzos en perspectiva acentuada, hicieron deslizar el ojo hacia el horizonte de la escena, induciendo a una rápida lectura total: "la pintura es entonces recibida de un simple vistazo (como una impresión) sin sacrificar la actual profundidad del paisaje o sus cualidades atmosféricas".<sup>86</sup>

Así, esta "europeización" del grabado japonés también nos podría explicar la mayor y mejor aceptación de los grabados japoneses del siglo XIX (Hiroshigue, Hokusai, Kuniyoshi,...) en el impresionismo, y el rechazo hacia los que carecían de esta transformación, que hacían de ellos imágenes extrañas e incluso, desagradables.

Uno de los tópicos más manejados por los críticos era el de la representación japonesa de la naturaleza. La interpretaban como un extraordinario poder de observación. Explicaban esta pintura como fruto de la percepción y de la interpretación. Dentro del ambiente cientifista de la época, ofrecían explicaciones basadas en los factores fisiológicos, psicológicos

<sup>85</sup> Cfr. Rose Hempel, *El grabado japonés*, Daimon, Barcelona, 1968, p.56.

<sup>86</sup> G. Needham, *op.cit.*, p.117.

y ambientales que habrían contribuido a crear un orden fundamentalmente diferente de la percepción. Los conceptos que guiaban tales explicaciones nacían de los ideales del arte contemporáneo europeo: la naturaleza como tema, fidelidad a la naturaleza como ideal, el papel de la percepción en la fiel representación de la naturaleza y las relaciones entre percepción e interpretación.<sup>87</sup>

Sin embargo este tópico sobre la aproximación japonesa a la naturaleza fue muy debatido por la crítica de la época. Para ello se basaban tanto en las percepciones occidentales de la civilización japonesa como en el espíritu del pueblo japonés. La permanencia del mito, frecuentemente reforzado por los parciales informes de los viajeros, pero nutrida principalmente por el deseo escapista de oponerse al progreso, -el complejo de la civilización occidental-, se perpetuaba en una visión de lo japonés como un pueblo simple y primitivo viviendo en armonía con una benigna y agradable naturaleza. Las imágenes pictóricas japonesas parecían confirmarlo y una intrincada selva de observaciones y explicaciones del arte japonés, y de la gente que lo creó, producía una visión general por la que la civilización japonesa parecía haber permanecido en una perpetua infancia. No había experimentado el desarrollo progresivo y se mantenía en el estado original. Esto significaba que el japonés era como un hombre primitivo, viviendo una relación con la naturaleza simple, primitiva e infantil. Esta relación se reflejaba en su arte sobre todo por la elección de sus temas que era omniabarcante y no jerárquico (desde el más infimo insecto a la más majestuosa montaña).<sup>88</sup>

Todas estas visiones llevaron a los occidentales de finales del siglo XIX a comprender

<sup>87</sup> Cfr. Richard Shiff, "The End of Impressionism: a study in theories of artistic expression", *Art Quarterly*, n.s., vol.1, n° 4, 1978, pp.338-378, y Evett, op. cit., p.XII.

<sup>88</sup> Todo esto nos confirma y recuerda lo que antes decíamos acerca de la visión romántica de lo oriental y de los orientales como primitivos, revelándonos la época del impresionismo como deudora de ésta. Cfr. Evett, p.XIII.

la representación y lo que supone la naturaleza para los japoneses de maneras pintorescas, mezcladas con erudiciones de biblioteca. Así podían afirmar que el conocimiento profundo de la naturaleza por los japoneses también se demostraba por el hecho de que el artista pocas veces trabajaba del natural; casi siempre lo hacían de memoria. La fidelidad de sus imágenes, así como la esencia general y el detalle descriptivo era explicado por un completo e inconsciente sentido comprensivo de la naturaleza que evitaba la necesidad de consultar a los objetos. Además, esta intimidad permitía al japonés representar a la naturaleza en términos artísticos: ver sólo su belleza y canalizar su energía en el acto creativo que traducía esa belleza en términos artísticos de manera coherente.

Esta imagen de los japoneses no coincide totalmente con la información disponible, que les revelaba como altamente civilizados y refinados según los más juiciosos patrones europeos. Que esta idílica visión pudiese sobrevivir a pesar de la evidencia de su complicación y sofisticación y que los elementos de su arte contradijeran esta imagen testimonia, según Evett, "la fuerza de la predisposición occidental hacia el mito y los efectos de la manera de mirar al arte japonés. Parece que los europeos querían creer en esta visión aún cuando tuviesen una evidencia autorizada de lo contrario."<sup>89</sup> Y efectivamente, así parece que sucede. Estaba tan arraigada la visión romántica de Oriente que era casi imposible la aceptación total de la realidad que llegaba.

Pero aunque la admiración era bastante generalizada no faltaban los desidentes sobre esta idílica relación entre el japonés, la naturaleza y la expresión artística de ésta. Los atacantes usaban como argumento fundamental la utilización de convenciones (estereotipos) en la representación de la naturaleza. Consideraban que estaban imbuidos de manierismos que

---

<sup>89</sup> Ibid., p.XIII-XIV.

se reflejaban en la representación de plantas, animales, el paisaje, la figura humana, la ilusión de espacio y el uso del color. Sobre su representación de la figura humana se la consideró simplemente incorrecta. Igual se juzgaba la perspectiva, que se consideraba distinta a la renacentista y deficiente, cuando no fallida. En cuanto al uso del color, decían que era gobernado por la estética, lo cual lo convertía en un sistema de costumbre obligada. Y concluían tajantemente en que estas convenciones nacían y eran perpetuadas por la ignorancia y la incompetencia.

Estos argumentos no son contrarios a la explicación de los admirables aspectos del arte japonés, son más bien como la otra cara de la misma moneda. El espíritu primitivo, que era responsable de las cosas positivas de los artistas japoneses tenía su lado malo, por decirlo así. Por un lado eran vistos como sencillos, inocentes, puros y en contacto con la naturaleza y por otro eran vistos como simples, retrasados, ignorantes y envueltos en un apego a la naturaleza que no les permitía la debida distancia para analizarla y comprenderla.<sup>90</sup>

Esta aparente contradicción era vista también por el occidental en cualquier otra condición primitiva. Ellas encarnaban los sentimientos ambivalentes que las civilizaciones no occidentales provocaron en los europeos a finales del siglo XIX: una contradictoria fascinación que mezclaba envidia y paternalismo. Se podía admirar y aún envidiar la aparente sencillez y pureza del ser en estado primitivo, pero esta admiración se modulaba por una conciencia inamovible de la final superioridad de la civilización occidental.<sup>91</sup>

El marco básico para interpretar el arte japonés reside en la imagen dominante de lo japonés como gente primitiva. Pero definiendo lo primitivo, no como toscos salvajes, sino

---

<sup>90</sup> Cfr. *ibid.*, p.XIV.

<sup>91</sup> Cfr. *ibid.*, p.XV.

almas sencillas que comprendían intuitivamente, y por lo tanto estaban en consonancia con la naturaleza.

Roger Marx lo expresaba así en las páginas de *Le Japon Artistique*: "El arte japonés ha seducido por sus puntos de conexión y por sus diferencias, por las analogías de humor que descubre, y por el contraste de sus doctrinas con la tradición occidental; es decir, que se ha impuesto por su ingenuidad y sutileza, por su riqueza imaginativa, por su fina calidad de observación, dulcemente escéptica e irónica; como por su individualismo netamente marcado; *pero sobre todo, lo hemos amado porque es la expresión de un pueblo suprasensible, vibrante a toda percepción, de un pueblo de "niños artistas",* porque, en él todo es intuición, espontaneidad, tacto infalible, exquisitez natural, y que, por su misma esencia, esta exquisitez aliada a la frescura de su impresión, a la ingenuidad de los *primitivos*, las delicadezas, la abstracciones de las viejas sociedades, refinadas, a la larga, por el curso de los siglos"<sup>92</sup>.

En este texto encontramos un testimonio de primera mano de la deuda al sentimiento o actitud hacia lo primitivo arrastrada del romanticismo, aunque esa imagen traicionase un poco la imagen de los japoneses tal como ellos son, y que revela una propensión a idealizar la pureza y sencillez imaginada en la condición primitiva ante el deseo de escapar de la complejidad de la civilización occidental.<sup>93</sup>

Hasta aquí hemos estado hablando de los "porqués" de la influencia japonesa. Vayamos ahora a los "cómos".

En primer lugar deberíamos decir que el *japonismo*, a pesar de su gran difusión por

<sup>92</sup> R. Marx, op. cit. p. 145-46. Los subrayados son nuestros.

<sup>93</sup> Para una visión sobre la aceptación de la estampa japonesa, J. Hillier, "The Western Taste for Japanese Prints", *Storia dell'arte*, n°27, 1976, pp.113-20.

todo Occidente, "nunca se materializó como movimiento artístico nacional o internacional, en todo caso fue una especie de clan, al contrario del neoclasicismo o incluso el orientalismo. En el postimpresionismo el círculo japonizante estuvo limitado a aquellos que, *laicos y espiritualistas a la vez*, aceptaban y deseaban tratar los temas considerados tradicionalmente como vulgares o tabús, sin aceptar por tanto una representación no idealizada"<sup>94</sup>. Estos clanes, se concretaron en reuniones en las que se rendía culto a lo japonés. Uno de los mejores ejemplos de estos clanes, fue el compuesto por artistas y críticos franceses, denominado *Société Japonaise du Jing-Lar*, que se reunía en Sèvres para cenar una vez al mes, donde los palillos para comer eran de rigor y la única bebida el *saki*. El servicio de mesa de estilo japonés fue diseñado por Bracquemond y cada miembro recibía un certificado grabado y coloreado por M.L.E. Solon, el pintor de porcelanas. Los miembros, a parte de los dos ya mencionados, eran: Philippe Burty, Zacharie Astruc, Fantin-Latour, Jacquemart y Alphonse Hirsch.<sup>95</sup>

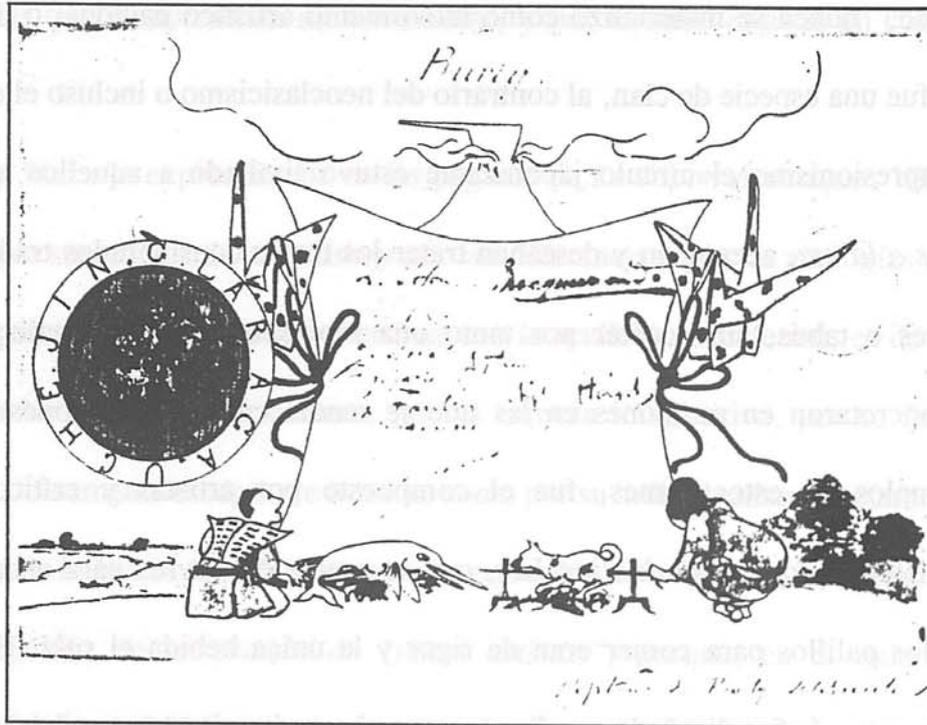
Este grupo sobresale entre otros muchos, menos famosos, que, diseminados por todo el mundo occidental dejan bien clara la idea de que el japonismo, o en la mayoría de estos casos, la *japonaiserie*, aun dentro de ser una moda común, se encarnaba en pequeños grupos unidos por la amistad.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> M. Melot, op.cit., p.254. Subrayamos lo de "laicos y espiritualistas a la vez" para remarcar la relación que siempre se mantiene entre la atracción por lo oriental y las aspiraciones espiritualistas en el arte de los siglos XIX y XX.

<sup>95</sup> Sobre la *Société du Jing-Lar*, ver Bouillion, Jean Paul, "A gauche note sur la Société du Jing-Lar et sa signification", *Gazette des Beaux Arts*, VIé per., vol.41, marzo, 1978, pp. 107-118, y en Weisberg, Gabriel P., "Japonisme: Early Sources and the French Printmaker 1854-1882" en Weisberg et al., *Japonisme*, op. cit., pp.5-10.

<sup>96</sup> En el capítulo 5 se verán casos paralelos en Norteamérica.



Ilustr. 16. M.L. Solon y F. Bracquemond. Carnet de miembro de la Sociedad del Jing-Lar de Ph. Burty, c.1867.

La influencia del arte japonés en cada uno de los artistas, como es lógico, fue distinta. No vamos a entrar a estudiar cada uno de los pintores, pues excede nuestra tarea, que por otra parte ya está hecha en estudios especializados y a los que remitimos.<sup>97</sup>

Pero respecto a las principales aportaciones que hizo el arte japonés se puede decir, que Monet fue atraído por lo que él llamaba su gusto refinado, y del que decía que le gustaban las sugerencias del código artístico japonés, con su capacidad de evocar una

<sup>97</sup> Para una visión de conjunto remitimos a los siguientes estudios: Gerald Needham, "Japanese Influence on French Painting 1854-1910" en Weisberg et al. *Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910*, op.cit., pp.115-139, y a Siegfried Wichmann, *Giapponismo*, op. cit., K. Berger, *Japonismus in der Westlichen Malerei, 1860-1920*, Prestel, Munich, 1980, y a las bibliografías que cada una de estas obras aporta. Sobre el impresionismo, el trabajo específico de E. Scheyer, "Far Eastern Art and French Impressionism", *The Art Quarterly*, vol.6, primavera, 1964, pp. 117-142.

presencia por medio de una sombra y la totalidad por medio de un fragmento.<sup>98</sup> Degas, por otra parte, declaró que había aprendido de ellos que "el dibujo no es la forma, sino la manera de ver la forma"; también aprendió la manera japonesa de organizar el espacio, los efectos del escorzo violento, de cortar las figuras en insospechados ángulos y el artificio de situar la figura principal descentrada. Uno de los mejores ejemplos de Degas al respecto es su *Bains de mer: petite fille peignée par sa bonne* que combina numerosos recursos tan sólo utilizados previamente en el *Ukiyo-e* y que como dice Honour, "casi se le puede llamar un grabado japonés con trajes franceses".<sup>99</sup>



Ilustr. 17. Degas. *Criada peinando a una niña*. 1876-77.

Estos dos autores nos dan las pautas de aceptación y recepción del japonismo en su obra, ya que el resto de los pintores impresionistas (Manet, Pissarro, Renoir,...) estarían de acuerdo en estos mismos principios.

<sup>98</sup> Cfr. Maurice Kahn, "Claude Monet's Garden", *Le Temps*, 7.VI.1904, recogido en C. Stuckey, *Monet, a retrospective*, Park Lane, Nueva York, 1986, p.244.

<sup>99</sup> H. Honour, op. cit., p.213.



Ilustr. 18. Toulouse-Lautrec. *Escena de Ballet*, 1886.

El post-impresionismo, sin embargo, tiene su punto de inicio y de diferencia con respecto al impresionismo, como vimos, en la nueva manera de inspirarse en lo oriental, ofreciéndonos nuevas posibilidades de utilización de la influencia japonesa. Así, aunque Toulouse-Lautrec a lo largo de toda su obra deja entrever de modo palpable la influencia que había supuesto el arte japonés en sus métodos de composición, en la planitud de las figuras, en el uso de la silueta, en la abruptamente falsificada perspectiva o en la gracia lineal de sus figuras, sólo tiene una obra directamente relacionada con los grabados japoneses: *Le Ballet des 'Lotus'*.

También Van Gogh utilizará estos recursos. Su afición por el arte japonés le llevará incluso a la copia directa de estampas, pero sin embargo, su fuerte personalidad pictórica deja en segundo plano su dependencia de estos modelos, y constituye una de las formas más rotundas y soterradas a la vez, de inspiración en lo oriental. El Japón era una idea fija para Van Gogh. Tenía una concepción personal que proyectaba continuamente en su propia obra.

Por el influjo del arte japonés sobre Europa veía que se produciría una mutación que debía cancelar la vieja pintura académica. Su celo misionero y su fantástica imaginación se muestran en sus cartas como una fuente inagotable de posibilidades creativas. Aunque el budismo le había excitado, también le había calmado. En 1888 se hizo afeitarse completamente la cabeza y se retrató como un monje budista. Desde Arlés, en septiembre de 1888, escribía una carta a su hermana Willemine: "Me he hecho un nuevo autorretrato como



Ilustr. 19. Van Gogh. *El puente (Japonaiserie)*. 1886-88.



Ilustr. 20. Hiroshige. *El puente de Ohashi*. c. 1857.

estudio, en el que parezco un japonés (...) Parezco feo, viejo, malo, enfermo, pobre, antes bien busco evitar el error de hacer a mis colores luminosos, armoniosos y brillantes".<sup>100</sup> Van Gogh había visto cuadros similares de procedencia china o japonesa, al estilo del retrato de Mutô Shûi, que presenta al sacerdote budista del siglo XVI, Musô Sogeki. Comparándolos se ve en ambos la mirada perdida en el vacío y la particular posición en tres cuartos que hace más relevante la cabeza. De este retrato se desprende el camino que seguirá con respecto al arte

japonés: no sólo comprenderlo copiándolo sino que ha de ir al fondo de la cultura de este

<sup>100</sup> Cfr. Wichmann, op. cit., p. 416, nota 9

<sup>100</sup> V. Van Gogh, carta a Willemine entre el 9 y el 17 de septiembre de 1888, *Correspondance Generale*, vol.2, Gallimard, París, 1990. 52-61.

pueblo para hacer surgir impulsos creativos.



Ilustr. 21. Van Gogh. Autorretrato. 1888.



Ilustr. 22. Muto Shūi. Monje Musō Sōgi (detalle). 1275-1351.

Para esto le era inevitable el estudiar la obra de los artistas del Extremo Oriente. Así le escribe a su hermana de nuevo: "Theo me ha dicho que te he regalado dibujos japoneses. Ciertamente es la mejor manera de llegar a la comprensión de la dirección que ha tomado la pintura de nuestro tiempo con sus colores luminosos. Que yo no necesite de ningún dibujo japonés es porque me digo siempre que yo estoy en Japón. Solo necesito tener los ojos bien abiertos y pintar aquello que me impacta de manera particular".<sup>101</sup> Su Japón se encarnó en Arlés ya que allí fue donde halló la misma claridad de la luz y la brillantez de los colores que en las obras japonesas que apreciaba. La xilografía japonesa se guía sobretodo por el tono

<sup>101</sup> Ibid.

cromático basado en la intensidad de los contrastes de complementarios.

En las estampas japonesas Van Gogh apreciaba la alegría elemental y espontánea de los colores variopintos, cuando dice: "También cuando se habla de los dibujos japoneses más comunes, esos de las tintas planas, para mi son tan admirables como los de Rubens o Veronés. Yo sé perfectamente que no se trata de un arte primitivo".<sup>102</sup>

Con respecto a las copias que Van Gogh había hecho de obras de Hiroshige, en ellas realza su magnificencia cromática, reforzándolo con la inclusión de dos bandas rojas con caligrafías japonesas que, de manera ingenua introduce sin seguramente saber que son el distintivo de los burdeles en Japón. Sin conocer el contenido, Van Gogh intentaba así potenciar más el efecto cromático al insertar estas bandas de un rojo brillante.<sup>103</sup>

Para sus dibujos también tomó la estampa japonesa como ejemplo a seguir. La punta de su lápiz se gira y se retuerce siguiendo las indicaciones de la pintura japonesa, que requiere que el movimiento resida en el tronco y en las ramas de los árboles.<sup>104</sup>

Su inspiración se vió reforzada no sólo por los paisajes japoneses sino que también se vió influenciada por el tratamiento de la figura. Así por ejemplo, *El actor* de Kesai Yeisen, fue elegida por Van Gogh para copiarla. No quedó en la mera *japonaiserie* sino que le sirvió para insertar la figura en movimiento en el paisaje mostrando evidentes características de profundidad. La pincelada se aleja de la tradición colorista del impresionismo y toma el color como elemento ornamental, concibiendo la policromía contra las variaciones de tono, el

<sup>102</sup> Cit. en Wichmann, op. cit., p.42. Este testimonio nos refuerza la idea que antes comentábamos de la consideración general de la época del arte japonés como primitivo.

<sup>103</sup> Cfr. Wichmann, op. cit., p. 416, nota 9.

<sup>104</sup> Sobre esto se puede consultar el capítulo "La tecnica orientale a punto e tratto nel disegni a penna di Van Gogh" en Wichmann, op. cit., pp. 52-61.



Ilustr. 23. Hiroshigue. Ciruelo en flor. c.1875.

espacio contra la superficie y también la tranquilidad y la armonía junto al tumulto. El retrato, genero tan usado por Van Gogh, se cargará de parangones con los de los orientales. Su cuidado de los fondos, repletos de elementos, está tomado de las estampas japonesas de actores, ya que esto era la base del retrato, dándose en ocasiones que lo único que varía de un retrato a otro es la cara, permaneciendo el fondo decorado como elemento de primera importancia.

Los impresionistas franceses de la primera y segunda generación se ocuparon de diversas maneras de este procedimiento, pudiendo destacarse entre los primeros el retrato de Zola por Manet, y de entre los segundos, el retrato del Père Tanguy por el mismo Van Gogh.



Ilustr. 24. Van Gogh. El árbol. 1886-88.



Ilustr. 25. Manet. Retrato de Zola (detalle). c. 1868.

Gauguin por su parte, también mostró un profundo interés por el arte japonés al principio de su carrera, cuando aún estaba bajo la onda de los impresionistas, realizando en 1884 un cuadro de un abanico japonés. Pero fue tras la primavera de 1888, cuando empezó a trabajar en el estilo conocido como *cloisonnisme* o *sintetismo*, el arte japonés ejerció una fuerte influencia en él. Pero

t a m -

bién la fuerte personalidad de este artista marca la manera de verse influido por el japonismo. Escribiendo sobre los *Bañistas Bretones* que pintó en Pont-Aven en junio de 1888, Gauguin decía que aquello no era como Degas sino "todo está hecho japonés por un salvaje del Perú". Igual que Van Gogh, tomará de estampas japonesas algunos motivos, como por ejemplo, *Naturaleza muerta con tres perritos* que pudo inspirarse en los



Ilustr. 26. Van Gogh. Le Père Tanguy (detalle). 1887.

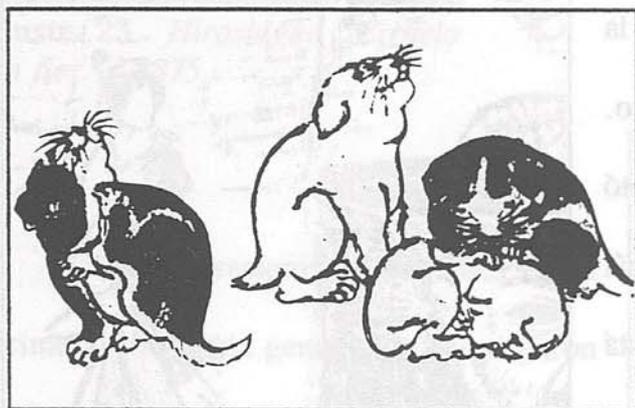
grabados animalistas de Kuniyoshi, Hiroshigue o Hokusai. Aunque el mejor ejemplo de la nueva forma de enfocar el *japonismo* por Gauguin, estaría en su *Visión después del Sermón*, que es una de las obras maestras del *cloisonnisme*. Emile Bernard escribió sobre él: "los dos luchadores grabados en un album japonés fueron retomados para representar una visión"<sup>105</sup>,

impresionó mucho la fantasía de Gauguin y de sus compañeros simbolistas, y la inspiración

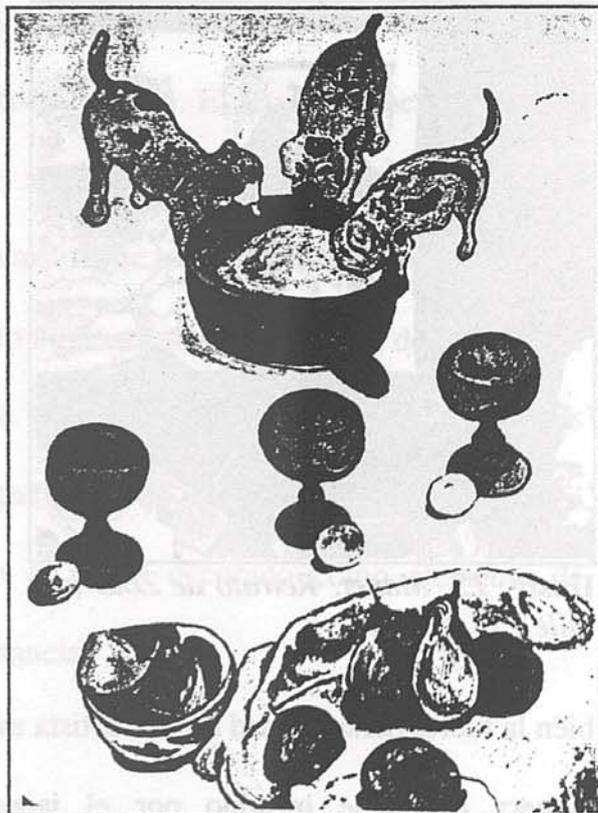
<sup>105</sup> E. Bernard, *Mercure de France* (1903), cit. por Honour, op. cit., p.221.

trasmutándose de luchadores japoneses en un grabado de Hokusai a Jacob y el ángel. Pero igual se podría decir del árbol que cruza el lienzo, dándole ese ritmo diagonal tan frecuente en las composiciones japonesas. Este sería uno de los mejores ejemplos de la superación de la *japonaiserie*.

Durante su estancia en Tahití, parece



Ilustr. 28. Hokusai. *Gatos y otros animales (Manga)*, c. 1848.



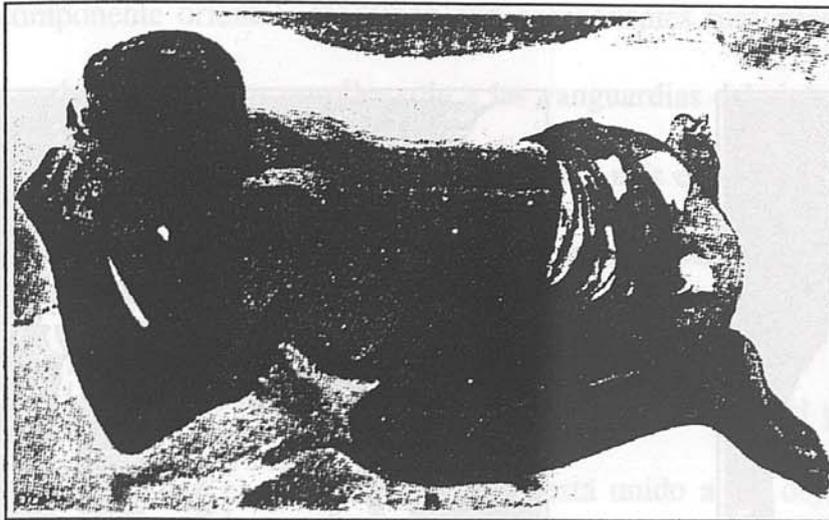
Ilustr. 27. Gauguin. *Naturaleza muerta con tres cachorros*. 1888.

difícil que Gauguin se llevase una copia del *Manga* de Hokusai, Wichmann opina que aunque lo conocería en Francia, allí pudo haberlo utilizado con frecuencia gracias a los

marineros que llegaron a la isla.<sup>106</sup> Las relaciones entre ellos son claras y en parte vendría dado porque las posturas de las mujeres polinesias eran bastante parecidas a las que aparecían en el *Manga*. Por ejemplo está su *Otahi (soledad)* en la que la mujer toma una postura de descanso muy parecida a la que presenta un *Kôhan* de Hokusai. La indolencia natural de los gestos de reposo con simplificación no artificiosa pintados por Hokusai pudieron haber

<sup>106</sup> Cfr. Wichmann, op.cit., p.45.

estimulado a Gauguin de manera perdurable, que en el gesto no veía solo la cotidianidad, sino también el *pathos* de la pose estatuaria.



Ilustr. 29. Gauguin. *Otahi (soledad)*. c.1893.



Ilustr. 30. Kuniyoshi. *Madre jugando con niños*. 1844.

Otro aspecto importante del arte japonés que Gauguin va a tomar para su obra gráfica, será el de la técnica *ishizuri*, o estilo *Shironuki*, que hace emerger los objetos de un fondo negro. Esta técnica fue especialmente cultivada en Japón, donde reunía un alto nivel con una extrema simplicidad de medios estilísticos. La xilografía se hacía con impresiones sobre una pieza negra homogénea de la que se aprovechaban muchas posibilidades artísticas. Se podía introducir la escritura como en la pura caligrafía. Se podía desarrollar también vistas paisajísticas en bandas intercaladas por escritura. Los pintores *ishizuri* sabían hacer resaltar los efectos más sutiles de luz mediante líneas, manchas y puntos, apareciendo el mundo animado por una fosforescencia parecida a la que utilizó Gauguin en sus noches tropicales de su *Noa Noa*. Este negro mágico y el blanco brillante no habían sido nunca representados de esta manera inquietante y sin embargo fiel a la realidad. Este procedimiento *ishizuki* impresionó mucho la fantasía de Gauguin y de sus compañeros simbolistas, y la inspiración

sacada de esta técnica conduce a múltiples desarrollos en la gráfica europea anterior y posterior a 1900. Entre ellos estarán Odilon Redon, Emile Bernard, Edward Munch, Maillol, Kirchner,...



Ilustr. 31. Gibon Sengai. Amida Butsu.



Ilustr. 32. Gauguin. Buda. post. a 1895.

Dentro de todo ese ambiente simbolista habría que hablar de los *Nabis* en donde hallamos otras tantas influencias de Oriente. Sin embargo, este movimiento, de carácter mucho más intelectual, aunque formalmente tome cosas del arte japonés en sus fundamentos estéticos presenta una sorprendente relación entre las ideas revolucionarias propuestas por los Simbolistas y las del más antiguo Extremo Oriente. Así, la creencia expresada en las declaraciones de Aurier de que las formas pintadas pueden de alguna manera permanecer siendo ideas, es central en la teoría simbolista. Esta idea tan "revolucionaria" en China se resumía en dos palabras *hsieh i* (literalmente, escribir ideas), un propósito que los caballeros pintores habían sostenido desde la dinastía Sung como el verdadero propósito de la pintura; como sabemos la exacta representación podía ser dejada para los pintores cortesanos y los

profesionales. La estética de la pintura erudita en China producía un simbolismo pictórico a un nivel de sutilidad que era inimaginable por un Gauguin o un Aurier.<sup>107</sup> Sin embargo, el componente oriental, mezclado con componentes rosacruces y esotéricos, será uno de los canales más fluidos que llegarán a las vanguardias del siglo XX.<sup>108</sup>

Maurice Denis, uno de los pintores más emblemáticos del simbolismo, creía que la naturaleza proporcionaba meramente el pretexto para expresarse, y que la forma no era más que un vehículo para los sentimientos, esto también había sido un punto central en la estética de los "literati" chinos desde la dinastía Sung, cuando el pintor-poeta Su Tung-po (1036-1101) dijo que el caballero pintor no está unido a los objetos materiales; cuando él pinta simplemente "pide prestada" la forma de las cosas en las cuales, por el momento, "se alojan sus sentimientos". Pero él no los deja allí, evitando de esta manera que las relaciones con la forma le supongan una carga. El catálogo de la colección del Emperador Hui-tsung, contiene, en una glosa del pintor de bambú Wen T'ung (muerto en 1079), una declaración en la que dice que él "utilizaba las cosas en orden a dar alojamiento a su entusiasmo". La disociación a partir del objeto tiene una larga historia en el arte chino.<sup>109</sup>

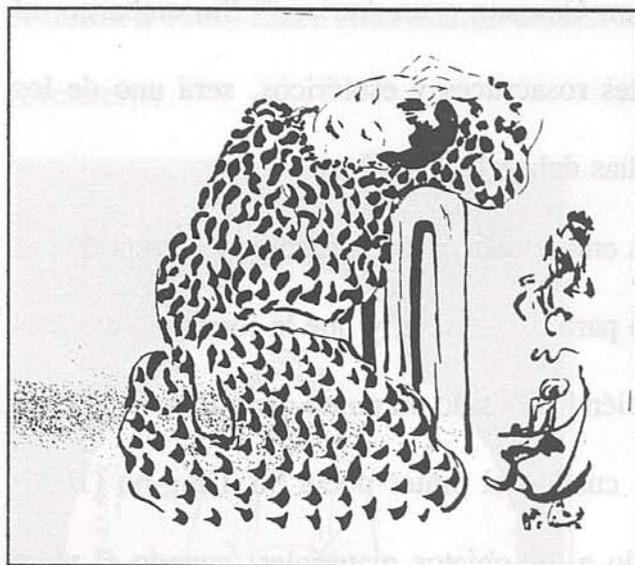
Sobre otros paralelos los podríamos continuar, hablando de Bonnard -que fue llamado haciendo juegos con su nombre "le Nabis Japonard"-, de Vuillard, o incluso Ensor y de

<sup>107</sup> Cfr. M. Sullivan, op. cit., p. 243.

<sup>108</sup> Vid. M. Fagiolo, "Los grandes iniciados. El revival Rose+Croix en el período simbolista" en Giulio Carlo Argan et al. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977, pp.95-127.

<sup>109</sup> Cfr. M. Sullivan, op. cit., p. 243.

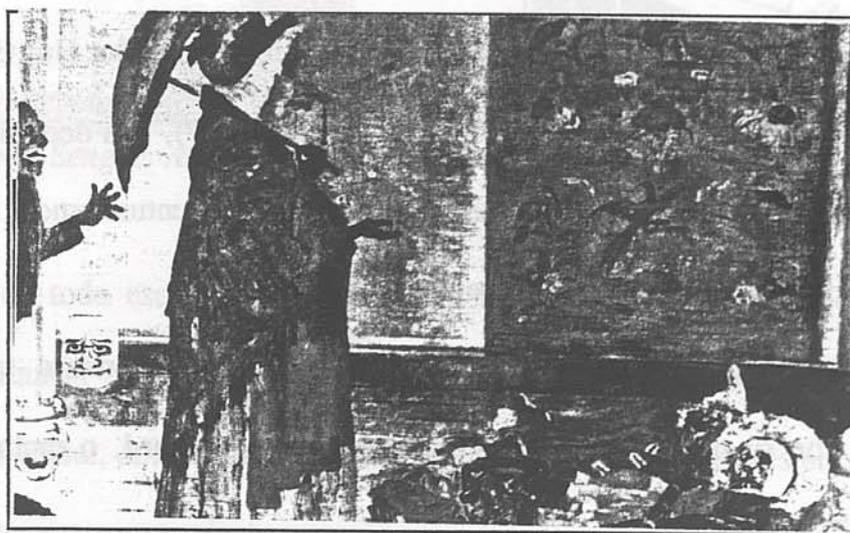
tantos otros que durante esta época se vieron influidos por las artes de Oriente.<sup>110</sup>



Ilustr. 33. Vuillard. *Jeune femme*, 1891.



Ilustr. 34. Bonnard. *Mujer con perro*, 1891.



Ilustr. 35. J. Ensor. *El asombro de la máscara*, 1889-90.

En estos artistas se mezclaban, entre otras, las ideas esotéricas, las orientales y las

<sup>110</sup> Sobre esto se puede ver el magnífico trabajo de Ursula Perucchi Petri, *Die Nabis und Japan: Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, Prestel Verlag, Munich, 1975; y de la misma autora "Vuillard y el Japón", en *Vuillard*, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1990, pp.137-160.

católicas. Un pintor que destaca de entre ellos es Odilon Redon. Hacia 1860 entra en contacto con Antonin Clavaud que le introduce en los libros de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire junto con los preceptos de las religiones orientales. Todos estos conocimientos exóticos y raros darán su fruto en las series de litografías *Dans le rêve* (1879), *Hommage à Goya* (1885) o *Las tentaciones de S. Antonio* (1888), en el que tomará muchos elementos formales de las estampas japonesas más peculiares por su tema, mezclando con esos recursos e iconografía contenidos baudelarianos y órficos que había descubierto en los escritos de Goethe.



Ilustr. 36. O. Redon. *Flor de pantano*. 1885



Ilustr. 37. Hokusai. *El fantasma de la linterna*. c. 1830.

El apartado que hablase de la influencia japonesa en las artes decorativas sería extensísimo, por tanto vamos a obviarlo remitiendo a la consulta de otros trabajos<sup>111</sup>, aunque ello no es óbice para que señalemos la importancia que éstas tendrán para la posterior

<sup>111</sup> Vid., entre otros, Martin Eidelgerg y William R. Johnston, "Japonisme and French Decorative Arts", en Weisberg et al., *Japonisme*, op. cit., pp.141-212; y Siegfried Wichmann, *Giaponismo*, op.cit., principalmente pp.268-379.

evolución del *Art Nouveau* en sus diferentes formas<sup>112</sup>, principalmente en Austria (G. Klimt, E. Schiele, A. Loos), en Bélgica (Van de Velde), y que en el mundo anglosajón tendría su peculiar importancia para el movimiento *Art and Crafts*, con los ya mencionados Walter Crane y William Morris a la cabeza; y en la *Escuela de Gales* con figuras tan emblemáticas como Charles R. Macintosh, E.W. Goodwin, Arthur L. Liberty, o en la rama estadounidense representada por Louis Comfort Tiffany.

### **3. El japonismo en Inglaterra y su proyección en América.**

Tras estos análisis sobre cómo veían e interpretaban el arte japonés en Francia echemos una ojeada en lo que pasaba fuera. Sin embargo, somos conscientes de que nada de lo sucedido fuera de este país fue ajeno al gran peso que suponía la hegemonía francesa en las artes de Occidente durante esta época. Dada la particular relevancia que tendrá posteriormente, nos interesa de manera especial ver las repercusiones de estas influencias en Inglaterra por lo que generará posteriormente en el ambiente anglosajón.

#### **a) El japonismo y los artistas ingleses.**

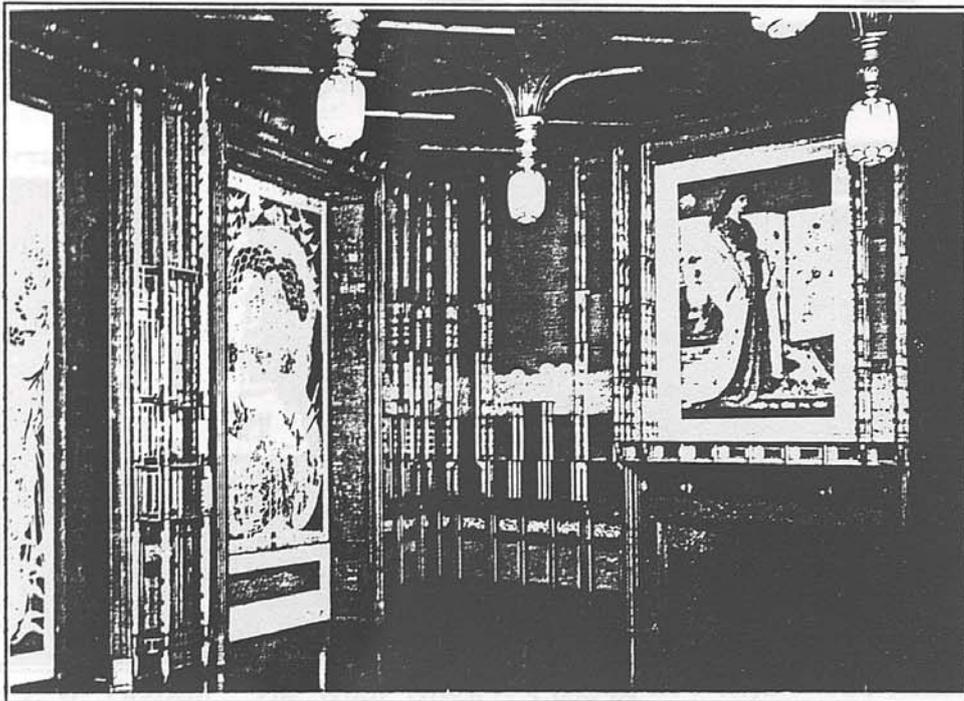
La presencia e influencia de las estampas en Inglaterra al igual que en Francia también fue grande, siendo un protagonista principal en su introducción el pintor americano James McNeill Whistler (1834-1903). Esto lo podemos deducir de lo que nos relata, en noviembre de 1906, William M. Rossetti, hermano de Dante Gabriel, a cerca de sus primeros encuentros con los grabados japoneses: "Fue a través de Whistler que mi hermano y yo conocimos la xilografías y las estampas a color japonesas. Creo que fue en 1863. Whistler había visto y

---

<sup>112</sup> Sobre esto se puede consultar T.S. Madsen, *The Sources of Art Nouveau*, H. Aschehoug, Oslo, 1956.

adquirido algunos ejemplares de estas obras en París; estaba sinceramente encantado, y nos las mostró; nosotros intentamos conseguir algunas del mismo tipo. No creo que en Londres nadie hubiese prestado atención a los dibujos japoneses antes que nosotros"<sup>113</sup>.

Pero Whistler no aportó tan sólo el conocimiento de estos ejemplares, sino que también a través de su obra demostraba como los motivos japoneses podían ser reutilizados, y cuya culminación sería el diseño y realización de la famosa *Peacock Room* para Frederick Leyland.<sup>114</sup>



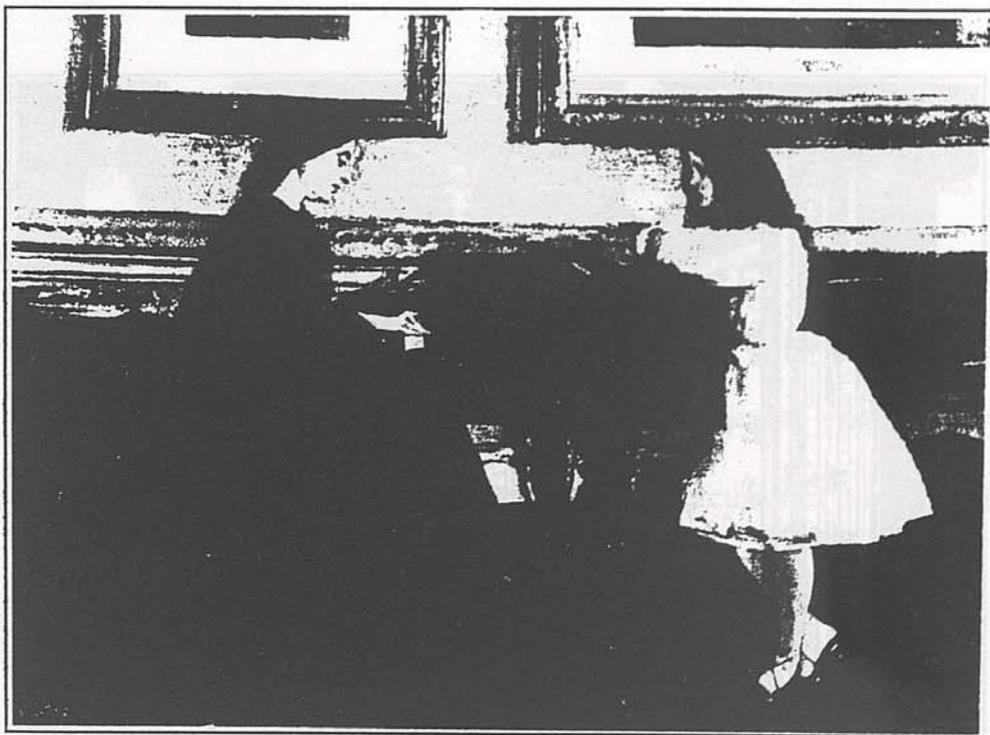
Ilustr. 38. J. M. Whistler. Sala de los Pavos Reales. 1878

Whistler, por las peculiaridades de su personalidad, estuvo implicado con grupos japonistas tanto en Francia como en Inglaterra, y sirvió de puente entre estos países, llegando a ser conocido en Inglaterra como el "artista japonés" hasta los años 70, en los que Japón

<sup>113</sup> W. M. Rossetti, *Some Reminiscences, I*, Nueva York, 1906, cit. por Pennell, E.R. y J.: *The Life of James McNeill Whistler*, Londres-Filadelfia, 1908, vol.I, p.118.

<sup>114</sup> Cfr. John Sandberg, "Japonisme and Whistler", *Burlington Magazine*, noviembre, 1964, pp. 500-507.

dejó de ejercer tanta influencia en su obra.<sup>115</sup> En su obra se presentan algunos recursos verdaderamente revolucionarios que podemos asociar a su conocimiento de la estética oriental. Entre ellas es la disolución de todo lo sólido en una bruma azulada. Pero cuando empezó a formular sus opiniones públicamente, un gran número de ellas eran puro impresionismo pero otras, sin embargo, contradicen la doctrina de los impresionistas, en una dirección ya indicada por pinturas suyas más antiguas como *Al piano* (1858-9).



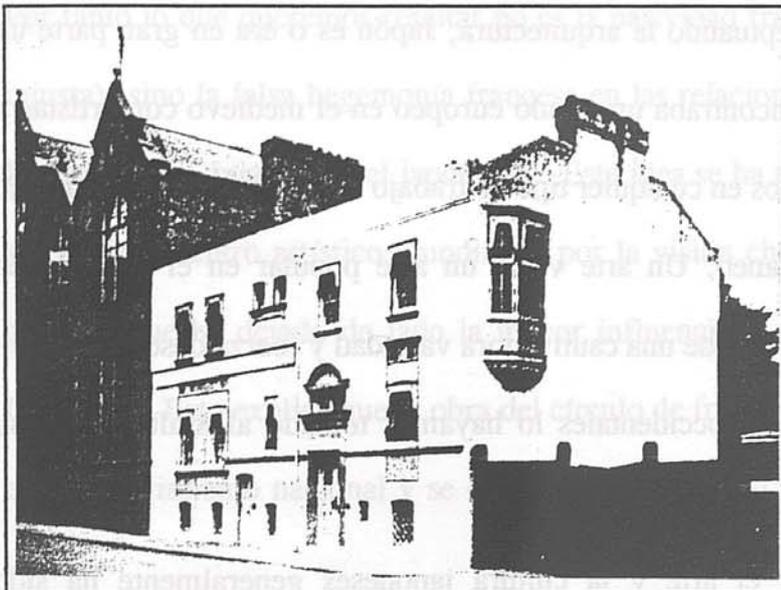
Ilustr. 39. Whistler. *Al piano*. 1858-9.

Por otra parte Whistler se refería a sus paisajes, no con el humilde apelativo de "Impresiones", sino con el más pomposo de "Armonías", "Sinfonías" y "Nocturnos"; con ello introducía relaciones musicales -esto es, abstractas-, y de ánimo, que estaban prohibidas a los impresionistas, cautivos como estaban en la esfera de lo visible. Así llegaba a decir que "la pintura es la poesía de la vista, como la música es la poesía del sonido", o de un modo más

<sup>115</sup> Cfr. Honour, op.cit., p.211 y 216.

terminante, que "la naturaleza suele equivocarse".

Las diferencias con los impresionistas no eran exclusivamente en sus obras o en sus opiniones sino que también abarcaban a su manera de vivir. Su casa fue diseñada por el japonizado decorador E.W. Godwin. Si comparamos ésta casa con las de los impresionistas se ve que la pretensión de unir vida y arte era una meta en su manera de concebir la existencia.<sup>116</sup> Esta casa no era simplemente su residencia, sino que albergaba una pequeña escuela. En el piso alto había un gran estudio y otra habitación con un estudio de dibujo, cinco dormitorios, comedor y cocina.



Ilustr. 40. E.W. Godwin. "The White House". Casa de Whistler en Tite Street, Londres. 1877.

En ella albergaría a sus abundantes visitas y donde tendrían lugar unos fructíferos encuentros para el futuro de la pintura. Pues aunque su carácter fuerte ha dejado de él una imagen agresiva, "una de las cosas más agradables para Whistler en su vejez era la atención que

prestaba a los jóvenes artistas"<sup>117</sup>, incluyéndose muchos compatriotas americanos. Tenía un carisma especial que cultivó durante toda su vida que le hacía ser atractivo y amable, cosa que no le evitó el que tuviera

<sup>116</sup> Cfr. Nikolaus Pevsner en F.H. Hinsley, (dir.) t. XI de la *Historia del Mundo Moderno de Cambridge (El progreso material y los problemas mundiales, 1870-1898)*, p.112.

<sup>117</sup> *From Realism to Symbolism: Whistler and His World*, Wildenstein & Co., Philadelphia Museum of Art, 1971, textos de Allen Staley, Theodore Reff et al., p.18. Cit. por Sara Mills, *Japanese Influences in American Art, 1853-1900*, p.22.

también muchos enemigos. De hecho el libro que recoge sus escritos lo tituló, *The Gentle Art of Making Enemies* (El gentil arte de crearse enemigos)(1890).

Otro protagonista de la época, Walter Crane, que sería uno de los más importantes conocedores del Japón entre los prerrafaelitas ingleses, nos habla sobre lo que antes comentábamos de la falsedad del conocimiento exclusivo del grabado japonés y la conexión que la influencia japonesa tenía con las ideas morrisianas: "La apertura de los puertos japoneses al comercio europeo ha tenido indudablemente una enorme importancia sobre el arte occidental, sin considerar la influencia que Europa ha ejercido sobre el japonés. En cuanto al arte y al artesanado, exceptuando la arquitectura, Japón es o era en gran parte un país en las condiciones en que se encontraba un estado europeo en el medievo con artistas y artesanos maravillosamente instruidos en cualquier tipo de trabajo decorativo y bajo el influjo de un naturalismo audaz y espontáneo. Un arte vivo, un arte popular en el cual fluyen tradición y maestría y cuya expresión es de una cautivadora variedad y fuerza descriptiva. No sorprende, por tanto, que los artistas occidentales lo hayamos tomado al asalto y que su influencia sea por tanto preponderante".<sup>118</sup>

Aunque el entusiasmo por el arte y la cultura japoneses generalmente ha sido considerado más penetrante en el continente europeo, sin embargo la respuesta inglesa al japonismo fue amplia y positiva. Además, se podría decir que, a diferencia de Francia, Inglaterra, y por extensión los países anglosajones, estaban mejor preparados para el advenimiento del nuevo estilo, pues dentro de sus afanes estaban la frescura de colores y la

---

<sup>118</sup> Aquí se percibe tanto la consciencia de la traición japonesa a su tradición como la relación con el romanticismo, en cuanto a los binomios primitivo-popular y exótico-medieval. Walter Crane, *Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit*, Leipzig, 1901, p.184. Cit. por Wichmann, op.cit., p.8.

simplicidad en el diseño. De esta manera la influencia de Japón en las artes decorativas allí resultó una de las más fructíferas.

Por otra parte, la actitud de los ingleses -de los americanos hablaremos más adelante- frente a lo japonés parece que fue mucho más activa que la de los franceses. Los ingleses zarparon para ir a conocer a aquellas tierras y aquellas gentes. Esto no quiere decir que ningún francés fuera a Japón o a ningún otro país del Extremo Oriente, al contrario, sí que fueron.<sup>119</sup> Por poner un ejemplo destacaremos a Emile Guimet, el cual gracias a sus viajes logró reunir mucho material que después ha constituido la base del actual Museo Guimet.<sup>120</sup> Por tanto lo que queremos resaltar no es la pasividad francesa (que a parte de ser falsa sería injusta), sino la falsa hegemonía francesa en las relaciones con Japón y la errónea visión de Francia como única raíz del japonismo. Esta idea se ha mantenido hasta hoy por el hecho de ser París el centro artístico mundial, y por la visión chauvinista o afrancesada de la crítica de arte, que ha dejado de lado la mayor influencia y recepción nipona en otras partes de Occidente. Esto explica que la obra del círculo de franceses japonizantes nunca se convirtiera en un movimiento nacional y se quedase en un círculo restringido de la burguesía, guiados

<sup>119</sup> Entre otros viajeros franceses por Oriente que dejaron testimonio escrito de su viaje se pueden citar a: **Le Baron Ch. de Chassiron** (*Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde*, 1858-60, E. Dentu, París, 1861); **Rodolphe Lindau** (*Voyage autour du Japon*, Hachette, París, 1864); **Camille de Furth** (*Un parisien en Asie, voyage en Chine, au Japon, dans la Mantchourie Russe*, Librairie Générale des Auteurs, París, 1866); **Theodore Duret** (*Voyage en Asie, le Japon, la Chine, la Mongolie, Java, Ceylan, l'Inde*, Michel Levy Frères, París, 1874); **Georges Bousquet** (*Le Japon de nos jours* (2 vols.), Hachette, París, 1877); **Emile Guimet** (*Promenades japonaises*, G. Charpentier, París, 1878; *Tokio-Nikko*, G. Charpentier, París, 1880); **Philippe Sichel** (*Souvenirs d'un bibeleteur au Japon*, E. Dentu, París, 1883).

<sup>120</sup> Sobre los viajes de Guimet vid. Keiko Omoto y Francis Macouin, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Gallimard, París, 1990 y Keiko Omoto, "Emile Guimet et le Japon" en *L'oeil*, nº448, enero/febrero, 1993, pp.20-25.

más por un afán voluntarista que real.<sup>121</sup>

Todo esto nos debe llevar a reconsiderar el papel jugado por los otros países, y especialmente Inglaterra y Estados Unidos, en el japonismo y en la atracción occidental por lo oriental.<sup>122</sup> Así, aunque dependientes del japonismo francés, desarrollaron unas vías complementarias que enriquecieron la imagen global de Oriente y del Japón en particular.

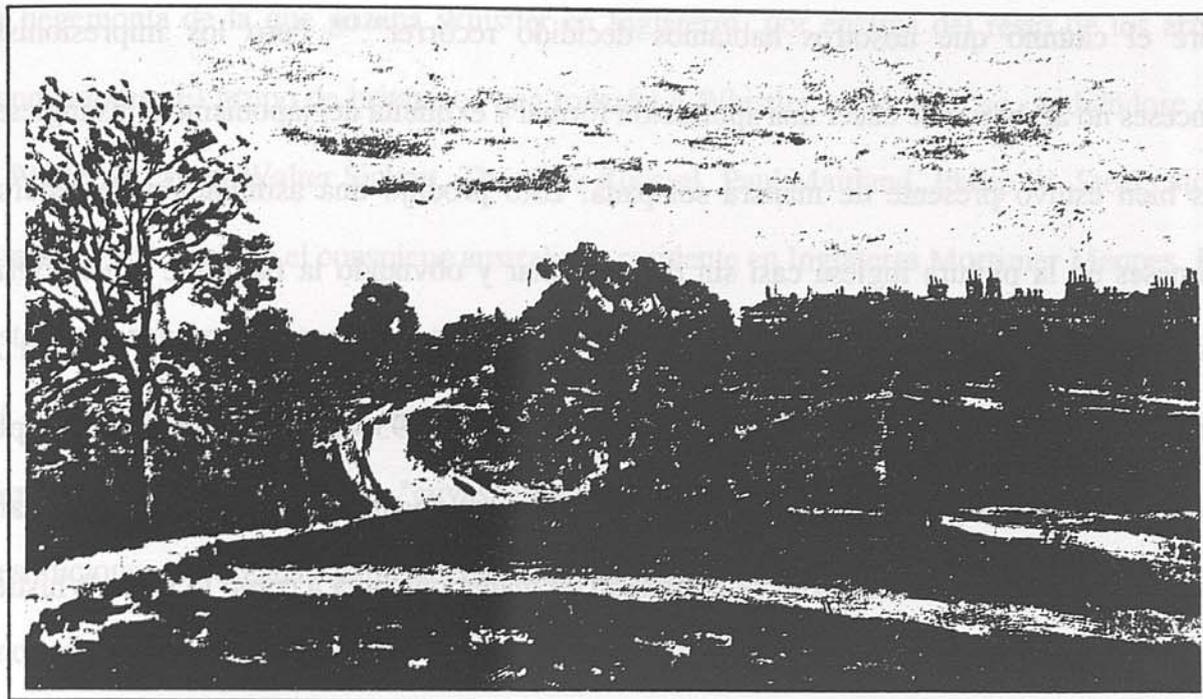
Durante esta época los pintores ingleses estaban sumidos bajo el fuerte dominio del academicismo realista francés (Millet, Alphonse Legros, Jules Bastien-Lepage,...), apadrinado por las instancias artísticas oficiales de su propio país. La incorporación de elementos más vanguardistas, como eran los aportados por el arte oriental, fueron tímidos y sólo lograron incorporarlos los pintores de más temple y fuerte personalidad. Estas influencias para los pintores británicos arrancaron, por una parte del impresionismo francés y, por otra de Whistler, siendo estos un abono excelente para una tierra mejor.

Varios de los más importantes pintores impresionistas franceses mantuvieron contactos con los artistas ingleses. Claude Monet y Camille Pissarro durante la guerra Franco-Prusiana (1870-1877) residieron en Londres donde conocieron nuevas confirmaciones para su trabajo

---

<sup>121</sup> Vid. Melot, op.cit., p.257 y notas 24, 25 y 26, que indica que las estadísticas de inversiones, visitantes e intercambios, van hacia otros países. Entre otros se pueden aportar estos datos: IMPORTACIONES: mientras que en 1877 Francia, facturó 3 millones de yens, en Alemania sólo fueron 700.000 yens; pero en 1898 Francia subió a 6 millones de yens, mientras que Alemania pasó a los 62 millones de yens. En cuanto a VISITANTES: entre 1889 y 1893, tan sólo 391 franceses residieron en Japón, frente a los 490 alemanes o los 1787 ingleses. Por su parte los japoneses que vinieron a Occidente se distribuyeron así: 57 en Francia, 105 en Alemania, 116 en Inglaterra; y los pasaportes para visitar Occidente fueron: 15 para Francia, 29 para Alemania, y 299 para Inglaterra. (Cfr. Gabinete Imperial, sección de estadística general, *Resumen Estadístico del Imperio de Japón*, 9º año, 1895, Tokyo).

<sup>122</sup> A parte estaría el orientalismo alemán tan arraigado desde hacía tiempo, y del que ya hemos citado sus orígenes románticos, pero en el que no vamos a entrar por no tener tanta influencia en el ámbito pictórico y por funcionar de manera autosuficiente y casi autónoma.



Ilustr. 41. C. Monet. Hyde Park, Londres. 1871.

(por ejemplo, Turner y Constable), y nuevas amistades entre los pintores británicos sobre los que tuvieron una influyente ascendencia. De entre ellos destaca Wynford Dewhurst, que escribiría artículos y libros en los que difundiría los principios impresionistas para el público inglés. En 1904 escribió su memorable *Impressionist Painting, Its Genesis and Development*, en el que intenta justificar su posición y la de todos aquellos ingleses que seguían los métodos del impresionismo francés.<sup>123</sup> Edgar Degas también tuvo sus seguidores, como Walter Sickert o William Rothenstein, que trabajaron con él en París. Lucien, el hijo de Camille Pissarro se estableció en Inglaterra, a donde éste le dirigía las famosas cartas *à son fil, Lucien*, y donde, gracias a su prestigio, se hizo un nombre entre los artistas colaborando con ello a la difusión de los avances pictóricos del impresionismo francés. En opinión de Sickert, Lucien Pissarro ofreció el "autorizado depósito de una masa de conocimientos y experiencias heredadas..." de su padre Camille; el fue "una guía... un diccionario de teoría y práctica

<sup>123</sup> Incluido en Charles Stuckey, op. cit., pp.229-241.

sobre el camino que nosotros habíamos decidido recorrer".<sup>124</sup> Pero los impresionistas franceses no acabaron de hacer una aportación formal y explícita del japonismo a los ingleses, más bien estuvo presente de manera solapada. Esto produjo una asimilación de recursos japoneses en la pintura inglesa casi sin dejarse notar y obviando la flagrante *japonaiserie*, salvo algunos casos, como son algunas obras de Mortimer Menpes o las de Edward A. Hornel y George Henry, los cuales tras un viaje a Japón (1893-4) dejaron algunos ejemplos de ésta.<sup>125</sup> Sin embargo es interesante el reseñar que estos dos últimos pintores al enfrentarse directamente con Japón tradujeron su impresión de manera distinta a como lo haría Whistler, utilizando fuertes contrastes de color y de sombras.<sup>126</sup>

Whistler por su parte estaba tan asimilado al impresionismo que un crítico de la época escribió: "en Inglaterra, a todos los efectos, impresionismo significa Whistler".<sup>127</sup> Aunque ahora sabemos que esto no es exactamente así, nos da una idea de



Ilustr. 42. E.A. Hornel. *Bailarinas japonesas*. c. 1894.

<sup>124</sup> W. Sickert en *The New Age*, 29 de mayo de 1913, cit. en Kenneth McConkey, *British Impressionism*, Paidon, Oxford, 1989, p. 144.

<sup>125</sup> La consideración más completa sobre el japonismo de Henry y Hornel se puede hallar en Scottish Arts Council, *Mr. Henry and Mr. Hornel visit Japan*, catálogo de una exposición organizada por William Buchanan, 1978.

<sup>126</sup> Cfr. Kenneth McConkey, op. cit., p.95-96.

<sup>127</sup> Frank Rutter, *Art in My Time*, 1933, pp. 57-58, cit. por McConkey, op. cit., p.119.

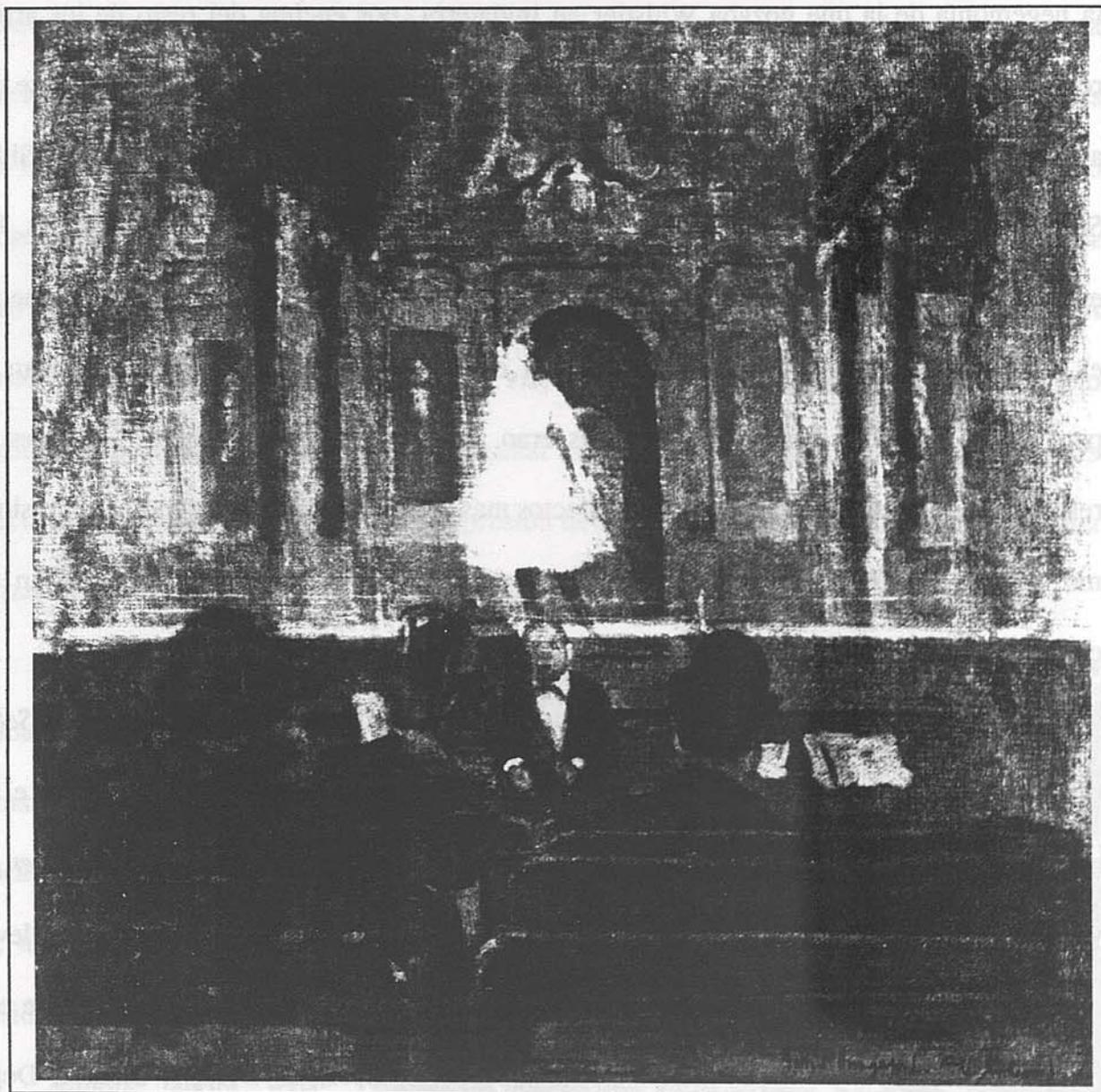
la hegemonía de la que gozaba Whistler en Inglaterra, por encima del resto de los artistas renovadores. El grupo de británicos que rodeaba a Whistler era numeroso, pudiéndose citar a Walter Greaves, Walter Sickert, Théodore Roussel, Paul Maitland, Philip W. Steer, Sidney Starr, Arthur Studd y el conspicuo australiano residente en Inglaterra Mortimer Menpes. Pero estos sólo son unos pocos porque podríamos continuar enumerando nombres ya que fue raro el artista de la época que no se relacionara con él. De entre todos estos destacan dos personajes: Sickert y Steer, "cuyas obras eran abiertamente experimentales, a veces con resoluciones arriesgadas en búsqueda de efectos más fácilmente asociables con el impresionismo francés... ambos habían estado aislados de sus contemporáneos y admitían una comparación directa con los primeros maestros de la modernidad".<sup>128</sup>

Sickert, hijo de un pintor seguidor de Couture, estudió con Legros en la *Slade School of Fine Art*. Este aprendizaje académico terminó por el encuentro con Whistler, con el que empezó a trabajar como asistente, siéndole encargado el llevar el cuadro *Composición en gris y negro n. 1, La madre del artista* (1872) al Salón de París. Para su estancia en París llevaba cartas de Whistler presentándole a Degas y Manet. Habiéndose ganado la amistad de estos pintores, en junio de 1885 se reunieron en la ciudad francesa de Dieppe, Sickert, Degas, Whistler, Monet, Jacques-Emile Blanche y otros produciéndose una fructífera relación artística y de conocimiento mutuo.

Es significativo el cambio que sufrió el impresionismo francés en Gran Bretaña, ya que cuando posteriormente Sickert escribiera sobre qué era el impresionismo no habla de contrastes simultáneos de color, ni de luz, ni de atmósfera, ni sobre los toques de pincel respondiendo a las sensaciones sentidas ante la naturaleza. "Esencial y primeramente no es

<sup>128</sup> De la introducción al catálogo de la exposición "London Impressionists" (1889), reimpreso en D.S. MacCann, *Life, Work and Setting of Philip Wilson Steer*, Londres, 1945.

<sup>128</sup> McConkey, op.cit., p.20.

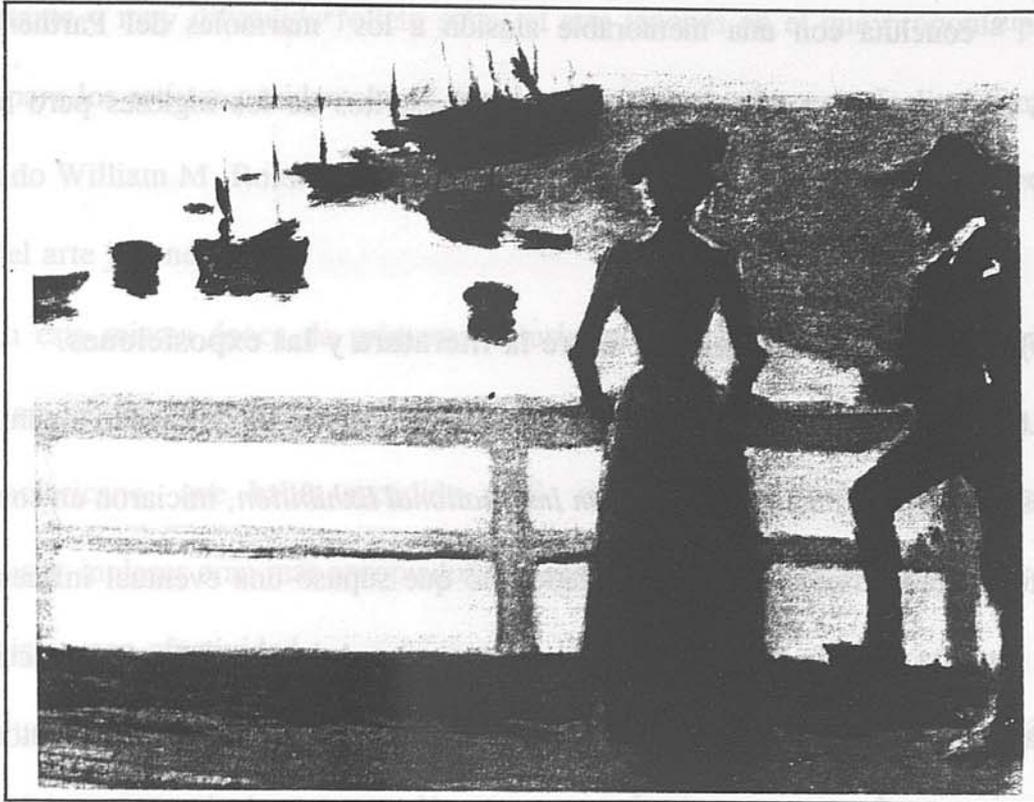


Ilustr. 43. Walter Sickert. *Queenie Lawrence en el escenario de Gatti*. 1880.

realismo. No tiene deseos de reflejar nada por el mero hecho de que exista... acepta, como aspiración de la pintura, lo que Edgar Allan Poe dice ser la única provincia legítimada del poema, la belleza. Está... convencida en la creencia de que para aquellos que viven en la más maravillosa ciudad del mundo, el más fructífero curso de estudio reside en un esfuerzo persis-

<sup>124</sup> Cfr. Kenneth Surin, *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>125</sup> Frank Rutter, *op. cit.*, pp. 57-58, cit. por McCloskey, *op. cit.*, p. 119.



Ilustr. 44. Philip W. Steer. *El puente*. 1887.

tente por revelar la magia y la poesía que ven diariamente rodeándoles..."<sup>129</sup>

Belleza, magia, poesía; estas son las palabras que Sickert usa para definir su idea de impresionismo, describiendo un lenguaje visual para intelectuales. Esta visión tan acorde con lo que luego iban a ser las vanguardias sin embargo tan sólo la percibieron él y unos pocos más. En Estados Unidos como luego veremos esta visión fue más común. Y tanto en Inglaterra como en Estados Unidos los que asumieron el impresionismo como algo más que meras telas pintadas deben gran parte de sus percepciones a Whistler. Sin embargo en Inglaterra los elevados pensamientos poéticos de Whistler, que en su célebre conferencia "Ten

<sup>129</sup> De la introducción al catálogo de la exposición "London Impressionists" (1889), reimpreso en D.S. MacColl, *Life, Work and Setting of Philip Wilson Steer*, Londres, 1945, pp. 175-6.

O'Clock"<sup>130</sup> concluía con una memorable alusión a los "marmoles del Parthenon" y al "abanico de Hokusai", hallarían respuesta en los escritos de los ingleses pero no en sus lienzos.<sup>131</sup>

#### b) Los marchantes ingleses: entre la literatura y las exposiciones.

Los artistas, coleccionistas y aficionados ingleses desde 1862, cuando algunos objetos japoneses fueron presentados en la *London International Exhibition*, iniciaron un conocimiento de estos lejanos artefactos y de su estética, lo que supuso una eventual influencia en la creación artística de Gran Bretaña. A medida que pasaba el tiempo, más y más escritos sobre el arte japonés fueron publicándose.<sup>132</sup> A mediados de los años 60, John Leighton publicó

---

<sup>130</sup> La conferencia no fue un sólo acontecimiento, fueron muchos. Celebrada por primera vez en febrero de 1885, se repitió ante selectos auditorios de Cambridge, Oxford, la *Royal Academy Students' Club*, y tal fue su repercusión que le solicitaron que la pronunciara en Francia, Belgica, Italia y hasta en Estados Unidos, donde el *New York Times* (28.VI.1888) anunció la promesa de Whistler de ir allí a darla. Estas propuestas nunca se materializaron aunque se publicó escrita en muchos de estos países a partir de 1888. Para más información ver el capítulo 7 de Hilary Taylor, *James McNeill Whistler*, Studio Vista, Londres, 1978, pp. 117-122. La conferencia está incluida en *The Gentle Art of Making Enemies*, Londres, 1890.

<sup>131</sup> Cfr. McConkey, op. cit., pp. 92-93.

<sup>132</sup> Seguidamente vamos a comentar algunas de estas publicaciones. Esta sería una ligera relación al respecto de la difusión escrita de las ideas sobre Japón, Oriente y su arte y cultura: **Marcus B. Huish**, *Japan and its art*, (The Fine Art Society, Londres, 1889); **Charles Dresser**, *Japan, its Architecture, Art and Manufactures*, (Longmans, Green and Co., Londres, 1882); **William Anderson**, *Descriptive and Historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Painting in the British Museum*, (Longmans and Co., Londres, 1886), *The pictorial arts of Japan*, (Sampson, Low, Marston, Searle and Riving, Londres, 1886); **Rutherford Alcock**, *Art and Art Industries in Japan*, (Virtue, Londres, 1878), *The capital of Tycoon*, (Longman, Green and Roberts, Londres, 1863); **William Elliot Griffis**, *The religion of Japan*, (Londres, 1895, Nueva York, 1896), *The Mikado Empire* (2 vols.), (Harper Bros., Nueva York, 1876); **W.G. Aston**, *Shintô the way of the Gods*, (Londres, 1905); **Sir Edward J. Reed**, *Japan: its history, traditions and religions* (2 vols.), (John Murray, Londres, 1880); **J. Legge**, *A record of buddhistic Kingdoms, being and Account by the Chinese Monk Fâ-Hien of his travels in India and Ceylon*, (Oxford, 1886); **G.T. Lay**, *The chinese as they are*, (G. Jones, Albany (N.Y.), 1843); **S. Beal**, *Si-Yu-Ki, buddhist*

un importante y muy difundido folleto sobre el arte japonés en el que proponía principios estéticos para los artistas occidentales. Los miembros del círculo pre-rafaelita, como del ya mencionado William M. Rossetti, en 1863 prepararon algunos artículos que hablaban de los valores del arte japonés.<sup>133</sup>

En esta misma época de primeros entusiasmos hacia Japón, se publicaron buenos artículos en la conocida revista inglesa *The Art Journal*. Este periódico llegaba hasta el público americano, que había accedido a él, especialmente desde que los críticos y coleccionistas ingleses eran más apropiados que sus colegas franceses para presentar las ideas del japonismo con efectividad.

Muchos de los primeros artículos de *The Art Journal* exaltaban la "fidelidad a la naturaleza" japonesa, e incluso, pretendían comparar a los japoneses con los americanos. Esta idea fue lanzada por James Jackson Jarves, un americano del que hablaremos más adelante, el cual durante su estancia en Europa colaboró en esta prestigiosa revista. Jarves basaba su argumento en que los miembros de las dos naciones apreciaban similarmente la ingeniosidad y disfrutaba de lo atrevido, casi rozando la broma pesada.<sup>134</sup> Algunos de estos ensayos se inspiraban en los libros japoneses ilustrados, pues en su segundo artículo, de 1871, Jarves

---

*records of the Western World, translated from the Chinese of Hinen-Tsiang (a.d. 629) (2 vols.), (Londres, 1884); F. Brinkley, Japan and China; their history, arts and literature, (Londres, 1903); Julia Corner, The History of China and India. Pictorial and Descriptive, (H.G. Bohn, Londres, 1853). Y para una visión más completa de esta bibliografía, vid. Borton, Elisseeff, Reischauer, A Selected List of Books and Articles on Japan in English, French, and German. Committee on Japanese Studies. American Council of Learned Societies. Washington D.C., 1940.*

<sup>133</sup> Cfr. G.P. Weisberg, "Japonisme: the commercialization of an opportunity" en Julia Meech y G.P. Weisberg, *Japonisme comes to America*, Abrams, Nueva York, 1990, p. 36.

<sup>134</sup> Cfr. James Jackson Jarves, "Japanese Art", *The Art Journal* 8, 1 de junio de 1869, p.182-3.

reconocía que estos libros, eran "inteligibles para todo el mundo", y que fueron usados para instruir a las multitudes en Japón. De hecho, decía que los occidentales podrían conocer bastante bien la historia, los mitos, leyendas y costumbres japonesas si "leían" cuidadosamente estos libros ilustrados<sup>135</sup>. Sin embargo este intento de usar los libros ilustrados japoneses como una fuente de información de la vida, leyendas y costumbres japonesas ya había surgido entre los primeros críticos franceses del japonismo, entre ellos Burty, que escribieron cosas similares a finales de los años 60.<sup>136</sup>

A mediados de la década de 1870, aparecieron artículos de Sir Rutherford Alcock, que fue el primer cónsul británico en Japón y bastante buen conocedor de los hechos y personalidades de Extremo Oriente.<sup>137</sup> En el terreno de las artes ayudó a crear una colección de objetos, que iba enviando desde Japón, para que se mostrasen en Inglaterra. Para él las artes decorativas no eran menos serias o importantes que la pintura o la escultura. Además, sus escritos eran combativos para lograr una esencial armonía entre todas las artes. Fundamental en las artes plásticas desde 1970, este concepto arraigó en Europa y Estados Unidos en los años 90. En una serie de artículos publicados en *The Art Journal* en 1878, Alcock enfatizaba que el japonés tendía a usar "limitadamente la luz y la sombra". Frecuentemente la planitud de sus formas o la falta de modelado dominaban la imagen. Estas cualidades llegaron a ser importantes para los grabadores y cartelistas europeos y americanos, ya que se basaron en ello para comunicar su mensaje de una manera más directa.

---

<sup>135</sup> J. Jackson Jarves, "A Genuine Artistic Race", *The Art Journal* 33, (1 de Marzo- 1 de Julio de 1871).

<sup>136</sup> Cfr. Weisberg, "Philippe Burty: ...", op. cit., pp.296-300.

<sup>137</sup> Vid. Haga Tôru, "The Diplomat Background of Japonisme: The Case of Sir Rutherford Alcock", en Yamada (dir.), *Japonisme in Art*, op. cit., pp.27-42.

Coincidiendo con la aparición de los artículos de Alcock circularon publicaciones que constituyen una serie inglesa de cuidados libros ilustrados -o catálogos de colecciones contemporáneas- que encontraron una gran aceptación en Estados Unidos. Libros como el de G.A. Audsley y J.L. Bowes, *The Ceramic Art of Japan* (1875) mostraban una gran variedad de piezas, ilustradas en excelentes reproducciones. Otros volúmenes reflejaban libros de viaje a Japón que servían como extensivas guías sobre el país, su cultura y su arte. Entre estos puede nombrarse el del propio Alcock, *Art and Industries of Japan* (1878). En todos estos escritos, los autores manifestaban su esperanza en que Japón retuviera su sentido de pureza en el diseño, que en Occidente era considerado de considerable fuerza.

Otra figura crucial para la difusión del japonismo en los países anglosajones fue Christopher Dresser. Este diseñador tras haber contemplado el arte japonés que había en la Exposición Internacional de 1862 en Londres, visitó la *Philadelphia Centennial* de 1876. Siendo ya una personalidad en las artes aplicadas y en el incipiente movimiento de reforma en el diseño, Dresser viajó a Japón en la década de 1870. Su narración del viaje, *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufactories* (1882), permaneció durante décadas como una de las más detalladas sobre la vida y el arte en el Extremo Oriente. A través de su comprensión del arte japonés, Dresser remarcaba una planitud y un estilizado tratamiento de las formas naturales<sup>138</sup>; sus escritos en los periódicos de arte americanos, como por ejemplo *Art Amateur* fueron forjando un mayor conocimiento de Japón por toda Gran Bretaña y Estados Unidos.

La accesibilidad de estas publicaciones dentro de los Estados Unidos añadida a un impresionante volumen de literatura que analizaba los pertinentes principios del arte japonés

---

<sup>138</sup> Cfr. Shirley Bury, "The Silver Designs of Dr. Christopher Dresser", *Apollo*, diciembre, 1962, pp. 766-770.

y de su correspondiente culto de apreciación, que algunos críticos ingleses, adoptando la denominación dada por Philippe Burty, llamaban "Japonisme". Sir Rutherford Alcock en *Art and Industries of Japan* dice que una "era de japonismo" había caído sobre Europa. Esta actitud, expresada en un libro que era fácilmente accesible en Estados Unidos, incrementaría el convencimiento de que el Japonismo era una verdadera tendencia internacional. Significativamente, Alcock usa el término "Japonisme", adoptando el vocablo francés, en vez de desarrollar una nueva terminología.

Durante la década de 1870, la traducción al inglés de importantes artículos franceses sobre esta creciente moda alimentó el conocimiento inglés de este fenómeno esencialmente europeo. Los primeros artículos de Burty, especialmente aquellos que hablaban de la consolidación del japonismo, fueron traducidos al inglés.<sup>139</sup>

El creciente volumen de material escrito sobre arte y cultura japonesas coinciden con el deseo creciente de los marchantes de promover los artículos artísticos, y otras curiosidades, para el nuevo mercado y sus anhelantes consumidores en Gran Bretaña. Tras la Philadelphia Centennial, los americanos también se convirtieron en más cosmopolitas en su mentalidad, y si ellos no siempre estaban dispuestos a aventurarse por Japón, sus frecuentes viajes a Londres y París continuaron tentándoles con arte japonés. La colecciones americanas de arte japonés crecieron a la sombra de las tiendas de los marchantes ingleses, en Londres o en las visitas de éstos a Estados Unidos.

Uno de los primeros promotores en Londres fue el marchante y empresario Arthur Laneby Liberty, que abrió su *India House* en 1875. Esta después vendría a llamarse *Liberty*

<sup>139</sup> Para más referencias, vid. Burty, "Fine Art- Japonism", *The Academy* 8, 7 de agosto 1875, pp. 150-151. Una vez más los editores ingleses adoptaron el galicismo "japonisme".

*and Company*, que se especializó en la producción de textiles y de objetos estilo *Art Nouveau*.<sup>140</sup> Tras un viaje a Japón en 1889, relató sus aventuras en la *Royal Society of Arts* y publicó sus impresiones en un extenso y difundido artículo sobre "Las artes industriales y artesanales del Japón" en el *Journal of the Society of Arts*. Alabó a los japoneses por su genio y su alto nivel de creatividad en la carpintería, cerámica, esmaltes, metalistería y tejidos. Añadiendo con especial énfasis un aspecto de las artes japonesas que hasta entonces no se había tratado: "la variedad de propósitos para los que el papel es usado en Japón". El interés de Liberty por la estética japonesa le llevó a incorporar motivos orientales en sus diseños ingleses que eran creados por artesanos que contrataba. Su tienda, que llegó a tener una gran fuerza en la difusión del gusto japonés en Londres, atrajo clientes de todas partes, incluidos americanos, que buscaron activamente obras inglesas realizadas bajo la onda del japonismo.

Una pieza fundamental para comprender el arte japonés en Inglaterra fueron las exposiciones organizadas por la importante *Fine Art Society*. En 1888 una extensa representación de todos los tipos de arte japonés, desde lacas a encajes, fue organizada por defensores ingleses y franceses del japonismo. Prestaron obras para la exposición el Dr. William Anderson (que reunió una considerable colección de objetos japoneses en los años 70), escritores y coleccionistas como Thomas Cutler y Ernest Hart, Marcus Huish (director de la *Fine Art Society*), el pintor australiano Mortimer Menpes y Siegfried Bing. Elogiada por la prensa, la exposición atrajo a muchos visitantes. Dos años después la *Fine Art Society* reunió una gran exposición de grabados de Hokusai, que alzaron el interés por su obra justo en el momento en el que la atención mundial se dirigía hacia la historia y el significado de

---

<sup>140</sup> Sobre el interés de Liberty en la promoción del arte japonés ver *Liberty's 1875-1975*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1975. Liberty mantuvo relaciones con los entusiastas del Japón que conoció en el continente, tales como Ph. Burty, y estableció una posterior relación con Bing.

la estampa japonesa.

A la par que se producía el éxito de los objetos japoneses en el mercado londinense, la perspicacia de algunos coleccionistas y críticos ingleses, llevó a la formulación de un nuevo término para definir la creciente locura por todo lo japonés. El término "japanesque" fue acuñado en los años 80 y usado por algunos, especialmente Marcus B. Huish, para indicar la rama inglesa del fenómeno japonista.<sup>141</sup> Sin embargo el alcance de este término fue limitado ya que, a partir de influyentes marchantes franceses, como Bing y Hayashi que tenían agentes trabajando para ellos en los países anglosajones durante los años 80, fue natural para los anglosajones acabar usando únicamente el término francés.

Además como los marchantes ingleses no establecieron canales de venta en América - aunque unos pocos fueran a Estados Unidos a promocionar el japonismo- los clientes americanos estaban obligados a hacer sus propios contactos con los grandes marchantes "japanesques" de Londres. Esto nos impide saber exactamente cual fue el papel de la influencia inglesa en la promoción americana del japonismo, pues quedó reducida a un ámbito privado. Pero está claro que los hombres de negocios, tanto franceses como ingleses fueron a América como a una tierra fértil, donde se podía hacer fortuna si se animaba a los "nativos" a adquirir objetos japoneses. Así, Estados Unidos se convirtió en el sitio natural donde se nutriría el japonismo.

---

<sup>141</sup> La utilización de este término apareció en los catálogos de los marchantes ingleses a mediados de los 80, indicando que ello era una manera de que los críticos y empresarios diesen su propio cariz al movimiento que había ido ganando altura. El término rápidamente se divulgó por los Estados Unidos, donde el periódico *The Art Interchange* usó el término para describir el estilo japonés de decoración y diseño de ciertos grabados. Sin embargo, aunque se usó en los 80, poco a poco fue abandonándose para volver a englobarse todo bajo el término inicial de "japonisme".

## Capítulo tres

### EL ORIENTALISMO Y LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

#### TRANSFORMACIONES Y CONCOMITANCIAS

##### 1. Transformaciones y permanencias del orientalismo del siglo XIX.

En los capítulos precedentes hemos hablado del peculiar orientalismo que tuvo lugar en las artes occidentales hasta llegar a las puertas del siglo XX. Estas podemos decir que forman, en conjunto, una primera fase de influencia de cariz estético-plástico. A partir de ahora, las vanguardias van a vestir esta influencia con los trajes del pensamiento, aunque a veces se perciba todavía la presencia de las referencias formales. Esta influencia, además, se concretará ahora en diferentes, y a veces opuestas, realizaciones que se aplicarán a lo largo de la evolución del arte moderno occidental, las cuales volverán a constituir nuevas confirmaciones para sus inquietudes renovadoras.

Podríamos comparar el proceso de acercamiento occidental a Oriente con el proceso de amistad hacia una persona. En primer lugar percibimos su aspecto exterior para, en una segunda instancia, pasar a conocerlo y a amarlo por lo que es y por ser como es, no por su aspecto. Este segundo momento sería el que ahora vamos a ver.

Sin embargo esta atracción es inmaterial, interna; podríamos decir que es una "influencia" ligera, imperceptible en muchos casos. Carecerá de la chabacanería de una moda, como había sido hasta ahora. Para hallar huellas claras de esa influencia en obras concretas se ha de *contemplar* detenidamente la obra y los escritos de los artistas, de la crítica, estudiar el ambiente social e intelectual y así poder pasar de *intuir* el aroma oriental, que en muchos casos se percibe pero que no se puede concretar en donde ni porqué, si no es a través de un profundo estudio.

La vanguardia, a pesar de la unidad que posee el orientalismo para Occidente, supondrá una ruptura con el orientalismo japonista anterior. Los motivos de esa ruptura tiene mucho que ver con lo que Octavio Paz señala a cerca del arte japonés: "se ha dicho que en el arte japonés hay una suerte de exageración de los valores estéticos que, con frecuencia, degenera en esa enfermedad de la imaginación y de los sentidos llamada "mal gusto", un implacable gusto que colinda en un extremo con el rigor monótono y en el otro con un alambicamiento no menos aburrido."<sup>1</sup> Parece lógico, o al menos comprensible, que las vanguardias no aceptaran este modelo de orientalismo tan formalista al que ya se le había sacado casi todo el jugo.

Sin embargo, dándole una vuelta más a la tuerca, de estas dos formas de "mal gusto" (rigor monótono y alambicamiento) habrían de nacer los dos ejes alrededor de los cuales se iba a desarrollar el arte contemporáneo: abstracción geométrica y abstracción expresionista.

Sin embargo, insistimos; es un único orientalismo occidental interesado por las artes orientales. La miopía para no verlo tan claramente se puede deber a que tras el estallido japonista de finales del XIX, cualquier otro tipo de manifestación de la recepción de lo oriental en el arte contemporáneo pudiera parecer mínima e irrelevante, por no hablar de un desagradable chauvinismo o prepotencia occidental. Pero a pesar de ello, ésta seguiría existiendo y es una de las fuentes del arte moderno, y sin ella, no es que le falte algo, es que ya no sería el arte moderno que conocemos. El carácter que imprime el arte oriental al arte moderno es tal que lo condiciona y le hace ser lo que es. Pues como opina Riviere, y frecuentemente se olvida en los estudios japonistas, a través del contacto con el grabado y la pintura del Japón fue "como se introdujo el orientalismo en los modos de pensamiento

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991, p. 131.

occidentales, sin que muchas veces se tenga plena conciencia de ello." Pues "si bien la influencia artística y musical es escasa, la filosófica sigue siendo activa y fecunda en forma de intercambios culturales muy intensos después de la Segunda Guerra Mundial"<sup>2</sup>. Esa escasez en la influencia artística a la que hace referencia, está en relación con el cambio en la manera de realizarse esa recepción, siendo ahora de un modo más sibilino, dado que los propios artistas y la misma crítica la han tratado con una atención superficial.

Así por ejemplo, la pintora Charmion von Wiegand al hablar de la tradición oriental y el arte abstracto dice: "El movimiento centrífugo de Occidente y Oriente de hoy día ha sido posible gracias al movimiento hacia la abstracción en Occidente"<sup>3</sup>, otorgando con ello la primacía al surgimiento de la abstracción, independientemente de las influencias orientales. Curiosamente von Wiegand no habla de los orígenes de la abstracción más que en términos europeos, pictóricos, superficiales, y no se para a analizar el sustrato cultural que habían ido dejando todos los contactos previos. Y es que, como dice Read, a la hora de ponerse a desvelar la presencia de influencias "debe tenerse en cuenta que tales influencias, difundidas gradualmente y hasta inadvertidas en un período de veinte o treinta años, no pueden ser rastreadas con detalle; en realidad detallarlas es deformar la realidad histórica, que es una penetración de diminutas y particulares influencias, absorbidas tan pronto como caen en tierra seca y menos importantes cuanto más directas y evidentes"<sup>4</sup>. En nuestro caso estas son

---

<sup>2</sup> J. Roger Riviere, en "Orientalistas", *Gran Enciclopedia Rialp*, tomo 17, p.449. Esa influencia escasa" en las artes y en la música es relativa a la incomparablemente mayor que reside en la filosofía y el pensamiento. El subrayado es nuestro.

<sup>3</sup> Charmion von Wiegand, "The Oriental Tradition and Abstract Art" en *American Abstract Artists* (ed.), *The World of Abstract Art*, Wittenborn, Nueva York, 1957, p.56.

<sup>4</sup> H. Read, *Breve Historia de la pintura moderna*, Ediciones del Serval, Barcelona, 1984, p.22.

indirectas y ocultas lo que hace que sean tremendamente importantes, mucho más quizás que toda la influencia que hemos visto hasta ahora. Porque donde realmente se van a encontrar Oriente y Occidente va a ser en la mente del artista mismo, y los procesos de aceptación y transformación van a depender de las elecciones que haga. Estas elecciones estarán guiadas en parte por la Historia y en parte por el modo en el que el artista mira, siendo esto producto de la tradición que, a fin de cuentas también es parte de la Historia. Ya que como señala Gombrich en *Arte e ilusión*, se mira y se pinta como se ha aprendido a mirar y a pintar. Más allá de este punto la elección del artista está determinada exclusivamente por sus peculiaridades personales.

Al querer detallar estas influencias somos conscientes de que vamos a deformar una realidad mucho más rica y compleja y no pretendemos enlazar la totalidad del arte moderno con supuestas fuentes japonesas. En la formación del movimiento moderno se combinan muchos otros factores e influencias. Nosotros vamos a intentar desenredar de la madeja el componente extremoriental que subyace en el arte del siglo XX y al que ya otorgamos un ascendiente en los componentes románticos y en la lección de libertad enseñada por los impresionistas y postimpresionistas posteriores, con la carga de orientalismo que vimos en el capítulo anterior.

Esas se podría decir que fueron unas primeras "vanguardias" *avant la lettre*, pero esa acumulación histórica que se producirá ahora sería nula de no haber existido la lección del arte oriental que empezaron a estudiar los impresionistas de la mano del fenómeno japonista y que sirvió de prólogo a la que iban a protagonizar los grandes artistas de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, como vimos, el fenómeno japonista tuvo sus peculiaridades regionales, que ahora se van a producir de nuevo, aunque a otra escala, en los inicios del arte moderno. Así pues de nuevo, en Europa esta nueva "lección" -al igual que sucedió con la

moda japonista europea- será mucho más formal, mientras que en América -por las peculiaridades que veremos- será mucho más intelectual. Esto, que puede parecer arduo y difícil de demostrar, sin embargo es una tarea apasionante sobre la que nosotros sólo apuntaremos algunas cosas.

**a) El modernismo: inicio del desdoblamiento del movimiento moderno.**

Para hallar las huellas orientales en el arte contemporáneo habría que volver a las claves visuales y técnicas, las únicas que dan un sentido a la historia del arte. Las claves en este caso proceden principalmente de dos fuentes: del Japón y de Gran Bretaña.

De Gran Bretaña llegó una influencia que, si bien se manifestó principalmente en la arquitectura y las artes aplicadas, fusionó, al extenderse al continente de 1890 en adelante, sus influencias estilísticas con las activas en pintura y escultura. Fue el movimiento *Art and Crafts* iniciado por William Morris hacia 1870. La difusión de esta influencia, por un medio como el de la revista de arte *The Studio*, nunca ha sido rastreada con detalle, pero es indudable que tuvo amplitud mundial y puede ser advertida, no solamente en la arquitectura de Bélgica (Van de Velde), Holanda (J.J.P. Oud), Austria (Adolf Loos), Alemania (Peter Behrens), Francia (Auguste Perret) y Estados Unidos (Frank Lloyd Wright), sino también en las artes gráficas y ornamentales de todas partes. De algunos de estos ya hemos hablado, pero veamos que la influencia británica, ya de por sí influida por lo japonés, se combinaba, y tal vez era aceptada en el resto de Occidente, gracias a la componente japonesa que llevaba.

Adolf Loos, por su parte, es uno de los más lúcidos a la hora de ver esta influencia y de rendirle homenaje, cosa que no hace ante la presencia del *Art and Crafts*. Ve la influencia oriental, como nosotros, en una corriente continua que nació en la antigüedad.

"Parece como si Asia nos hubiera dado el último resto de su fuerza original. Pues tuvimos que echar mano del lejano Oriente, de Japón y Polinesia, y ya estamos agotados. ¡Qué bien lo tuvo la Edad Media! Entonces Oriente estaba sin usar, bastaba un paseo hacia España o a Tierra Santa para abrir en Occidente un nuevo mundo de formas. El estilo románico pasó, por las imitaciones árabes, a gótico. Los maestros del Renacimiento tuvieron que viajar más lejos. Persia y la India nos fueron ganadas por ellos (...) El rococó ya tuvo que irse hacia China, mientras que a nosotros sólo nos quedaba literalmente el Japón."<sup>5</sup>

De este ambiente modernista surgió una idea, de gran trascendencia para las artes europeas, que se ha acuñado como *werkbund*<sup>6</sup>. Esta idea hallaría su gran cumbre en las propuestas de la Bauhaus. Aunque los estudios sobre este aspecto aún no se han concluido, obviamente la admiración por el arte japonés, que no hace distinciones entre artes mayores y menores, contribuyó a la revitalización de la dignidad otorgada a las llamadas "artes aplicadas". Estas distinciones surgieron en gran parte del considerado arte oficial, en el sentido de arte de Estado, que actuaba con estas clasificaciones. Ello produjo una escisión en las artes. Las consecuencias de esto todavía no podemos decir que hayan sido superadas.<sup>7</sup> En gran parte la herencia recibida a este respecto por la Bauhaus vendría de la mano de H. van de Velde, que como pintor, arquitecto y diseñador de artesanía artística, estaba muy próximo a una concepción de la *werkbund*. Este autor escribió en uno de sus ensayos de 1910:

---

<sup>5</sup> A. Loos, *Dicho en el vacío*, Valencia, 1984, p.33-34.

<sup>6</sup> Un análisis breve y certero al respecto se puede hallar en "El Deutscher Werkbund", en R. Huygue y J. Rudel, *El arte y el mundo moderno*, t.I, Planeta, Barcelona, 1972, pp.265-270.

<sup>7</sup> Cfr. Wichmann, op. cit., p. 13. Sobre la evolución de la distinción de artes mayores y menores Wichmann cita a Wilhelm Braun-Feldweg, *Industrial Design Heute*, Hamburgo, 1966.

"Sería incompleto si no recordara que así como los neoimpresionistas han mostrado instantáneamente la nueva línea, cuando no era posible imaginarla ni en arquitectura ni en decoración, la imprevista revelación del arte japonés ha despertado en nosotros el sentido de la línea... Era necesaria la potencia de la línea japonesa, su ritmo y su acento, para sacudirnos e influenciarnos. La línea japonesa fue saludable"<sup>8</sup>.

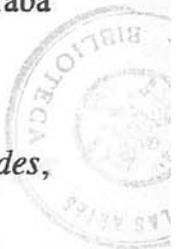
Como vemos las influencias se transforman al extenderse hacia fuera y encontrar otras influencias en ambientes distintos, pero es muy cierto que en las pinturas de Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec y muchos otros se halla también un elemento que es común a los arquitectos y decoradores que hemos mencionado.

Cualquiera que conozca someramente la obra de estos arquitectos, diseñadores y pintores, se dará cuenta que estamos mezclando unos estilos que aunque coincidentes en sus fuentes son bien distintos en sus productos. Así, mientras unos aman la línea recta, otros se recrean en las curvas. Es la disputa que se estableció entre la línea recta y la curva y que como dice Gordon Washburn "dividió a los artistas en 'angularistas' y 'curvilinearistas'".<sup>9</sup> Sin embargo los grandes artistas comprendieron ambas sin exclusivismos. Así, por poner sólo un ejemplo, Van de Velde al construir su casa, *Bloemenwerf*, provocó un escándalo debido, como dice Siegfried Giedion, "a su acusada simplicidad en abierto contraste con las fachadas recargadas de la época" y añade que, desde este punto de vista, la vivienda de Van de Velde tenía, ya entonces, más porvenir que las de Victor Horta con sus decoraciones modernistas. Pero esto es matizable, pues, junto a ello, respetaba y utilizaba la línea curva que consideraba

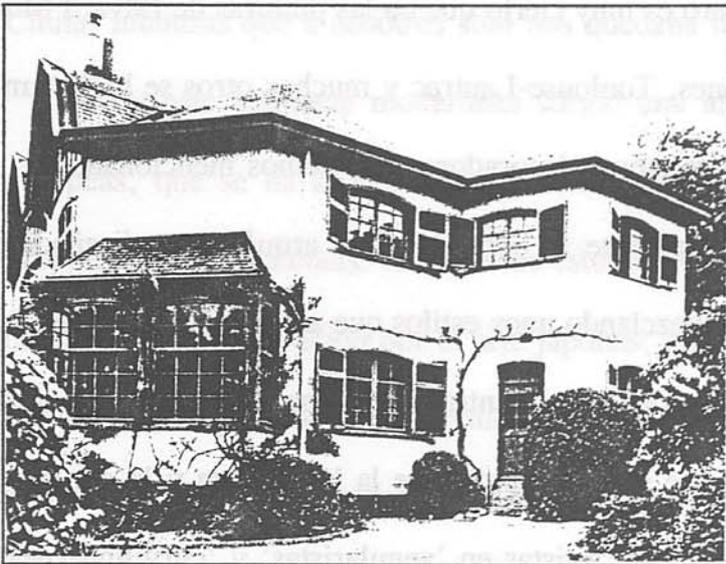
---

<sup>8</sup> *Die Linie (Essays 1910)*, en *Zum neuen Stil, ausgewählte Schriften van de Veldes*, Munich, 1955, p.191. Cit. por Wichmann, op. cit., p. 414.

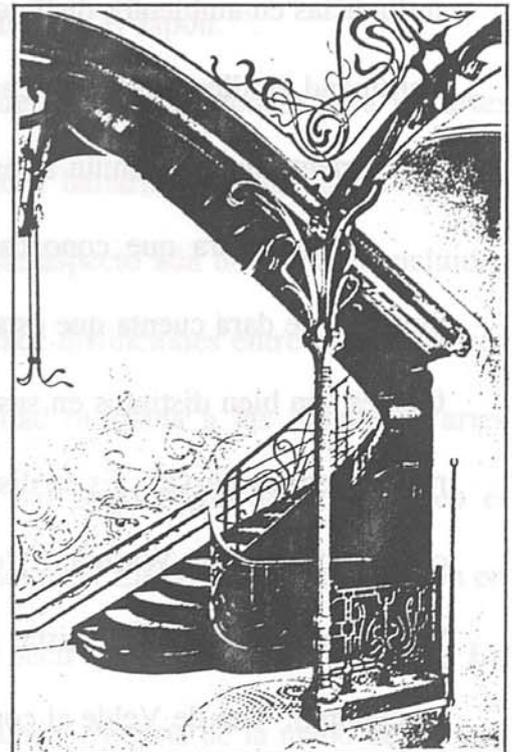
<sup>9</sup> Gordon Washburn, "Japanese Influences on Contemporary Art: A Dissenting View", en *A Dialogue in Art*, op. cit., p.207.



"una fuerza que es activa como todas las fuerzas elementales".<sup>10</sup> Esta bipolaridad entre la línea recta y la curva se puede ver reproducida en los distintos movimientos del arte moderno producidos desde esa fecha, y que a fin de cuentas también se encuentra en toda la historia del arte de Occidente, aunque ahora está unida en el tiempo y no se produjo de manera sucesiva. Esto coincidiría simétricamente con las dos aspectos derivados del arte japonés de los que hablábamos antes: rigor geométrico y alambicamiento expresivo.



Ilustr. 1. H. van de Velde. Casa Bloemenwerf, 1895-96.



Ilustr. 2. V. Horta. Escalera, Residencia Tassel. Bruselas. 1892-93.

<sup>10</sup> Cfr. Pierre Cabanne, *El arte del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1983, p.13.

**b) Permanencia de un Oriente ambiguo: Matisse, fauvismo y expresionismo.**

Matisse, principal exponente del fauvismo, descubre por estos años el "otro" Oriente, Nordafrica. Su obra contiene conflictos internos evidentes: dibujo, forma y color se enfrentan de continuo y se resuelven en relación a la otredad. Sin embargo deja constancia de haber aprendido la lección que sobre el color le legó el ambiente japonista del impresionismo: "la utilización del negro como un color de igual importancia que los demás -amarillo, rojo, azul- no es nada nuevo. Los orientales, concretamente los japoneses, en sus láminas se sirvieron del negro como un color. Más próximo a nosotros, recuerdo ciertos cuadros de Manet en que la chaqueta de terciopelo negro de un joven con sombrero de paja es de un negro luminoso y total".<sup>11</sup>

Sin embargo, Matisse es uno de los pocos pintores occidentales de vanguardia que han defendido el agradable, y muy chino, ideal de "un arte de equilibrio, de pureza y serenidad exenta de problemas o de temas deprimentes, un arte que podría ser propio de cualquier trabajador intelectual, sea un hombre de negocios o un escritor, como una influencia tranquilizante, como un suavizante mental".<sup>12</sup> Mientras los pintores modernos de Occidente se complacían en una deliberada distorsión de la realidad, en oposición al realismo que consideraban asociado a una caduca tradición académica, Matisse deja entrever una fidelidad a ésta pero teniendo siempre presente su máxima de que "la exactitud no es la verdad". Matisse había estado viendo arte egipcio, griego y arte oriental, y había llegado a la importante conclusión de que "abandonando la representación literal del movimiento es

---

<sup>11</sup> H. Matisse, *Sobre Arte*, Ediciones de bolsillo, Barcelona, 1978, p.133. Cit. por Alcantud, op. cit. p.137.

<sup>12</sup> *Ibíd.*

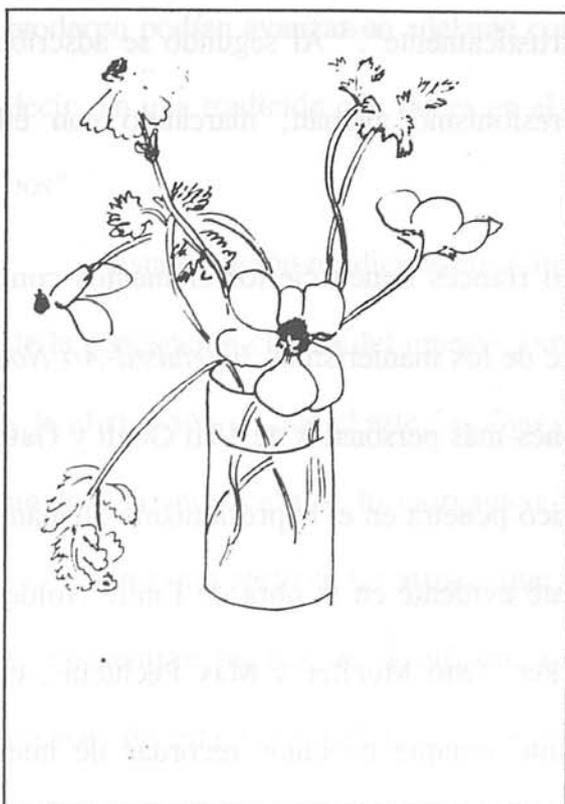
posible avanzar hacia *un ideal superior de belleza*".<sup>13</sup>

A este afán, como ha hecho Benjamin Rowland<sup>14</sup>, se le puede buscar claro parentesco con el arte de algunos pintores caballeros chinos. Así, por ejemplo, Shen Chu (1427-1509) se complacía en una anulación caprichosa de aquellos efectos realistas que eran asociados con el trabajo de los pintores profesionales. En algunos de sus obras en tinta Shen Chu nos da el mismo tipo de negación de la realidad que nosotros consideramos moderno en Henry Matisse. En ellas realiza unas improvisaciones en las que podemos imaginarnos al artista más interesado en dibujar deliberadamente mal que en remarcar los contornos precisos de las formas a representar. Con ello lograba que la sólo línea de tinta detuviera la visión, como lo logran los contornos de los dibujos de Matisse. Este tipo de artificio puede ser comparado con las lacónicas obras de los pintores del budismo zen del período Sung, que con una pocas líneas relampagueantes recreaban la esencia de los objetos que pintaban. Ésta fue una técnica desarrollada por los artistas zen para recoger con inmediatez la impresión instantánea de una visión fugaz. Este tipo de dibujos de naturalezas muertas es muy frecuente a lo largo de la carrera de Matisse que presentan un superficial parecido con la obra de Shen Chu en su deliberada simplificación e ingenua frescura. Pero existen diferencias, y ellas podrían ilustrar muy bien lo que venimos diciendo acerca de la aproximación europea a los ideales orientales. Mientras en su tratamiento de los objetos, el intento de Matisse se dirige hacia las emociones y asociaciones que evocan sus obras en términos de forma y color (estética formal), para Shen Chu eran un medio para resaltar las cualidades esenciales y estéticas de los objetos, por decirlo de alguna manera su "personalidad", más que sus relaciones puramente formales.

---

<sup>13</sup> Matisse, *Sobre arte*, cit. por H. Read, p. 40.

<sup>14</sup> Benjamin Rowland, *Art in East and West: an introduction through comparisons*, Harvard University Press, Cambridge, 1954, pp.138-140.



Ilustr. 3. H. Matisse. Flores.



Ilustr. 4. Shen Chu. Naturaleza muerta. 1502.

Alrededor de Matisse se produjeron paralelamente algunos movimientos que manifestaban nuevos lenguajes plásticos que ya se habían intuido en la pintura de los postimpresionistas. Estos movimientos fueron el fauvismo, encabezado por el propio Matisse en Francia, y el expresionismo en Alemania.

Mientras los fauvistas en sus acuses de recibo de la influencia japonesa seguían la senda iniciada por los post-impresionistas, es decir formal y volcada hacia lo aprendido en las estampas xilográficas japonesas, los expresionistas ampliaban su campo de visión, uniendo a la atracción por el Extremo Oriente, un vivo interés por el arte primitivo y exótico, la tradición medieval y la escultura barroca.

Matisse dijo en una ocasión que hay dos modos de expresar las cosas, "uno es

mostrarlas crudamente, el otro es evocarlas artísticamente".<sup>15</sup> Al segundo se adscribiría el fauvismo (expresionismo francés) y el expresionismo alemán, marcando con ello su divergencia.

El expresionismo alemán y el fauvismo francés tienen ciertos elementos comunes, procedentes de una misma fuente, no solamente de los manierismos *Jugendstil-Art Nouveau* ya mencionados, sino también de las aportaciones más personales de Van Gogh y Gauguin.

"En la medida en que un elemento exótico penetra en el expresionismo alemán -y es un elemento que se hace de modo especialmente evidente en la obra de Emile Nolde y en menor medida en la de Paula Modershon-Becker, Otto Mueller y Max Pechtein-, es casi seguro que en cada caso se derive de Gauguin, aunque debemos recordar de nuevo la influencia directa del arte oriental".<sup>16</sup>



Ilustr. 5. L. Kirchner. Muchacha con sombrilla japonesa. 1909.

Pero lo que distingue a este estilo del fauvismo francés es un prejuicio más amplio y básico, y que se puede relacionar con lo que Wilhelm Worringer iba a llamar el "trascendentalismo del mundo de expresión gótico". Los dos tratados de Worringer también influirán aquí. Como opina Read, "Worringer había ofrecido por primera vez una clara formulación teórica de los motivos psicológicos que distinguen al arte del norte, del clásico y del oriental, y los pintores que iban a constituir el movimiento expresionista

<sup>15</sup> Matisse, *Sobre arte*, cit. por H. Read, p. 38.

<sup>16</sup> H. Read, op. cit., pp.51-2.

moderno podían avanzar en adelante con confianza, como basados en pruebas históricas, es decir, en una tradición con raíces en el suelo y la evolución social de los pueblos transalpinos".<sup>17</sup>

Esta tradición nórdica es en sí misma compleja, pero el hecho decisivo sería el rechazo de la concepción clásica del mundo como algo sereno y del arte como su reflejo armonioso. y la afirmación de que el arte "es algo que necesita más bien el misterioso patetismo que va unido a la animación de lo inorgánico."<sup>18</sup>

Por otra parte en los artistas que identificamos más directamente con el expresionismo se encuentran huellas de la influencia de la estampa japonesa, empezando por el mismo renacer de esta misma técnica, la xilografía, que aunque ya había sido retomada por los grabadores impresionistas se había vuelto a ver eclipsada ante otras técnicas de grabado que se consideraban más modernas. Igualmente de los grabados japoneses tomaron la idea de silueta y de la figura humana resumida en una gran mancha negra que permitía el desarrollar un sistema de planos abstractos.<sup>19</sup> Junto a ello otro elemento formal que Wichmann opina que relaciona el Ukiyo-e con las estampas de Kirchner y Nolde, es su representación de la lluvia: "También Kirchner ve en este proceso de reducción el punto de partida para representar paisajes de una manera todavía inusual en Europa. La lluvia como motivo ornamental constituido por un conjunto de trazos que resaltan netamente sobre el fondo".<sup>20</sup>

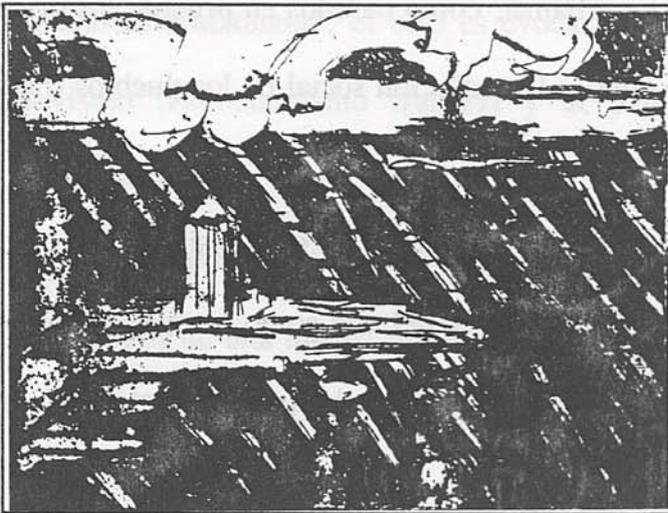
---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p.52.

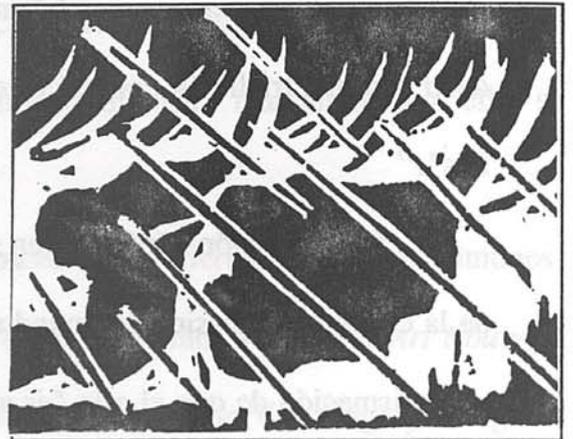
<sup>18</sup> F. Marc, "La nueva pintura", en A. González, F. Calvo, S. Marchán, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Turner, Madrid, 1979, p.94.

<sup>19</sup> Cfr. Wichmann, *op. cit.*, p.267.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pp.289-90.



Ilustr. 6. L. Kirchner. *Travesía del Elba*. 1908.



Ilustr. 7. E. Nolde. *Arboles en la tempestad*. 1910.

A parte de la utilización de recursos japoneses en su obra gráfica, Emile Nolde utilizó, en el más puro sentido oriental, el azar como vehículo de "profunda sabiduría y corrección de medios (...) en sus acuarelas donde los fondos surgen del chorreo dinámico de color para producir efectos extremorientales".<sup>21</sup> En sus óleos igualmente, al acercar excesivamente el



Ilustr. 8. Emil Nolde. *Lirios y espuela de caballero*. c.1915.

motivo al formato del cuadro, creaba superficies de gran abstracción. Con ello superaba lo que muchas veces achacan las críticas orientales (especialmente chinas) al arte abstracto occidental: el no saber construir lo formal a partir de la espontaneidad del azar o a partir de ello crear una "abstracción realista". Igualmente su sensibilidad en el tratamiento de la natu-

<sup>21</sup> Manfred Schneckenburger, "Zen Buddhism, Ink Painting and Modern Art" en S. Wichmann, *World Cultures and Modern Art*, Bruckman, Munich, 1972, p.221.

raleza es similar a la oriental. En sus flores y jardines, ausentes de toda línea de fondo, centra la atención en lo que es la cosa a representar, olvidando el entorno.

En principio el expresionismo occidental, arraigado en la psique desasosegada y anticlásica de la Europa septentrional, está demasiado llena de conflicto y ansiedad para alcanzar, salvo raras veces, la serenidad interior del más salvaje arte Zen.

## **2. Proceso de transformación hacia un nuevo orientalismo.**

Volviendo a nuestra conexión entre el arte fin de siglo y la modernidad, un primer síntoma que se percibe a lo largo de estos primeros años del siglo XX, es la caída de la moda japonista que se considera periclitada por los nuevos artistas que iban surgiendo.

### **a) Paul Cézanne.**

De entre estos pintores en primer lugar destacaría Cézanne. Puede que sorprenda a algunos que no lo hayamos incluido en el capítulo anterior, junto con los postimpresionistas. Esta segregación viene dada por el papel que encarnará dentro del movimiento moderno, pues, aún estando cronológica y generacionalmente inmerso en el postimpresionismo, se le ha de considerar más como precursor de las vanguardias que como postimpresionista; y para nosotros, claro ejemplo del inicio de una nueva manera de confluir con lo oriental en la modernidad.

Este protagonismo le viene otorgado por ser el primero en determinarse a ver el mundo *objetivamente*, con todo lo que ello suponía de ruptura con todo lo anterior. Porque como dice H. Read, "Toda la historia del arte es una historia de modos de percepción visual: de las diversas maneras en que el hombre ha visto el mundo. La persona ingenua tal vez

objeto que sólo hay una manera de ver el mundo, es decir, la manera presentada por su propia visión inmediata. Pero esto no es cierto; vemos lo que aprendemos a ver y la visión se convierte en un hábito, una convención, una selección parcial de cuanto se ofrece a la vista y un deformado sumario de lo demás. Vemos lo que queremos ver y lo que queremos ver está determinado, no por las inevitables leyes de la óptica o siquiera (como podría ser el caso en los animales salvajes) por un instinto de supervivencia, sino por el deseo de descubrir o construir un mundo creíble. Lo que vemos debe ser hecho real. El arte se convierte de este modo en construcción de realidad."<sup>22</sup>

Para Cézanne no hacía falta ningún misterio a cerca de este mundo: lo que Cézanne deseaba era ver el mundo, o la parte de él que estaba contemplando, como un objeto, sin intervenciones. Sus predecesores impresionistas, habían visto el mundo *subjetivamente*, o sea, según se presenta a sus sentidos en diversas luces y desde distintos puntos de vista. Pero

---

<sup>22</sup> H. Read, *Breve Historia de la Pintura Moderna*, Ediciones del Serval, Barcelona, 1984, p. 13-14; esto lo argumenta con la siguientes consideraciones: "Sabemos, por ejemplo, que en diversas fases de la historia del arte ha habido intentos de hacer arte "imitativo"; no solamente el arte griego y romano, sino también el renacimiento del arte clásico en Europa, fueron períodos de arte impulsados por el deseo de representar el mundo "como realmente es". Pero entre el hecho visual y el acto de realizar la visión siempre intervino una actividad que sólo podemos llamarla *interpretativa*. Esta intervención parecía hecha necesaria por la misma naturaleza de la percepción, que no presenta a los sentidos una plana imagen bidimensional con límites precisos, sino un foco central con una periferia de objetos vagamente aprehendidos y aparentemente deformados. El artista podía concentrar su visión en un solo objeto, por ejemplo, una figura humana o inclusive un rostro humano, pero, aun así, había problemas como el de representar, en un cuadro, la solidez del objeto, su lugar en el espacio.

En cada caso, antes de Cézanne, el artista, para resolver problemas así, hacía que intervinieran facultades extravisuales: podía ser su imaginación, que le permitía transformar los objetos del mundo visible y crear de este modo un espacio ideal ocupado por formas ideales; o podía ser su intelecto, que le permitía construir un mapa científico, una perspectiva, en la que el objeto podía recibir una situación exacta. Pero un sistema de perspectiva no representa lo que ven los ojos con más exactitud de la que tendría una proyección Mercator como representación de lo que el mundo parece desde Sirio. Como el mapa, sirve como guía del intelecto: la perspectiva no nos procura vislumbre alguno de la realidad."

Cézanne quería excluir esta superficial visión y penetrar en la realidad que no cambiaba, que estaba presente debajo de la brillante pero engañadora imagen presentada por el calidoscopio de los sentidos. Este punto de partida, este ansia de *objetividad* estaría en relación con el concepto oriental de *Maya* (ilusión), que cubre la esencia de las cosas con las apariencias, del que ya había hablado Schopenhauer a niveles filosóficos.

La explicación de la importancia de Cézanne depende de la debida comprensión de dos palabras frecuentemente utilizadas por él: "realización" (*realisation*) y "modulación" (*modulation*). Para él "réaliser" significa realizar, hacer real, apartándose de cualquier referencia al "realismo" literario o académico; "moduler" significa ajustar un material (en este caso la pintura) a cierto tono o intensidad (en este caso el color). El método de pintar de Cézanne era primero elegir su "tema" -un paisaje, una persona, una naturaleza muerta-; luego, realizar su aprehensión visual de este *motif*; y, en este proceso, no perder nada de la intensidad vital que el *motif* poseía en su existencia real. Esto como se puede ver está en bastante relación con el ideal artístico oriental de captar una visión interior del *motif*, y no la subjetiva del artista. Pero hay diferencias, cuando Cézanne hablaba de su "pequeña sensación"<sup>23</sup>, se refería a una reacción sobre un estímulo específico en un momento y lugar concreto; mientras que el maestro Sung, Fan Kuan cuando hablaba de la contemplación del efecto de la luz de la luna sobre la nieve se refería a la acumulación de esta experiencia en su mente que saldría en un momento dado y que le llevaría a pintarlo. Esto, como señala Sullivan se reflejaría hasta en los títulos de las obras. Así mientras Cézanne concreta espacio

---

<sup>23</sup> Se ha hablado mucho sobre esa "pequeña sensación" pero en pocos sitios se da el contexto de estas dos palabras frecuentemente utilizadas por Cézanne. Una de las citas más expresivas de su significado fue recogida por André Vollard: "Tengo una pequeña sensación, más no consigo expresarme; soy como aquel que poseyendo una pieza de oro no puede, sin embargo, servirse de ella", (A. Vollard, *Paul Cézanne*, Cres, París, 1924, p. 102.)

y tiempo (*Mont Saint Victoire*), el otro generaliza deliberadamente (*Montañas y palacios cubiertos de nieve*).<sup>24</sup>



Ilustr. 9. P. Cézanne. *Montaña Sainte-Victoire*. 1885-87.



Ilustr. 10. Fan Kuan. *Montañas y palacios cubiertos por la nieve*. S.XI.

Así mientras el impresionista típico buscaba los efectos de luz y no le importaba dónde hallaría su *motif*, para Cézanne "realizar" su aprehensión visual del *motif* era el primer problema. Esta fue precisamente una de las tendencias latentes en el impresionismo contra las que reaccionó instintivamente el temperamento "clásico" de Cézanne. Era un artista partidario de la *estructura* a cualquier costo. Las "sensaciones" que los impresionistas se empeñaban en representar -sutiles efectos de luz cambiante y movimiento- desvirtuaban, a su juicio, el natural propósito del arte, que era crear algo tan monumental y perdurable como el arte de los grandes maestros del pasado. No se trataba de imitarles sino que su ambición era el lograr el mismo efecto de monumentalidad,

<sup>24</sup> Cfr. Michael Sullivan, *op.cit.*, pp.261-2.

pero añadiéndole lo que él juzgaba que les faltaba, la intensidad de la imagen visual y esto es lo que quiso decir cuando habló de "cubrir a Poussin enteramente de naturaleza". Deseaba expresar la imagen de lo que veía, sin ninguna falsedad debida a la emoción o a la mente, sin ninguna exageración sentimental o "interpretación" romántica; la verdad, sin ninguna de las propiedades accidentales debidas a la atmósfera e inclusive a la luz. Si recordamos que cuando hablábamos del romanticismo hallábamos que la pintura china no poseía ese hálito romántico, aquí vemos que Cézanne llega a la misma conclusión con su obra, que su identificación con el *motif* puede ser increíblemente íntima y no por eso romántica.<sup>25</sup> Como nos recuerda Venturi, "Cézanne pertenece a ese período heroico de arte y literatura en Francia que creyó hallar un nuevo camino hacia la verdad natural yendo más allá del mismo romanticismo, con el fin de transformarlo en un arte duradero. No hay nada decadente, nada abstracto, nada de arte por el arte en el carácter y la obra de Cézanne; nada que no sea la innata e indomable voluntad de crear arte".<sup>26</sup>

Este heroico intento de Cézanne de ir más allá del romanticismo (lo cual no significa necesariamente tomar una dirección distinta) chocaba con ciertas tendencias más generales del período. Estas tendencias encarnadas en el *Art Nouveau*, que a pesar de que se manifestó principalmente en las artes aplicadas, sin embargo se puede advertir su conexión con la pintura de algunos artistas que se pueden considerar como otros predecesores del movimiento moderno. Gauguin, Van Gogh, Munch, Seurat y Toulouse-Lautrec, si bien son muy diversos, tienen un elemento común que todos inconscientemente descubren. Es precisamente el que Cézanne rechazó decididamente: el elemento decorativo. Cézanne se refirió en una ocasión

---

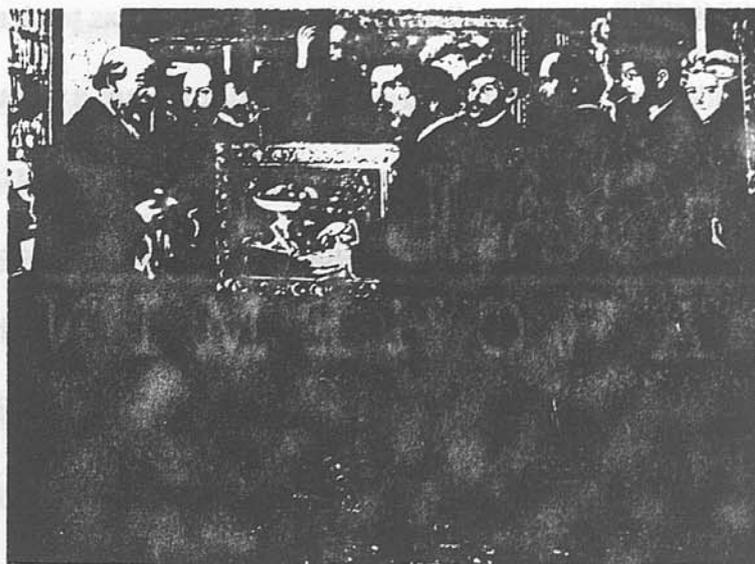
<sup>25</sup> El hecho de que repitiera sus "motifs" le asimilaría al modo de proceder de algunos pintores orientales, especialmente con Hokusai y sus *Cien vistas del Fuji*.

<sup>26</sup> Lionello Venturi, *Cézanne: son art, son oeuvre*, Paul Rosenberg, París, 1936, p.45.

desdeñosamente a Gauguin como "un fabricante de imágenes chinas" y, con esta frase, repudió el refinado simbolismo que, en una u otra forma, es característico de la pintura europea en las dos últimas décadas del siglo XIX. Y finalmente, esa independencia al abordar las nuevas concomitancias con el arte oriental hicieron que el autor del catálogo de la exposición Cézanne de 1936 dijera, acostumbrado a las patentes relaciones de otros pintores con lo oriental: "il a su éviter l'influence des japonais et l'"à-plat" de la affiche".<sup>27</sup>

#### b) El cubismo y Oriente. Picasso.

A Cézanne se le unieron múltiples artistas que lo erigían como maestro del arte moderno. Unidos a su estela encontramos desde los simbolistas (así lo reflejó Maurice Denis en su obra *Hommage à Cézanne* (1901), que nos muestra, entre otros, a Bonnard, Vuillard, Redon, Roussel, Sérusier y el mismo Denis congregados en torno a la obra del que reconocen como su maestro) hasta los cubistas. Ya hablamos de los simbolistas, veamos ahora a los cubistas.



Ilustr. 11. M. Denis. *Homenaje a Cézanne*, 1901.

<sup>27</sup> Jacques Emile Blanche, catálogo *Cézanne*, Musée de L'Orangerie, 1936, p.15.

En el cubismo hallar un testimonio formal de interés por Oriente es arduo. Como es sabido sus intereses estaban más ligados a las cualidades formales de la escultura africana, ibérica y oceánica, mostrándose, por así decirlo, como en una línea paralela con el interés de los impresionistas hacia el Ukiyo-e. Al llamar la atención hacia otras vías de influencia dejaron constancia tanto de su fuerza como movimiento (lograron centrar la atención de la crítica y de los artistas en este campo) como de la incomparablemente menor potencia del arte africano frente al oriental, ya que el arte negro se vería abandonado al poco tiempo por los principales líderes del cubismo.

Sin embargo, Sullivan opina que se podría establecer un paralelo con los propósitos y las técnicas de los cubistas con los de algunos pintores chinos.<sup>28</sup> Se podría decir que eran los mismos, en cierta medida, a los del pintor chino de paisajes Wang Yüan-ch'i (1642-1715) cuyo método de disponer los riscos y montañas y reunirlos en una masa herméticamente organizada, con una unidad orgánica semiabstracta propia, ha sido comparada, en su laboriosa intensidad al método de Cézanne de percibir su "pequeña sensación". El método particular de pintar de Wang Yüan-ch'i fue único en el arte chino pero la distorsión de las formas naturales fue común entre los caballeros pintores chinos de la dinastía Yüan.

A parte de esto, uno de los críticos más relacionados con el cubismo, Guillaume Apollinaire (1880-1918), en su estudio pionero sobre *Les peintres cubistes* (1913), decía que "deseosos de atenerse a las proporciones del ideal, para no estar limitados a lo humano, los jóvenes pintores nos ofrecen obras que son más cerebrales que sensuales. Descartan más y más el viejo arte de la ilusión óptica y la proporción local, en orden a expresar la grandeza de las formas metafísicas. Esto es porque el arte contemporáneo, aunque no esté directamente

---

<sup>28</sup> Cfr. M. Sullivan, op,cit, p. 244.

entroncado en ninguna creencia religiosa específica, sin embargo posee algunas de las características del gran arte, por decirlo así, religioso... (Este) es el arte de pintar nuevas estructuras fuera de los elementos sin pedir prestado de la realidad que se ve, sino de la realidad interna. Todos los hombres tienen un sentido de esta realidad interior... El aspecto geométrico, que causa tal impresión en aquellos que ven los primeros lienzos de los... cubistas, viene de el hecho de que la realidad esencial ha sido reflejada con gran pureza, mientras que los accidentes visuales y anécdotas han sido eliminadas..."<sup>29</sup>

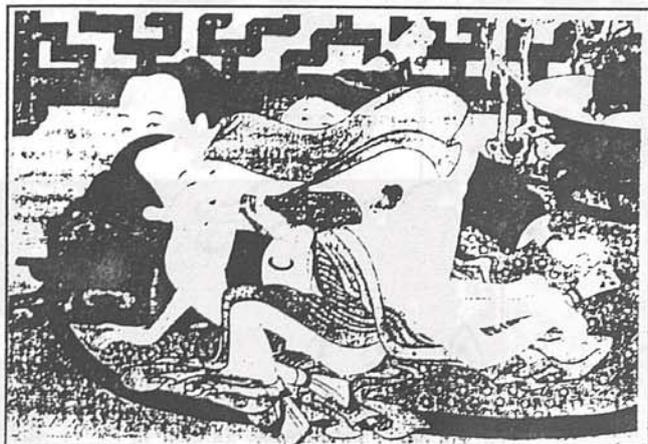
Este pasaje es profético, describiendo no sólo el cubismo de su época sino su desarrollo en los años por venir, cuando Robert Delaunay, Piet Mondrian, Ben Nicholson y muchos otros remarcarán la metafísica que contenía el nuevo lenguaje visual.

Picasso, sin embargo, además de ser uno de los iniciadores del cubismo, es una figura central dentro del arte del siglo XX. En cualquier estudio que se refiera al siglo XX hay que tenerlo en cuenta. Picasso tuvo un relativo interés por el arte y el pensamiento oriental, pero este no fue de *motu proprio* sino que parece que vino dado por el interés que en algunos de sus colegas suscitaba. En algunas obras de sus inicios se revela el ascendiente que fue para él el post-impresionismo y recoge parte de la onda del japonismo, manifestándose en sus dibujos y cuadros a la manera de Toulouse-Lautrec o de Steinlen. Picasso fue un hombre y un pintor mundano, despegado de entelequias filosóficas o metafísicas, sus intereses hacia Oriente se centraron en aspectos físicos humanos y en todo caso, si queremos condescender en algún aspecto elevado de su arte referente a lo trascendente, sólo sería lo que pueda tener de trascendente el hombre en sus sentimientos y acciones. Una reflexión directa de Picasso muy significativa sobre su percepción del arte oriental fue durante una conversación con

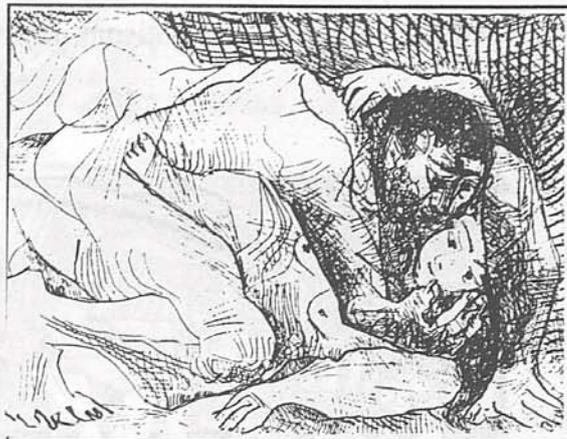
---

<sup>29</sup> Cit. por Lipsey, *An art of our own. The spiritual in the twentieth century art*, Shambala, Boston, Shaftesbury, 1989, pp.59-60.

Brassai en la que le comentó los aspectos que le impresionaban de la obra erótica de Utamaro, pudiéndose reducir a la relación que hallaba entre exotismo y erotismo.<sup>30</sup>



Ilustr. 12. La criada acaricia los pies de su ama. Dinastía Ch'ing, 1662-1723.



Ilustr. 13. P. Picasso. El abrazo. 1963.

Las preferencias picassianas hacia Oriente, aunque como se ve, conocía las de la India y Japón, se sitúan dentro del exotismo, tributario de la tradición francesa decimonónica. La perspectiva de donde parte su obra se ha calificado como la del *ethos* mediterráneo, en el cual se busca un sensualismo suave. Cuando rompa formalmente con la tradición académica occidental, necesitará de una fuerza bruta, casi bestial que le respalde. Así echará mano de la fuerza del arte africano como herramienta de combate. Pero el eros negro debía parecerle quizás en exceso viril y poco dado a la lujuriente seducción femenina. Ello le llevará posteriormente a abandonar la brutalidad africana, aburrido de no hallar allí unos contenidos sensuales conforme a su plácida visión mediterránea, refugiándose consecuentemente en el clasicismo mediterráneo. Este se encarnará en un mítico Parnaso poblado por las múltiples metamorfosis de él mismo, como un nuevo Júpiter, y sus modelos, quedando reducidas al Oriente de los serrallos de las *Mujeres de Argel* (tomadas de los orientalismos de Delacroix

<sup>30</sup> Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, París, 1964, p.230.

e Ingres) y a las estampas eróticas de Utamaro (como reducto de sus felices años de juventud en la Francia de principios de siglo con los pintores post-impresionistas y como muestra del pedigrí que poseía el erotismo descarnado al que solía recurrir).



Ilustr. 14. P. Picasso. *Mujeres de Argel*. 1955.



Ilustr. 15. E. Delacroix. *Mujeres de Argel*. 1834.

Formalmente tomó muchas más cosas, aunque no directamente, sino por concomitan-  
cias de su estilo con el de algunos pintores de Oriente y por la influencia de sus colegas.  
Benjamin Rowland así compara la serie de grabados de Picasso para la *Histoire Naturelle* de  
Buffon con los dibujos a tinta del animalista chino Chao Meng-fu (1254-1322) de la dinastía  
Yuan. Ambos utilizan una gran economía de medios, una técnica que, en su combinación  
lavados de tinta y pincel seco, sugiere tanto la textura como la estructura. Este tipo de  
realización es el resultado no sólo de una gran maestría con este medio, sino también de la  
habilidad del artista para haber observado lo esencial de las formas y haberlas fijado con  
fuerza en su mente como para poder recrearlas como un cuerpo vivo.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Cfr. Benjamin Rowland, op. cit., pp.119-122.



Ilustr. 16. Chao Meng-fu. *Carnero*. dinastía Yuan.



Ilustr. 17. P. Picasso. *Carnero*.

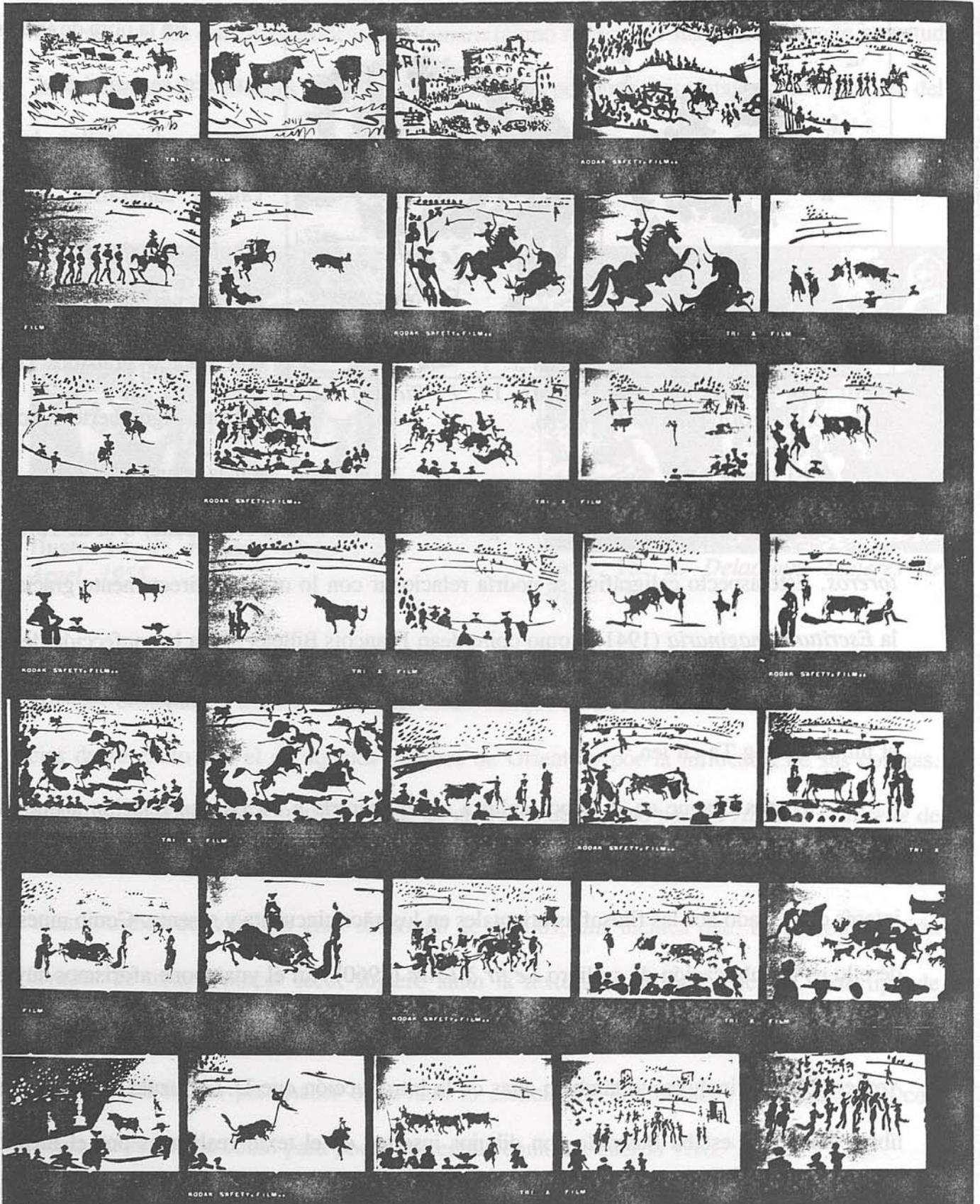
En la obra de Picasso también se percibe el progresivo desarrollo de la calidad caligráfica en sus dibujos con ejemplos patentes en las múltiples obras con tinta o grabados (litografías, aguafuertes) sobre

temas taurinos, como las

famosas series de la *Tauromaquia de Pepe Hillo* (hechas en una sola noche) o la de *Toros y toreros*. Este aspecto caligráfico se podría relacionar con lo oriental directamente gracias a la *Escritura imaginaria* (1941); como opina Jean François Billeter, para la confección de las litografías de la serie *Toros y toreros*, utilizó un pincel chino, probablemente regalado por el pintor Chang Ta-ch'ien.<sup>32</sup>

Georges Braque en su época cubista se equipararía a Picasso en relación a nuestro tema. Sin embargo mucho después prestará atención a Oriente, quizás bajo la presión del interés despertado por las filosofías orientales en los años cincuenta y sesenta. Como muestra de ello es la publicación de su libro *Le tir à l'Arc* (1960). En él yuxtapone aforismos suyos sobre la pintura junto con textos tomados del libro de Eugen Herrigel *Zen in the art of Archery* (1953), incluyendo también citas de la introducción que D.T. Suzuki hacía en este libro. Todo ello estaba ilustrado con dibujos insertos en el texto realizadas por el mismo Braque. Tanto en sus escritos como en sus dibujos hace referencias a la confirmación que

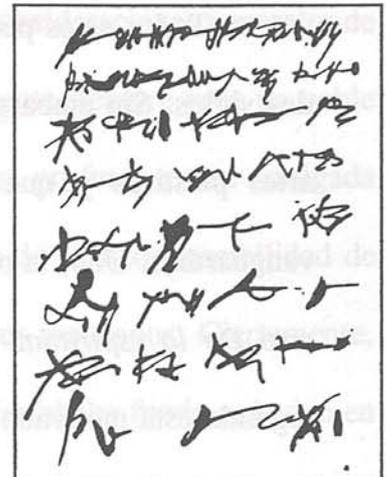
<sup>32</sup> Jean François Billeter, *The Chinese Art of Writing*, Skira/Rizzoli, Nueva York, 1990, p.61.



Pablo Picasso. La tauromaquia de Pepe Hillo, 1957.

supone la espiritualidad zen para la obra que él ha realizado durante su vida.

Sin embargo el cubismo como movimiento carece de una conexión directa con Oriente. Ello es lógico si tenemos en cuenta que el cubismo parte de unos orígenes propios con unas características mucho más enlazadas con una visión científica del arte y de la estructura del cuadro que de planteamientos filosóficos o culturales. Además, la vanguardia francesa siempre



Ilustr. 18. Picasso. Escritura imaginaria. 1941.

ansiosa de novedad no se iba a parar a hacer valoraciones cualitativas para conseguirla; el cubismo tenía que repudiar todo lo que pudiera hacer que se le relacionara con el arte anterior. El rechazo, por tanto, no es a Oriente, sino a Occidente. Para estos vanguardistas la presencia de lo oriental se reduce a una herencia pegajosa (achacada casi exclusivamente al impresionismo), que no molestaba pero que dejaban en el olvido en pos de nuevos horizontes. En otros movimientos esta influencia será renovada y la lección del orientalismo impresionista ni apreciada ni denostada, simplemente estaba ahí, valorándolo por lo que había supuesto para muchos de ellos: su primer contacto con algo ajeno al academicismo, pero que al correr de los años se había quedado desfasado frente a una revolución artística como la que estaban realizando.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Sobre esto se puede consultar mi comunicación "Una revolución que continua. El arte desde la revolución francesa" en M.A. Bel, F.J. Fontecilla y A.J. Trujillo (eds.), *1789-1989: Presente y Futuro de la Revolución*, Asociación para la Cooperación Universitaria, Granada, 1989, pp.153-155.

### c) Oriente en los desarrollos teóricos de las vanguardias.

Todos estos personajes son como el puente que une la influencia japonesa entre los dos siglos. Sin embargo, un cambio sustancial iba a ir produciéndose paralelamente en las artes plásticas y que se concretaron en dos estudios teóricos fundamentales para las vanguardias. Uno, la publicación de *Abstracción y Empatía* de Wilhelm Worringer (1908) y otro *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky (1912), pudiendo decirse que el segundo está motivado por el primero y es como su aplicación creativa. La importancia de estos estudios ha sido remarcada con frecuencia, pero pocas veces se los ha relacionado con el orientalismo. De Kandinsky hablaremos más adelante, dediquemos atención ahora a Worringer.

El descubrimiento de la abstracción para Kandinsky, aparte del famoso encuentro con la pintura puesta al revés en su estudio, pertenece mucho más a la influencia de la tesis de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y empatía), en la cual por primera vez la "intención de abstracción" está definida más como un impulso recurrente en la historia del arte, que a la influencia del arte oriental. De todas formas es difícil convencernos de que las influencias orientales no concurrieran, por un lado o por otro, en las primeras décadas de este siglo.

Worringer en *Abstracción y empatía* no se refiere más que una vez al arte japonés. En su comentario acierta a vislumbrar mucho de lo que iba a ser a partir de entonces el conocimiento del arte oriental en Occidente. "El japonismo en Europa," escribe "constituye uno de los pasos más importantes en la historia de la rehabilitación gradual del arte como formas puras... y por otro lado nos ha librado del peligro inmediato de ver las posibilidades de la forma pura solamente dentro del canon clásico". Con ello daba un juicio exacto sobre

la fase japonesa terminada y, tras dar testimonio de ello intuye el principio de una nueva comprensión del arte oriental. Pero por otra parte, elevándose a consideraciones generales de carácter cultural escribe: "la cultura aristocrática del antiguo Oriente siempre tuvo un noble desdén por los occidentales advenedizos del espíritu. Su sapiencia, profundamente arraigada en el instinto, consciente del problematismo de los fenómenos y de la incognoscibilidad de la existencia, no permitió que surgiera la ingenua fe en los valores mundanos. Ciertamente, penetró también en Oriente el saber externo de Occidente, pero le faltaba fondo psíquico en que echar ancla y no pudo convertirse en elemento productor de cultura. En lo esencial, la esfera de Oriente permaneció aislada de todo contacto con los conocimientos intelectuales. Aquella corriente intelectualista, que en Occidente soportó íntegramente la vida cultural, en Oriente sólo rizó un poco la superficie de las aguas. En este ámbito ningún saber pudo acallar la conciencia de la pequeñez del hombre y de su desamparo y desvalimiento en medio del Universo; ningún saber pudo mitigar su innato terror frente al mundo, porque ese terror no era, como en el hombre primitivo, *anterior* al conocimiento sino *superior* a él."<sup>34</sup>

Y el último párrafo del libro también lo dedica al dialogo Oriente-Occidente, concluyendo: "He aquí los supuestos en que estriba la diferencia entre la concepción cósmica oriental y la occidental, entre el arte trascendental y el arte clásico. He aquí el problema del que debe partir todo estudio retrospectivo del arte que no quiera permanecer sujeto a la estrechez del criterio europeo."<sup>35</sup>

Por tanto, es significativo el hecho de que esté libro tan fundamental para el desarrollo del arte moderno ya rompiera una lanza a favor de una comprensión más profunda del arte

---

<sup>34</sup> W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Breviarios F.C.E., México, 1983, p.133.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p.137.

oriental, no por ser oriental (sería un exotismo), sino como manifestación de la expresión del ser humano. A ello habría que añadirle el mérito, casi de visionario, de mencionar el tema ignorando los ideales que se contienen en los primeros escritos chinos sobre el arte, antes citados. Muy pocos de estos textos chinos fueron traducidos antes de 1930, y aún hoy, algunos de ellos, particularmente los referentes a la separación entre el pintor caballero y el objeto, la perspectiva y los métodos de los "pintores de acción" T'ang, son conocidos sólo por especialistas en pintura china.

Siendo esto así, ¿cómo se puede explicar este interés por hablar de lo oriental en la Alemania de principios de siglo?. Esto hay que verlo a la luz del ambiente social y cultural. A parte del interés que habían mostrado los intelectuales y filósofos anteriormente, entre 1906 y 1917, la presencia oriental en Alemania había avanzado hacia la comprensión de sus presupuestos filosóficos y religiosos y así se crea un ambiente general interesado en lo oriental. "Martin Buber ya había potenciado el redescubrimiento de la mística judía y de las filosofías asiáticas, mientras que el taoísmo había penetrado en la juventud estudiantil a partir de 1910. Sin embargo en la Alemania de los años 20, agobiada por la miseria, las místicas orientales encuentran una resonancia que incluso se extiende a las capas populares. Tanta es la influencia del budismo que hasta se crea una revista especializada en 1920, en Munich. La propensión al orientalismo, que delata aquí un deseo de huir de la realidad, se propaga a través de múltiples escritos cuya difusión cobra una gran amplitud"<sup>36</sup>.

Paralelamente, en esos mismos años, en Alemania se produce una ola de irracionalismo análogo al que encontramos en el romanticismo, pero apoyado ahora por los conocimientos logrados sobre lo oriental: "Estamos en plena ola del irracionalismo de masas nutrido por

---

<sup>36</sup> L.Richard, *Del Expresionismo al Nazismo. Arte y cultura de Guillermo II hasta la República de Weimar*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 68, cit. por Alcantud, p.209.

la mística oriental, que a partir de 1925 se transformará en puramente astrológica, visualización del Destino. Nos hallamos ante la exaltación del espíritu, que Kandinsky desde la teosofía de M. Blavatsky realiza. Paul Klee en la misma línea escribe: "Todas las cosas son, finalmente permisibles. Y lo que ha quedado del pasado, lo que queda de la vida, es el espíritu, lo espiritual en el arte: lo que en el arte es artístico. La exigencia de absoluto es la misma en todas las direcciones en que actuemos".<sup>37</sup>

Pero a caballo de las vanguardias históricas, junto con estos dos textos, entre 1909 y 1920, iban surgido entre el público europeo una multitud de manifiestos incitando a la destrucción de las creencias occidentales tradicionales sobre la naturaleza y los propósitos del arte. El ataque vino desde muchos puntos, pero su cabeza se hallaría en Munich. El paso clave fue dado también por Kandinsky en un temprano 1909, con su famosa conferencia "Alles ist erlaubt" ("Todo está permitido"). Al año siguiente se publicaba el *Manifiesto Futurista*, en el que se declaraba que todas las formas de imitación deberían ser despreciadas. Esto apoyaba a lo que Kandinsky anotaba sobre lo que debería inspirar al artista, que ya no iba a ser la representación de lo visible, sino "la parte espiritual interna de la naturaleza". En París, mientras tanto, Matisse estaba insistiendo en que hay una verdad inherente que debe ser liberada de la apariencia externa del objeto para ser representada, y que expresaba mediante su grito, casi de guerra: "Exactitude n'est pas la vérité".

Viendo este ambiente rodeando al Kandinsky teórico podemos muy bien hacerle cabeza de la ola de manifiestos y proclamas que surgió por estas fechas y las posteriores. Igualmente, dada su gran proyección, si vemos los paralelismos existentes entre sus ideas y las del arte oriental, tendremos explicadas gran parte de las concomitancias con Oriente de

---

<sup>37</sup> Paul Klee, *Teoría del arte moderno*, Calden, Buenos Aires, p.93, cit. por Alcantud, p. 210.

los otros artistas y movimientos que después iremos viendo.

Kandinsky basa fundamentalmente su teoría en el dualismo entre la forma exterior y el contenido interior. Si confrontamos este hecho con las fuentes chinas vemos que esto ya había sido acentuado en el siglo IV por el místico budista chino Tsung Ping, quién abrió su breve *Introducción a la Pintura de Paisaje* (Hua Shan-Shui Hsü) con estas palabras: "Los sabios acarician el Tao dentro de ellos, mientras responden al mundo objetivo; los virtuosos purifican su mente, mientras aprecian las formas representadas. En cuanto a las pinturas de paisaje tanto unos como otros tienen existencia material, y llegan a los reinos del espíritu". E insiste, "el espíritu divino es infinito; habita en las formas e inspira el gusto; y así la verdad entra en formas y signos"<sup>38</sup>. Cuarenta años más tarde un estudioso y músico llamado Wang Wei (no el famoso pintor y poeta T'ang) escribió una corta *Introducción a la Pintura* (Hsü hua) en el cual distinguía claramente entre "representación", que era la disciplina de la pintura, y el "espíritu animador" que era su esencia.<sup>39</sup>

El concepto de "resonancia interior" del objeto, que Kandinsky decía que era el "material del arte" tenía mucho en común con el primero de los seis principios de la pintura expresados por Hsieh Ho entre el 530 y el 550 a.C. Este principio, "ch'i-yün sheng-tung" (literalmente, "espíritu-resonancia, vida-movimiento), había llegado a ser la piedra angular de la teoría estética china durante siglos. Ello significa, en esencia, que las formas pintadas, que en el arte del Extremo Oriente están siempre bastante convencionalizadas, deben ser traídas a la vida por el espíritu animador ("ch'i")<sup>40</sup>. Los primeros pintores chinos sintieron

---

<sup>38</sup> Cit. por Michael Sullivan en *The Birth of Landscape Painting in China*, Londres, Berkeley, Los Angeles, 1962.

<sup>39</sup> *Ibíd.*

<sup>40</sup> Cfr. George Rowley, *Principios de Pintura China*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

que este "espíritu" era una fuerza cósmica, externa al artista, con la cual él podía identificarse intuitivamente a través de la contemplación del mundo natural. Después los escritores sostuvieron que el "ch'i" era algo que aguardaba la liberación desde dentro de la psique del pintor individual. Ellos podrían haber tenido un acuerdo total con Kandinsky en que "la armonía de forma debe residir sólo en las vibraciones propuestas por el alma humana". Por ello estaríamos de acuerdo con la observación de Will Grohmann que dice que "el Lejano Oriente está mejor preparado para comprender a Kandinsky que nosotros"<sup>41</sup>.

Con ello comprobamos que la concomitancia cada vez se confirma más, pues aunque Kandinsky rehuía de la aprehensión formal del arte oriental, se iba introduciendo en su obra una influencia casi osmótica e indirecta imposible de ser registrada como lo era en el período impresionista. De hecho, una importante exposición de arte oriental tuvo lugar en Munich en 1909. Kandinsky, atraído, la visitó e hizo un apreciativo relato sobre ella que apareció en la revista de arte de Moscú *Apollon*. De todas formas no hay nada en sus propios escritos teóricos que sugiera que alguna vez recibiera influencia de las obras japonesas expuestas allí, entre las cuales se incluían trabajos del paisajista del siglo XVI Sesson y algunos maestros Zen. Si recibió alguna influencia no pareció ser consciente de ello.

Esta inmunidad para con las manifestaciones artísticas clásicas del Extremo Oriente se podría ver como un rechazo indirecto al arte occidental anterior, que como vimos en el capítulo dos, fueron los primeros receptores de este arte oriental. Sus intereses eran ahora mucho más ambiciosos y sus influencias le llegaba a través de lecturas y de las misteriosas fuentes esotéricas.

Con el fin de precisar lo anterior, es conveniente realizar algunas observaciones sobre

---

<sup>41</sup> Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, Nueva York, 1958, p.8.



Ilustr. 19. Kandinsky. *Improvisación VI*. 1909.



Ilustr. 20. Kandinsky. *Con el arco negro*. 1912.

la orientación espiritual de Kandinsky y su evolución artística desde 1908 a 1914. En el estudio de Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos*<sup>42</sup>, se expone cómo, junto a las ideas del romanticismo, la ideología teosófica (Blavatsky, Besant, Leadbeater, Steiner) y otras ciencias ocultas contribuyeron a la formación de las ideas de síntesis de Kandinsky y actuaron como catalizador en la creación del inconcreto ensayo de 1918 *Malerei als reiner Kunst* (La pintura como arte puro).

Ringbom explica que la eliminación de lo concreto en las "improvisaciones" y "composiciones" de Kandinsky en la época que va de 1910 a 1914 no se debe entender como el resultado de un proceso de abstracción formalmente motivado, sino como la búsqueda, por parte del artista, de una forma de expresión adecuada a la "época del gran espiritual" invocada por él. Según Kandinsky, el arte figurativo es un

correlativo del concepto materialista del mundo en el siglo XIX: dicho arte se consume en la exposición de la realidad exterior y es incapaz de una visión interior. Sólo un lenguaje creativo abstracto, liberado de lo figurativo y abarcador de todos los géneros artísticos puede dejar resurgir de nuevo la unidad espiritual lesionada por el pensamiento materialista y

<sup>42</sup> Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of the Abstract Painting*, Acta Academia Aboensis, Ser. A, t.38/2, Abo (Finlandia), 1970.

positivista del siglo XIX, a la cual corresponde esencialmente una orientación interior. Este "interior, que, según Kandinsky, en conformidad con las convicciones de los teósofos representa 'la esencia verdadera del hombre'"<sup>43</sup>, se manifiesta al observador suficientemente sensible como "sonido interno".<sup>44</sup> Este concepto central en la teoría del arte de Kandinsky se remonta de forma directa a Rudolf Steiner, quien en su *Teosofía* hace constar lo siguiente sobre las obras de arte: "Tan pronto el "clarividente" asciende del terreno anímico al espiritual, las obras de arte observadas se vuelven *sonoras*... Sólo hay que imaginarse que todo lo que es descrito como "cuadro", como "luminoso" es al mismo tiempo sonoro. A cada color, a cada percepción de luz corresponde un tono espiritual, y a cada combinación de colores le corresponde una armonía, una melodía, etc."<sup>45</sup>

Es evidente que Kandinsky era especialmente sensible a semejantes ideas ocultas, también fundamentalmente con el fondo de sus propias ideas sinestésicas. El "*objeto*" de su pintura de los años 1910-1914 era la exploración del mundo interior de lo espiritual, cuyos sonos se le manifestaban en formas y colores "puros", esto es, liberados de la obligación de expresar o representar objetos. En este contexto parece conveniente la indicación de que aquello que Rudolf Steiner había denominado como "colores flotando en libertad" se manifestó en la pintura de Kandinsky de esta época como una "efusión de color sobre el límite de la forma" y que asimismo, el artista extrajo mucha inspiración en el aspecto formal de algunas manifestaciones "abstractas" que Annie Besant y Charles W. Leadbeater habían

---

<sup>43</sup> Cfr. Ringbom, op.cit., p.226.

<sup>44</sup> Kandinsky, "Über die Formfrage", en W. Kandinsky y F. Marc (eds.), *Der Blaue Reiter*, Paidós, Barcelona, 1989, p.145 (1ª ed. Munich, 1912).

<sup>45</sup> Cit. en Ringbom, op.cit., p.117-118.

reproducido en su libro teosófico *Thought-Forms* (Formas del pensamiento, 1908).<sup>46</sup>

Aunque mucho de las teorías de Kandinsky se relacionan con el pensamiento teosófico, no son su única fuente. Como señala Wick<sup>47</sup>, entre otros factores de influencia que pudieron llevar a Kandinsky al arte inconcreto se pueden citar, las formas abstractas del *Art Nouveau* y del arte islámico, que el artista conoció de primera mano en un viaje realizado a Túnez en 1904-5. Igualmente Wick supone que el "principio de necesidad interna" probablemente lo debe al filósofo del arte Konrad Fiedler.

No es este el lugar apropiado para estudiar los motivos que, después de 1910, condujeron a una disminución de la influencia de la teosofía sobre el pensamiento de Kandinsky. Así y todo, parece haber existido conformidad con los objetivos de la teosofía en tanto estos objetivos coincidían con las propias ideas de Kandinsky sobre una nueva unidad espiritual en la "época del gran espiritual".<sup>48</sup> No obstante, el artista se remite esporádicamente a la teosofía, y especialmente a las "formas del pensamiento" de Besant y Leadbeater, tanto en los años de su residencia en Rusia, 1914-1921, donde le sorprendió el comienzo de la guerra, como en su período de la Bauhaus, 1922-1933.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Publicado en alemán en Leipzig en el mismo año.

<sup>47</sup> Rainer Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1986, pp.169-70.

<sup>48</sup> Cfr. Ringbom, op.cit., pp. 65 y ss.

<sup>49</sup> Will Grohmann, op. cit., p.41.

### **3. Concomitancias orientales en algunas figuras clave del siglo XX.**

Sin embargo existen otros muchos movimientos artísticos que presentan afinidades con los presupuestos o estética del arte oriental. Detallar cada uno de ellos y sus correspondencias sería labor que merecería un estudio completo por separado, que aunque ya ha habido diversos acercamientos sus resultados son difusos. Además, a parte de estos movimientos existen otros artistas que superan los marcos de tendencias o generaciones. Son grandes individualistas, que agruparon en torno a sí a otros artistas y que con su sola producción artística e intelectual dejaron una honda huella que, de una manera o de otra, han marcado la evolución de gran parte del arte posterior. A algunos de estos artistas nos vamos a referir ahora.

#### **a) Marcel Duchamp.**

Marcel Duchamp es una de las figuras que ha tenido una influencia más desproporcionada en el arte contemporáneo. La poca obra que realizó ha tenido una influencia enorme que aún perdura. De su obra, muy hermética y críptica, se ha hablado mucho. Se le ha relacionado con lo esotérico, con la alquimia, y él mismo llegó a reconocerlo.<sup>50</sup> Sin embargo junto a ese interés por el ocultismo hay situaciones y contactos que nos unen a este personaje con contenidos propios del pensamiento y el arte oriental.

En sus inicios artísticos estuvo involucrado en los avances artísticos (a nivel compositivo y formal) que habían aportado los impresionistas, siendo confluyente en la utilización de elementos propios del japonismo de estos. Así, como señala Wichmann, por

---

<sup>50</sup> En una ocasión Robert Smithson le comentó: "Veo que está interesado por la alquimia" a lo que contestó, "Sí". Cit. en Moira Roth, "Robert Smithson on Duchamp: an Interview", *Artforum*, 12, nº2, 1973, p. 47.

ejemplo en su *Mujer en el baño* (1910) o el dibujo anterior, *Yvonne (en kimono)* (1901) por no poner más ejemplos. En ellos se nota la impronta de Degas y de Toulouse-Lautrec, destacándose la disposición sobre el fondo de fuertes decoraciones y el volumen corpóreo acentuado por contorno oscuro y bien delineado.<sup>51</sup> Así pues, en su período formativo ya se percibe la necesidad que tenía de superar la realidad natural. "Su aversión



Ilustr. 21. M. Duchamp. *Mujer en el baño*. 1910.



Ilustr. 22. Duchamp. *Yvonne (en kimono)*. 1901.

a lo puramente sensitivo no sólo alcanzaba a la técnica impresionista sino también al naturalismo, pues sentía a flor de piel la necesidad de sobrepasar la realidad convencional. En este sentido, tanto los motivos de Redon, como la particular manera que tenía éste de suspender los temas sobre el plano pictórico, le afectaron profundamente, hasta el punto de admitir posteriormente que en ese impacto había que buscar el principio concreto de todo. Podríamos decir, sin riesgo, que esa relación con Redon sería tan importante

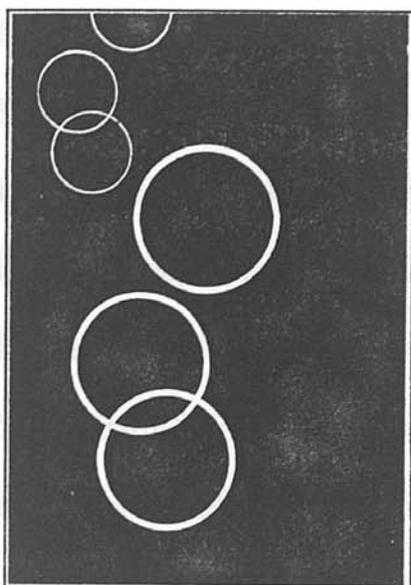
como algunos aspectos descubiertos al realizar el *Nu descendant un escalier* a la hora de

<sup>51</sup> Cfr. S. Wichmann, op.cit., p.39.

explicar el camino hacia el *Grand Verre*.<sup>52</sup>

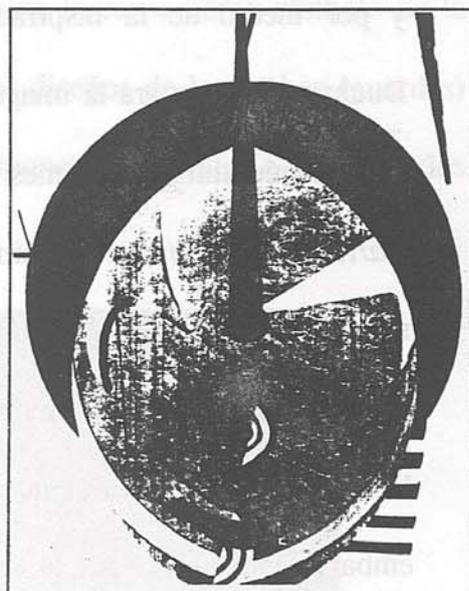
Duchamp estuvo en contacto con las ideas de Kandinsky desde casi sus primeras publicaciones. Tradujo los pasajes más importantes de *De lo espiritual en el arte* del alemán al francés, probablemente para sus hermanos, Raymond Duchamp-Villon y Jacques Villon, que no sabían alemán.<sup>53</sup> Como señala Tuchman, la influencia de las ideas de Kandinsky en Duchamp merecen una investigación.

De entre esta influencia de Duchamp sobre sus hermanos y familiares habría que



Ilustr. 24. J. Crotti. *Círculos*. 1922.

resaltar la que ejerció sobre su hermana Suzanne y su marido, Jean Crotti. Casados en 1919, en 1921 tras una experiencia mística en Viena fundan el movimiento Tabu-Dada, cuyo propósito era expresar a través de la forma y el color el misterio y divinidad del universo. Rompieron sus relaciones con los artis-



Ilustr. 23. S. Duchamp. *Obra maestra*. 1921.

tas Dada por su creencia en la necesidad de un pensamiento espiritual. Crotti desde los años veinte se dedicó a hacer pinturas cósmicas y en 1941 escribió sobre las filosofías trascendentales de Oriente, especialmente del

<sup>52</sup> Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Polígrafa, Barcelona, 1988, p.11.

<sup>53</sup> Esta traducción fue descubierta en 1977 por Pontus Hulten entre los papeles de Jacques Villon. Fue mostrada en la exposición "The Spiritual in Art", Los Angeles County Museum of Art, 1986. Cfr. el catálogo a esta exposición, pp. 47 y 60.

budismo, señalándolas como una de las influencias sobre Tabu-Dada.

En la obra de Duchamp tales ideas estaban, como era propio en él, ocultas. Sus intereses por la alquimia se iniciaron en 1911 a través de la lectura de Albert Poisson (*Theories et symboles des alchimistes*, 1891). En 1912 visitó Munich durante los meses de julio y agosto, donde conseguiría su primer ejemplar del libro de Kandinsky, siendo por entonces cuando empezó los primeros esbozos del *Grand Verre*. En 1913 durante el tiempo en el que estuvo trabajando en la biblioteca de Ste. Geneviève, desarrolló un sistema de medición del espacio-tiempo y escribió composiciones musicales basadas en las leyes del azar.

Entrando ya en lo que es la etapa de madurez, que podríamos fecharla al año siguiente, con la creación de su primer *ready-made*, Duchamp realizó un acercamiento a contenidos orientales los cuales se han percibido más como conceptuales que como místicos y por medio de la inspiración de la "idea".<sup>54</sup> Octavio Paz, en su lúcida tesis sobre Duchamp<sup>55</sup>, compara la imagen tántrica de Kali devorando el universo al *Grand Verre*. Paz sugiere que ambas imágenes representan el desvelamiento de la realidad convencional: *La mariée mise à nu* es sinónima con la destrucción de *Maya* por Kali. Su hipótesis es que mientras el significado del mito tántrico es metafísico, el mito de Duchamp muestra que la crítica es la única idea moderna posible. En cierta manera, su metáfora moderna para el Vacío o la "deidad en el mandala" sería la crítica, en lugar de la ausencia de la idea. Sin embargo, nos parece que la validez de la analogía de Paz es cuestionable: porque el ambiente cultural y el propósito de las dos imágenes eran totalmente diferentes.

<sup>54</sup> Cfr. V. Whiles, "Tantric imagery: affinities with twentieth-century abstract art", *Studio International*, marzo, 1971, p.105.

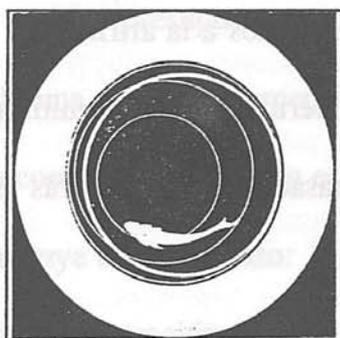
<sup>55</sup> *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) y su reedición ampliada, *Apariencia desnuda* (1973).

A otro nivel, la obra de Duchamp sugiere un lazo incidental con el arte Tantra: su obra pide la participación activa del espectador. Como en los *Yantras*, los objetos de Duchamp requieren contemplación para poder alcanzar un cierto "alumbramiento". Este énfasis sobre lo experimentado podría ser comparado con el esencialmente vivo rito del Tantra. El concepto tántrico de *Samsara*, o flujo eterno, es reflejado en el aspecto de "constante cambio", siendo las imágenes tántricas una analogía del mundo real.

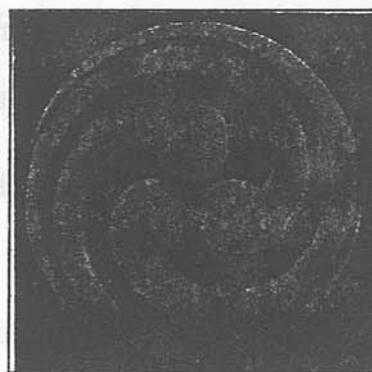
En referencia al mandala y al yantra se podrían citar los distintos trabajos que agrupó en torno a la serie de *Rotoreliefs*, en los que el formato circular se combina con motivos circulares descentrados. Son como jeroglíficos esotéricos de desciframiento subjetivo, parangonables con sus famosos juegos de palabras. En uno de ellos, *Poisson japonais* (Pez japonés), se podría ver un entrecruzamiento entre sus lecturas alquímicas a través de Albert Poisson y el significado paralelo en la tradición japonesa de la carpa como símbolo de la vitalidad.<sup>56</sup> El diseño de estas obras recuerda los finísimos diseños de las *tsubas* (guardas) de las espadas japonesas o los signos y emblemas de los japoneses utilizados e incorporados al diseño europeo desde la época del *art nouveau*.



Ilustr. 25. *Gorgo japonés*.



Ilustr. 26. Duchamp. *Poisson japonais*. 1935.



Ilustr. 27. "Mono" japonés.

<sup>56</sup> Cfr. S. Wichmann, op. cit., pp. 120-123.

La cripticidad de las obras de Duchamp han hecho de ellas el caldo de cultivo ideal para teorías de críticos y filósofos contradictorias entre ellas. Su obra capital, el *Grand Verre* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915-1923), ha sido la que ha recibido más comentarios. Entre estos existen interpretaciones que la relacionan con principios del zen. En concreto Roger Lipsey, cree que "el precioso ideal de Duchamp de un arte 'al servicio de la mente' permanece incumplido. En su propia obra, este corre enredado con pasiones personales que parecen haberle guiado hacia la larga y finalmente inacabada salida del *Grand Verre*. A la vez corre enredado con nuestra cultura, que pudo hacernos ingeniosos y brillantes pero no difícilmente nos sostiene en el auto-conocimiento. Las ideas de Duchamp son Zen sin Iluminación, un brillante movimiento de negación y vaciamiento que no sabe cómo continuar. Sin embargo tiene una base de origen Zen".<sup>57</sup>

Las interpretaciones de la obra de Duchamp son variadas como corresponde a obras tan abiertas. Así, aun comprobando la presencia en su vida de una cierta presencia de componentes de origen oriental, no podemos decir que haya sido una clara fuente de orientalismo la que motivó su obra, como tampoco lo ha supuesto para muchos de sus seguidores, y tan sólo nos queda sumarnos a la afirmación de toda una autoridad sobre este "gran padre" del arte moderno: "Muerto no se le permitiría ser tanto más extraño que vivo. Debemos aprender a olvidar el pasado, vivir nuestras propias vidas en nuestro propio tiempo."<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Roger Lipsey, *An art of our own*, op.cit. p.115.

<sup>58</sup> Arturo Schwartz, *The complete works of Marcel Duchamp*, Nueva York, 1978, p.20.

### b) Los artistas de la *Bauhaus*.

Dentro de la Bauhaus en sus distintas etapas hubo artistas plásticos que propugnaron la renovación de las artes enlazando con la tradición del modernismo *Art Nouveau* y de la *Werkbund*. El grupo que reunió Walter Gropius es sorprendente: Kandinsky, Klee, Schlemmer, Johannes Itten, Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks, Josef Albers, Marcel Breuer, Herbert Bayer y otros, junto con otros personajes eventuales (Mondrian, van Doesburg y Malevich), amigos o rivales amistosos que dieron conferencias en la escuela o publicaron en sus monografías. No podemos dedicarnos a repasar todas estas figuras, sólo lo haremos con los más significativos para nuestro tema.

El marchamo de la Bauhaus fue el experimentalismo, arriesgando en la búsqueda de nuevas soluciones plásticas y pedagógicas. En su búsqueda abrieron las puertas a todas aquellas influencias que les pudieran facilitar el hallazgo de lo que pretendían. Entre ellas también mostraron interés por las artes y las filosofías orientales.

**Paul Klee** fue uno de estos artistas. Inclasificable, como un volcán lanzando sus ideas y obras a un mundo al que intentaba comprender a través de su producción artística. En él hallamos múltiples paralelos con los presupuestos orientales de la concepción y realización de la obra de arte a partir de una personal percepción del mundo. Hermann Hesse en su novela *Viaje a Oriente* lo cita como participante en este viaje (¿metafórico?) en el que, como dice la cita de Novalis que incluye en este relato: "¿A donde vamos? Siempre a casa".

Muchas de las ideas sobre la creación de este artista suizo son relacionables con otras que forman parte de la estética oriental. Así, Paul Klee dijo que "el impulso creativo de pronto salta a la vida, como una llama, pasa a través de la mano al lienzo, donde se expande, hasta que, como una chispa que enciende un circuito eléctrico, vuelve a su fuente: el ojo y

la mente".<sup>59</sup> Este mismo tema del impulso creativo que nos describe Klee era el tema de un señalado poema, el *Wen fu* ("Prosa-poema sobre la literatura"), escrito en el 300 por Lu Chi, que analiza con una visión apasionada las alegrías y frustraciones de la creación literaria. Aquí describe la súbita venida de la inspiración y su igualmente súbito desvanecimiento:

*"Los momentos en los que la Mente y la Materia mantienen perfecta comunión,  
Y amplias vistas se abren a regiones enteramente cercadas,  
Vendrán con fuerza irresistible,  
Y se irán, su partida nadie la puede evitar.  
Escondida, se desvanece como un fulgor de luz:  
Manifiesta, son como sonidos elevándose por el aire.  
Tan aguda es la mente en tales instantes de divina comprensión,  
¿Qué caos hay que no pueda ordenar en milagroso orden?"*<sup>60</sup>

Igualmente, Paul Klee hablaría de la expresiva distorsión de la forma como el único modo en el que "la naturaleza puede renacer y los símbolos del arte ser revitalizados". Esto nos lleva también a recordar vivamente al gran Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636) de la dinastía Míng, cuya pintura y escritura ilustran muy bien los conceptos de distorsión y revitalización. En los paisajes de Tung Ch'i-ch'ang los riscos y montañas son retorcidos y contorsionados, los planos de llanura del fondo se elevan para enfrentarse a nosotros, las formas se entrecierran y penetran unas en las otras con ambigüedad atormentadora. El sabía que ningún pintor de paisajes podría evitar usar el "esquema" heredado de sus predecesores, pero insistió en que el repertorio debe ser creativamente reinterpretado por cada generación sucesiva de pintores, y que esta revitalización del lenguaje simbólico



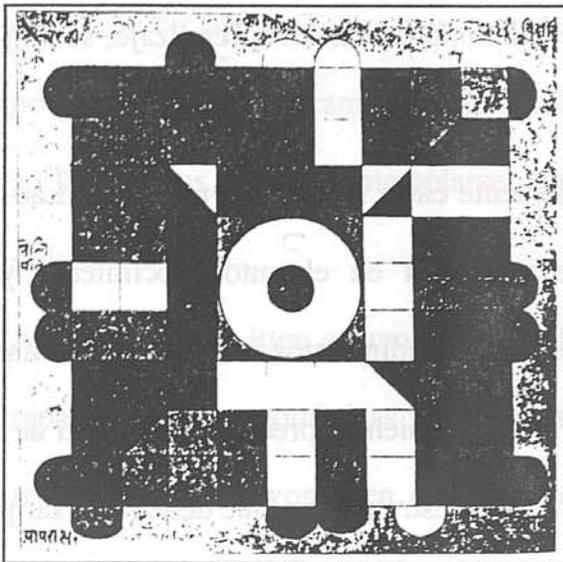
Ilustr. 28. Klee. Parque cerca de Lucerna. 1938.

<sup>59</sup> *Teoría del arte*, op. cit., p. 28.

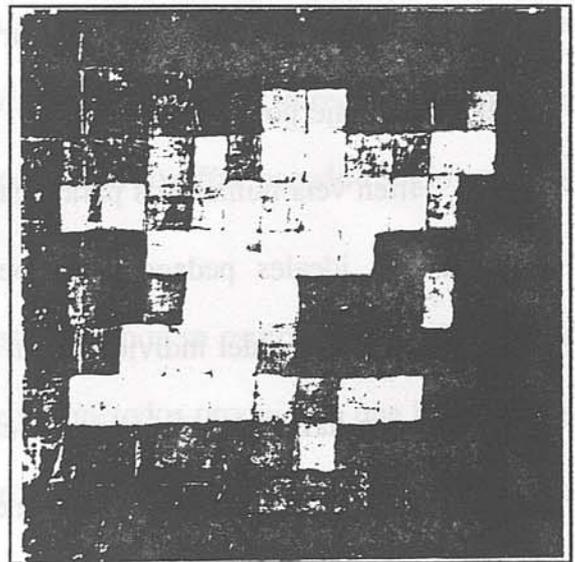
<sup>60</sup> Cit. por M. Sullivan, op. cit., p.242.

envolvía inevitablemente la distorsión de las formas tanto heredadas como naturales.

Klee fue un adelantado en el aspecto del estilo, y siempre fue el que dominó en su obra haciéndola discurrir por los senderos que él fijara. Así encontramos en su obra aspectos caligráficos, en los que la distorsión de la forma alcanza grados de gran síntesis expresiva y otros en los que lo lineal se pierde sumergido en un mar de colores que con su disposición van creando el dibujo. En los primeros podríamos ver ejemplos de unos avances hacia aspectos caligráficos chinos, casi ideográficos, mientras que en los segundos su ferrea estructura colorista hace recordar esquemas y diagramas de las tradiciones tántricas y del mandala.



Ilustr. 29. *Cómputo astronómico. Tantra (India). ca. siglo XVIII.*



Ilustr. 30. *Paul Klee. Sonido antiguo. 1925.*

**Johannes Itten** fue un artista que trabajó también en la Bauhaus. Aunque como artista no tiene tanta relevancia como Klee, su gran interés se centró en la experimentación y en la pedagogía artística. Entre las fuentes que guiaron su labor docente se encuentran abundantes referencias a los pedagogos y filósofos contemporáneos. Pero, además, junto al marco de la reforma pedagógica de su tiempo que contribuiría a la formación de su pedagogía del arte,

hay que señalar que su pensamiento y su proceder, y por consiguiente su enseñanza, estaba influido en gran medida por la lectura de determinados escritos filosófico-religiosos. Dado que no podemos exponer con detalle estas influencias, al menos citaremos los nombres: los escritos del místico alemán Jakob Böhme, los tratados teosóficos *Thought-Forms* y *Man Visible and Invisible* de Charles W. Leadbeater y Annie Besant y las sentencias del filósofo chino Lao-tse compendiadas en el *Tao te King*. En estos escritos encontró Itten, desde diferentes facetas, aquellos problemas que "a él le preocupaban de manera más evidente...:

1. El deseo de integridad del hombre y de la integridad de la relación hombre-mundo.
2. El rol dominante del sentimiento o de la intuición.
3. La creencia en un relativo determinismo del individuo, y, relacionada con ella:
4. La reducida importancia del aprendizaje, sobre todo del aprendizaje por la ciencia".<sup>61</sup>

Itten veía numerosos paralelismos especialmente entre la filosofía taoísta de Lao-Tse y aquellos ideales pedagógicos coetáneos que se basan en el autoconocimiento y la autodeterminación del individuo y en la confianza en procedimientos intuitivos. Así Marcel Franciscono llama la atención sobre el hecho de que la siguiente apreciación de Itten de que "cada estudiante está cargado con una elevada dosis de adiestramiento, que debe rechazar para llegar a la experiencia y al propio conocimiento"<sup>62</sup>, se comprende con la frase del filósofo taoísta Chuang Tzu, de que debería cuidar todo aquello que se encuentra en uno mismo, y

<sup>61</sup> Till Neu, *Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen des Gestaltung*, Ravenburgo, 1978, p.33, citado por Rainer Wick, op.cit., p.103.

<sup>62</sup> Itten, "Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehrlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar (1922)", en Willy Rotzler (ed.), *Johannes Itten. Werke und Schriften; Werkverzeichnis von Anneliese Itten*, Zurich, 1978, p.224, cit. por Wick, p.103.

poner coto a todo lo que sea externo, ya que mucho conocimiento es una maldición.<sup>63</sup>

Gran importancia tuvo también para Itten la doctrina de Mazdaz, sincrética, basada en el ideario del antiguo Zarathustra persa, una de "esas religiones de repuesto exclusivas surgidas tras la primera guerra mundial, con el fin de alejar la desesperación del europeo que se encontraba ante un orden destruido irrecuperable, prometiéndole una paz interior mediante la vuelta a las forma de creencia orientales. En este caso se trata de una nueva versión europea del antiguo mazdeísmo persa establecido por Zarathustra, mezclado con los fragmentos de otras religiones asiáticas".<sup>64</sup> Según la doctrina de Mazdaz, el cuerpo es el "templo del dios vivo", y el individuo tiene por consiguiente el deber de integrar en armónico equilibrio las fuerzas espirituales, anímicas y físicas. Los ejercicios de relajación, inspirados por Hölzel e ideológicamente potenciados por el Mazdaz, que fueron introducidos por Itten en la Bauhaus, deben contemplarse con el fondo de estas filosofías pseudo-religiosas de la vida.

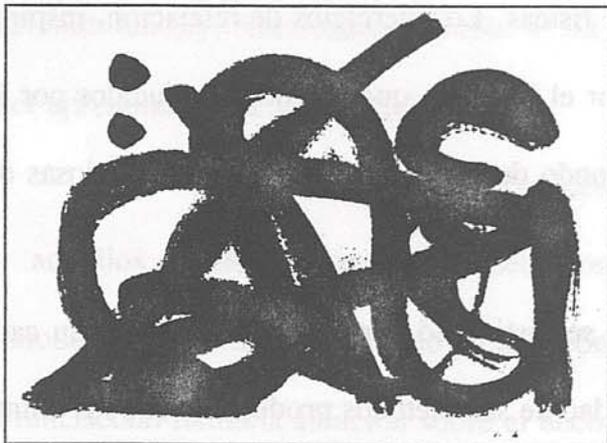
Mientras Itten estuvo en la Bauhaus, se distinguió por su espiritualismo. Su cabeza rapada, su ropas monásticas y la gran intensidad de sus métodos produjeron que los alumnos se dividieran a favor y en contra. Aunque su propia obra discurrió por senderos de un

---

<sup>63</sup> Cfr. Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*, Urbana-Chicago-Londres, 1971, pp.183 y ss.

<sup>64</sup> Eberhard Roters, *Maler am Bauhaus*, Berlín, 1965, p.48, citado por Wick, p.103. La doctrina mazdazista descansaría, dicho brevemente, en un duodeísmo. La creación de la luz está en constante lucha con la contracreación de la oscuridad por el dominio del mundo... Es labor del hombre contribuir a la victoria de la creación de la luz. Esto lo puede conseguir por propia progresión, mientras se libera de las influencias derrotistas de la contracreación. Debe perfeccionar su carácter mientras expulsa de su cuerpo las fuerzas de lo material, por ejemplo, mediante el ayuno, un régimen vegetariano, y una dieta determinada, purgas, meditaciones y ejercicios respiratorios, lo cual devolvería la paz interior y liberaría de la prisa cotidiana de nuestra civilización.

geometrismo místico, en las obras de algunos de sus alumnos se ven otras posibilidades derivadas de sus enseñanzas sobre los ejercicios respiratorios preparatorios, los ejercicios de movimientos básicos y rítmicos del pincel para así ayudar al alumno a seguir directamente los impulsos de la mente.<sup>65</sup> Los numerosos dibujos abstractos que se encuentran entre los estudiantes de la Bauhaus son indicativos de esta influencia de Itten.



Ilustr. 32. W. Graeff. Estudio de ritmo para el curso preliminar de Itten. 1920.



Ilustr. 31. J. Itten con el uniforme diseñado por él para la Bauhaus.

Oskar Schlemmer, otro profesor de la Bauhaus, estuvo más interesado por el pensamiento metafísico y místico de raigambre en el romanticismo alemán (Von Kleist, C.G. Carus, Runge, Friedrich, Otto Flake, Ricarda Huch)

a parte de una especial devoción hacia Paracelso y Jacob Böhme. Aspectos sobre su pensamiento y su práctica artística se pueden encontrar en sus escritos y en los estudios que

<sup>65</sup> Franciscono, op. cit., pp. 193-194.

se le han dedicado.<sup>66</sup> Sin embargo esta figura, tan interesante nos puede servir para cerrar esta visión de la Bauhaus y Oriente. En sus diarios escribió a este respecto un aspecto que tanto nos puede ayudar a tener una visión global de la Bauhaus y las influencias orientales, como a dar un apunte del pensamiento de Schlemmer a este respecto.

A raíz de la adscripción mazdazista de Itten este propuso que la comida en la Bauhaus siguiera sus preceptos vegetarianos llegando a lograrlo. Pero en el curso de 1922, Gropius se opuso. Schlemmer a raíz del incidente que esto provocó escribe: "Gropius quiere un hombre firmemente enraizado en la vida y en el trabajo, que madure a través del contacto con la realidad y a través del cumplimiento de su tarea. Itten gusta del talento que se desarrolla en soledad, Gropius del carácter formado por la vida diaria (y el necesario talento)... Estas dos alternativas me parecen que son las dos tendencias típicas en la Alemania actual. Por una parte, la influencia de la cultura oriental, el culto a la India, también un retorno a la naturaleza en el movimiento *Wanddervogel*, y otros como éste; en comunión con el vegetarianismo, tolstoyismo, reacción contra la guerra; y por otra parte, el espíritu americano, el progreso, las maravillas de la tecnología y los inventos, el medio urbano... Yo afirmo las dos posibilidades, o al menos quisiera ver la fertilización cruzada entre las dos. ¿O el progreso (expansión) y la autorrealización (introspección) se excluyen mutuamente?".<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Los textos más sobresalientes de Oskar Schlemmer son, entre otros, *Hausbau und Bauhaus. Eine reale Utopie* (1922) y "Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatlichen Bauhauses" en *Das Kunstblatt*, 11/12 (1923); y de entre los estudios dedicados a él destacan las monumentales obras de Karin von Maur, *Oskar Schlemmer. Das plastische Werk*, Stuttgart, 1972 y los dos volúmenes publicados en Munich, 1979.

<sup>67</sup> Oskar Schlemmer, *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Tut Schlemmer, Middletown (Conn.), 1972, pp. 114-115, cit. por R. Lipsey, *An Art of Our Own*, Shambala, Boston, 1988, p.202.

### c) Kasimir Malevich.

Mucha gente suele comentar sobre la peculiar *alma rusa*. Como dijo Fyodor Tyutchev, "Rusia no puede ser comprendida con la mente, o medida por un patrón ordinario: Ella tiene un status especial. Lo único que puedes hacer es creer en Rusia". Es algo difuso, inexplicable, pero existente, algo que los hace distintos tanto de europeos como de asiáticos. Malevich podría ser un ejemplo junto con Tolstoy, Catalina la Grande o Rasputín. Uno más, sin que jamás ningún ruso se pueda erigir como representante del *alma rusa*, y aunque sin embargo todos la tengan. En las vidas de todos estos personajes hay algo de misterioso, místico, poderoso. No es de extrañar que en esa Rusia surgiera un interés por las culturas esotéricas, entre ellas las orientales.<sup>68</sup>

Malevich al proponer el Suprematismo, propuso a la vez que un sistema plástico una filosofía mística, que por lo que a nosotros concierne presenta grandes afinidades con el arte tántrico. Sus cuadrados y cruces, que pintó innumerables veces, funcionaban misteriosamente como los mandalas o las imágenes religiosas, abiertas a la meditación y la reflexión.

Malevich al adoptar para su suprematismo la no-objetividad, (palabra que fue usada por la vanguardia rusa preferentemente al término occidental de *abstracción*), buscaba la percepción sin objetos descrita por las enseñanzas yoga como característica del estado sobreconsciente de *samadhi*. Vivekananda explica como lograr esta manera de ver: "(Si uno es) capaz de rechazar la parte externa de la percepción y meditar sólo en la parte interna, en el significado; este estado es llamado *samâdhi*... Esta meditación debe empezar con objetos groseros y lentamente avanzar hacia otros más finos, hasta que se llegue al no-objeto... Si

<sup>68</sup> Es interesante al respecto para situarse en la literatura y místicos rusos que componían el ambiente cultural y artístico de Rusia por esas fechas el capítulo de John E. Bowlit, "Esoteric Culture and Russian Society", en M. Tuchman (dir.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville, Los Angeles, 1986, pp.165-183.

la mente se puede concentrar primero sobre un objeto, entonces es capaz de continuar en esta concentración durante largo tiempo, y entonces, por concentración continuada, puede detenerse sólo en la parte interna de la percepción, de la cual el objeto era el efecto, o parte grosera, todas las cosas están bajo su control. Este estado meditativo es el más alto de la existencia"<sup>69</sup>.

Los escritos de Malevich durante la época en que creó el suprematismo demuestran su familiaridad con la disciplina y práctica mental del Yoga, especialmente con su idea primordial de que "cada hombre es solo un conducto hacia el infinito océano de conocimiento y poder que permanece tras la humanidad"<sup>70</sup>. El Yoga de la escuela Vedanta, y como es enseñado por Vivekananda, mantiene que la meditación sobre uno mismo puede dar acceso al cosmos. La explican como la sensación del yo expandiéndose, de tal manera que lo individual puede abarcar la totalidad del mundo, perdiendo toda particularidad y viniendo a ser idéntica con el universo como un todo, con la pura consciencia del ser divino. A través de una observación atenta del yo, una intensa concentración dirigida hacia el mundo interno, se puede obtener el conocimiento de todas las cosas: "Sin libros, sin escrituras, sin ciencia, puedes imaginar la gloria del Yo, que aparece como un hombre -el más glorioso Dios que nunca fue, el único Dios que nunca existió, existe, o existirá. Estoy adorando, por lo tanto, a nadie sino a mi mismo. 'Me adoro a mi mismo', dijo el Advaitista. '¿Ante quién me inclinaré? Me honro a mi mismo'"<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Swami Vivekananda, *Raja-Yoga en Vivekananda: The Yogas and Other Works*, ed. Swami Nikhilananda, Rama-Krishna-Vivekananda Center, Nueva York, 1953, p.616. Cit. por C. Douglas, en Tuchman (ed.), op. cit., p.188.

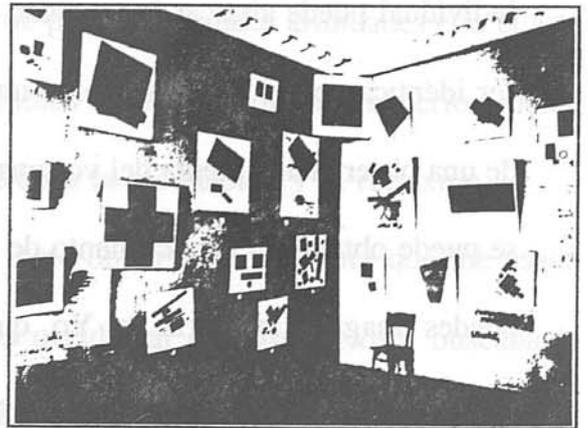
<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 577.

<sup>71</sup> Swami Vivekananda, *Jnana-yoga en Vivekananda*, op. cit., p.316.

El tema de la identidad del yo con el mundo es familiar para los lectores del poeta americano Walt Whitman (*Song of myself*). Es bien conocida la admiración de Malevich y de los cubo-futuristas rusos hacia Whitman que vino en parte de compartir la misma visión del mundo<sup>72</sup>, que coincide remarcablemente con la filosofía Vendanta. Aunque después hablaremos más ampliamente sobre Whitman y las influencias orientales que contiene su obra, remarquemos un paralelismo altamente significativo entre el poeta y el pintor. Whitman hace una descripción de Dios como un cuadrado, que parte de su intensa visión del cuadrado como forma viva:

"Canto al cuadrado divino que brota del que avanza, de los lados,/ De lo viejo y lo nuevo, del cuadrado enteramente divino,/ sólido, de cuatro lados (todos ellos necesarios)... desde este lado soy Jehová,/ soy el viejo Brahma y soy Saturno."<sup>73</sup>

Los escritos de Malevich a principios del suprematismo revelan una comprensión similar del yo: "Así es como razono sobre mi mismo y me elevo a deidad diciendo que yo soy todo y que junto a mi no hay nada y que todo lo que veo, es verme a mí mismo; así, tan multifacetado y poliédrico es mi ser"; y "Soy el comienzo de



Ilustr. 33. Exposición 0.10 de Malevich en Petrogrado. 1915.

todo, porque en mi conciencia se crean los mundos. Busco para Dios, busco dentro de mi

<sup>72</sup> "William James fue muy traducido en Rusia, también en Francia, así como Whitman y Ralph Waldo Emerson", M. Tuchman, "Hidden Meanings in Abstract Art", en *The Spiritual in Art*, op.cit., p.37.

<sup>73</sup> Walt Whitman, "Canto el cuadrado divino", en *Hojas de Hierba*, Novaro, Barcelona, 1978, pp.584 y ss. Indicado también por Meyer Shapiro en "La humanidad de la pintura abstracta", *Facetas*, nº 50, 4/1980.

para mí mismo. Dios lo ve todo, es omnisciente, todopoderoso. Una futura perfección de la intuición como el mundo ecuménico de la supra-razón".<sup>74</sup>

Malevich frecuentemente ha sido visto de manera equivocada como el mejor exponente de lo intuitivo en arte. Su noción de intuición, sin embargo, no era corriente; para Malevich adopta la misma connotación especial que tiene en la práctica del yoga. Lejos de ser un pasivo y anti-intelectual acercamiento al arte, tanto en la obra de Malevich como en el Yoga, la intuición es vista como un modo activo de pensamiento, el resultado del esfuerzo intelectual concentrado. La lógica analítica por sí sola es entendida como demasiado limitada, pero el principio intuitivo incluye la lógica analítica, aun cuando se aspira a adquirir un conocimiento que va más allá de lo que la lógica puede ofrecer. Además, Malevich frecuentemente llamaba a esta intuición, que era la fuente psíquica del suprematismo, "razonamiento intuitivo" o "voluntad intuitiva"<sup>75</sup>.

También la creencia de Malevich de que la realidad convencional es ilusión, es comparable con el concepto indio de *Maya*; su deseo de restaurar una relación armoniosa entre el hombre y el universo, es paralelo al deseo tántrico de unir el microcosmos y el macrocosmos. Su razonamiento hegeliano de que el universo no tiene propósito claro; su teoría kantiana de que el arte es la única manera de liberación cuando éste poseyera el "propósito de no tener propósito". Estas dos ideas de los principales pensadores modernos reflejan las características del zen que están presentes también en el pensamiento tántrico. Los

---

<sup>74</sup> K.S. Malevich: *The Artist, Infinity, Suprematism*, p.29, cit. por Charlotte Douglas, "Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and their Circles", en M. Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art*, op. cit., p.188-189.

<sup>75</sup> La noción de la naturaleza de la intuición está impregnada de las practicas espirituales orientales en la obra de Bergson y Outspensky. Para ver el conocimiento de Malevicht sobre Bergson, ver Charlotte Douglas, "Suprematism: The Sensible Dimension", *Russian Review*, n°34, julio 1975, pp.266-281.

cuadrados y cruces de Malevich son formalmente comparables a los *Yantras* básicos en su reducción del contenido, delineación ascética y claridad visual. Sus objetos son de alguna manera símbolos arquetípicos, de ningún modo ornamentales; en sí mismos se contiene su significado: la sensación es el elemento significante. Esto se puede comprobar en los subtítulos de sus obras: *Sensación de deseo místico*, *Sensación de ola mística desde el espacio exterior*.<sup>76</sup> Su interés se dirige hacia *el misterio del objeto en un mundo no objetivo*.



Ilustr. 34. Malevich. *Sensación suprematista de una ole mística del universo. Anterior a 1927.*



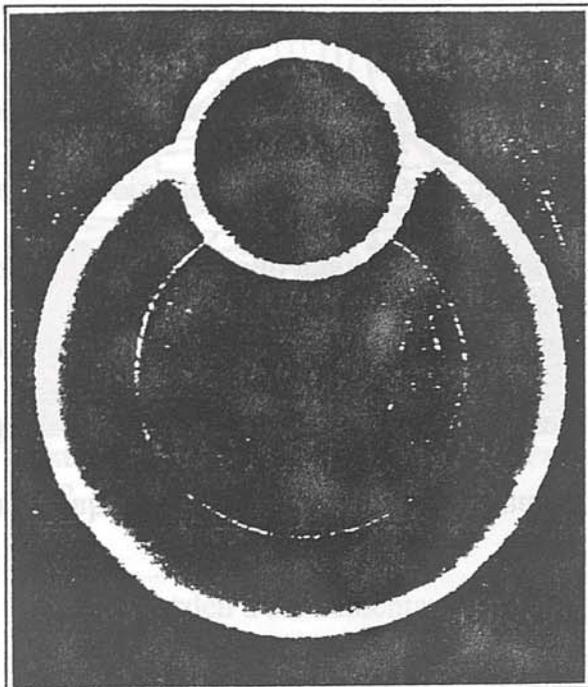
Ilustr. 35. Malevich. *Grupo suprematista (blanco) sensación de disolución (no-existencia). Anterior a 1927.*

Siendo así, y aún dentro de la tradición pictórica rusa de los iconos (para cuya contemplación no se utiliza la palabra *ver* sino *leer*), se le puede relacionar sin duda con la imaginería tántrica. El interés que refleja por los arquetipos primitivos es esencialmente

<sup>76</sup> Estos títulos eran puestos por el propio Malevich anteponiéndoles la genérica denominación de "suprematismo" que es como normalmente se les nombra, vulnerando por tanto, la intencionalidad del autor.

experimental y consciente; no es en absoluto nostálgico o inconsciente. La similitud de formas es irrelevante, es una vuelta a experimentar lo atávico, consciente y lúcidamente, como raíz primera y última del ser humano.

En el ámbito ruso había otros artistas que también reflejaron en sus influencias provinientes de Asia y que constituían un coro que al unísono proclamaba ideas parecidas a las que hemos expresado con respecto a Malevich. Podríamos hablar de Rodchenko, Stepanova, El Lissitzky, Tatlin (con quien Malevich firmó el *Manifiesto Suprematista* de 1915) y tantos otros que constituyeron la vanguardia rusa.



Ilustr. 36. A. Rodchenko. Sin título. 1919.



Ilustr. 37. Stepanova. Cabeza. 1921.

#### d) Piet Mondrian y *De Stijl*.

Holanda es un país al que vimos anteriormente con un largo contacto con lo oriental, sin embargo, desde el siglo XVI no se puede constatar una influencia o un interés por Oriente a parte del producido por el comercio y algunos ejemplos de disfraces orientales en las pinturas de género (Rembrandt, Vermeer,...). Desde finales del siglo XIX, sin embargo, de

la mano romántica surgió una fuerte tendencia hacia el simbolismo que rápidamente se impregnó de conceptos orientales. Dentro de esa tradición mística y visionaria se podría hallar una de las raíces del hermetismo de Mondrian.<sup>77</sup> Pero el caso de Mondrian no es tanto de ambiente como de evolución personal. Mondrian también estuvo implicado con corrientes filosóficas de tendencia teosofista y militó desde fecha temprana en una de estas sociedades<sup>78</sup>. Los escritos teosóficos le introdujeron en las doctrinas orientales, a las que luego accedió directamente, a través de fuentes originales. Las doctrinas orientales no le procuraron teorías directas sobre la creación de un arte no representacional, pero sin embargo, las teorías orientales cosmogónicas hablaban ampliamente de los principios de creación macrocósmica, utilizando términos como espacio, luz, color, forma y figuras geométricas que son comunes al vocabulario del arte. A partir de ese contacto surgió su conocimiento del axioma oriental: "el microcosmos es la replica en miniatura del macrocosmos" y del que saldría gran parte de sus teorías artísticas. Esto nos muestra una vez más que Todo ello llevó a que la abstracción se desproveyera del exotismo, convirtiéndose en especulación lógica, como elemento del gran salto cualitativo que se experimentó entre las antiguas influencias orientales y las que a partir de entonces se iban a producir.

Mondrian, al eliminar progresivamente la imagen y sus residuos hacía honor a los conceptos orientales de que lo Absoluto se manifiesta más efectivamente en lo abstracto que en lo corpóreo, y que lo espiritual también existe en lo material.

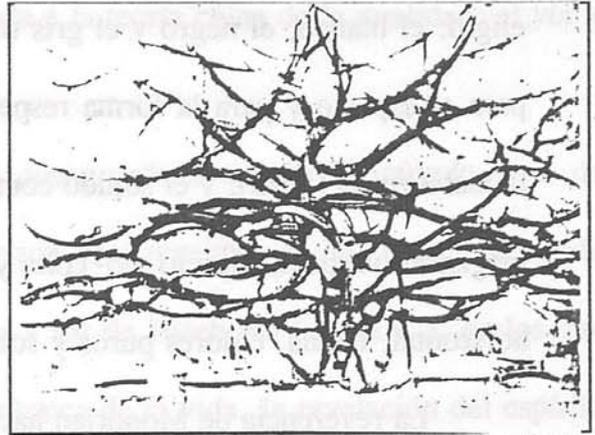
---

<sup>77</sup> Sobre el ambiente simbolista holandés, su carácter místico y los orígenes de la abstracción, cfr. Carel Blotkamp, "Annunciation of the new mysticism: Dutch symbolism and early abstraction", en M. Tuchman (dir.), op. cit., pp.89-111.

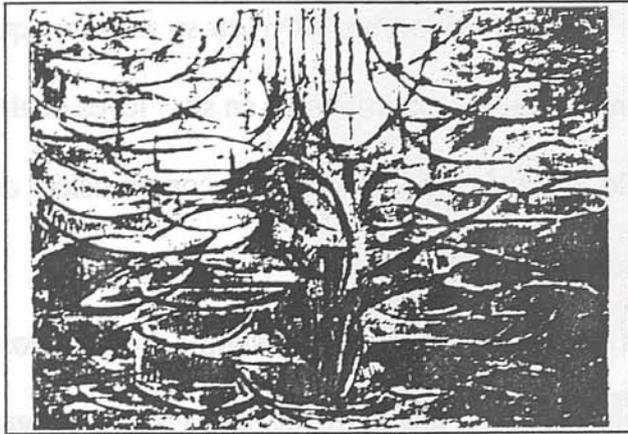
<sup>78</sup> Ingresó en 1909 en la Sociedad Teosófica de Amsterdam. Un recorrido sobre esta etapa de su vida en Robert P. Welsh, "Mondrian and Theosophy", en *Piet Mondrian 1872-1944: Centennial Exhibition*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1971, pp.35-51.



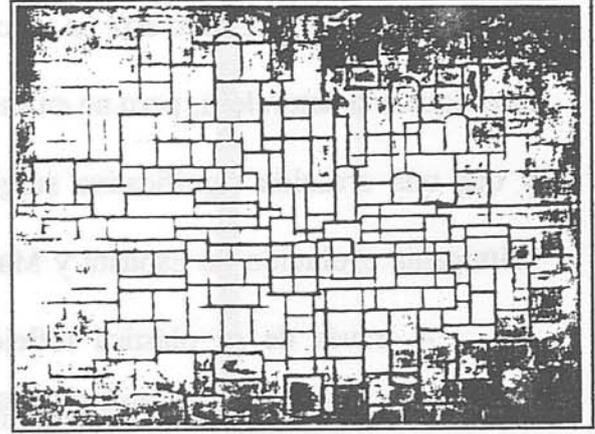
Ilustr. 38. P. Mondrian. *Arbol I*. 1909-10.



Ilustr. 39. P. Mondrian. *Arbol gris*. 1912.



Ilustr. 40. P. Mondrian. *Manzano en flor*. 1912.



Ilustr. 41. P. Mondrian. *Composición gris, azul y rosa*, 1913.

En orden a fundamentar sus pinturas con profundos significados y para enriquecer sus contenidos, Mondrian encontró soluciones en el simbolismo oriental y teosófico. Su conocimiento sobre estos simbolismos le llevó a centrarse en lo que estos decían sobre la vertical y la horizontal, a las que proponían como símbolos del Espíritu y de la Materia respectivamente. Las teorías orientales y teosóficas del simbolismo de los colores, y la interrelación de colores y sonidos, también le interesaron; sin embargo, Mondrian anhelaba una conformidad lógica en el simbolismo de los significados ideacionales y formales. Por tanto, del amplio espectro de colores y de tonos de sonido, solo eligió dos. De los colores

eligió: el blanco, el negro y el gris (no-colores), y el rojo, amarillo y azul (colores puros) para el espacio y para la forma respectivamente. De los sonidos: el sonido puro al que el llamaba ruido (*bruit*), y el sonido contaminado (*son*). Entonces Mondrian acuñó su fórmula magistral: vertical, espacio, no- color y ruido simbolizando el Espíritu; y su perfecto opuesto: horizontal, forma, colores puros y sonido representando la Materia.

La reverencia de Mondrian hacia el aspecto dual de lo Absoluto y su preferencia por los significados formales fundados con estabilidad y pureza, le permitió pintar durante sus años de madurez sólo un tema: la representación armónica del Espíritu y la Materia dentro del Espacio en el que todo está en todo. No obstante, Mondrian creyó en su madurez que el arte sigue a la naturaleza, pero no en sus manifestaciones externas sino en sus "leyes ocultas", y que una creación significativa surge sólo a través de una correcta comprensión de la primigenia evolución de Espíritu y Materia.<sup>79</sup>

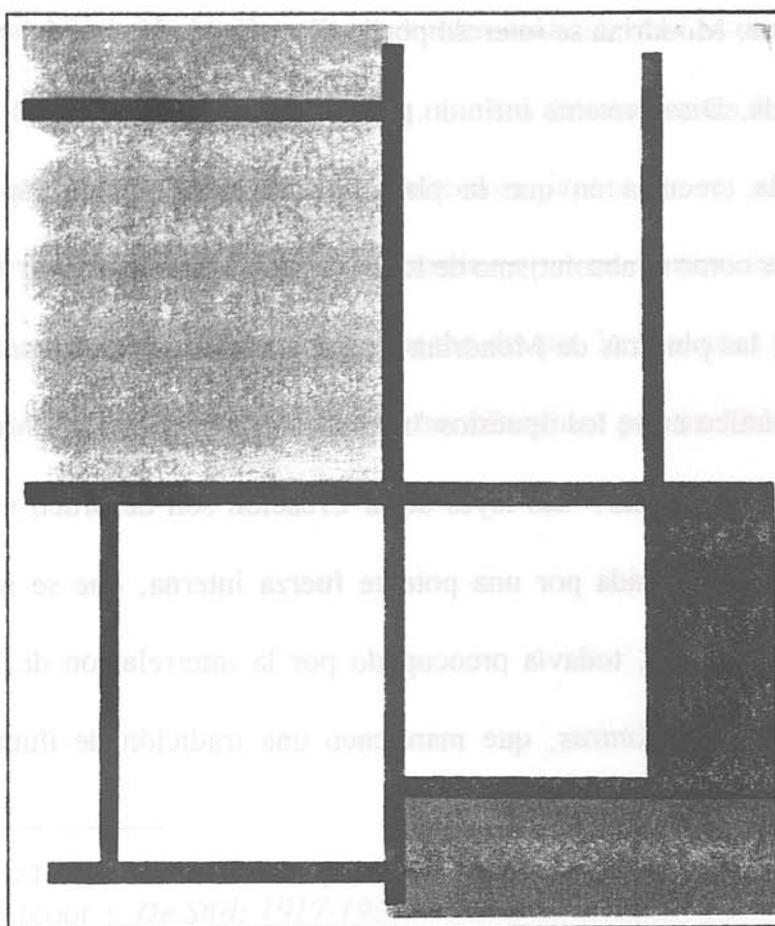
A través de su plástica reflejó un universo nacido como signo. Los inicios de Mondrian se sitúan en la herencia impresionista, como todos artistas antes vistos, llegando a las series de los *Manzanos* y de los *Muelles y Océanos* en los que reduce el tronco y las ramas, el mar, la tierra y las estrellas a pequeñas horizontales y verticales. A medida que fue evolucionando hacia una composición ortogonal de líneas rectas y colores puros, "en las cuales se reconciliaba con la tradición clásica europea en un equilibrio de pureza cristalina".<sup>80</sup> Este occidental contrapunto de forma transformaba los viejos símbolos universales en otra expresión plástica: la vertical como el principio activo y la horizontal como el principio pasivo. La intersección de una con otra formaban la cruz, el signo de la generación y la vida.

<sup>79</sup> Es muy interesante el trabajo al respecto realizado por L. Sihare, "Oriental Influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian", tesis inédita, University of Columbia, 1969.

<sup>80</sup> Charmion von Wiegand, op. cit. p.59.

La teoría de los opuestos de Mondrian es parecida a la teoría china de la dualidad: el *yin* y el *yang*.

Aunque el ritmo chino era orgánico y consumado a través del círculo y el de Mondrian era angular y de oposición, su conjunción final resultaba en que todo arte y toda vida son ritmo llevándole a postulados parecidos a los de Hsieh Ho (s.V d.C.), en los que la pintura debe ser la expresión de la vitalidad rítmica de la vida, la revelación del espíritu en el espacio.



Ilustr. 42, P. Mondrian. *Composición 21*. 1921.

"Mondrian elevó la pintura occidental de todo lo relacionado con la apariencia para llevarla al reino del ser puro".<sup>81</sup> En esto, aproximó la doctrina del vacío del budismo

<sup>81</sup> *Ibíd.*

Mahayana, no de la nada como se entiende en Occidente, sino del vacío como la fuente de vida, más allá del nombre y la forma, en la que toda dualidad permanece. La mística oriental de Mondrian es concebida dentro de una estructura inmaculada e impersonal a diferencia de las otras aproximaciones a Oriente por vías indirectas (a partir del impresionismo-postimpresionismo).

Gran parte de la filosofía profundamente espiritual de Mondrian sugiere la tentativa de ligarse con los conceptos tántricos. Inspirado por los escritos de Böhme, Brouwer y Schoenemaeker, Mondrian se interesó por la filosofía hindú. Leyó a Krishnamurti a lo largo de toda su vida. Directamente influido por el "Misticismo Positivo" de Schoenemaeker, su obra refleja la creencia en que la plástica permanece por lo espiritual.<sup>82</sup> Ello encarna principios tales como el absolutismo de lo universal y la reintegración de todas las dualidades. Formalmente, las pinturas de Mondrian tienen una distinción comparable a los *Yantras*: el equilibrio dinámico entre los opuestos "masculino" y "femenino". Metafísicamente, operan sobre un principio similar: "las leyes de la Creación son de orden matemático".<sup>83</sup> La obra de Mondrian fue generada por una potente fuerza interna, que se manifiesta en un estilo plástico muy coherente, todavía preocupado por la interrelación de las partes. Esto no es comparable con "los *Yantras*, que mantienen una tradición de iluminación de los textos tántricos objetivo y diagramatical".<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Un buen estudio sobre lo espiritual en la obra de Mondrian es el capítulo que Roger Lipsey le dedica en su *An Art of Our Own.*, op. cit., pp.66-89.

<sup>83</sup> Schoenemaeker, *Positive Mysticism*, cit. en Virginia Whiles, op. cit., p.105

<sup>84</sup> *Ibíd.*

Sus compañeros en el movimiento *De Stijl*<sup>85</sup> también le acompañaron en las relaciones con Oriente. Al lado de Mondrian se hallaban arquitectos como Oud y Van't Hoff, que habían estudiado en los Estados Unidos la obra de Wright<sup>86</sup>. Sobre esto G.C. Argan hace resaltar que gracias a la obra del americano, "esta concepción del espacio llega a Europa y llega a ser una de las bases de la nueva comprensión del espacio plástico avanzado por el grupo holandés *De Stijl* durante la Primera Guerra Mundial."<sup>87</sup> Señala también que la Gran Guerra supuso un duro golpe para los valores tradicionales de la civilización occidental, y artistas e intelectuales buscaron nuevas bases donde asentarse. Ahí es donde se enlazaría el estilo maduro iniciado hacia 1920 por Mondrian, con sus delimitaciones del espacio pictórico y sus relaciones proporcionales, con la arquitectura japonesa, en su reducción de la construcción a verticales y horizontales coordinadas y en su continuidad entre el espacio interno y el externo. Esto lo relaciona con el hecho de que "en los años veinte y treinta, el conocimiento de tales relaciones artísticas fueron difundidas por un libro publicado por la Bauhaus".<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Uno de los estudios más recientes y completos sobre este movimiento se encuentra en Mildred Friedman (coor.), *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*, publicado originalmente como catálogo a una exposición del Walker Art Center (1982) y traducido después en Alianza Editorial, Madrid, 1986.

<sup>86</sup> Wright, como vimos, utilizó modelos japoneses. Este podía ser un claro ejemplo de influencia japonesa indirecta (japonismo endogámico).

<sup>87</sup> G.C. Argan, "Japan's Contribution to Contemporary Art" en Yamada (ed.), *A Dialogue in Art*, op. cit., p.191.

<sup>88</sup> *Ibíd.* p.192.

### e) Dadá y los surrealistas.

La trayectoria de Breton, y por tanto del surrealismo en gran parte, se produjo como consecuencia inexcusable de la modernidad: atracción por la poesía y el arte de vanguardia, entroncado en el romanticismo y el simbolismo finisecular.<sup>89</sup> Aunque desde el principio se volcó hacia la divulgación de sus incipientes ideas a través de conferencias y artículos, en 1918 descubrió en casa de Apollinaire dos números de la revista *Dadá*, cosa que le impulsaría a utilizar este medio y a publicar, en colaboración con otros, su revista *Littérature*. Esta revista conducirá de Dadá al Surrealismo.<sup>90</sup>

Así un origen del surrealismo lo encontramos en Dadá. En él también encontramos, incubado, el germen de lo oriental y el reconocimiento consciente de su importancia práctica y teórica para lograr el desarrollo de sus fines. Algunas figuras relacionadas con Dadá pueden mostrarse como conocedoras del pensamiento oriental. Arp, que estaba familiarizado con el *Tao Te King*, también ilustró una edición del *Bhagavad Gita* en 1914, y como muestra del origen de este interés, en el mismo año realiza collages simétricos para la decoración de los locales de la revista *Le Theosophe*. Sin embargo, esto es en una época pre-Dadá, ya que este grupo no se formará hasta 1916. Esto es significativo, a la vez, de una posible influencia (como tal y no de concomitancia).

Van Doesburg, por otra parte, escribió en 1923, invocando un precedente oriental para

<sup>89</sup> Bretón publicó en la revista *La Phalange*, que era de un discípulo de Mallarmé. Muestra de esto es que el nombre de la revista *Littérature* lo propuso Paul Valéry y que en ella publicaran escritores de procedencia simbolista. Igualmente en cuanto a la pintura Bretón confesó que la pintura de Moreau, al que descubrió a los dieciséis años, "ha condicionado para siempre mi modo de amarla".

<sup>90</sup> Cfr. *André Bretón y el surrealismo*, MNCARS, Madrid, 1991, pp.92-100. Estas ideas me fueron sugeridas a partir de una conferencia de Juan Manuel Bonet (Granada, 21.11.91). En cuanto al componente orientalista que el Simbolismo tenía ya hablamos anteriormente.

justificar a Dadá:

"Cuando uno lee en los Upanishades... que el universo es como un árbol cuyas raíces crecen en el cielo y cuya copa se alza hacia la tierra, uno se llena de admiración... pero cuando nosotros decimos actualmente que Dadá es un pájaro con cuatro patas, un cuadrado sin esquinas, ¡entonces esto es el más puro sinsentido! ¡Esto es Dadá!"<sup>91</sup>.

Comparaciones entre Dadá y el pensamiento oriental son también aportadas por algunos otros componentes del grupo. Richard Huelsenbeck, por ejemplo, dijo en 1920:

"Dadá es el lado americano del budismo; desvaría porque sabe como ser silencioso; actúa porque está en estado de reposo".

Tristan Tzara asimismo se refiere al budismo como un predecesor de Dadá en un comentario hecho en 1922 llamando la atención sobre la otra manera en la que el paralelismo con las ideas orientales puede hacerse:

"Dadá no es totalmente moderno. Está más en la naturaleza de una vuelta a un casi budismo de la indiferencia"<sup>92</sup>.

En referencia a Tzara, personaje fundador y clave para "entender" a Dadá, es interesante hacer notar que así como él utilizó los recursos que Oriente le proporcionaba para poner en marcha la "bomba Dadá", igualmente en Japón hubo acciones similares como las de Takahashi Shinkichi y su grupo de poetas que realizaron una labor parecida a la del grupo

---

<sup>91</sup> Cfr. Richard Sheppard, "Dada and Mysticism: Influences and Affinities" en Stephen Foster y Rudolph Duenzli, *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, Coda Press, Iowa, 1979. Este ensayo es el origen de todas las otras citas desconocidas en referencia a Dada y Oriente.

<sup>92</sup> Cit. en R. Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets*, Nueva York, 1951, p.247.

de Zurich.<sup>93</sup>

Sin embargo, el planteamiento revolucionario que suponía el continuar por el destructor camino que había iniciado Dadá fue continuado, una vez llevado a un punto límite, por el surrealismo tras las reformas pertinentes. Existen tres personajes claves para el planteamiento revolucionario del surrealismo: Marx (transformar del mundo), Rimbaud (cambiar la vida) y Freud (descubrir el subconsciente). El planteamiento de los dos primeros, el papel de Freud lo veremos después, eran el intento de salir de la crisis permanente de la cultura occidental. Era una búsqueda de lo nuevo con el fin emancipatorio que vimos como una de las guías del pensamiento moderno.

Marx aparte, ya que tuvo un papel relativamente corto y circunstancial en el surrealismo, está Arthur Rimbaud. Él representa al poeta moderno, al artista moderno ("*il faut être absolument moderne!*"), el cual para alcanzar la "iluminación", fue el primero que se desprendió del sentido de la moral, de la comprensión de las leyes, rechazando desde la raíz el cristianismo ("nunca fui cristiano"), para así rechazar la civilización occidental entera, una tradición de cultura que para él había perdido su fuerza y esplendor, su proyección de futuro. Como señala José Jiménez, refiriéndose a Rimbaud, "lo que aparece como "iluminación", como camino, es la idea de lo no europeo, ya se trate de "los hijos de Cam" o del Oriente como promesa. Trayectos tantas veces recorridos en nuestro mundo, vivos incluso ahora. Iluminación idealizada de las tierras vírgenes, de los espacios sin roturar. Que sin embargo, en ninguna parte despliegan su existencia."<sup>94</sup> Obviamente, el intento de Rimbaud es radical, lúcido, pero maquiavélico, pues, como después analizaría T.S. Eliot, "si

<sup>93</sup> Cfr. Ko Won, *Buddhist Elements in Dada: A comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi and their fellow poets*. Nueva York University Press. Nueva York, 1977.

<sup>94</sup> José Jiménez, *El Angel Caído*. Anagrama. Barcelona, 1982, p. 102.

consideramos el mundo occidental, hay que reconocer que la principal tradición cultural ha sido la de la Iglesia de Roma. No ha surgido otra hasta hace cuatrocientos años. Cualquiera que tenga algún sentido de la orientación admitirá que la tradición occidental ha sido latina, y latina quiere decir Roma."<sup>95</sup>

En 1925, *La Revolution Surrealiste* promulgaba en su portada, retomando el alzamiento rimbaudiano, el 'Fin de la era cristiana'; los bárbaros habían de venir, para variar, del Oriente. En ese número, Antonin Artaud publicaba sus famosas cinco cartas, aparecidas sin firmar, entre las que incluye una al Papa ("Guerra a ti, Papa, perro") y otra en la siguiente página al Dalai-Lama, al que, por contra, califica de "papa aceptable".<sup>96</sup> Y Robert Desnos en ese mismo número, en "Panfleto contra Jerusalén", también refleja su ansia por el fin de Europa, y denuncia la "epidemia occidental" que, según él, aqueja al Tercer Mundo.

Louis Aragon, ese mismo año, en la conferencia que pronuncia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, define a los surrealistas como "los derrotistas de Europa" y exclama "Mundo occidental, estás condenado a muerte", concluyendo su exposición con un explícito llamamiento al holocausto cultural: "Que Oriente, terror vuestro, por fin responda a nuestra voz". Por su parte, Breton en 1924



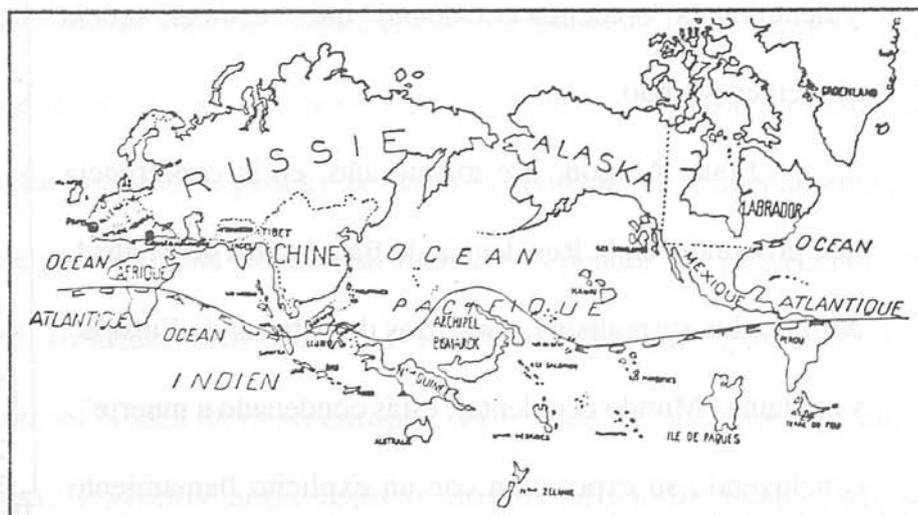
Ilustr. 43. Portada de *La Revolution Surrealiste*, n<sup>o</sup>3, 15, abril, 1925.

<sup>95</sup> Eliot, *Notas para la definición de la cultura*, p. 108.

<sup>96</sup> Sin embargo el carácter antirreligioso y anticlerical del surrealismo estaba compensado - el hombre es religioso por naturaleza- por una fascinación por lo mítico, lo maravilloso y lo sagrado.

ya había escrito: "¡Oriente de cólera y de perlas!... tu que eres la brillante imagen de mi expolio, Oriente, bella ave rapaz e inocente, te imploro desde las profundidades del reino de las tinieblas."<sup>97</sup> Estas invocaciones se fueron expandiendo y en un texto colectivo, *La revolution d'abord et toujours*, suscrito por el grupo surrealista y algunos escritores revolucionarios no explícitamente asociados al movimiento, va a filtrarse la esperanza oriental de los surrealistas. Pero como precisaba una nota a pie de página se trata de un "Oriente interior". Como señala Bonet, era una "metáfora política bastante explícita", pues al "desear que los mongoles acampen en las calles y plazas de París. No hace falta demasiada imaginación para adivinar que, en época tan polarizada como aquélla, la palabra Oriente es ya sinónima de la palabra Moscú, y que esos mongoles, por tanto, no otra cosa pueden ser que bolcheviques"<sup>98</sup>.

Sin embargo, también se podría interpretar plásticamente ese "Oriente interior" como una oposición a los orientalismos miméticos que Europa había ido produciendo, ansiando



Ilustr. 44. Mapa surrealista del mundo.

renovarlos por un sentido más profundo de la estética oriental. Pero aunque esto fuese así, el mapa surrealista del mundo publicado en 1929 en *Variétés* ("Le surrealisme en 1929") es

<sup>97</sup> Vid. P. Waldberg, *Surrealism*, Londres, 1965, p.41.

<sup>98</sup> Juan Manuel Bonet, "El surrealismo y la pintura en Nueva York: 1939-1946" en Bonet Correa (coord.) *El Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983, p.123.

indicativo de unos intereses mucho más amplios y espirituales que los que permite la geografía.<sup>99</sup>

Entre las fuentes específicas que los pintores surrealistas conocieron de Oriente, hay dos que merecen especial mención. Una de ellas fue *Misticisme Chinoise et Peinture Moderne* de George Duthuit, publicada en 1936, que constituye quizás el primer intento por relacionar las dos áreas de experiencia mencionadas en el título. Duthuit fue yerno de Matisse, y trabó amistad con Miró y Masson hacia 1930, entre otros artistas. Es muy probable que discutiese con ellos las ideas que formuló en su libro. En el libro se comenta la obra de algunos artistas (incluyendo a Matisse, Picasso, Masson, Miro, Cézanne y Whistler) y se exponen los paralelos entre la filosofía china y los surrealistas. Duthuit parece tomar su guía del primero de los principios de Hsieh Ho: el artista debe capturar y expresar el "Ch'i", la energía creativa, el espíritu, de la vida. Duthuit escribe: "Allí existen, para el pintor, un poder espiritual que comunica la vida y el significado de las formas materiales... el debe atrapar ese poder antes de tomar parte en la elaboración de las formas".<sup>100</sup>

Kuni Matsuo proveyó la segunda fuente por la que las ideas orientales pudieron haberse introducido en el círculo surrealista. En 1930 escribió junto a E. Steinilber-Oberlin, *Les Sectes Boudhiques Japonaises*, que introducían las ideas del Zen y de otras sectas búdicas japonesas.

Como Duthuit, Matsuo formó parte del mundillo artístico, siendo el responsable de la organización de la primera exposición surrealista en Japón (1932-3). Masson conoció a Matsuo el año en que éste publicó su libro y describe el encuentro en una entrevista con

---

<sup>99</sup> Cfr. J.A. Ramírez, "La ciudad surrealista", en Bonet Correa (coord.) *El Surrealismo*, op. cit., p.71.

<sup>100</sup> G. Duthuit, *Chinese Mysticism and Modern Painting*, Londres, 1936, p.12.

Takemoto, señalando que aquello le sirvió de introducción al Zen: "Yo fui educado, o informado por Kuninosuke Matsuo. Vino a verme en 1930... y me dijo 'quiero hablarle del Zen porque pienso que puede serle interesante'. Yo nunca había oído hablar de ello. Tan solo tenía conocimiento del budismo en términos generales". Masson revela que tuvo el libro de Matsuo "durante mucho tiempo y, a través de él, fui ligeramente dirigido hacia el zen."<sup>101</sup>

Tras este primer contacto con el zen en los años 30, Masson estuvo especialmente sensibilizado hacia las relaciones entre Oriente y Occidente, sobre las comparaciones entre sus filósofos y pintores. Después, en América, y sobre todo a su vuelta, su reflexión sobre Oriente se intensificó. André Masson encontró así, a posteriori, tras su reflexión sobre el arte oriental, la clave para entender sus preocupaciones sobre el automatismo con la cola en sus cuadros de arena de 1927. En una ocasión declaró, y aunque sea una cita extensa merece ser reseñada, como esta técnica en un principio fue un recurso intuitivo para poder crear y que después fue cuando descubrió que esa manera de actuar era el ideal del zen: "a propósito de las influencias yo quisiera distinguir entre la explotación exterior de un descubrimiento exótico y la confirmación de una intuición. Dicho de otra manera, un impulso venido además a algo que uno ya traía en sí. (...) Cuando en 1926-1927 -a inicios del surrealismo- buscaba un medio rápido de expresar mi mundo interior, no había encon-



Ilustr. 45. A. Masson. Pintura (personaje). 1927.

<sup>101</sup> A. Masson, entrevista con T. Takemoto, agosto 1969, en C.F. Yamada (ed.), *Dialogue in Art*, op. cit., 1976.

trado otro medio mejor que poner la tela en el suelo y arrojar la cola y después recubrirla de arena, y así, sucesivamente, se formaban figuras imprevistas. No tenía tiempo de ocuparme de lo intelectual y desaprovechar estos impulsos intuitivos. Más tarde, cuando tuve más conocimiento de la doctrina zen, fue cuando encontré justificada mi invención, y como sacralizada, porque estoy persuadido de la supremacía del pensamiento extremoriental para expresar al hombre en profundidad. Más tarde, en la época en la que buscaba romper la monotonía focal en mis pinturas, fue cuando descubrí la estuatuaria hindú de Mathura, gupta y post-gupta, con la multiplicidad de sus puntos de flexión que me impulsó a multiplicar los focos en mis cuadros, a expresar un mundo infinito, como girando sobre sí mismo, donde los cuerpos parecían participar en el mismo movimiento cósmico que el de los ríos y el de las constelaciones. Así, tan superficiales o ilusorias como puedan ser estas influencias orientales sobre mis medios de expresión, reconozco su intimidad y sus deudas por siempre."<sup>102</sup>

Masson también se hacía eco de que ya "en 1927, o por ahí, André Malraux, escribiendo en *Nouvelle Revue Française*, señalaba que Miró y yo habíamos sido definitivamente influenciados por el dibujo y la caligrafía japonesa. No decía "china", y estaba en lo cierto porque nuestro conocimiento de la pintura china era mala, muy mala, aun hoy".<sup>103</sup>

De esta manera, Miró sería otro de los artistas más importantes asociados con el surrealismo que mostraron un interés por Oriente durante la fase principal de este movimiento. Miró se ha referido a los chinos como los "grandes señores de la mente"<sup>104</sup> y

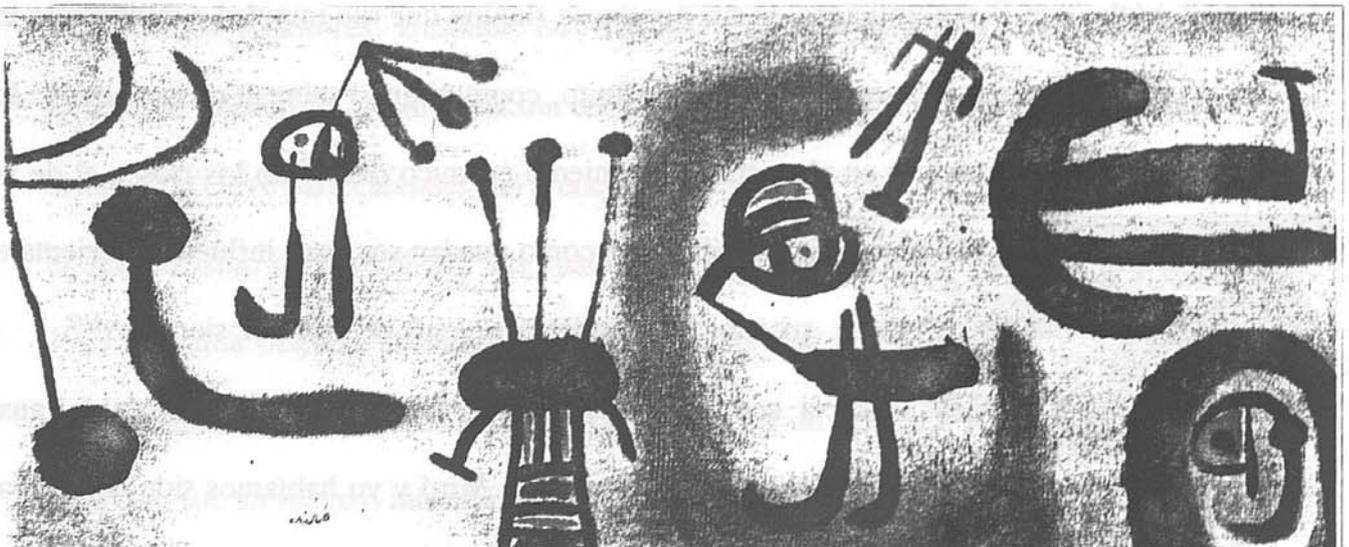
<sup>102</sup> Roger Passeron, "Conversations avec André Masson", *L'Oeil*, n°426-27, 1991, p.74-75.

<sup>103</sup> Entrevista de Masson con Takemoto, Yamada, *Dialogue in Art*, op. cit., p. 296.

<sup>104</sup> Cit. por Umbro Apollonio, *Miró*, Londres, 1969, p.21.

en 1929 Leiris señaló paralelismos entre su obra y ciertos aspectos del misticismo tibetano.<sup>105</sup>

Se podrían hacer indicaciones más amplias de los caminos en los cuales las influencias orientales se infiltraron en las obras de estos dos artistas, pero sobrepasa el cometido de nuestras intenciones. Mientras que en Miró se desarrollará por los caminos de la línea y la caligrafía, el pensamiento oriental lo veremos como especialmente importante para Masson en su fase post-surrealista.



Ilustr. 46. Joan Miró. *Composición azul*.

Yves Tanguy, de procedencia bretona, utiliza parajes llanos inspirados en las landas de su tierra natal, pero lo hace con una perspectiva desde arriba, situando allí elementos escarpados que recuerdan a la estructura de los paisajes chinos y japoneses, en los que el punto del vista del observador se sitúa desde una posición elevada frontal.

Por su parte Max Ernst, en su etapa surrealista tiene obras relacionables con el arte tantra (*Los hombres no sabrán nada*, 1923). Pero, una vez salido de la ortodoxia surrealista se vería progresivamente mucho más influido por los aspectos caligráficos de la pintura

<sup>105</sup> M. Leiris, "Joan Miró" en *Documents* n°5, octubre 1929, p.264.

oriental, como se revelará por ejemplo en las ilustraciones para el libro *Maximiliana ou l'exercice illegal de l'astronomie* (1964) o en obras como *El aire lavado por el agua* (1969).

En ellos y en otras obras de esta época se conjuga el permanente aspecto lúdico de su arte, guiado por el azar, y el trazo lineal libre y expresivo. También, desde los años 50 su arte tomará un aspecto más sereno, casi de diseño japonés, como en *Corriente de Humboldt* (1950).



Ilustr. 47. M. Ernst. *Maximiliana...* 1964.

Salvador Dalí, por su parte, buscador incansable de efectos visuales sorprendentes, inició un camino del surrealismo a través de lo que denominó el método "paranoico-crítico" (o de dobles imágenes). Para ello Dalí se inspiró en aspectos del barroco y el manierismo, con un parentesco directo, aunque primitivo con Arcimboldo. Una vez llevado ésto hasta límites inconcebibles, supo sacar nuevas fuerzas de la antigua tradición japonesa del "asobigokoro", que se fundaba en los mismos principios. Lo original de Dalí fue el llevar este recurso más allá del mero juego visual y

alcanzar límites insospechados utilizándolo como método de trabajo durante gran parte de su carrera.

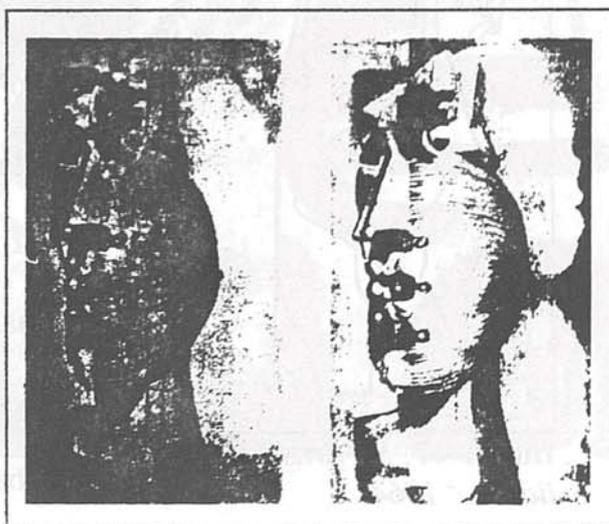
En la realizaciones plásticas de Breton, los *poemas-objeto*, también hallamos una cierta concomitancia. Como ha señalado Octavio Paz, "alguna vez Breton lo definió (el poema objeto) como *"une composition qui tend a combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d'exaltation réciproque"*. La mezcla de imágenes visuales y de signos gráficos es antigua y universal. En Oriente la escritura ha tenido siempre



Ilustr. 48. U. Kuniyoshi. Cabeza compuesta. ca. 1847-48.

una dimensión plástica y muchos grandes poetas chinos y japoneses fueron también consumados calígrafos". Pero esto no nos debe llevar, continua Paz, a buscar una relación simplista, pues "sin embargo la verdadera afinidad del poema-objeto no debemos encontrarla en la caligrafía china, árabe o persa, sino en los sistemas pictográficos y en las charadas. (En ellos) opera la regla: "ocultar para revelar". Las diferencias no son menos notables que las semejanzas.

El propósito de la charada es intrigar y divertir, mientras que en el poema-objeto el valor estético es central: no se propone entretener sino maravillar. (...). El poema-objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte

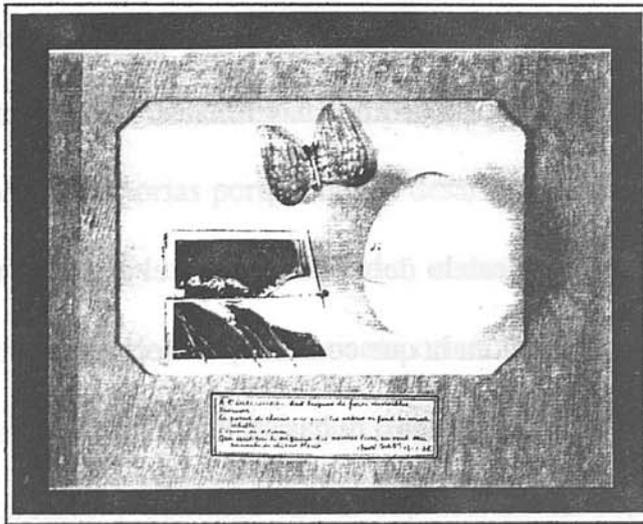


Ilustr. 49. S. Dalí. Rostro paranoico. En *Le Surrealisme au Service...*, 1931.

verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee".<sup>106</sup>

El *Segundo Manifiesto Surrealista* (1929) señala un movimiento hacia una posición más compatible con Oriente, y Breton sugiere una perspectiva no dualista, que pudo haberla tomado de fuentes orientales. Breton habla de un "punto de superioridad mental" desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo

<sup>106</sup> Octavio Paz, "Poemas mudos y objetos parlantes" en *ABC*, 25.4.91, p.29. Sobre la última frase, nótese el paralelismo con el planteamiento plástico de los iconos de los que ya hablamos al referirnos a Malevich y sus relaciones con la plástica oriental.



Ilustr. 50. A. Breton. *Poema-objeto*. 1935.

incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradictorios."<sup>107</sup>

El paralelismo oriental más sorprendente con el surrealismo se encuentra en el zen. Comparten una base no racional, atrevidas yuxtaposiciones de imágenes son empleadas tanto en el Zen como en la práctica surrealista con el deseo de producir

una transformación mental, aunque con diferentes propósitos. Multitud de ejemplos de esta práctica surrealista pueden ser comparadas con las del zen, tanto en poesía como en artes visuales.<sup>108</sup>

Los artistas Dadá y Surrealistas realizaron frecuentemente un calculado intento de impactar al espectador esforzándose por desequilibrar los modelos de respuesta establecidos. La exposición de un orinal por Duchamp puede ser comparado en su intención con la acción de un maestro zen que nos relata Suzuki: "Shih-Kung Hsi-Tsang de Fu-Chou, que fue uno de los grandes discípulos de Ma-tsu de la dinastía Tang, deseando ver que comprensión tenía del zen su discípulo, le propuso esta cuestión: "¿Puedes coger un pedazo de espacio vacío?. El monje respondió: "sí, maestro!", ¿Cómo lo harías? replicó el maestro. El monje se levantó, extendió sus brazos, e hizo ademán de juntarlos por las puntas de los dedos. "¿Cómo vas a coger un pedazo de espacio así?, "¿cómo pues? preguntó el monje. Tan pronto como

<sup>107</sup> González, Calvo y Marchán, *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., p. 365.

<sup>108</sup> Artaud en su "carta a las escuelas budistas" ve la racionalidad como un problema europeo: "Nosotros sufrimos una corrupción, la corrupción de la razón" (cfr. Waldberg, op.cit., p.60)

lo hubo dicho el maestro agarró la nariz del monje y tiró de ella fuertemente. El monje gritó dolorido, diciendo "Me haces mucho daño, me la vas a arrancar". El maestro concluyó: "de ninguna otra manera puedes coger el espacio vacío".<sup>109</sup>

Breton muestra su conocimiento de este paralelo del método entre el zen en un lado y Dadá y Surrealismo por otro en una carta de 1952 en la que comenta, de hecho, esta misma anécdota: "En la verdadera tradición zen (escribió a Picabia), tu has sacudido bastantes golpes con tu palo, y cuando pienso en todas aquellas narices que tu has agarrado y estirado con algunas de tus pinturas no tengo dudas de que tu has logrado tus fines al sacudirlas tan violentamente como Shih-kung Hsi-tsang de Foochow para obligar a sus propietarios a "abarcarse el espacio vacío", es decir, ver un poco más allá de sus narices".<sup>110</sup>

Una desidia hacia la autoridad y el rango es otra cualidad que asemeja al Zen y al Surrealismo. "El mensaje espiritual de la pintura Zen", tal como dice Masson, ha sido "que va contra el gusto dominante, es... lo más bonito de todo".<sup>111</sup> Tal vez por ello, la voz "Zen" en el *Dictionnaire Abrégé du Surrealisme* (París, 1938), consiste en un dicho iconoclasta de Rinzai, que dice que si uno se encuentra con Buda por el camino, uno debe matarlo.

Haciendo balance de todo esto podría decirse que los surrealistas habían llegado a una concomitancia con las filosofías orientales siendo (a pesar de los paralelos que hemos citado

<sup>109</sup> Cit. por D.T. Suzuki en *The Zen Doctrine of No Mind*, Londres, 1949, p.146.\_

<sup>110</sup> A.Bretón, *Le Surrealisme et la peinture*, Gallimard, París, 1965, p.224. Reinhardt también escribe (de alguna manera) los paralelos entre los valientes métodos de los maestros zen tales como Rinzai y Tokusan y el de los antiguos surrealistas. Se refiere a las "maravillosas historias de los primeros artistas de Dada y del surrealismo, cuando ladraban como perros, rompiendo botellas, gritando y siendo arrestados, con un rico admirador que pagaba siempre la fianza" (sin título, sin fecha, nota manuscrita, Reinhardt Papers, Archives of American Art).

<sup>111</sup> "Statement in New York", en *André Masson- Recent Work and Earlier Paintings*, Curt Valentin Gallery, 1953.

aquí) en esencia irreconciliables con las creencias surrealistas, y por tanto, sólo identificables con ellos de una manera parcial. El surrealismo fue capaz de usar fuentes diversas y contradictorias porque nunca desarrolló una base teórica sistemática. Aunque algunos artistas implicados en el surrealismo, como Masson y Onslow-Ford, llegaron a estar fuertemente impregnados de pensamiento oriental, lo lograron sólo después de salir del surrealismo. El desarrollar su interés por éste no era posible dentro de ese marco. Como dice González Alcantud "los surrealistas interiorizaron el exotismo,(...) En los otros pueblos hallaron el esplendor de la sociedad no racionalista que anhelaban. Pero el surrealismo "oficial" bretoniano no trascendió el mundo racionalista más que en el método. Fueron el surrealismo heterodoxo y el surrealismo autóctono quienes comprendieron la verdadera naturaleza de la sociedad no-racionalista, desproveyéndose de todos los lastres del siglo de las luces".<sup>112</sup>

Por otra parte las filosofías orientales mayores son esencialmente no dualistas y el surrealismo está básicamente relacionado a una tendencia dualista, que hallaría su origen en la filosofía occidental, y de modo relevante en la apropiación que hizo de Freud de la dicotomía entre la mente consciente y el ello. El surrealismo acepta esta división, "cogiendo partes" (a diferencia de Freud) con el inconsciente, lo cual es visto como irracional pero muy rico poéticamente. Este punto de vista es muy diferente del totalizador de Oriente, en el cual la psique se ve como ordenada y creativa; la consciencia y la inconsciencia son aspectos de un gran todo. En el Zen el uso de un elemento absurdo y los intentos de desconcertar son usados para así no perder el asidero de la mente racional en orden a que pueda emerger una perspectiva más amplia (y en definitiva más integrada), mientras que en el empleo surrealista

---

<sup>112</sup> González Alcantud, op. cit. p.347-348. Este autor se refiere a la Ilustración como fenómeno histórico, no cultural, ya que como vimos la propia Ilustración evolucionará afectando también a los postulados surrealistas.

de estas técnicas, el derrocamiento de la mente racional es la meta en sí misma.

Sin embargo siempre quedan las relaciones que efectivamente se dieron y que se expresan claramente en una cita de Breton en la que equipara Dadá y surrealismo con el Zen, haciendo referencia al carácter revolucionario de estos movimientos. Estas declaraciones son de fecha tan tardía como 1952, por lo que podríamos darle un valor casi de balance. Son de una carta a Picabia: "Dime, no era Dadá quizás, a lo mejor, un trocito de Zen, flotando tan lejos como nosotros."<sup>113</sup>

#### **4. Manifestaciones del nuevo orientalismo en otras artes: poesía, cine y música.**

Se podría decir que todas las artes occidentales en su búsqueda de nuevos medios de expresión iban hallando en el arte oriental sus modelos o la confirmación a sus propios modelos. Así, por ejemplo, para la poesía occidental la poesía china y la japonesa y el ambiente poético que rodea a estas culturas le sirvió de reactivo.<sup>114</sup>

En la literatura, al igual que en la pintura, se podría hallar una prolongación de lo que hablábamos en el capítulo anterior. Como nos dice excelentemente (y sirva de excusa para la longitud de la cita) T. S. Eliot: "en la literatura asiática se da una excelente poesía. Hay también una profunda sabiduría y una metafísica muy difícil, pero en este momento sólo me interesa su poesía. No tengo ninguna noción de lengua árabe, persa o china. Hace tiempo estudié las antiguas lenguas hindúes y, aunque en esa época estaba interesado sobre todo en la filosofía, también leí algo de poesía y sé que mis poemas muestran la influencia del pensamiento y la sensibilidad hindú. Pero, por lo general, los poetas no son eruditos en

<sup>113</sup> A. Bretón, *Le surrealisme et la peinture*, op. cit., p.224.

<sup>114</sup> Cfr. Marcela de Juan, "Explicaciones previas" en su *Antología de la poesía china. Del XXII a. C. a las canciones de la Revolución cultural*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

cultura oriental, tampoco yo he sido nunca un erudito en ese tema, y la influencia de la literatura oriental sobre los poetas se produce normalmente a través de las traducciones. Es innegable que en el último siglo y medio ha habido cierta influencia de la poesía oriental. Refiriéndonos sólo a la poesía inglesa y a la época actual, las traducciones de poesía china hechas por Ezra Pound y Arthur Waley han sido leídas probablemente por todos los poetas ingleses. Es evidente que a través de poetas especialmente dotados para la apreciación de una cultura remota las literaturas se influyen entre sí, y hago hincapié en ello porque cuando hablo de la unidad de la cultura europea, no querría dar la impresión de que veo nuestra cultura como algo aislado de todas las demás. (...) Lo que he dicho acerca de la poesía es, creo yo, igualmente cierto para las demás artes. Tal vez el pintor o el compositor gozan de mayor libertad en la medida en que no están limitados por un idioma que se hable sólo en una parte de Europa. Pero creo que en el ejercicio de todo arte encontramos estos tres elementos: la tradición local, la tradición europea común y la de influencia artística de un país europeo sobre otro."<sup>115</sup>

Así mismo, por abarcar otros países, se podría hablar de México o España. Octavio Paz al hablar de Juan José Tablada, uno de los introductores del *haikú* en Occidente, dice que "fue uno de los primeros que habló de Apollinaire y sus caligramas, lo entusiasmaron; nada más natural: veía en ellos lo que él mismo se proponía hacer, la unión de la vanguardia con la poesía y la caligrafía del Oriente. En suma, Tablada recoge y expresa las tendencias de la época pero sería falso hablar de imitación y aún de influencia. Las fuentes de su haikú no fueron los escritos por poetas franceses y angloamericanos sino los mismos textos japoneses."

Aunque señala que "en primer término, las traducciones del inglés y del francés; en

---

<sup>115</sup> T.S. Eliot, *Notas para la definición de la cultura*, Bruguera, Barcelona, 1984, pp. 174-175.

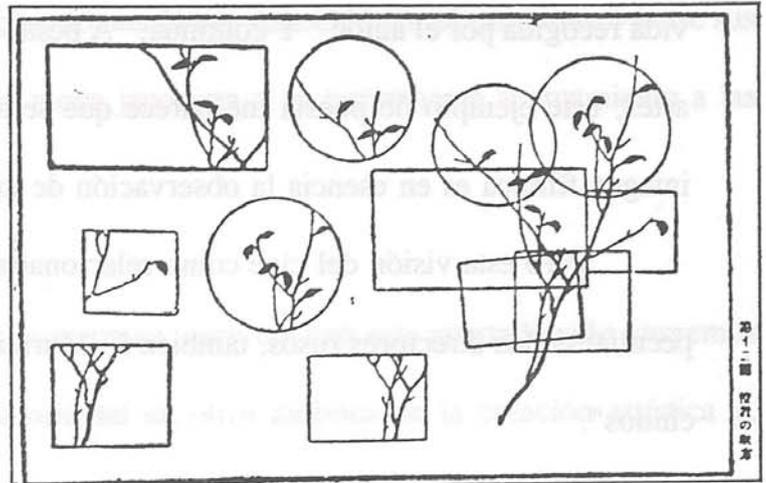
seguida, la lectura más o menos directa de los originales con la ayuda de amigos y consejeros japoneses"<sup>116</sup>. O también en esta misma línea, y en el ámbito español, Juan Ramón Jiménez o Antonio Machado, junto a lo que nos dice Eugenio Carmona sobre la poesía ultraísta en el que se percibe lo mismo pero a niveles de intenciones más que de formas: "lo más importante del ultraísmo es su "gesto", su afirmación vanguardista que crea un antes y un después en la cultura española, introduciendo un factor destructor, otra referencia, otros posibles criterios de valoración. Gerardo Diego lo intuyó acertadamente, y quiso situar la experiencia ultraísta casi en el valor transformador de la experiencia *satori* del Zen: 'El arte antiguo era un arquero que apuntaba y cobraba la pieza. El arte moderno se contentaba con disparar sin importarle el blanco; los más avanzados en vez de flecha acerada colocaban una vara ingenua y hacían del deporte un simulacro. Nosotros no llegamos a disparar, nos contentamos con la intención, con el ademán. Porque toda la estética del arquero está en el gesto'" <sup>117</sup>.

En las artes escénicas un papel ejemplar se hallaría en el teatro Nôh (Becket y el teatro vanguardista), e incluso en el cine se retomarían sorprendentemente de las artes orientales los encuadres que ofrecían las estampas japonesas, a pesar de que, tras la utilización por los impresionistas parecieran agotadas en su capacidad de proporcionar nuevas influencias, que

<sup>116</sup> Octavio Paz, *El signo y el garabato*, op.cit., p. 145.

<sup>117</sup> Eugenio Carmona, *Picasso, Miro, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, p.34.

fueron utilizadas por primera vez y difundidas por Sergei Eisenstein.<sup>118</sup> Este cineasta también conoció el conocido género tradicional de la antigua poesía japonesa, el "haikú", el "tanka" y se inspiró en el teatro "kabuki". Eisenstein en sus escritos cita abundantes ejemplos tanto de la



Ilustr. 51. Modos de encuadrar un plano, sacado de *Teoría y técnica cinematográficas de Eisenstein*.

poesía como del teatro: "Un cuervo solitario/ sobre una rama deshojada/ una víspera de otoño" (Basho) o "La brisa del atardecer/ riza el agua/ contra las patas de la garza azul" (Buson). En la estructura de tres versos (o de cinco en el *tanka*), Eisenstein vio un ejemplo de cómo elementos inconexos, al entrar en correlación, crean una nueva cualidad. Este fue el principio que le guió en su teoría del montaje cinematográfico, que él revolucionó. De esta manera el séptimo arte podía aprender de los *haikús* ya que se identifica plenamente con el lenguaje propio del cine, de yuxtaposición de imágenes para crear una sensación.

Contemporáneamente, otro director ruso, Andrei Tarkovski, hablando también sobre el tema reconoce que "a mí, en cambio, de los "haikús" me impresiona su observación pura, sutil y compleja de la vida: "Cañas de pescar en las olas/ Un poquito las rozó/ La luna llena"; "Una rosa perdió sus hojas/ Y de las puntas de todas las espinas/ Cuelgan pequeñas gotas."

Esto es observación pura. Su precisión, su exactitud, hace que incluso personas con una capacidad de percepción muy dispersa sientan la fuerza de la poesía y la imagen de la

<sup>118</sup> Eisenstein citaba como un precursor de sus métodos de fotografía a Sharaku. Sobre esto cfr. su obra *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1959 (reed. 1990), especialmente sus capítulos "Lo inesperado" y "El principio cinematográfico y el ideograma".

vida recogida por el autor." Y continúa, "A pesar de mis reservas frente a analogías con otras artes, este ejemplo de poesía me parece que se acerca mucho a la esencia del cine (...) la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo".<sup>119</sup>

Pero esta visión del cine como relacionada con la narrativa o la poesía oriental no es peculiar de los directores rusos, también F. Murnau calificó a sus películas como "proverbios chinos".

En la vanguardia musical, centrada en el eje Berlín-París, también trasluce la presencia oriental. Ya Debussy se había prendado de la música javanesa (el *gamelán* javanés) de la que decía al compararla con su música, "la nuestra no es más que un ruido bárbaro de circo de extrarradio"<sup>120</sup>. También en la atonalidad de la música que ha sido llamada expresionista (donde) había algunas dosis de inspiración más que nada folclórica (Béla Bartok) e indio-oriental (Scriabin). De Scriabin (1872-1915) se nos dice que preocupado por los problemas religiosos y metafísicos, fue influido, en el más amplio sentido del término, por la filosofía y la mística oriental tras muchas estancias en la India.<sup>121</sup> Este compositor ruso y brillante pianista romántico, se orientó hacia la música atonal siendo autor de *Poema Divino* (1904), *Prometeo o Poema del Fuego* (1910).<sup>122</sup> Llegando hasta Stravinsky, con su gran proyección

<sup>119</sup> Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991, p.87-88, vid. también p.136.

<sup>120</sup> Cit. en Guido Salvetti, *Historia de la Música, 10. El Siglo XX*, Turner, Madrid, 1986, p.41.

<sup>121</sup> Cfr. M. Guiomar y J. Thiebault, "Musique" en AA.VV., *Encyclopedie de l'Expressionisme*, Somogy, París, 1978, p.259.

<sup>122</sup> Un paralelismo entre la música y la pintura lo hallamos en el famoso almanaque *Der Blaue Reiter* en el que apareció un ensayo del músico Sabaneev (1881-1968) titulado "El Prometeo de Scriabin", en el que se ofrecía una panorámica de los principios estéticos y la

dentro de las vanguardias, que siempre sintió una fuerte atracción por el exotismo; véanse sus primeras composiciones al estilo de la moda japonista o su permanente acercamiento a las músicas populares rusa y húngara.<sup>123</sup>

Las relaciones son mucho más numerosas, pero tan con este apartado sólo queremos hacer un contrapunto de la influencia oriental en otros ámbitos de la creación artística y, como es lógico, no cabe dentro de nuestros planes el hacer un estudio exhaustivo.

---

producción del compositor ruso. En una nota a este ensayo, Kandinsky y Marc proponían un pasaje de un artículo del propio Sabaneev, publicado en *Múzyka* (Moscú, enero de 1911), sobre la teoría scriabiniana de los colores. Las sensaciones musicales de Scriabin sobre los colores pueden representar, en cierto modo, un canon estético del que el propio compositor sólo se hizo consciente a lo largo de diferentes etapas. Esta es la tabla: Do = rojo; Sol = Rosa, naranja; Re = Amarillo; La = Verde; Mi = Blanco-azul; Si = como Mi; Fa sostenido = Azul vivo; Re bemol = Violeta; La bemol = Violeta-púrpura; Mi bemol y Si bemol = Gris acero; Fa = rojo-marrón.

<sup>123</sup> Guiomar y Thiebault, op. cit., p.151. Stravinsky compuso un ballet al que puso el significativo nombre de *Trois poésies de la lyrique japonaise*.



**SEGUNDA PARTE**

---

**DESARROLLO DE UN ORIENTALISMO AUTOCTONO EN ESTADOS UNIDOS**

---



## BASES PARA LA INFLUENCIA ORIENTAL EN EL ARTE

DE DONALD RUSSELL

### 1. Influencia de las tradiciones

Para el arte japonés, el arte chino y el arte coreano, el arte occidental ha sido un campo de batalla. El arte japonés, el arte chino y el arte coreano han sido influenciados por el arte occidental. El arte japonés, el arte chino y el arte coreano han sido influenciados por el arte occidental. El arte japonés, el arte chino y el arte coreano han sido influenciados por el arte occidental.

El arte japonés, el arte chino y el arte coreano han sido influenciados por el arte occidental. El arte japonés, el arte chino y el arte coreano han sido influenciados por el arte occidental. El arte japonés, el arte chino y el arte coreano han sido influenciados por el arte occidental.

*¡Camaradas americanos! Viene a nosotros el Oriente al fin.*  
Walt Whitman.

### 2) El arte japonés del siglo

El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental. El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental. El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental. El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental. El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental.

El gran impetu comercial de... El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental. El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental. El arte japonés del siglo XIX fue influenciado por el arte occidental.

1. Donald Sutton, 'Cathay', *Nicholas* vol. 7, no. 4, agosto, 1900, p. 143.



## Capítulo cuatro

### BASES PARA LA INFLUENCIA ORIENTAL EN EL ARTE DE ESTADOS UNIDOS

#### 1. América y el orientalismo.

Una vez vista la evolución de la atracción hacia lo Oriental en la zona europea de Occidente, que constituye una referencia ineludible para estudiar el arte norteamericano pasemos a ver las relaciones entre América y Oriente, la evolución propia de estas relaciones y sus repercusiones en la pintura de Estados Unidos.

A diferencia de lo que hemos visto en Europa, veremos que, como dice Sutton, "en América el amor por el arte oriental no es un asunto casual sino una pasión bien enraizada que fluye desde una compleja interacción de ideas y gustos. Se podría decir que es un carácter distintivo de la vida americana."<sup>1</sup>

#### a) Los primeros intentos americanos en Oriente.

Los americanos habían estado relacionados con las esporádicas aperturas comerciales de los japoneses durante la última década del siglo XVIII y habían mantenido contactos comerciales con Asia, principalmente la India y China. Las familias Peabody, Sturgis y Russell fueron las pioneras en estos contactos. Con distintos inconvenientes (como la Tarifa Protectora impuesta por los ingleses para el comercio con sus colonias asiáticas) este comercio continuó con regularidad y éxito.

El gran ímpetu comercial propio de los americanos y el desafío que suponía para ellos hizo que no se conformaran con lo que le dejaban las metrópolis europeas que dominaban

---

<sup>1</sup> Denys Sutton, "Cathay, Nirvana and Zen", *Apollo*, agosto, 1966, p.148.

Asia y así participaron en los intentos por romper el autobloqueo japonés y lograr tratos comerciales con ellos. El primero intento fue realizado en una fecha tan temprana como 1792 pero resultó infructuoso. Antes de saltar al nuevo siglo los americanos consiguieron sus propósitos aunque no con plenos derechos sino actuando como comisionados. Con estos viajes los americanos estaban sustituyendo a los holandeses en su tradicional y privilegiada tarea. La raíz de estos viajes se encuentra en la imposibilidad de los holandeses para poder realizarla dadas las hostilidades que se estaban produciendo en Europa después de la Revolución Francesa. Por temor a que ello les llevase a perder sus derechos en Japón decidieron conceder la licencia a los ingleses, pero para evitar el peligro que suponía que el poderío inglés ambicionase usurparles su derecho exclusivo o, que los japoneses se enterasen de tal sustitución, y revocasen su tratado para las relaciones anuales con Deshima prefirieron fletar barcos desde un país neutral y sin intereses en la zona, para que les representaran. Así fue como en 1797 y en 1798 encargaron esta tarea al "Eliza" de Nueva York, capitaneado por William R. Stewart, pero se tienen pocos datos sobre estos encuentros con los japoneses porque Stewart nunca volvió a los Estados Unidos.

El velero "Franklin" de Boston, en 1799, bajo el mando del capitán James Devereux de Salem, fue el segundo barco fletado para hacer el viaje. Realizó, para la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, un transporte de marfil, algodón, azúcar, clavo y pimienta. Devereux también cogió algunas cosas más para comerciar por su propia cuenta, incluyendo relojes de plata, melado, linternas y cristal azul. El "Franklin" llegó a Nagasaki el 19 de julio, ondeando la bandera holandesa y lanzando salvas como solían hacer los holandeses, ya que si los japoneses hubieran sospechado la impostura podían haberse quedado legalmente con el barco. Aunque fueron impuestas ciertas restricciones, como fue la recogida de armas de fuego y de libros hasta que el barco hubiera zarpado de nuevo, a la tripulación

le fue permitido ir a visitar la isla en grupos guiados durante los cuatro meses de estancia allí. Cuando el Capitán Devereux partió llevaba consigo algunas piezas de mobiliario lacado fabricado en Japón. El Museo Peabody de Salem (Mass.) actualmente posee cuatro de esas piezas. Lancaster hace notar significativamente, aunque no lo relaciona con la *chinoiserie* que se hacía en Cantón, que "con excepción de una de las piezas, las formas de estos objetos son occidentales -a parte de algunas peculiaridades- indicativas de que ellas fueron hechas a partir de modelos tomados de las pertenencias de los americanos, todavía no demasiado conocidas por los artesanos nativos. La decoración, por supuesto, es puramente japonesa. Los muebles son ligeros, aparentemente, contruidos con madera japonesa *kiri*"<sup>2</sup>.

A principios del siglo XIX Japón volvió a endurecer sus medidas contra los extranjeros. Cuando el navio americano "Morrison" entró en la bahía de Yedo en 1837 fue expulsado inmediatamente. Nueve años después dos buques de guerra, el "U.S.S. Columbus" y el "Vicennes", bajo el mando del comodoro James Biddle, llegaron a Uraga para invitar a los japoneses a un tratado comercial. Durante la visita ocurrió un desafortunado suceso. El Comodoro Biddle fue embarcado en un junco japonés donde ningún oficial se aprestó a recibirle y un soldado japonés le empujó o se tropezó con él. Después abundantes disculpas se ofrecieron, y Biddle, que era un ansioso promotor de relaciones amistosas, dijo que se quedaría satisfecho si el soldado recibía el mismo castigo que se aplicaría siguiendo la ley japonesa para estas circunstancias. Su generosidad fue considerada debilidad y la propuesta se vino abajo. Se le pidió que se fuera y que no volviera. Un gran convoy de embarcaciones japonesas se preparó para acelerar la partida de la indeseada embajada.

---

<sup>2</sup> Lancaster, op.cit., p.17.

**b) La aventura del Comodoro Perry.**

El desplante japonés de 1846 no hizo menos atractivo el Japón para los Estados Unidos. El valor potencial de sus productos aquí, y el mercado latente que suponía para los Estados Unidos (especialmente el algodón) eran codiciados por los diplomáticos. Además, parte del primer interés americano hacia Japón vino como consecuencia secundaria de la revolución industrial. A mediados del siglo XIX algunos barcos americanos eran de propulsión a vapor para ir abandonando progresivamente los Clippers que hasta entonces habían sido el complemento habitual al paisaje de los océanos. Las consecuencias de este cambio fueron decisivas para forzar la apertura del Japón. Si anteriormente ya había existido competencia con las naciones europeas en Asia, ahora, ésta estaba urgida por la necesidad de un lugar para repostar en puertos a poder ser aliados, principalmente a causa de la colonización de la costa oeste americana y el establecimiento de la ruta marítima entre San Francisco y Shanghai. La situación política y la ausencia de compromisos con extranjeros hicieron de Japón el país ideal a este respecto.

"La presión de Occidente para abrir Japón a su penetración fue al principio mucho menor que la ejercida en el despliegue del comercio con China. Los ingleses no poseían intereses comerciales en Japón como los tenían ya en Cantón antes de 1839, y los holandeses no eran lo bastante poderosos como para hacer empleo de la fuerza en Japón. Por otra parte, no existía una exportación japonesa que fuera comparable a la del té chino, y para las naciones marítimas europeas -y también para los americanos antes de mediados de siglo- el Japón era la más remota de las tierras del Extremo Oriente."<sup>3</sup>

A parte de los intereses políticos y comerciales existía ya por esa época un interés más

---

<sup>3</sup> G.F. Hudson en tomo X de la *Historia del Mundo Moderno de Cambridge (El cénit del poder europeo 1830-1870)*, op. cit., J.P. Tuer Bury (dir.). p.514.

o menos popular por lo japonés, llegándose a decir en una revista de 1851, que "Japón parece ser la *terra incognita* sobre la que ahora el mundo entero desea conocer más; y cualquier cosa relacionada con este país es interesante"<sup>4</sup>.

Washington se preparó para la acción y en enero de 1852 el Presidente Fillmore ofreció al Comodoro Matthew Calbraith Perry la misión más importante encargada a cualquier otro oficial americano de la marina por aquel tiempo. El objetivo era un tratado con Japón que procurase protección para los marinos y propiedades americanas en Japón y en las aguas japonesas, solicitando así mismo y por tanto, la apertura de uno o más puertos para repostar y comerciar. El comodoro Perry zarpó de Norfolk en noviembre a bordo del "Mississippi" con destino a China, donde reunió la flota apropiada para llevar el mensaje del Presidente al Emperador del Japón. Beneficiado por los errores de su predecesor, Perry vio adecuado para ello que su comitiva fuese lo suficientemente poderosa (cuatro buques de guerra) como para hacer un impresionante efecto sobre los japoneses. El 8 de julio de 1853, abordo del buque "Shusquehanna", la comitiva llegó a Uraga (cerca de Yedo, el actual Tokio), donde fue invitado a ir a Nagasaki donde presentó la carta del presidente Fillmore, a la vez que declaraba que si no era recibida y contestada no respondía de las consecuencias.

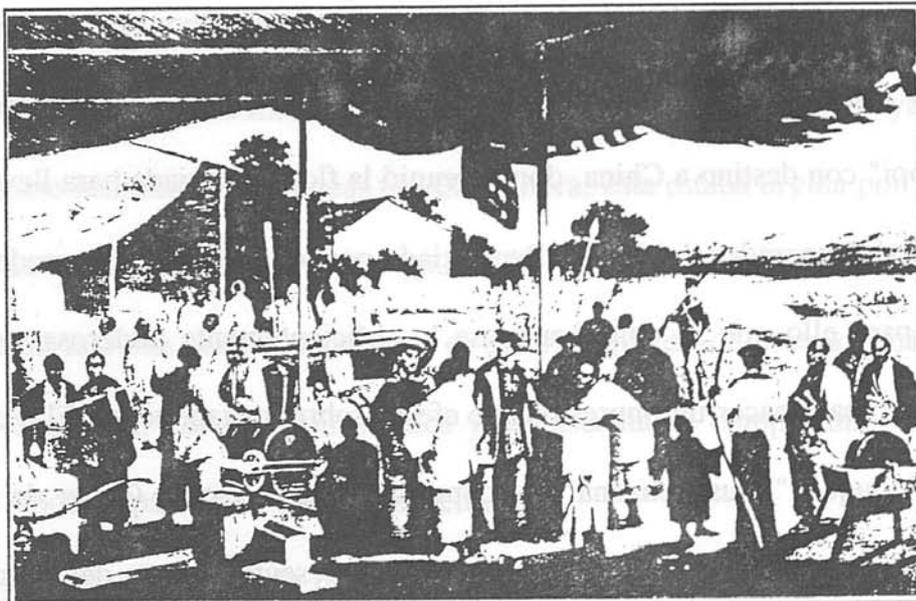
El Gobernador le recibió al día siguiente, pero el Comodoro insistió en hablar directamente con el Emperador o con sus representantes personales. Se hicieron todos los preparativos para la presentación de la solicitud oficial americana en Kurihama. Allí, el 14 de julio, con gran pompa y ceremonia, Perry y su estado mayor tomaron tierra donde les recibieron los principes Idzu e Iwami, que esperaban con una considerable corte recibir el

---

<sup>4</sup> "Expedition to Japan" en *The Friend, A Religious and Literary Journal*, 19 de abril de 1851, p. 243; cit. por Weisberg "Japonisme: The commercialization of an opportunity" en Meech y Weisberg, *Japonisme comes to America*, op. cit., p. 15.

mensaje como delegados del Emperador. Tras manifestar sus intenciones, los americanos propusieron volver al año siguiente para recibir la respuesta, retirándose a las islas Bailey para facilitar a los japoneses el tiempo necesario para sus resoluciones.<sup>5</sup>

El Comodoro Perry volvió al Japón en febrero de 1854. Yokohama era el lugar elegido para las negociaciones con los cinco japoneses comisionados a tal efecto. Allí el 31 de marzo fue firmado el tratado de Kanagawa, de paz, amistad y comercio favorable a los derechos comerciales americanos en los puertos de Hakodate y Shimoda.



Ilustr. 1. Grabado sobre el intercambio de regalos en Yokohama, 1854. De *Narrative of the Expedition...* del Comodoro Perry.

A causa de algunas restricciones y a la ausencia de derechos extraterritoriales, el tratado no fue considerado como un éxito fulgurante desde el punto de vista americano, pero Perry estuvo satisfecho de que al menos se iniciase una generosa revisión de los planteamientos japoneses.

<sup>5</sup> Este evento histórico en la bahía de Yedo fue inmortalizado en cuatro grandes litografías a todo color por W. Heine, publicadas en Nueva York por Sarony & Company en 1856 y reeditadas por Helen Comstock, ed., *Portfolio*, The Old Print Shop, New York, enero, 1949, pp. (99)-102.

Durante la segunda visita se intercambiaron regalos entre las dos partes. Como respuesta a los regalos americanos, éstos recibieron a cambio una colección de lacas, porcelanas y vestidos, de las cuales, cuarenta de las cincuenta piezas se conservan en la *Smithsonian Institution*.

El Comodoro Perry fue recibido con bastante indiferencia a su vuelta a Washington. Aunque Bayard Taylor, que había acompañado a Perry en calidad de secretario, había enviado relatos de las peripecias de la flota al *New York Tribune*, y posteriormente publicados en forma de libro en 1855 con el título *A visit to India, China and Japan*, Perry deseaba una mayor propaganda para su aventura. Intentó convencer al novelista Nathaniel Hawthorne, por aquel entonces cónsul americano en Liverpool, para que realizase un amplio reportaje sobre la expedición; éste se excusó alegando que estaba comprometido con su tarea consular. El comodoro Perry asumió el trabajo personalmente. Su *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan Performed in the Years 1852, 1853 and 1854*, compuesta por tres voluminosos tomos e ilustrada con litografías, fueron publicados en Washington en 1856.

### c) Consecuencias de la apertura de los puertos japoneses para América.

Durante el verano de 1860 una misión japonesa fue enviada a los Estados Unidos para ratificar el tratado. En Washington se reunieron con el presidente Buchanan, que les guió en su visita a la capital, se les ofrecieron bailes en su honor y los fotógrafos de los principales periódicos les hicieron retratos para documentar al público americano sobre la apariencia de

estos visitantes.<sup>6</sup> Algunos miembros de la legación japonesa visitaron otras ciudades importantes de los Estados Unidos, donde encontraron a los nativos expectantes y ansiosos por ver a los pequeños hombres del otro lado del mundo. El *New York*



Ilustr. 2. La embajada japonesa y sus anfitriones. *Harper's Weekly*, 23 de junio, 1860.

*Times* del 26 de junio calificaba su

recepción como "el más fastuoso despliegue que jamás ha visto nuestra ciudad". En medio

de las multitudes que llenaban Broadway para ver a los comisionados japoneses estaba Walt

Whitman, cuya impresión poética del espectáculo fue publicada en el *Times* del 27 de junio.

El poema fue titulado en principio "The errant-bearers", y diez días después del evento fue

publicado independientemente como "A Broadway Pageant".<sup>7</sup> Sin embargo esta primera

efervescencia japonesa de 1860 fue superficial y temporal. El teatro sacó provecho de la visita

apresurándose a producir títulos como *Our Japanese Embassy* y *Tycoon: Or, Young América*

*in Japan*. El empresario de espectáculos P.T. Barnum también aprovechó la ocasión para

anunciar una exposición de monedas, faroles, autógrafos y otras curiosidades de entre los

<sup>6</sup> Cfr. Mills, *Japanese Influences in American Art*, op. cit., p. 11. La comisión japonesa suscitó gran interés en la prensa: vid. los distintos números del *Harper's Weekly*, desde el 19 mayo 1860 hasta 30 junio 1860, en donde se encuentran abundantes artículos y grabados sobre los distintos actos de la embajada.

<sup>7</sup> En *Hojas de Hierba*, Novaro, Barcelona, 1978, p. 363 y ss.

objetos más conocidos de los museos americanos.<sup>8</sup> El interés por Oriente en este peculiar personaje venía de antes, pues en 1848 se había hecho construir cerca de Bridgeport, un casa inspirada en el Royal Pavillion de Brighton, al que se le llamó "Iranistan", pudiéndose incluir, como lo hace Honour, dentro de la *chinoiserie* americana.

Con la excepción de los regalos transportados por el comodoro Perry y quizá otros regalos ofrecidos por los dignatarios visitantes, es dudoso que se valoraran las obras de arte japonesas antes del último cuarto del siglo XIX. Pocos podían imaginar que estos objetos de exquisita artesanía, con refinada sensibilidad y gusto, afectarían gradualmente el sentido artístico americano. La influencia japonesa en América estaba aún en una etapa preparatoria. Además la guerra civil (1861-65) pronto dividió el país y la visita se olvidó ante la presión de circunstancias más urgentes.

En los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, pocos americanos se interesaron por el Extremo Oriente o en cuestiones estéticas. Primero la nación tenía que ser restaurada. Hasta bastante tiempo después, los americanos no fueron capaces de capitalizar de nuevo su sagacidad inicial para abrir el Japón al comercio y a las iniciativas occidentales. En vez de explotar su liderazgo, los americanos se volcaron hacia Europa, en donde entre otras cosas tomaron los valores de la creatividad japonesa, a través de la asimilación estética hecha por otros países.

---

<sup>8</sup> Este museo compuesto por un poco de arte y un poco de espectáculo era típico de la época. Los museos tal como los conocemos hoy día no surgieron en Estados Unidos hasta 1870 con la fundación de la Corcoran Gallery de Washington, el Metropolitan de Nueva York y el de Boston. Por otra parte, Barnum, famoso en Europa por su circo, estuvo implicado posteriormente con tendencias teosóficas y budistas.

**d) Los americanos y la sociedad asiático-americana.**

Aunque sobrepase el estricto contenido de nuestro tema, antes de pasar a hablar de América en aspectos muy concretos y particulares, sería útil el reparar en quienes son los miembros que componen la sociedad estadounidense y como se ha articulado hasta hoy, para así hacernos una idea más cabal de lo que vayamos aportando en las siguientes páginas.

Como es sabido, la colonización de Estados Unidos es uno de los grandes dramas de la historia humana. A través de los años una inmensa corriente humana -45 millones de personas- cruzó todos los océanos y continentes para llegar a Estados Unidos. Quienes llegaban hablaban todas las lenguas y representaban todas las nacionalidades, razas y religiones, entre los que también estaban los asiáticos.

La magnitud misma de las comunidades étnicas estadounidenses las hace culturas autónomas con vida propia: ni copias de algún modelo, ni meras ramificaciones en el extranjero de culturas de otros países. Estas comunidades que forman el mosaico de la sociedad estadounidense no pueden describirse adecuadamente como "minorías" pues no existe una "mayoría". Desde el principio el grupo étnico identificable más numeroso fue el de ascendencia británica, que actualmente sólo constituye un 15 por ciento de la población, sobrepasando escasamente a los germano-americanos (13 por ciento) o a los negros (11 por ciento). Los doscientos años de existencia de los Estados Unidos ha producido que millones de estadounidenses no pueden identificarse étnicamente debida a las mezclas interraciales surgidas a través de las generaciones.

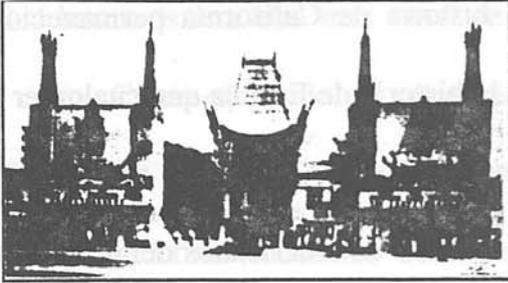
Los Estados Unidos son una de las más grandes unidades lingüístico-culturales en la historia del mundo. De San Francisco a Boston hay la misma distancia que de Madrid a Moscú. Sin embargo sólo hay un idioma, un conjunto de leyes y una economía que conforman a esa masa heterogénea en una sola nación.

Los primeros indicios de presencia oriental los hallaríamos en algunas piezas de porcelana china de los periodos Chia Ching, Wan Li y Ming final que se encontraron en las costas de California. La creencia general, de acuerdo con la Californian Historical Society, que posee estos restos, es que llegaron hacia 1595, cuando un barco naufragó en las aguas de la bahía Drakes. Después de este incidente, la historia de California permaneció tan firmemente ligada, desde 1697 hasta el siglo XIX, a la historia de España que cualquier otra fuerza cultural fue incapaz de hacerse notar.

En 1830 con la conquista del Oeste, un buen número de americanos del este empezó a llegar a California, y en las décadas de 1840 y 1850, el comercio yanqui empezó a dar sus primeros pasos. Se inauguraron líneas que unían Oriente con el litoral pacífico americano. A través de esta actividad naviera, algunos objetos artísticos orientales llegaron a manos de comerciantes locales. También en la *California Historical Society* se encuentra una litografía de el "Interior de la sala de objetos chinos de Tobin y Duncan", un comercio de San Francisco de 1853. Después en 1876, G.T. Marsh, de origen australiano, abrió la primera tienda de arte japonés en el Palace Hotel. Así los primeros comienzos del mercado de objetos orientales en San Francisco son el trasfondo de una *chinoiserie* de finales del siglo XIX, para pasar a un interés por la cultura japonesa que se produciría tras el cambio de siglo.

Otro factor interesante es el auge de la industria minera, junto con la construcción del ferrocarril, que produjo el mayor contacto de la Costa Pacífica con Oriente. En los *Annals of San Francisco*, escritos en 1854 por Frank Soulé y otros, se nos informa de que por esa fecha diez mil chinos ya habían llegado. Similarmente en la década de 1880, los japoneses habían convertido en un jardín, el fértil suelo de los valles del interior. Hubieron dificultades, prejuicios y revueltas laborales, pero como la población oriental -chinos al principio- fueron

estableciéndose en los centros urbanos, el colorido de sus fiestas, sus teatros y su manera de vida, empezó a ser parte integrante de la imagen de la costa oeste, desde San Diego a Seattle. La *Oregon Historical Society* cuenta que "alrededor de 1900, aproximadamente el cincuenta por ciento de la población de Portland era oriental".<sup>9</sup>



Ilustr. 3. Teatro chino en Hollywood, 1927.

Así pues, se suele fechar el primer desembarco propiamente dicho de orientales a Estados Unidos comenzó con los chinos en 1848 al aire de la fiebre del oro.<sup>10</sup> Un año después ya había trescientos chinos, muchos de ellos comerciantes y que constituyeron la avanzadilla. En 1852 la cifra alcanzaba los

20.000. En 1860 uno de cada diez californianos era chino y a finales de la década había cerca de 63.000.

En 1867 equipos de trabajadores chinos empezaron a trabajar en los ferrocarriles de la Central Pacific. Los granjeros chinos fueron famosos por sus huertos y viñas. Otros se dedicaron a la pesca en las costas y fueron los que construyeron los canales que hicieron aprovechable el delta del río Sacramento. Trabajaban como cocineros, lavanderos, barberos o tenderos.<sup>11</sup> En todas estas ocupaciones hicieron alarde de lo que Mark Twain escribió sobre ellos, "callados, pacíficos, tratables, nunca bebidos y... tan trabajadores como lo que dura

<sup>9</sup> Cit. por C. Perkins, "Fact or Fiction? The legacy of oriental art", *Art in America*, vol.53, nº1, 1965, p.43.

<sup>10</sup> De hecho a América la solían denominar "la Montaña de Oro".

<sup>11</sup> Cfr. Saul Steiner, *Fusang; the Chinese Who Built America*, Harper & Row, Nueva York, 1979.

el día".<sup>12</sup>

Sin embargo no todo fue armonía. Las leyes antiorientales proliferaron durante décadas en California. Los mineros y los pescadores chinos estaban sujetos a impuestos especiales para los extranjeros. En 1877 las lavanderías chinas de San Francisco fueron incendiadas, en 1885 veinticinco chinos fueron linchados en Rock Creek (Wyoming), y en 1884 la población china de Tacoma (Washington) fue expulsada de la ciudad.

La ley no ayudó mucho impidiendo incluso que fuesen testigos en sus propios juicios, no reconociéndoles sus derechos hasta 1868. Ejemplos de muchas leyes contra los chinos y las actividades que desarrollaban se pueden encontrar en el libro de Stuart Creighton Miller, *The Unwelcome Immigrant: The American Image of the Chinese, 1785-1882*.<sup>13</sup>

Los motivos de estas injusticias está en el fundamentalismo de algunas posturas protestantes y en competencias económicas lógicas. Se les achacaban depravaciones tales como poligamia, ligadura de pies, infanticidio, apostadores y, como decía un pastor protestante, con "las cuatro marcas del paganismo: budismo, taoísmo, adoración de los antepasados y adicción al opio".<sup>14</sup> La adicción al opio era frecuentemente recordada por los misioneros ya que era noticia desde la guerra del Opio de 1840. Se llegó hasta a crear un partido político opuesto a los inmigrantes llamado los *Ignorantes*, que tuvo un breve, aunque espectacular éxito en la década de 1850, al lograr la elección de seis gobernadores y dominar varias legislaturas estatales.

Los chinos se organizaron en grupos familiares basados en distritos con dialectos

---

<sup>12</sup> Mark Twain, *Roughing It*, American Publishing, Hartford, Conn., 1872, cit. por Fields, *How the Swans Come to the Lake*, Shambala, Boston, 1986, p. 71.

<sup>13</sup> University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1969.

<sup>14</sup> Cit. por Rick Fields, op. cit., p.72.

propios incomprensibles entre ellos mismos. Estas organizaciones de distrito, las Cinco (después Seis) Compañías, formaron la base de la vida social china. Acogían a los nuevos emigrantes y enviaban dinero a sus familias aún en China para que pudieran venirse y se encargaban de que el cuerpo de los difuntos que lo hubieran deseado fueran llevados a China para ser enterrados allí. A través de estas Seis Compañías se mantuvieron sus festivales y vida religiosa, encargándose de construir los pertinentes templos.<sup>15</sup>

Los chinos no suelen hacer proselitismo, y los budistas chinos en América siguieron la misma pauta. Pero no dudaron en recurrir a la ley cuando se les impedía practicar el budismo. En *Bitter Strength*, Guenther Barth menciona el caso de *John Eldridge vs. See Yup Company* (una de las Seis Compañías) en 1859, por el que "la Suprema Corte de California preserva el carácter público del rito budista... La Justicia decide... que la Corte no tiene poder para determinar si esta o aquella forma de religión o de adoración supersticiosa -ajena a los actos prohibidos por la ley- está contra la costumbre o la moral"<sup>16</sup>, reconociendo con ello la legalidad de las prácticas religiosas chinas.

Por su parte los japoneses no llegaron a Estados Unidos, lógicamente, hasta que el aislacionismo nipón se rompió. Tras la embajada de los japoneses a Estados Unidos durante mucho tiempo ningún japonés pisaría suelo americano. Los primeros japoneses que salieron al extranjero se instalaron durante tres años en plantaciones de azúcar en Hawái. De los ciento cuarenta y nueve que salieron tan solo regresaron a Japón cincuenta, mientras el resto se quedó allí felizmente casados con hawaianas. Aquí empezó una pintoresca relación a tres

---

<sup>15</sup> Vid. Marianne Kaye Wells, *Chinese Temples in California*, R & E Research Associates Reprints, San Francisco, 1971.

<sup>16</sup> Guenther Barth, *Bitter Strength*, Harvard University Press, Cambridge, 1964, pp.123-124.

bandas entre Honolulu, Tokio y Washington a instancias del rey David Kalakaua de Hawai, esperando así, por un lado revigorizar la población nativa diezmada por la viruela, el sarampión y la sífilis, y por otro conseguir trabajadores japoneses para sus plantaciones de caña de azúcar y piña tropical. Estos tratos duraron durante algún tiempo pero en 1892 un grupo de hawaianos blancos, apoyado por los marines americanos dieron un golpe de estado fundando la república de Hawaii. Japón protestó ante Washington pero éste rechazó toda responsabilidad. Seis años después las islas pidieron la anexión a los Estados Unidos.<sup>17</sup>

Los primeros japoneses que alcanzaron el continente americano llegaron en 1869. Los motivos de su emigración fueron políticos. Estos eran seguidores de Matsudaira Katamori, un señor feudal que había apoyado a los shogunes Tokugawa contra el Emperador. El pequeño grupo de exiliados llegó guiado por John Henry Schell, uno de los consejeros del señor, instalándose en Sacramento (Cal.).

Pocos fueron los que siguieron a estos primeros emigrantes. En 1870 el censo sólo contaba con setenta japoneses en América. Harían falta veinte años para que la población japonesa creciera a poco más de dos mil. Casi todos eran jóvenes, varones y solteros. Muchos americanos no los distinguían de los chinos, pero pronto se corrió la voz de que los chinos eran menos problemáticos. Los japoneses parecían arrogantes y más sensibles. Los chinos habían reconocido pronto la posición que les correspondía en su nuevo país, pero los japoneses -respaldados por su fuerte gobierno militar- querían ser tratados como iguales.

A diferencia de los chinos, los japoneses adoptaron rápidamente las costumbres americanas. Vestían con ropas occidentales, y muchos estudiaban inglés en las escuelas de

---

<sup>17</sup> Sobre Hawaii y Japón se puede consultar, Dennis M. Ogawa, *Kodomo no tame ni: For the sake of the children. The Japanese American Experience in Hawaii*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1965 y Louise H. Hunter, *Buddhism in Hawaii; Its Impact on a Yankee Community*, idem, 1971.

los misioneros metodistas. Dejaban atrás sus costumbres y religión pensando que ello le podía causar problemas. Esto siguió así hasta fin de siglo.

La ruta hacia el pluralismo y el cosmopolitismo en Norteamérica ha sido larga y escabrosa. El pluralismo estadounidense no fue un ideal previo, sino el acuerdo al que fue impulsada la gente por el alto precio destructivo que imponía la intolerancia mutua en un país demasiado grande y diverso para ser dominado por un segmento cualquiera de la población. Las abundantes oportunidades económicas del país proporcionaron también otros escapes a la energía e hicieron que la lucha por las cosas materiales o ideológicas fueran menos importante que expandir la producción a todos, ya que los empeños cooperativos fueron tan bien recompensados, que resultó lucrativo olvidarse de muchas divergencias.<sup>18</sup>

La ubicación de los orientales en la Costa Occidental ha marcado su posterior desarrollo. Debido a que las condiciones económicas de esta zona eran favorables, la subsecuente historia de este grupo reflejó la influencia del tiempo y el lugar de llegada, así como la herencia cultural que trajo consigo. Siendo el lugar en muchas ocasiones determinante para el desarrollo y prosperidad de esos grupos.<sup>19</sup> Los criterios que se pueden colegir a partir de la actual distribución es la proximidad a su lugar de origen: los orientales en Hawai y en la Costa Occidental, los mexicanos-estadounidenses en el Suroeste y los cubanos en Florida. Las concentraciones de puertorriqueños y antillanos en la ciudad de Nueva York y sus alrededores refleja la accesibilidad de las rutas aéreas y marítimas del siglo XX.

Cada grupo étnico ha encontrado obstáculos a su progreso en Estados Unidos. Pero los impedimentos y penalidades que experimentaron antes de llegar aquí excedieron en

---

<sup>18</sup> Cfr. Thomas Sowell, "El Mosaico de la Sociedad Estadounidense" en *Facetas*, n° 57, 1982, p. 4.

<sup>19</sup> *Ibid.* p.5.

general todo lo sufrido en suelo norteamericano. En resumen, Estados Unidos nunca ha estado exento de los pecados ancestrales de la especie humana. Lo que ha sido exclusivamente estadounidense es el grado en que han podido actuar otros factores, usualmente con los mejores resultados según Sowell.

Aunque la teoría que se ha defendido tradicionalmente para Estados Unidos ha sido la del "crisol de razas" -según la cual los inmigrantes perdían gradualmente su identidad étnica al adaptarse a las pautas culturales del Nuevo Mundo- a mediados de los años sesenta fue impugnada. Entonces, el "nuevo espíritu étnico" propició un sentido de orgullo en la diversidad y dio origen a muchas organizaciones dispuestas a afirmar sus valores y aspiraciones étnicas, a veces en forma combativa. Aunque las ideas formuladas en esa época - que la asimilación tiene algo de mito y que el grupo étnico es una forma social única perdurable- no han sido repudiadas, el movimiento perdió impulso al final de los setenta. Recientemente se ha prestado más atención al análisis objetivo de los aspectos culturales, sociales, políticos y legales de la cuestión étnica estadounidense. Por lo que se rechaza la idea misma de un crisol de razas y se sugiere, en su lugar, un complejo mosaico formado por elementos en cambio rápido y constante. El progreso de cada grupo étnico está determinado por el "capital humano" que trajo de su país de origen, su "herencia cultural".

#### **e) Filosofía y poesía: los trascendentalistas y W. Whitman.**

Dentro de las múltiples corrientes de pensamiento que han configurado el panorama filosófico y religioso autóctono de los Estados Unidos, encontramos de gran interés para nuestro tema lo que se ha venido a denominar como "la época dorada" de la filosofía americana. En ella se definieron muchos de los presupuestos sobre los que evolucionaría el arte americano, y en el que encontramos pistas para la posterior aceptación de contenidos

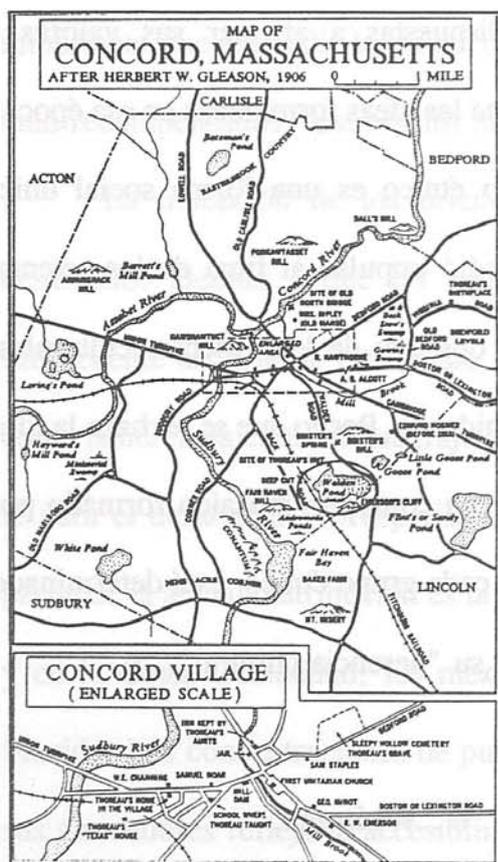
orientales en Estados Unidos.

A caballo del pensamiento unitariano de William Ellery Channing surge el Trascendentalismo. Este movimiento de pensamiento fue primeramente, en la década de 1830, la revuelta de un grupo de jóvenes, normalmente discípulos de las ideas unitarianas, contra el conformismo de una religión y de una sociedad. Perry Miller ha visto en ello un conflicto generacional que, paradójicamente, mucho más allá del racionalismo unitariano que ellos rechazan, y en reacción contra el conformismo Bostoniano, hizo reencontrar a estos jóvenes

escritores, frecuentemente ellos mismos antiguos pastores unitarianos, el fervor religioso de la tradicional Nueva Inglaterra. Así pues, es un movimiento a la vez filosófico y religioso el que se produjo.<sup>20</sup>

De hecho, es la ardiente expresión de una crisis nacional, de un conflicto interior nacido de la reunión de una ruptura y de un impulso, donde se refleja el dinamismo de una nación joven y en pleno arranque que busca definirse en el mundo nuevo que se creó según los criterios ya anticuados que presidieron su nacimiento de la madre Europa.

El nacimiento del trascendentalismo se puede fijar hacia 1830, que, aunque formando parte de la corriente romántica occidental, es específicamente



Ilustr. 4. Condado y ciudad de Concord, Nueva Inglaterra.

<sup>20</sup> Cfr. Perry Miller, *The Life of the Mind in America. From the Revolution to the Civil War*, Hartcour & Brace, Nueva York, 1965. Cit. por Beranger y Rougé, *Histoire des Idées aux USA*, P.U.F., París, 1981, p.148.

americano, más específicamente de Nueva Inglaterra, ya que los grandes trascendentalistas se reunen entorno a Boston y Concord.<sup>21</sup> El interés que suponen para nuestro tema estos pensadores es por el hecho de que conocían y utilizaban traducciones de textos sanscritos, palis y persas y que en sus escritos y poemas reflejan el pensamiento del Veda.<sup>22</sup> A la vez estaban interesados por el arte contemporáneo y entre sus escritos también dejaban lugar a la crítica de arte.

Filosóficamente su pensamiento se sitúa en la "prolongación del idealismo post-kantiano que ellos conjuran no directamente, sino a través de los escritores británicos Coleridge y Carlyle".<sup>23</sup> La primera edición americana de *Aids to reflection* de Coleridge fue en 1829. Su editor hacía resaltar en la introducción la importancia del método empleado y propuesto por el autor que, acercando filosofía y religión, daba al hombre el medio de reencontrarse con su propia verdad, "meditando sobre las leyes de su realidad interior". Con ello lanzó las bases de lo que sería el trascendentalismo, por el cual la verdad "trascendental", presente en cualquier hombre, no podía ser conocida de otro modo más que a través de lo interior, por una intuición inmediata, y válida por eso mismo de manera universal.

La justificación filosófica de este método se encuentra en la distinción establecida por

---

<sup>21</sup> Es interesante remarcar este dato sobre las raíces bostonianas del trascendentalismo, por lo que después veremos, así como su conexión con el pensamiento romántico europeo.

<sup>22</sup> Los contactos y paralelismos entre Oriente y el pensamiento trascendentalista se pueden ver en J.P. Rao Rayapati, *Early American Interests in Vedanta. Pre-Emersonian Interest in Vedic Literature and Vedantic Philosophy*, Asia Publishing House, Nueva York, 1973; Ando Shoen, *Zen and American Transcendentalism. An Investigation of One's Self*, The Hokuseido Press, Tokio, 1970; Arthur Christy, *The Orient in American Transcendentalism. A Study of Emerson, Thoreau, and Alcott*, Columbia University Press, Nueva York, 1932; Frederic Carpenter, *Emerson and Asia*, Haskell House, Nueva York, 1968; y Swami Paramananda, *Emerson and Vedanta*, The Vedanta Centre, Boston, 1918.

<sup>23</sup> Beranger y Rouge, op.cit., p.149.

la filosofía alemana a partir de Kant entre "Entendimiento" y "Razón". La ciencia de los siglos XVII y XVIII, comprendido Newton, había sido fundada sobre la observación y la experiencia realizada por las matemáticas y la deducción lógica, y pensaba tener así un conocimiento directo y verdadero de la realidad del mundo y de su funcionamiento. Aplicado a los asuntos humanos, este método debía llevar al hombre por el camino del progreso hacia la armonía universal. La filosofía crítica de Kant había remitido esta esperanza en cuestión a la demostrada en la *Crítica de la Razón Pura* (1781) por la que, de un lado, la realidad sensible no puede ser conocida más que indirectamente, y por otro, que los grandes problemas metafísicos, Dios, la libertad, la inmortalidad, no podían ser resueltos por la Razón pura que, en este tema, se encierra en los sofismas o en las contradicciones. La realidad trascendental entonces, escapa a nuestro conocimiento. Pero el hombre debe reaccionar mediante la acción, es decir, por la voluntad moral según los imperativos categóricos dictados por la ley moral que está en nosotros, que descubre en sí la existencia de una Razón práctica (*Crítica de la Razón Práctica*, 1788), fundamento y prueba de la realidad trascendente de Dios donde la voluntad, a través de la libertad de nuestra elección moral, garantiza esta libertad y nuestra inmortalidad.

Pero en Kant esta Razón práctica, causa de una acción, no era la causa del conocimiento, quedando el contexto kantiano crítico. Para sus seguidores por el contrario, tanto Jacobi como después Schelling, por ejemplo, y bajo la influencia del intuicionismo religioso de Schleiermacher, esta Razón práctica, que vinieron a llamar simplemente Razón, devino para los filósofos alemanes y en los poetas-filósofos anglosajones como la vía para un conocimiento trascendental directo, de una relación con la divinidad, en tanto que el

Entendimiento restaba como el medio para un conocimiento inferior de tipo científico.<sup>24</sup>

Este conocimiento trascendental directo de la realidad absoluta, propuesto por estos filósofos, toma dos aspectos en la tradición anglosajona, donde la realidad es considerada a través de la influencia de los poetas románticos ingleses. En ella se le da una nueva importancia a los poderes de la imaginación, y se utiliza con frecuencia indiferentemente las dos palabras, *Razón* o *Imaginación*, para hablar de esta intuición de lo Absoluto. Esta liberación de la imaginación y esta dimensión metafísica y religiosa se corresponde con el gran movimiento romántico que por aquel entonces acoge a todo el mundo occidental. Pero este conocimiento se aloja también, particularmente en América donde subsiste la influencia puritana, fundado, como en Kant, en la voluntad moral; quedando fuertemente tintado de moralismo, más fácilmente llevado a la acción práctica, con un matiz voluntarista, igual que si, cargándose de intuicionismo religioso, tiende a verse como la expresión directa de la voluntad divina. Todos estos aspectos, bien americanos, resitúan al trascendentalismo en una continuidad nacional que lo religa al pasado y deja prever el paso hacia el pragmatismo de fin de siglo.<sup>25</sup>

Se podría decir que los planteamientos de la filosofía romántica europea van a tomar una mayor afinidad con los propios de la filosofía oriental de la mano de los trascendentalistas americanos. Dando un repaso a los pensadores que conforman una parte importante de los trascendentalistas vemos que muchas de sus ideas estuvieron teñidas por las relaciones intelectuales que mantuvieron con Asia.

La primera publicación de una traducción sanscrita en América fue la del *Shakuntala*

---

<sup>24</sup> Cfr. Beranger y Rougé, op.cit., pp.149-150.

<sup>25</sup> Cfr. Ibid, pp. 150-151.

de William Jones, que apareció en 1805 en *The Monthly Anthology and Boston Review*. Esta publicación era editada por un ministro unitariano llamado William Emerson, que, como muchos de los clérigos liberales de entonces, esperaba que los textos indios proveyeran de una prueba desde fuera del cristianismo de la veracidad de las narraciones bíblicas. El hijo de William Emerson, Ralph Waldo, sólo tenía siete años cuando murió su padre. La biblioteca que le dejó como herencia contenía una buena colección de *Orientalia*: las *Memoirs of Sir William Jones* de Lord Teignmouth, el *Curse of Kehama* de Robert Southey y la *Discovery of India* de Luiz Cameo. Todas estas obras estaban complementadas con las *Asiatick Research* que Jones había editado, y no es inverosímil que el joven Emerson escuchase partes de ellos durante las lecturas familiares o que incluso el mismo las leyese.

En cualquier caso, cuando Ralph Waldo Emerson (1803-1882) entró en Harvard, llevó un bien desarrollado, aunque convencional, interés por la India. A lo largo de sus estudios siguió interesado y había empezado una cierta comezón hacia la noción de que Asia podía tener algo que ofrecer a la nueva cultura. La tía de Emerson, Mary Emerson, una unitariana inusual y avanzada en sus opiniones, que se había hecho cargo de su educación tras la muerte de su padre, también estaba interesada en cuestiones orientales y en la cartas que le escribía le contaba cosas sobre sus lecturas acerca de la filosofía hindú. Ella estaba especialmente impresionada por Ram Mohan Roy, un reformador religioso hindú que había puesto de moda una teología universal que abarcaba tanto al cristianismo como al vedanta, y que era bastante popular en los círculos unitarianos.

Graduado en 1821, a los pocos años después las referencias a Asia casi desaparecen de sus diarios. En parte es lógico pues como se pregunta Fields, "qué podía hacer un joven pastor unitariano de una religión donde, como él anotó, "330 millones de Dioses, cada uno

con su Cielo, o más bien con su salón, como una inmensa *diosería*".<sup>26</sup> Sin embargo en los escritos y sermones de esta época salen algunas referencias a Asia y a su pensamiento, señalando más frecuentemente la divinidad del hombre que la divinidad de Cristo. "La confianza en tí mismo no es un acto de gran soberbia", decía a su congregación, "sino de piedad, una mala disposición a aprender de alguien si no es de Dios mismo". Por tanto concluía, en un lenguaje que cualquier budista podía haber entendido, "el origen de uno mismo debe ser percibido".<sup>27</sup>

Su pensamiento se estaba influenciando más y más por los románticos ingleses y alemanes: Goethe, Wordsworth, Coleridge y Carlyle, de los que a los tres últimos conoció personalmente en un viaje a Europa. Esta evolución le llevó a apartarse cada vez más de la idea de un Dios personal yendo hacia otro más universal. Para Emerson, Dios, hombre y naturaleza estaban íntimamente conectados: "Nos apoyamos en el regazo de una inmensa inteligencia" escribió en *Self-Reliance*, "que nos hace órganos de su actividad y receptores de su verdad".<sup>28</sup>

Cuando volvió de Europa a América, se encontró muy solicitado como conferenciante. Aunque tía Mary le encontró "confuso y oscuro -una mezcla de grandeza pagana, panteísmo, swendenborgianismo y racionalismo alemán", sus contemporáneos le veían con claridad como el conferenciante para el espíritu de la época que ellos llamaban "la Novedad".

En 1836 Ralph Waldo Emerson hizo aparecer su primer ensayo importante, *Nature*.

---

<sup>26</sup> Rick Fields, op. cit., p.57.

<sup>27</sup> Ralph Waldo Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, editado por William Gilman. Harvard University Press, Cambridge, 1960. El resto de las citas si no se indica lo contrario son de aquí.

<sup>28</sup> Citado por Ralph L. Rusk, *The Life of Ralph Waldo Emerson*, Scribner's Sons, Nueva York, 1949, p.167 y ss.

En él se encuentran expuestas las grandes líneas de su filosofía. Entre 1836 y 1850 siguieron una serie de conferencias y ensayos entre los que destacan *Self-Reliance* que quedará como la mejor expresión del individualismo americano. En *The Oversoul* Emerson explica la reflexión trascendentalista sugiriendo la existencia de una "Sobrealma" universal, de la cual cada individuo sería la encarnación mística y de la cual nosotros sacaríamos las fuentes de nuestra energía y de nuestra sabiduría.<sup>29</sup>

En Concord, donde se estableció con su esposa Lidian, ya tenía un círculo que le rodeaba. "No era un club propiamente hablando", recordaba uno de ellos, Frederick Hedge, "nadie presidía, no se hacían votaciones. Cómo se originó el nombre de trascendental, dado a estas reuniones y al conjunto de personas que tomábamos parte en ellos, no podría decirlo. De hecho nunca fue asumido por las personas a las que se les llamaba así".<sup>30</sup> El grupo que había empezado con reuniones de cuatro clérigos unitarios insatisfechos con la filosofía de Locke, pronto incluiría a laicos como Bronson Alcott, cuya escuela experimental (Temple School) funcionaba (mientras duró) bajo el presupuesto platónico de que los niños tienen inteligencia y sabiduría propias, y Margaret Fuller, feminista y traductora de las *Conversaciones con Eckermann* de Goethe. Se hablaba mucho de la Ley, la Verdad, la Individualidad y la Revelación, pero el único resultado concreto de todo ello fue la fundación de un pequeño periódico.

El primer número de *The Dial* apareció en julio de 1840. Emerson abrió el número con un manifiesto que lo bautizaba como "un Diario del nuevo espíritu". Los colaboradores

<sup>29</sup> Estas ideas serían de gran aceptación entre los simbolistas europeos. Maeterlinck tradujo su obra para el público francés y belga. Este se podría considerar como el primer aporte americano a la cultura europea identificable con un autor.

<sup>30</sup> Cit. por Fields, op.cit, p.58.

eran escogidos, decía, "no tanto de entre las plumas de los escritores profesionales, como del discurso de la vida, y de los portafolios que amigablemente nos han sido abiertos". Además de Emerson, este número incluía a Margaret Fuller, que era la editora, Ripley, Dwight, Parker y Alcott, que ofrecía una selección de sus didácticos poemas *Orphic Sayings*. *The Dial* también contenía una "Elegía", cuyo autor tan sólo se identificaba por una discreta "T."

T., era, con veintitres años, el más joven del grupo, el hombre sobre el que Emerson había escrito a su hermano Charles, "Mi Henry Thoreau será un gran poeta para nuestro grupo; y uno de estos días para todos los grupos". Desde su primer encuentro Emerson le había contratado para hacer los trabajos que hicieran falta alrededor de su casa. Fue a través de una sugerencia de Emerson que Thoreau empezara sus voluminosos Diarios y fue en la biblioteca de Emerson donde Thoreau se encontró por primera vez con los orientales. Su primera lectura fueron las *Laws of Manu* por Sir William Jones.

*The Dial* mostró más interés hacia Oriente cuando Emerson, con Thoreau como ayudante, sustituyeron a Margaret Fuller como editores en 1842, y empezaron a publicar una serie de "*Ethnical Scriptures*". La primera publicación para los lectores del *Dial* fue la traducción de una antología de las *Hitopadas de Vishnú Sarma*. En 1843 llegó a Concord el primer ejemplar del *Bhagavad Gita*. En una carta a Elizabeth Hoar, Emerson lo llamaba "el más renombrado libro del budismo, extractos del cual he admirado frecuentemente pero nunca antes había tenido el libro en mis manos". El que Emerson catalogase al *Bhagavad Gita* entre los libros budistas es sintomático de la confusión que reinaba en las diferenciaciones entre hinduismo y budismo. Cuando se empezaron a despejar las confusiones sus simpatías estuvieron con los hindues.<sup>31</sup> Sus impresiones sobre el budismo eran severas, por decirlo

---

<sup>31</sup> Igual que vimos que pasó con los románticos europeos.

suavemente. Las raíces de su antipatía pueden ser debidas a la mala traducción que se hacía de "Nirvana" como "aniquilación". Para él esta idea se encarnaba en un horrible Infinito que nos rodeaba esperando a devorarnos. En un texto describía al budismo como "Invierno. Noche. Sueño, son todo invasiones del eterno Buda". Esta visión del budismo fue modificándose paulatinamente hasta que llegara a decir que "el budista es un trascendentalista" y en su ensayo "Poetry and the Imagination", en el que tomaba los ideales budistas para escapar del constriñente materialismo de una sociedad industrial. Cuando hacía estas referencias Emerson parece haber olvidado sus nociones sobre el nihilismo budista. Los trascendentalistas estaban eventualmente con su época, y veían a los orientales como un ejemplo de lo que podía ser la mejor de sus vidas.

Cuando Emerson cedió la dirección de la revista a Thoreau, éste continuó con las "Ethnical Scriptures" incluyendo pasajes de las *Laws of Manu* y algunas sentencias de Confucio. En 1844 editó en *The Dial* "The Preaching of the Buddha", tomado de un libro religioso budista al que llamaba *White Lotus of the Good Law*.<sup>32</sup> En realidad era la introducción al *Saddharmapundarika*, o el *Sutra del Loto*. Con ello hizo una aportación a las lecturas budistas americanas ya que este libro constituye la quintaesencia del sutra mahayana tomándolo de la traducción francesa que acababa de realizar Eugene Burnouf.

Thoreau en 1841 escribió en su diario: "Quiero irme pronto y vivir cerca del lago, donde escucharé sólo el viento susurrando entre los juncos. Será un éxito si consigo dejarme detrás a mí mismo".<sup>33</sup> Se fue, como los hombres que intentan encontrarse a sí mismos, a los bosques, aunque no lejos de Concord. En abril de 1844 se había publicado el último número

<sup>32</sup> Publicado en *The Dial*, IV, enero 1844.

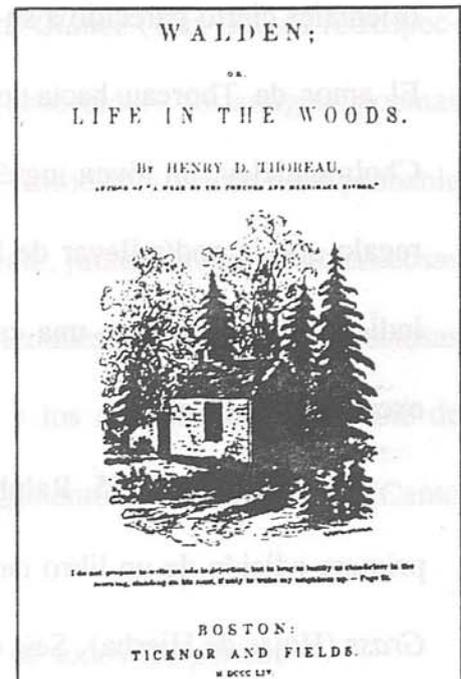
<sup>33</sup> Cit. por Fields, p.62.

del *Dial* y fue el momento en el que decidió irse. Emerson le dejó construirse una cabaña en el trozo de bosque que había comprado cerca del pequeño lago Walden.

El propósito del retiro en Walden era el de "llevar a cabo algunos *asuntos privados* con los mínimos obstáculos" y demostrar que son pocas las cosas que uno necesita para vivir bien. En el libro que escribió sobre su experiencia allí concluía que él había realizado "lo que los orientales llaman contemplación y renuncia al obrar".<sup>34</sup>

Se podría decir que Thoreau fue un pre-budista al igual que lo eran los taoístas chinos. por la naturaleza de su contemplación anunció un budismo americano. Se perdió a sí mismo en la naturaleza como los pintores chinos lo hacían al hacerse uno con la naturaleza. Pero él no fue el único de su generación en vivir una vida contemplativa mediante la exploración de una contemplación sin Dios, que es la marca que caracteriza al budismo. Emerson había abstraído a Dios en el Universo, la Sobre-alma, o le había llenado de Naturaleza con N mayúscula. Thoreau en su *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* decía que "muchos pensarán mal de mí cuando escuchen nombrar a su Cristo junto a mi Buda, no obstante estoy seguro de que deseo más que ellos amen a su Cristo que a mi Buda porque el amor es lo principal".<sup>35</sup>

Tal como lo exponemos puede parecer que Thoreau era un converso al budismo, pero no, tan sólo mostraba una profunda y sincera simpatía hacia él. Había descubierto en los



Ilustr. 5. Portada de la primera edición de *Walden*, de Thoreau.

<sup>34</sup> H.D. Thoreau, *Walden*, Parsifal, Barcelona, 1989, p. 89.

<sup>35</sup> *The Writings of Henry David Thoreau*, Vol.I, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Houghton Mifflin, Boston, 1906, p. 159.

orientales cierto parecido a su propio espíritu más que otra religión para reemplazar la suya. El amor de Thoreau hacia los orientales era conocido por sus contemporáneos. Thomas Cholmondeley, un joven inglés que fue a Concord a conocerlo en 1855, pensó que el mejor regalo que le podía llevar de Inglaterra era una colección de Orientalia ("un nido de libros indios"). Thoreau hizo una caja para la colección y así poder llevarla en sus reuniones y excursiones por el río.

En julio de 1855, Ralph Waldo Emerson recibió la primera edición de un libro de poemas llamado *Leaves of Grass* (Hojas de Hierba). Seis días después escribía que el libro era "extraordinario por su amplitud generalizadora, un Buda americano...". Nunca había oído hablar de su autor, Walt Whitman, pero sintió que el gran poeta americano, libre de todo prejuicio del Viejo Mundo, había hecho por fin aparición. Whitman, sin embargo, había oído hablar de Emerson y le había leído con atención.



Ilustr. 6. Walt Whitman. Frontispicio de la primera edición de *Leaves of Grass*, 1855.

Emerson dijo en una ocasión que *Leaves of Grass* era "una mezcla del *Bhagavad Gita* y el *New York Herald*"

(el *Herald* era uno de los mejores periódicos del momento).<sup>36</sup> Y cuando se encontraron en Nueva York en 1857, le halagó al decirle que era "tan maravilloso como los libros orientales", y le preguntó si los había leído, Whitman le contestó que no.<sup>37</sup>

Sin embargo sabemos que en esas mismas navidades Thomas C. Thomson le regaló

<sup>36</sup> Cit. en Rao Rapayati, op.cit., p.12.

<sup>37</sup> Ibid. p.13.

un ejemplar a Whitman. Y Whitman mismo, en *A Backward Glance* (Una mirada retrospectiva) declaraba que en preparación para su gran obra había "absorbido... los antiguos poemas hindús" junto con Shakespeare, Ossian, Esquilo, Homero, Sófocles y Dante.<sup>38</sup> Es probable que Whitman leyese a los orientales y los absorbiese totalmente, junto con otras muchas cosas más. Mientras Emerson y Thoreau gustaban de citar a los orientales, como si fuesen preciosas joyas engastadas en su propia obra, Whitman los acogía y los arrojaba a una especie de eclecticismo que barría todo lo que hallaba a su paso. Un fragmento de *Song of Myself* (Canto de mi mismo) es muy significativo:

"No os desprecio, sacerdotes de todas las épocas y de todos los países,  
 Mi fe es al mismo tiempo la fe más grande y la fe más insignificante,  
 Comprende el culto antiguo y el moderno, y todos los cultos que hay entre ellos,  
 Creo que vendré otra vez a la tierra dentro de cinco mil años,  
 Espero las respuestas de los oráculos, honro a los dioses, saludo al sol,  
 Mis fetiches son una roca o un tronco de árbol, soy el *pow-wow* que conjura con varillas  
 dentro del círculo de obis,  
 Ayudo al lama y al bracmán a despabilar las lámparas de los ídolos,  
 Bailo por las calles con la procesión del falo; enajenado y austero, soy un gimnosofista de  
 los bosques,  
 Bebo hidromiel en cráneos, admiro los Sastras y los Vedas, obedezco el Corán,...".<sup>39</sup>

En un poema posterior, *Passage to India* (Navegar a las Indias), Whitman se aparta del Nuevo Mundo para celebrar "la grandeza infinita del pasado,/ Pues ¿qué es, al fin, el presente sino un retoño del pasado?". La India de Whitman es bastante real. Están "las corrientes del Indo y del Ganges y sus afluentes numerosos... Las literaturas copiosas, epopeyas formidables, religiones, castas". Y después una deliciosa frase que delicadamente expresa la relación entre lo viejo y lo nuevo en la religión india: "El viejo Brahma recóndito, interminablemente remoto, el joven Buda afectuoso...". El navegar a la India no es ir "sólo

<sup>38</sup> Cfr. Walt Whitman, "Una mirada retrospectiva a los caminos recorridos" en *Hojas de Hierba*, op. cit., p.66.

<sup>39</sup> Whitman, "Canto a mi mismo" en *Hojas de Hierba*, op.cit., poema 43, p.173.

a los países y mares sino a tu clara lozanía... Al paraíso primero de la razón,/ Retrocede, retrocede al nacimiento de la sabiduría, a las intuiciones inocentes". Es un viaje interior en el que el alma ha llegado a ser India, "luz de la luz, que exhalas universos", y el navegar a la India ha llegado a ser "un navegar más allá de las Indias". Es en este último poema donde el poeta del futuro Nuevo Mundo está cara a cara con el alcance final de su último viaje:

"Navega - dirige el navío hacia las aguas profundas solamente, Intrépidos, oh, alma, exploremos, yo contigo y tú conmigo, Pues nuestro destino está allá, donde ningún marinero se ha aventurado todavía, Y lo arriesgaremos todo: el navío y nosotros."

El poema no acaba aquí. No tiene fin; sigue, aun más allá de la última línea: "Oh, navega, más lejos, más lejos, más lejos".<sup>40</sup> Y aún así, Whitman siempre regresa al mundo. En esto es quizás más ingenuamente un budista que cualquier otro de los trascendentalistas.

Otros personajes que contribuyeron a esta difusión de Oriente fueron, una vez más dentro del círculo trascendentalista, William Henry Channing (hijo de William Ellery) y Bronson Alcott. Channing envió en 1878 una copia del nuevo libro de su yerno, Edwin Arnold, *The Light of Asia, or the Great Renunciation, Being the Life and Teachings of Gautama, Prince of India and Founder of Buddhism*, a Alcott a la Escuela Filosófica de verano en Concord. En la carta que le adjuntaba escribía, "el poema y el poeta son ampliamente conocidos y será bienvenido



Ilustr. 7. Bronson Alcott en la Escuela Filosófica, Concord, Mass.

en una nación que providencialmente sirve como mediador entre Europa y Asia, para unir al

<sup>40</sup> Citas de "Navegar a las Indias" en *Hojas de Hierba*, op.cit., pp.547-558.

Este y al Oeste, las épocas antigua y moderna, en una unidad".<sup>41</sup>

Channing había elegido al hombre perfecto. Alcott era un incansable educador, divulgador y activista, con la reputación de ser el más "idealista" -esto es, poco práctico- de los trascendentalistas, principalmente, porque parece que insistía en poner en práctica sus teorías vegetarianas, la educación progresiva y la vida en comunidad. Su interés en la religión comparada fue tan fuerte como en Emerson o en Thoreau, pero más grandilocuente.<sup>42</sup> Cuando *The Light of Asia* le llegó a Alcott, la Escuela de verano acababan de finalizar los cursos, y era demasiado tarde para presentarlo allí, como Channing le sugería. Pero Alcott no se quedó inactivo, fue a Boston e hizo imprimir una edición a partir de su ejemplar. El libro, profetizaría Alcott, "será leído con gran sorpresa por muchos y planteará curiosas cuestiones en las mentes de los cristianos".<sup>43</sup>

A los seis días de haber recibido el libro, F.B. Sanborn publicó una reseña en el *Republican*: "sus méritos poéticos son considerables" escribió, "pero su más alto valor es como exposición de un espíritu simpatético con el verdadero ideal que inspira a las grandes religiones filantrópicas de Asia". Por su parte, Oliver W. Holmes, en el *The International Review* decía entusiásticamente, "no hay nada con lo que se pueda comparar, si no es con el Nuevo Testamento".<sup>44</sup>

La inmensa popularidad de *The Light of Asia* en América (con ocho ediciones llegó

---

<sup>41</sup> Cit. en Arthur Christy, op.cit., p.250.

<sup>42</sup> Cfr. Octavius B. Frothingham, *Transcendentalism in New England. A History*, University of Philadelphia Paperback, Philadelphia, 1972.

<sup>43</sup> A. Bronson Alcott, *The Letters of A. Bronson Alcott*, editadas por Richard Herrnstadt, Iowa State University Press, Iowa, 1969.

<sup>44</sup> Citados por A. Christy, op.cit., pp. 253-258.

a vender más de medio millón de copias) permitió que Arnold difundiese la historia de Buda entre el gusto victoriano. Sus fuentes para hacerlo fueron Spencer Hardy, Samuel Beal y Max Muller, pero su éxito residió, no tanto en su exactitud histórica como en que hizo de Buda un héroe romántico.<sup>45</sup> Arnold había estado en la India, y en el libro exponía también sus impresiones. Además, su poema combinaba la sensualidad y la seriedad con gran destreza. Encantó a sus lectores con detalladas descripciones de la vida de Siddharta en su palacio y arrancó sus lágrimas con la escena en la que Siddharta anuncia su despedida a su esposa e hijo.



Ilustr. 8. Retrato de E. Arnold en la *Buddhist Society* de Londres.

Al mismo tiempo Arnold dió un buen panorama de lo que era el pensamiento budista tal como era entendido por los estudiosos de la época. Versificó las doctrinas del Karma, las Cuatro Nobles Verdades, etc... Cuando escribía su poema, Max Muller y otros estudiosos habían empezado a cuestionar la corriente visión del Nirvana como aniquilación y Arnold también se lo planteaba a sus lectores en la introducción.

La entrada de *The Light of Asia* en América a través del grupo de Concord marca la culminación natural de un proceso que había empezado un siglo antes con otro inglés, Sir William Jones, y que ha llevado a que ahora "budismo" sea una palabra familiar.

De estos personajes surgen abundantes ramas que difundieron el trascendentalismo en medios universitarios y académicos que ahora no son del caso. Además los autores

<sup>45</sup> Cfr. Brooks Wright, *Interpreter of Buddhism to the West: Sir Edwin Arnold*, Bookman Association, Nueva York, 1957, p.86.

trascendentalistas, especialmente Emerson y Thoreau, fueron considerados hasta hoy como padres del pensamiento moderno americano. Junto a ellos surgieron pensadores que desarrollaron en paralelo discursos filosóficos y religiosos que tendrán gran repercusión en la sociedad y el arte estadounidenses. Entre ellos destaca la Christian Science, fundada por Mary Baker Eddy (1821-1910) y su célebre libro, *Science and Health* (1875). El éxito de la Ciencia Cristiana nos da pie a confirmar un espiritualismo americano siempre vivaz, junto con una curiosidad por las nuevas ciencias del espíritu, psicología y misterios de las fuerzas escondidas del alma, por las que los americanos siempre han estado apasionados como se testimonia, incluso, en la obra de algunos filósofos americanos como William James o George Santayana, los cuales tenían entre sus intereses los relativos al pensamiento oriental.

La evolución del pensamiento americano está marcado por pautas antagónicas como el conservadurismo, el progresismo y el radicalismo, pero la complejidad en aumento de los problemas económicos y sociales, las repercusiones de la ciencia sobre las nociones morales, filosóficas y religiosas, la multiplicación de las disciplinas científicas, junto a la actitud pragmática o realista ante el universo que se concibe como continuamente cambiante y pluralista, han ido modificando los modos de pensar.

## **2. Boston: un ambiente orientalizado.**

### **a) La sociedad bostoniana.**

De entre las ciudades americanas durante el siglo XIX, tanto del Este como del Oeste, Boston fue la que más profundamente se impregnó del amor por el arte oriental y especialmente por el japonés. Esto no quedó tanto en un mero estilo específico de arquitectura ni en una escuela pictórica surgida allí, como en un clima intelectual y espiritual profunda-

mente afectado por el pensamiento del Extremo Oriente. Boston llegó a ser de hecho la fortaleza del budismo en los Estados Unidos. Las causas de este fenómeno son varias. Entre ellas está la decadencia del espíritu creativo en Nueva Inglaterra que facilitó el éxito de la corriente orientalista. Como Van Wyck Brooks ha señalado: "La vieja esperanza Unitariana había caído, y para muchos Nueva Inglaterra en sí misma era un fracaso. Boston había crecido complejo, con la llegada de razas extrañas; la febril actividad de el resto del país parecía sin sentido para estas mentes doloridas y desconcertadas. El optimismo que John Fiske y William James mantenían en Cambridge, era extraño para su talante y ofendían su gusto. Ello justificaba el bullicioso forcejeo que había perdido todo significado para ellos. Ansiaban tranquilidad, solaz y evasión. Tristes y fatalistas, sintiendo que la vida estaba vacía, ellos encontraron un paraíso natural en las enseñanzas de Buda. Para ellos era una bendición el Nirvana, donde cesaba la ilusión, donde las decisiones, las expiaciones y el torbellino de la vida eran calmados y acallados y finalizaban en la verdad absoluta"<sup>46</sup>.

En la historia de Boston hay miles de ejemplos particulares y anécdotas sobre la incidencia de lo oriental entre sus habitantes, por citar uno entre muchos, George Santayana cuenta en *The Middle Span* que, cuando visitó a Mr. Smith, un rico cuáquero de Filadelfia y padre de Logan Pearsall Smith, le dijo mientras le enseñaba el jardín: "No se lo cuente a Mrs. Smith, pero yo no soy cristiano en absoluto. Soy budista." Así que la conversión al budismo de personajes implicados con la difusión del arte oriental, como Bigelow, Fenellosa o Morse, no nos deberá extrañar y que estas significativas anécdotas se deben considerar

---

<sup>46</sup> Van Wyck Brooks, *New England: Indian Summer, 1865-1911*, 1940, p.360. R.H. Gabriel en *The Course of American Democratic Thought*, 1946, p.89, sugiere que el amor por el Japón de los bostonianos durante el siglo XIX puede tener una conexión con la atracción hacia los círculos aristócratas y realistas de la ciudad, que a su vez conectaría con la revitalización de la veneración hacia el Emperador ocurrida en Japón con la restauración Meiji.

como un signo de los tiempos.

Pero no podemos tomarlo tal como nos viene sino que hemos de preguntarnos porqué. Cabe entonces enraizarlo en una serie de condiciones que, combinadas, han hecho que Estados Unidos sea conocido como el paraíso de las sectas.<sup>47</sup> En primer lugar porque no ha habido allí nunca una confesión religiosa mayoritaria, ya que es un país que se ha formado en parte con la emigración de minorías religiosas, a lo que se le añade el sentido efectista y pragmático que tiene la vida para los americanos, y que fue trasladado, casi sin cambio, a la vida religiosa, contagiándose de formas de comportamiento mercantil y comercial. Este pragmatismo religioso dio lugar a sectas en las que se advierte una mezcla de elementos "religiosos" con otros esotéricos, psíquicos y, en su caso, comerciales.

Este público de las sectas, de ordinario sin gran cultura, tampoco religiosa -aunque en los casos que nos interesan no sea así-, es sensible a un credo simplista, a una moral simplificada (aunque sea a veces rigorista) y, sobre todo, al despliegue de evidentes muestras de filantropía y de comprensión. Se crea así una fuerte conciencia de grupo, la apariencia y a veces la realidad de la solidaridad; en cualquier caso, un ambiente en el que la persona, normalmente perdida en el anonimato de una gran ciudad en continua expansión, encuentra un sentido.

Tradicionalmente las sectas eran un fenómeno que agrupaba a gente adulta, en el sentido de que "no se nacía en ellas".<sup>48</sup> Estos conversos, como los nuestros, normalmente

---

<sup>47</sup> Actualmente en los Estados Unidos se calcula que existen unas tres mil sectas distintas con un total de casi tres millones de miembros.

<sup>48</sup> Cfr. Rafael Gómez, *La invasión del ocultismo*, ediciones del Drac, Barcelona, 1990, pp.146-148. Otros libros específicos sobre el tema, vid. James Smith y A. Jamison (eds.), *Religion in American Life*, Princeton University Press, Princeton, 1961; H. Schneider, *Religion in Twentieth Century America*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1952.

son los más acerrimos a estas creencias y, en nuestro caso esta tendencia se afianzó en la defensa de la parte estética de esta religión como elemento de gran importancia, aunque la doctrinal también la cultivasen.

Pero siguiendo con el caso concreto de Boston, como opina Sutton, Boston había pasado la cumbre de su meridiano cultural y entraba en un periodo de fruición estética, cuando, como describe Eliot, "las mujeres vienen y van/ hablando de Miguel Angel". Estos civilizados "brahmines" eran atraídos por Oriente, donde el punto de vista era primariamente estético e intuitivo. Es sintomático de este movimiento que William James fuese el primer filósofo occidental en aceptar lo que había sido evidente para la sabiduría oriental: que nosotros inmediatamente observamos resultados a partir de un "diferenciado continuum estético".<sup>49</sup> Este difícil concepto nos lo explica detenidamente el profesor F.S.C. Northrop: "Entonces ésto es enfatizar que cuando el oriental designa el Tao, Nirvana, Brahman o Chit es algo que no es dado a través de sentidos específicos, no significa que esto sea una entidad especulativamente postulada, sintácticamente designada y sólo indirectamente y experimentalmente verificada como son las matemáticas, tan opuestas a "lo sentido", el espacio en la física de Newton o el invisible Dios Padre del cristianismo tradicional de Occidente. Significa, por el contrario... algo que no es inferido, no conseguido especulativamente por el lógico método científico de hipótesis, sino que es inmediatamente experimentado, "trascienden" los sentidos estando imposibilitados ante el hecho de que los sentidos específicos, limitados, emitan determinados datos sobre ellos, ya que son indeterminados y omniabarcantes.

Precisamente a causa de esto, surge el tremendo énfasis sobre la estética y la altamente inefable y mística cualidad de la cultura oriental. Lo que es dado positivamente como puro

---

<sup>49</sup> D. Sutton, op. cit., p.150.

hecho, aparte de toda hipótesis especulativa, son los colores, los sonidos, las fragancias y sabores en un continuum estético. Todos estos son materiales estéticos. Ellos son el tipo de cosa con los cuales el novelista, el pintor, el músico y el epicureo trata. Además, intensidad estética, sentimiento y emoción son su esencia"<sup>50</sup>.

Fue la combinación de la búsqueda del Nirvana y de "un continuum estético" el que proporcionó la guía para el crecimiento de la popularidad de la cultura oriental en Nueva Inglaterra y en Boston especialmente.

#### **b) Protagonistas del japonismo bostoniano: Morse, Bigelow y Fenollosa.**

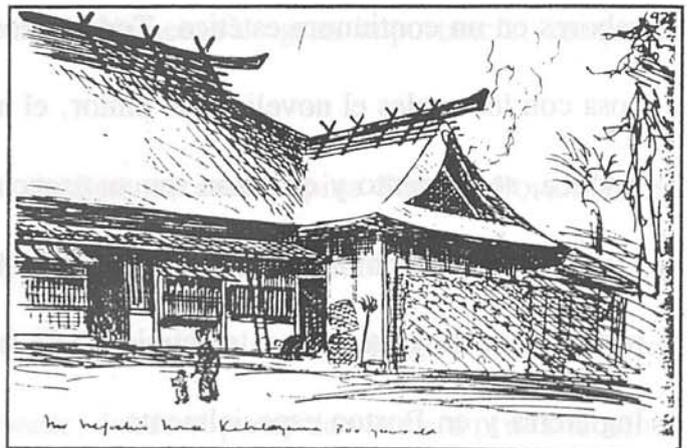
El principal guía del surgimiento de un gusto específico por el Japón, su arte y su cultura, vino de la mano de Edward Sylvester Morse (1838-1925). Este zoólogo, al que ya vimos visitando a Bing en París en 1883 y 1887 y recibiendo a Bunkio en Boston, tenía un carácter emocional e irritable siendo expulsado de Cambridge (Mass.) por defender el amor libre. Partió hacia Japón en 1877 a causa de su interés en los braquípodos de las islas del Pacífico.

Enseñó zoología en la Universidad Imperial de Tokio y mientras realizaba sus investigaciones científicas empezó a coleccionar sistemáticamente cerámicas y alfarería y a hacer apuntes de las viviendas japonesas. Fue el descubridor del enterramiento prehistórico en Omori. Su gran colección está ahora dividida entre el Peabody Museum en Salem y el Boston Museum, donde después llegó a ser su encargado de cerámicas japonesas. Afortunadamente, uno de sus amigos, el Dr. William Sturgis Bigelow, le sugirió que no perdiera su "valioso tiempo en las más ínfimas formas de vida animal" sino que recogiese la

---

<sup>50</sup> *The Meeting of East and West*, 1946, p.377.

vida de hoy, ya que "para las siguientes generaciones, los japoneses que nosotros conocemos se habrán extinguido".<sup>51</sup> Morse escribió un diario de sus visitas a Japón, que fue posteriormente editado; sin embargo, su fama está ligada a su libro *Japanese Homes and their Surroundings* (1885)<sup>52</sup>, en el cual no describe tan sólo las casas japonesas y muestra numerosos dibujos de ellas, sino que las sitúa como viviendas a



Ilustr. 9. E. S. Morse. Mr. Negishi's 300-Year-Old House, Kabutoyama, 1878.

la luz de las tradiciones y las costumbres de los japoneses. En 1918 escribió otro libro con el título de *Japan Day by Day*. Su amigo, el marchante Bunkio Matsuki, le diseñó una casa de estilo japonés en Salem hacia 1890, pero su colección de cerámica china y japonesa, porcelanas, bronce, lacas y objetos etnográficos y budistas fue vendida en Filadelfia en 1897.<sup>53</sup>

En su tercer viaje a Japón en 1882 Morse fue acompañado por William Sturgis Bigelow (1850-1926). Esta intrigante personalidad tipifica al cultivado bostoniano *amateur*. Hijo de un rico y distinguido cirujano, se graduó en Harvard, estudió medicina en Viena y trabajó en París con Pasteur. Aunque nunca ejerció la medicina, realizó algunos trabajos de investigación. Durante su estancia en París, Bigelow adquirió un buen número de objetos

<sup>51</sup> Cit. en Sutton, op. cit., p.151.

<sup>52</sup> Una nueva edición con un prefacio de Clay Lancaster se publicó por Dover Publications, Inc. en 1961.

<sup>53</sup> Para más información sobre este interesante personaje, ver Dorothy G. Wayman *Edward Sylvester Morse: A Biography*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1942

japoneses en casa de Bing para una exposición del Museo de Bellas Artes de Boston en 1881, demostrando una vez más la importancia que tuvo el mercado francés para los coleccionistas americanos. Era un hombre sensible, problemático, que sufría un intenso complejo de culpabilidad y parálisis de la voluntad ocasionados por su incapacidad para sobrellevar los irrazonables caprichos de su autoritario padre.



**Ilustr. 10.** W.S. Bigelow en Japón hacia 1880.

Esta puede ser una de las razones que le impulsaran a Bigelow a permanecer siete años en Japón, viviendo por algún tiempo en uno de los famosos templos de Nara y llegando a convertirse al budismo, sobre el cual dió conferencias en Harvard en 1908 y sobre el que escribió el libro *Buddhism and Immortality* ese mismo año. Esta elegante personalidad, tan atractivamente retratada por Sargent, con su cuidadosamente recortada barba, corbatas de Charvet y trajes ingleses,

cuenta Mrs. Winthrop Chanler, que emanaba "una poderosa radiación mezclada con un fantástico aroma de agua de colonia".<sup>54</sup> Esta encantadora testigo solía pasar el día con él en Boston, escuchando un concierto, y discutiendo las fronteras de la conciencia humana después de un té mandarín servido en la más rara porcelana japonesa antes de coger el tren de vuelta hacia Newport". Era un ávido coleccionista, mostrándose actualmente un buen número de sus objetos orientales en el Museo de Boston.

Otro importante converso fue Ernest Fenollosa, sin duda el que más influencia tendría

<sup>54</sup> *Autumn in the Valley*, 1936, pp.23-4.

para el futuro de la presencia japonesa en Estados Unidos.<sup>55</sup>

Hijo de un músico español y de Mary Silsbee, de honda raigambre en Salem. Sus primeros años fueron tristes. Era, escribe su esposa, "por naturaleza, un chico retraído y sensible, muy susceptible, sospechando desprecios donde no había ninguna intención de ello".<sup>56</sup> En Harvard se inclinó pronto hacia la filosofía y "la influencia de Hegel especialmente, constituyó en él un factor vital y constructivo a lo



Ilustr. 11. E.F. Fenollosa hacia 1885.

largo de toda su vida". Y como opina Mills, su estudio de la filosofía hegeliana le predispuso a pensar en una posible síntesis entre el Este y el Oeste ya que, en su cosmopolita y hegeliana forma, Fenollosa concebía un mundo transformado por la dialéctica entre Oriente y Occidente. El arte japonés sería el vehículo primario hacia esta transformación.<sup>57</sup>

En su formación también le afectaron los escritos de Herbert Spencer, participando activamente en su universidad en la formación del Herbert Spencer Club. El arte también le atrajo y fue a clases de pintura y dibujo con el profesor Grundman en la Escuela de Arte del

<sup>55</sup> Sirva de ejemplo que en memorias y cartas de coleccionistas y artistas desde Louise Havemeyer a Arthur W. Dow, digan cosas como que estaban orgullosos de haberle conocido y poder haber trabajado con él. (cit. en Julia Meech, "Collecting Japanese Art in America", en *Japonisme comes to America*, op.cit. p.47.)

<sup>56</sup> En su prefacio al libro póstumo de Fenollosa *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 vols., 1912 (edición inglesa). Una reedición fue publicada por Dover Publications en 1963.

<sup>57</sup> Mills, op. cit., p.23.

Museo de Boston.<sup>58</sup>

En 1878 llegó a Japón para encargarse de las asignaturas de Economía Política y de Filosofía en la Universidad Imperial de Tokio, con recomendaciones de Morse, sin que se sepa a ciencia cierta cual fue el motivo de irse a tan lejano trabajo. Desde el comienzo de su estancia en Japón, Fenollosa se sintió en casa y sus buenas dotes como profesor le valieron el título de "Daijin Sensei" (maestro de los grandes hombres). Allí coincidió con el Dr. William Anderson, un profesor británico que le hizo cambiar sus pareceres sobre el primer arte japonés y chino.<sup>59</sup> Se introdujo entre los artistas japoneses a los que les enseñó arte occidental, principalmente pintura al óleo, que tenía gran éxito entre ellos por aquel entonces. Esto sucedía en el período en el cual los japoneses se revolvían contra sus viejas tradiciones y cuando colecciones de arte antiguo de valor incalculable estaban siendo destruidas. Reconociendo la locura de tales acciones, Fenollosa fue instrumento para hacer revivir el interés por el arte nipón. En 1881, por ejemplo, estableció un pequeño club de artistas llamado *Kangwakai*, donde trabajó con el artista Kano Hogai. La amistad con este pintor llegó a ser tan íntima que le adoptaron en esta familia tradicional de pintores conocida como escuela Kano. Al año siguiente esta iniciativa ya había dado su fruto y fue llamado para asistir a la formación del *Bijitsukwai*, el Club de Arte de los Nobles. En la presentación del acto, hizo un discurso denunciando a quienes eran preparados para estudiar arte occidental con enseñanzas extranjeras olvidando su vieja escuela nacional. Tal era su afán por defender la tradición japonesa que se le solía llamar "el Bodhisattva del arte".

---

<sup>58</sup> A parte de estos apuntes íntimos que relataría su esposa hay una biografía completa de Lawrence W. Chisolm, *Fenollosa: The Far East and American Culture*, Yale University Press, New Haven, 1963, de la que parte de los datos aquí presentados son en gran medida deudores.

<sup>59</sup> Autor del citado *The Pictorial Arts of Japan* y del que Fenollosa aprendería mucho.

Da una idea de la manera en la que éste entusiasta de Boston había tomado una posición en la vida japonesa, que su recomendación de que los métodos japoneses de dibujo se volvieran a adoptar en todas las escuelas se aceptara y que fuera nombrado Comisario de Bellas Artes del Imperio. Llegó a ser el primer director de la Academia de Tokio y del Museo Imperial. También fue encargado con la fabulosa tarea de inventariar todos los tesoros artísticos del país y su principal descubrimiento fue el Buda erecto de Horiuji. Van Wyck Brooks describe como "durante semanas vivía en monasterios con los afables sacerdotes, estudiando los mejores rollos de pinturas y otros tesoros, frecuentando los patios de arena con sus piedras mohosas y sus bancos de maderos irregulares. Sentado ante los esplendidos rollos, a la luz, en frescas y bellas habitaciones, al murmullo del agua, con lagrimas en sus ojos"<sup>60</sup>.

Pero esto no quiere decir que tan sólo apreciara desde entonces este tipo de arte. Fenollosa fue un gran defensor de la síntesis del Este y del Oeste en las artes: espiritualidad oriental y tecnología occidental.

Fenollosa también estuvo fascinado por el teatro Nôh, un arte que había revivido de la mano de Umewaka Minory en 1871. Tradujo cerca de cincuenta de estas obras y, después de su muerte, fueron rehechas a partir de sus notas por Ezra Pound. Estas ejercieron cierta influencia en las obras de teatro de W.B. Yeats, a quien Ezra Pound sirvió como secretario en Londres. Pound también utilizó las traducciones del chino de Fenollosa para su libro de poesías, *Cathay*. Las traducciones de Fenollosa del japonés prepararon el terreno para la transición en la poesía, desde la actitud impresionista hacia Japón, asociada con Whistler, los pintores franceses y los escritos en prosa de Lafcadio Hearn, a la nueva poesía de Pound, con

---

<sup>60</sup> Op. cit., p.364.

su amor por el *haiku*, y a los Imaginistas.<sup>61</sup>

Hacia 1887, el año después en que Fenollosa y su protegido, Okakura Kakuzo volvieron de un viaje oficial de un año por Europa y América estudiando métodos modernos de educación artística encargados por el gobierno Meiji, Fenollosa volvió sus ojos hacia el *ukiyo-e*; probablemente se había impresionado por el gran interés que había encontrado por él en Occidente. Por tanto, quizás fueron un poco oportunistas sus artículos sobre este tipo de estampas publicados en la revista artística occidentalizada *Kokka*. En colaboración con Kobayashi Bunshichi, organizó exposiciones de grabados desde Japón para Estados Unidos. Resultado de todo esto es el libro *An Outline of the History of the Ukiyo-e*, publicado por Kobayashi en 1901. Kobayashi se independizó de su colaboración con Fenollosa para abrir un establecimiento en San Francisco, quizás en 1898, cuando fue a América a visitar al coleccionista Charles Freer en Detroit. En 1902, estaba de nuevo en Japón, pero haciendo viajes anuales a América.

En lo que concierne a la historia de la apreciación artística, el papel de Fenollosa fue de capital importancia. Por eso cuando abandonó Japón, para ir a ser conservador de pintura japonesa en el Museo de Boston, el Emperador le dijo a Fenollosa: "Has enseñado a mi pueblo a conocer su propio arte: vuelve a tu gran país. Te encargo de que se lo enseñes a ellos."<sup>62</sup>

Además de su labor como estudioso, también fue un gran coleccionista y, en 1886 vendió su colección de pinturas japonesas a su amigo y patrón el Dr. Charles G. Weld, con

---

<sup>61</sup> Apuntamos algunos poetas y escritores pero somos conscientes de que la influencia japonesa en la literatura anglosajona abarca a otros muchos más. Tan sólo hemos querido dejar apuntado este dato de relación entre las artes. Para más información remitimos a Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, 1958. Para más ver cap.5.

<sup>62</sup> Chisolm, op.cit., p. 237.

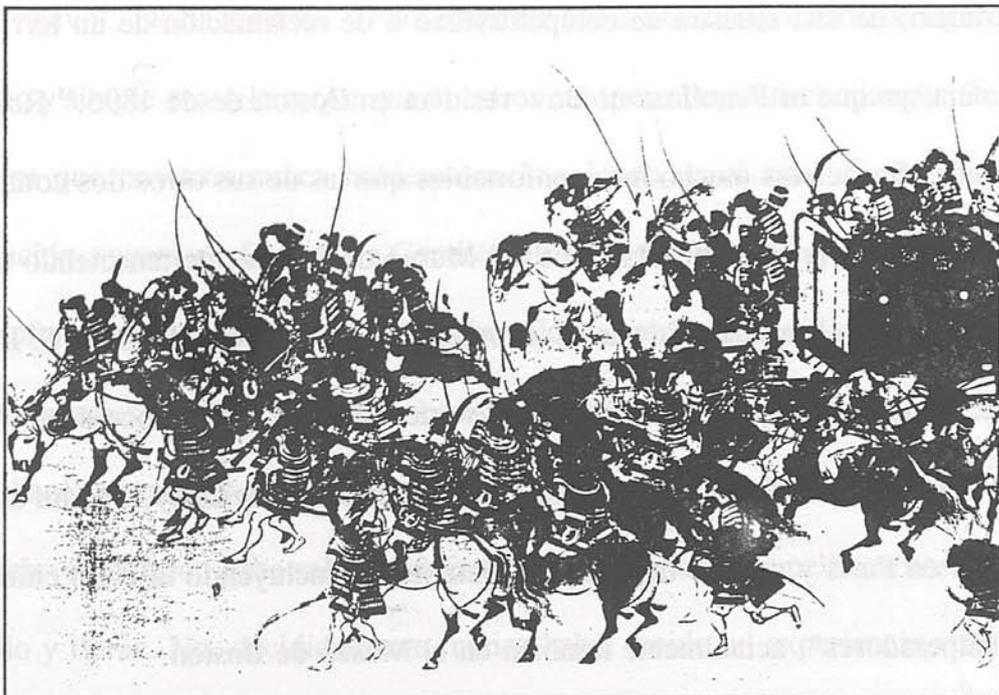
la condición de que ésta permaneciera permanentemente en el Museo de Boston, bajo el nombre de "Colección Fenollosa-Weld". Pronunció conferencias por todos los Estados Unidos y publicó varios catálogos. Sin embargo, su principal obra literaria *Epochs of Chinese and Japanese Art*, fue editada postumamente en 1911 por su segunda esposa a partir de las anotaciones en borrador. Su editor londinense fue William Heinemann, un íntimo amigo de Whistler en sus últimos años.

Aunque los avances en el conocimiento sobre el tema ya habían sobrepasado el contenido del libro de Fenollosa, continuaba siendo legible y es un documento fascinante. Es especialmente interesante ver que la ampliación que supuso para el reconocimiento artístico de artes orientales que eran poco estimadas por aquel entonces. Fue de los primeros que interpretó estéticamente los bronce chinos y no sólo desde un punto de vista arqueológico, que era la postura que tomaba, por ejemplo, S.W. Bushell en sus dos volúmenes de historia del arte chino de 1909. Pues, al escribir sobre los bronce del periodo Shang, Fenollosa decía: "Las formas de los vasos de bronce ahora han venido a ser especialmente plásticas y bellas: severas y rigurosas en el diseño, con simples y firmes contornos, y de una dignidad y variedad que hacen parecer a los vasos griegos como delgados. Mucho de esta tradición de formas bellas, que induce a ir de repetición tras repetición a través de todos los períodos chinos y japoneses -de donde derivan más o menos, a partir de cuidadas copias, nuestras nociones populares de la belleza china en bronce- se vienen abajo por la antigüedad de estas.

No sólo son las formas entre las mayores que el arte nos ha legado, sino que la ejecución es digna de su diseño. El tratamiento de la dura sustancia viene a ser arte exquisito, el diseño en bajo relieve, y la superficie tienen un acabado maravillosamente satinado, que en los originales existentes aparecen ahora enriquecidos con chorreos y manchas de verde,

azul y rojizo, como una lenta incrustación química a partir de los metales aleados."<sup>63</sup>

La fuerza de Fenollosa estaba en que él escribía a partir de un amplio conocimiento del arte europeo antiguo y moderno. En su descripción de la pintura sobre el incendio del Palacio Sanjo, un incidente de la guerra Heiji de 1159, a partir del magnífico rollo Kamakura, *Historias de la Insurrección Heiji*, que estuvo en su colección y ahora en el Museo de Boston, señala que la terrible lucha de los cortesanos, pisoteando a ciudadanos y lacayos, es "casi como el mosaico de Alejandro en Nápoles, en el que prevalecen las líneas de las figuras en movimiento contando completamente la historia representada. Cascos, cabezas y carros imperiales aparecen en la parte inferior de la pintura, una disposición vívida con una perspectiva vista desde abajo, incomprensible para los antiguos e italianos, y sólo visto entre los modernos impresionistas franceses, como en los jockeys de Degas."<sup>64</sup>



Ilustr. 12. *Heiji Monogatari*, período Kamakura, siglo XIII.

<sup>63</sup> *Epochs of Chinese and Japanese Art*, vol.I, p.12.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 191.

### c) Otros personajes en la difusión del japonismo.

La ola de entusiasmo generada por Fenollosa fue considerable y llegó hasta a estetas como Denman Ross, que aunque mediocre pintor, escribió una teoría del diseño en 1907. Entre 1899 y 1935 Ross dió clases sobre teoría del diseño en Harvard, primero en la Escuela de Arquitectura y después en el departamento de Bellas Artes. Conoció a Dow en el Museo de Bellas Artes, de cuyo patronato era miembro. Este contacto, iniciado en 1898, haría que hablaran muchas veces sobre sus puntos de vista sobre el arte. Sin embargo, sus relaciones con Dow y con Fenollosa parecen haber sido un tanto extrañas. Cuando Ross publicó sus provocadores puntos de vista en 1907, *A Theory of Pure Design; Harmony, Balance, Rhythm*, Dow descubrió desagradablemente que su propio nombre y el de Fenollosa estaban ausentes. Esta omisión sería un indicador de las divergencias entre sus ideas y las de ellos, o como supone Martin, de una muestra de competitividad o de reclamación de un territorio propio de influencia, ya que ni Fenollosa ni Dow residían en Boston desde 1896.<sup>65</sup> Ross tuvo unas circunstancias financieras mucho más confortables que las de sus otros dos compañeros; fue uno de los primeros grandes benefactores del Museo de Boston, perteneciendo al "grupo de bostonianos -Ernest Fenollosa, Edward S. Morse, Charles G. Weld, William S. Bigelow- que hicieron... el deposito más importante de arte oriental en el mundo occidental" como dice Theodore Sizer en su artículo en el *Dictionary of American Biography*. Fue un entusiasta del arte oriental en París y poseyó importantes ejemplares, incluyendo el rollo chino "Retratos de trece emperadores", actualmente también en el Museo de Boston.

Se sabe poco de las circunstancias exactas que llevaron a Ross a adherirse al arte del Extremo Oriente. Pero él, como Fenollosa y Dow, pertenecen a una generación de

<sup>65</sup> Marianne W. Martin, "Some American Contributions to Early Twentieth-Century Abstraction", *Arts*, vol.54, n.10, junio, 1980, p.161.

americanos que fueron inspirados por el ejemplo pionero de cosmopolitismo dado por James Jackson Jarves, el primer teórico del arte americano, y de John La Farge, que había empezado a pensar en términos de estéticas comparadas incluyendo al arte oriental.

Ross también se dedicó al desarrollo del sentido estético de los americanos, indicando en su libro que "nuestro objeto en el estudio y práctica del Puro Diseño no es tanto la producción de obras de arte, como introducir en nosotros el amor por el arte y por las facultades que las producen".<sup>66</sup>

El joven Bernard Berenson también cayó en el hechizo de Fenollosa, y su interés por el arte oriental está lejos de la mera afición. En octubre de 1894, por ejemplo, envió a su futura esposa, Mary Costelloe, una carta sobre sus experiencias frente al arte oriental, especialmente en referencia a un grupo de pinturas chinas del siglo XII que "me revelaron un mundo nuevo". Decía también: "Para empezar había una composición de figuras y grupos tan perfecto y simple como lo mejor que nuestros europeos hayan hecho jamás. Después ellos tenían, cosa que nosotros nunca hubiésemos imaginado en el arte oriental, una poderosa caracterización, superior a Durero y a Gentile Bellini. Además, y no sorprendentemente, ellos estaban profundamente contritos, llenos de humildad, amor, humanidad, de la calidad de los más tiernos pasajes de los Evangelios, o de la historia de San Francisco... Estaba abatido. Fenollosa hace estremecer de como sienta, creo que moriría, y aún Denman Ross que parece un rechoncho anglosajón daba saltos. Teníamos que empujarnos y pellizcarnos el uno al otro en el cuello y llorar. No, decididamente, nunca había tenido tal experiencia artística. No es de extrañar que Fenollosa haya caído en el Budismo esotérico. ¡Es tan convincente su arte!

---

<sup>66</sup> D.W. Ross, *Theory of Pure Design*, Nueva York (1ª ed. 1907), 1933, p.194.

Y nunca estuvo la religión tan manifiesta como en estas pinturas."<sup>67</sup>

En su carta sigue hablando de la serie de pinturas japonesas que vieron y Berenson concluye que nunca haría "una crítica adversa sin que ello esté secundado por Fenollosa" (se supone que referente al arte oriental). Berenson escribió esta carta al mismo tiempo que publicaba su libro *Pintores venecianos del Renacimiento*. Este fue el primero de sus cuatro importantes volúmenes sobre el renacimiento, a la vez que marca la etapa inicial de su teoría del arte. En ellos está presente sus famosos conceptos de "sensaciones ideadas" así como los "valores táctiles", etc. Pero antes que esto, nos dice que se percibe que la obra de los venecianos "sirve no para un propósito obvio... sino que nos deleita por el diestro manejo de la luz y la sombra". Las ideas transmitidas por Fenollosa (en especial el *notan* de color<sup>68</sup>) surgen de esta manera como los ingredientes clave de la pintura: el color, tan importante en Venecia, "no solo da un placer directo al ojo, sino que actúa como la música sobre el mal humor, estimulando el pensamiento y la memoria de la misma manera que una obra de un gran compositor".<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Citado en Hanna Kiel (ed.), *The Bernard Berenson Treasury*, 1964, p.74. Estos comentarios que parecen tan exagerados sin embargo son muestra de la moda intelectual de la época: "Berenson fue a Harvard en un momento en que el culto a la sensibilidad había alcanzado unas proporciones inauditas, dominando todo el discurso cultural; como bien dice Samuels (*Bernard Berenson: La formación de un connaisseur*), uno de los efectos de William James en los estudiantes de la década de 1880 fue ocuparlos narcisistamente de las ocurrencias de sus conciencias de la misma manera que sus tataranietos se ocuparían de los impulsos de sus subconscientes, de tal forma que "para los jóvenes americanos de *fin-de-siècle* embebidos en el catecismo del arte por el arte... el gran mundo de la política y la lucha social fue un mundo perdido por completo". (Robert Hughes, "Bernard Berenson" en *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Anagrama, Barcelona, 1992, p.412).

<sup>68</sup> Sobre este concepto vid. el capítulo 5, apartado 3.a.

<sup>69</sup> B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, Nueva York y Londres, 1894, pp. 67, 2, cit por M.W. Martin, op. cit. Vid. también R. Wellek, Vernon Lee, "Bernard Berenson and Aesthetics", en *Friendship's Garland, Essays Presented to Mario Praz on His Seventieth Birthday*, Roma, 1966, vol.2, p.240.



Ilustr. 13. Relicario budista, perteneciente a Berenson.

Berenson poseyó una importante colección de arte y una buena parte de ésta contenía arte oriental, destacando un importante relicario budista del 529 d.C.<sup>70</sup> Este fue el trasfondo oriental que permanecería de sus primeros días en Boston y que desvela lo que escribiría años más tarde en un relato autobiográfico: "Así después de una moda me he atenido a la promesa de Goethe de que lo que uno desea ardientemente en la juventud uno lo realizará en la vejez. No estoy lejos de mi nirvana, estoy vislumbrándolo. Y ello es un sentimiento de unidad con el paisaje, con la casa... En otras palabras es una unión

mística."<sup>71</sup>

En consonancia con el clima bostoniano, y dentro del círculo de Bigelow, está Mrs. Gardner, una "figura sobre un maravilloso tapiz del *cinquecento*" como Henry James la denominó. Fue una entusiasta del Extremo Oriente, siendo en su casa de Boston donde Morse dió una serie de conferencias sobre Japón durante febrero-marzo de 1882. Estas la animaron con el deseo de ir a Oriente. Ella partió en mayo de 1883, y sus cartas atestiguan el intenso placer que Japón le supuso. "Es como una vida encantada y estoy excitadísima" decía en una ocasión; y desde Kioto escribe: "Cuando voy a uno (un templo budista) nunca quiero salir,

<sup>70</sup> Recientemente se ha publicado la colección de arte oriental que poseía Bernard Berenson, *Bernard Berenson Collection of Oriental Art*, Rizzoli, Nueva York, 1990.

<sup>71</sup> "So after a fashion I have attained Goethe's promise that what one ardently desires when young one will realize in old age. I am not far from my nirvana. I am in sight of IT. And IT is a feeling of oneness with the landscape, with the house... In other words IT is a mystic union". B. Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, 1949, pp.175-76.

me ataría a las esterillas y miraría siempre a través de esta luz opaca".<sup>72</sup> Aunque su principal interés era la pintura italiana del renacimiento, Mrs. Gardner mantuvo su afición hacia el arte oriental. En 1911 Kazuko Okakura, residente ya en Boston, con motivo de su cumpleaños le leyó un poema titulado *The Taoist*, en el que incluía las palabras dirigidas a ella, "de todos los inmortales ella era la flor".

Este personaje estuvo muy bien relacionado con el mundo japonista bostoniano, principalmente con Fenollosa y Mrs. Gardner. El



Ilustr. 14. J.S. Sargent. *Isabella S. Gardner (detalle)*, 1888.

pintor John La Farge, antes de la llegada de Kazuko Okakura a Boston, le había descrito en una carta a Mrs. Gardner de la siguiente manera: "Quisiera añadir a cualquier referencia que pueda tener de él, mi testimonio de que es el más inteligente crítico de arte, y podría decir también que de cualquier cosa, pues tengo noticias de ello. Su grandísima sabiduría en cierta manera está equilibrada por su percepción de la inutilidad de todo lo que el sabe. Pienso que es una de las pocas personas de la que no podrías dejar de disfrutar con su encuentro"<sup>73</sup>. La Farge estaba en lo cierto. Okakura sería un frecuente visitante de Mrs. Gardner.

Okakura tenía un fuerte carácter y uno de sus libros *The Japanese Spirit*, que fue

<sup>72</sup> Citado por Morris Carter, *Isabella Stewart Gardner and Fenway Court*, Boston, 1926, p.62.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.222-3.

publicado en 1905 con un prefacio de George Meredith, describe la fuerza espiritual que era la que daba a los soldados japoneses ese coraje. Sin embargo, su más fascinante e influyente publicación sería *The Book of Tea* en el que describe en base a la ceremonia del té su filosofía del arte y de la vida. Mientras estuvo en Boston trabajó en el Museo hasta 1911 e hizo mucho para incrementar los fondos sobre Japón, y para su conservación trayéndose desde Japón a Rokaku, un lacador, y a Okabe, un metalista; ambos permanecieron el verano de 1905 en una pequeña casa de campo en las propiedades de Mrs. Gardner.



Ilustr. 15. Okakura Kakuzō.

A parte de los grandes nombres que salen siguiendo la estela de los tres principales japonistas bostonianos, hay otros que, aun antes y desde fuera de este ambiente, se hallaron motivados por impulsos propios. Tal es el caso del anteriormente citado James Jackson Jarves, pionero de la crítica de arte americana y al que ya vimos en Inglaterra, difundiendo desde allí el arte japonés que descubriera en Europa. Fue un pionero en el coleccionismo de pintura de los primitivos italianos. Sus contactos europeos fueron útiles para difundir el gusto por el arte oriental, estudiando las piezas japonesas de la exposición de París de 1867. Dentro de la crítica americana del arte destacó como una de las mentalidades más modernas y su libro *Art Thoughts: The Experiences and Observations of an American Amateur in Europe* (1869), da muestras de ello, pudiendo decirse, que "es un importante documento sobre la percepción de las deficiencias del arte americano en la postguerra civil y de la

creencia de que a través de la comprensión de la tradición se podrían remediar"<sup>74</sup>. Con sus escritos pretendía enseñar al público a comprender la verdadera naturaleza y funciones del arte, exponiendo el impulso de hacer arte desde la antigüedad hasta el siglo XIX en Europa, incluyendo una ojeada a Japón, tema al que dedicó una publicación específica, *A Glimpse at the Art of Japan* en 1875.<sup>75</sup>

Otro personaje que cabe destacar del ambiente bostoniano orientalizado fue Henry Adams. Relacionado con el pintor John La Farge, hizo con éste un viaje a Japón en 1886. Los motivos de su viaje fueron la profunda depresión en la que se vió sumido tras el suicidio de su esposa, Marion Hooper Adams.

Durante esta estancia Henry Adams escribió un buen número de entretenidas cartas desde Japón relatando sus experiencias. Había sido encargado por John Hay para que le comprase obras de arte. Dándole cuentas del dinero que le estaba gastando, le escribe reflejando el ambiente del comercio artístico en Japón, donde los objetos eran traídos desde todos los puntos del país a las principales ciudades para que allí, los marchantes les dieran salida hacia manos extranjeras. Este continuo tráfico había ido diezmando los tesoros artísticos japoneses y cada vez era más difícil hacerse con buenas piezas ya en esta época de finales del siglo XIX.<sup>76</sup>

No obstante, Adams con su entrañable escepticismo no desistió en su encargo. En otra carta a Hay hace referencias a Fenollosa que, con el poder que le había otorgado el gobierno

---

<sup>74</sup> Introducción de H. Barbara Weinberg a la edición facsimil (1976) de *Art Thoughts*, Hurd and Houghton, Nueva York, 1869, p.3.

<sup>75</sup> Sobre este interesante personaje el estudio más completo es el de Francis Steegmuller, *The two lives of James Jackson Jarves*, Yale University Press, New Haven, 1953.

<sup>76</sup> Cfr. Worthington Chauncey Ford (ed.), *Letters of Henry Adams (1858-1891)*, 1930, principalmente pp.368-372.

japonés, hacía de policía en todas estas transacciones artísticas. Esto le hacía profundamente desagradable, y concluye con fina ironía hacia Fenollosa en una de sus cartas: "está unido a una secta budista: yo era un budista cuando dejé América, pero ahora él me ha convertido al calvinismo con tendencias metodistas".<sup>77</sup>

Los testimonios de Adams nos puede servir para reflexionar sobre la cantidad de exportaciones de arte japonés que salían hacia Occidente en los últimos treinta años del siglo pasado. Es difícil, después de tal saqueo, que sorprenda el que las colecciones americanas sean tan ricas en arte oriental.<sup>78</sup>

### 3. Comercio y coleccionismo.

El conocimiento del Japón fue tan difundido por las naciones occidentales a finales del siglo XIX que es difícil desenredar los distintos niveles y canales de su influencia. Dado que el japonismo se instituyó en sí mismo como un fenómeno complejo, no nos ha de sorprender que en su evolución no siga un sendero único y lineal. Igualmente, pensar que la pasión americana por la cultura japonesa surgiría solamente a partir de la directa relación entre los dos países es olvidar un punto crucial. Lo que elevó al japonismo a un status verdaderamente mundial fueron las negociaciones y acuerdos comerciales (a veces entre varias naciones), maquinaciones y presiones políticas, combinadas con la energía personal de dos generaciones de empresarios.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Ibid, p.372.

<sup>78</sup> Esto se puede confrontar consultando, Benjamin March, *China and Japan in Our Museums*, University of Chicago Press, Chicago, 1929.

<sup>79</sup> Cfr. Weisberg, "Japonism: the commercialization of an opportunity" en *Japonisme comes to America*, op. cit., p.18.

### a) El Japonismo: entre Europa y América. Artistas y marchantes.

Como vimos, al principio los Estados Unidos estuvieron familiarizados con la cultura y artefactos japoneses a través de las narraciones y colecciones de franceses e ingleses. Como el gusto por el japonismo floreció, América pronto competiría con los países europeos por tener los mejores objetos.

#### a.1. Los artistas americanos en Europa.

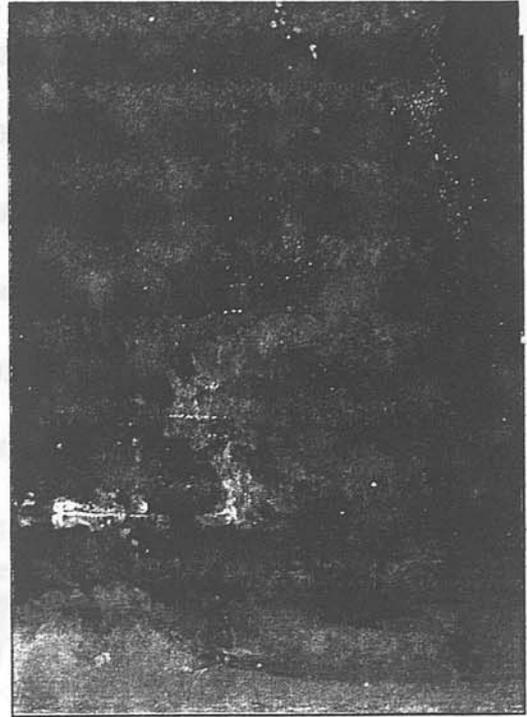
Los ejemplos del arte europeo japonista ya hemos visto que empezaron a desarrollarse durante la década de 1850, llegándose avanzado el siglo al *engouement* por el arte japonés. Entre ellos estaban tres conspicuos americanos, que aunque admirados e influyentes en su tierra de origen, se les censuraba por su cosmopolitismo, que los alejaba de la más genuina escuela norteamericana, pudiendo considerárseles a efectos pictóricos como europeos. De hecho se ha dicho que estos tres pintores norteamericanos "cayeron en desgracia para algunos porque representaban maneras extranjeras, artificiosidad y posiblemente algo de la decadencia del *fin de siècle*".<sup>80</sup>

En el terreno de las artes plásticas destacaría Whistler principalmente, al que ya vimos como uno de los difusores de la estampa y las artes japonesas en Gran Bretaña, con hitos tan remarcables como -con respecto a la teoría- su célebre conferencia "Ten O'Clock" y, -con respecto a las artes aplicadas-, la decoración de la *Peacock Room*. Sin embargo su receptividad a lo japonés fue menor de lo que muchas veces se insiste en decir. Eso no quiere decir que no la tuviera o que esta fuera pequeña sino que esta faceta en su arte es tan sólo una más, y que junto a esa influencia recibía, gracias a su gran cosmopolitismo, otras muchas con igual intensidad que la japonizante. Se ha ironizado sobre ello con motivo de la famosa

---

<sup>80</sup> Frederick A. Sweet, *Sargent, Whistler and Mary Cassat*, The Art Institute of Chicago, Chicago, 1954, p.8.

mariposa con sus iniciales que ponía como firma, diciendo que era como un símbolo de su volubilidad artística. Pero en definitiva Whistler era un pintor conceptualmente alineado con las tendencias más renovadoras en el arte, especialmente por su escasa valoración del papel del tema en el arte, que, para él, como para la mayoría de los grandes renovadores de la época, no es otra cosa que un motivo para simplemente pintar. De aquí que algunas de sus famosas pinturas nocturnas, en las que jugaba con puras combinaciones de luces de fuegos artificiales y



Ilustr. 16. Whistler. *Nocturno en Negro y Oro: la caída del cohete*, c. 1874.

reflejos, le valieran el anatema de Ruskin, el cual no veía nada más que un bote de pintura lanzado a la cara de los espectadores, motivo por el que se inició uno de los procesos judiciales más resonantes que se han emprendido a causa de una obra de arte.<sup>81</sup> Sin embargo, en esta etapa de su pintura, cuando abandona la *japonaiserie* y entra en la serie de los *Nocturnos*, parece conseguir sus mejores logros. Desplaza la anécdota y da primacía a la estructura del cuadro. Los colores tienen casi la cualidad propia de los del grabado xilográfico (suaves y limitados), pero envolviéndolos en atmósferas neblinosas, fruto tanto del clima donde lo realizó (Gran Bretaña) como por los materiales empleados (el óleo con veladuras).

Cercano al mundo de Whistler, pero más discreto, está John Singer Sargent. Pintor de elegancia natural, proveniente de una rica familia de Filadelfia, estaba destinado a una vida cosmopolita desde su nacimiento, que fue en Florencia donde sus padres se encontraban

<sup>81</sup> Vid. Linda Merrill, *A Pot of Paint: Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1992.

mientras hacían el *Grand Tour*, no logrando conocer el país de su nacionalidad hasta los veinte años. Vivió en París, donde fue alumno de Carolus-Duran. Pasó por España y Marruecos, para acabar instalándose en Londres, desde donde hacía viajes a Venecia y a Boston, la ciudad americana con la que curiosamente mantuvo más relación. Sin embargo este pintor, aunque dejó en su obra algunos testimonios de la moda japonista, en ningún caso se le puede considerar en puridad como tal, o en todo caso, no en mayor medida que otros pintores de su época.<sup>82</sup>



Ilustr. 17. Sargent. *Carnación, Lirio, Lirio, Rosa*, 1885-86.

Sargent, respaldado por su soberano virtuosismo, se situaría a mitad de camino de múltiples influencias: Whistler, los impresionistas y la pintura académica. La presencia de elementos orientales se situarían más como moda decorativa que como dotadas de un contenido comprensivo y desarrollado. Caería dentro de lo que hemos denominado *japonaiserie*, con ejemplos, entre otros, en su formidable *Carnation, Lily, Lily, Rose* o en el fondo de su retrato de *Lady Agnew*. Con respecto a la utilización de recursos compositivos, estructurales o plásticos, los que se encuentran en su obra son fácilmente relacionables con aspectos anteriormente utilizados por Whistler o por los impresionistas. En ese sentido Sargent es más pacato a la hora de hacer *descubrimientos*, y nunca dió el salto que diera Whistler.

<sup>82</sup> Para una información completa sobre Sargent, vid. Patricia Hills (ed.) *John Singer Sargent*, Whitney Museum, Nueva York, 1986 y James Lomax y Richard Ormon, *John Singer Sargent and the Edwardian Age*, Leeds Art Gallery/National Art Gallery, Leeds y Londres, 1979 y Carter Ratcliff, *John Singer Sargent*, Artabras, Nueva York, 1990.

El tercer americano en el extranjero es una mujer, la pintora y grabadora residente en Francia, Mary Cassatt, discípula de Degás y gran admiradora de las estampas japonesas - sobre todo de Utamaro y Harunobu-, de las que aprendió sus técnicas, temas y composiciones. Con ello realizó una obra personal que se muestra principalmente a través de sus grabados y pinturas. Aunque de gran destreza técnica y sensibilidad, quizá le faltó el genio suficiente para recrearlos con una personalidad propia, pues sus parentescos con lo japonés son excesivamente evidentes. Fue en los aguafuertes a color donde desentrañaría y desarrollaría las técnicas de los maestros japoneses del ukiyo-e logrando con ello su mayor aportación al japonismo.<sup>83</sup>



Ilustr. 18. K. Utamaro. Madre bañando a su hijo.



Ilustr. 19. Mary Cassatt. El baño, 1891.

Como señala Wichmann "la armonización de la tercera dimensión en la segunda es el objeto al que miraban aquellas estampas de colores claros que tanto admiraba Pissarro.

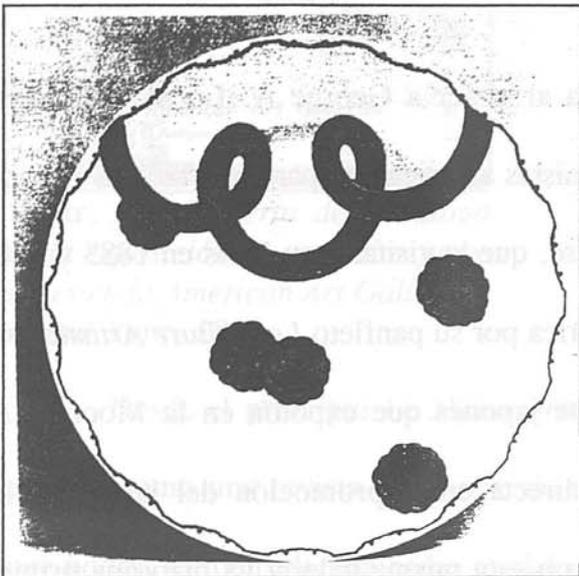
<sup>83</sup> Cfr. Phillip D. Cate, "Japanese Influence on French Prints 1883-1910" en Weisberg et al., op.cit., p.59.

Sobre esto le escribía a su hijo Lucien: "Miss Cassatt está acertada al realizar aquella tonalidad palida, fina, delicada, sin manchas o rebabas. Esplendidos tonos azules y frescos (...) El resultado es maravilloso, igual que en los japoneses, ¡y decir que son obtenidos con colores de imprenta!".<sup>84</sup> Los grabados de Mary Cassatt, que se pueden contar entre los *incunables* del japonismo, despertaron tanto interés en Camille Pissarro porque representaban un exitoso intento de obtener a la manera japonesa las más minuciosas y claras variaciones de tono por medio de planchas tipográficas. Por esto Pissarro escribía el 3 de abril de 1891 a su hijo: "Querido Lucien, creo que debería hablarte, mientras estoy todavía bajo la impresión de lo que vi ayer en casa de Mary Cassatt, de sus aguafuertes policromos, que está preparando para exponer en Durand-Ruel. Inaugurará el sábado a la vez de con los Patriotas (nombre con el que se designaba a la "Societé de Peintres Graveurs"), los cuales, dicho entre nosotros, se pondrán fuera de sí cuando sepan que junto a ellos está una exposición de trabajos tan bellos y raros". Pissarro, el viejo maestro del impresionismo francés, el cual podía permitirse juzgar, habla de trabajos bellos y raros en cuanto que en ellos se usaban colores diafanos sin sombras. Así es como Mary Cassatt obtenía la característica claridad y luminosidad propia de la xilografía.

El entusiasmo que provocaba entre los grabadores y pintores impresionistas traspasó las fronteras y llegó a su país de origen pero sin embargo su relación con América parece que más bien fue poca salvo las dedicadas a los familiares y a los amigos (algunos de ellos artistas como Helen Hyde o Bertha Lum) y las visitas que sus colegas americanos le hacían durante sus viajes de estudio en París.

<sup>84</sup> Para una información completa sobre Sargent, véase Parson's *John Singer Sargent*, Whitney Museum, Nueva York, 1966 y James L. Johnson y Richard D. Altick, *John Singer Sargent*, Artforum, Nueva York, 1977, p. 115.

A un nivel industrial-decorativo estaría la familia Haviland. La difusión de motivos japoneses que llevaron a cabo tendría una amplia repercusión en los americanos a través de la *Philadelphia Centennial* y de la tienda que abrirían en Nueva York en 1855. La factoría Haviland fue fundada en Limoges (Francia) en 1845 por el empresario americano Charles Haviland. Este contrataría a los mejores, a la vez que más japonistas, diseñadores de cerámicas, como Bracquemond o Solon. Con estos antecedentes su participación en la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia logró acaparar gran parte de la atención de los diseñadores americanos que asistieron. No obstante, la corriente japonesa, aunque fue grande en Europa, no lograría ser tan penetrante como en los Estados Unidos.



Ilustr. 20. Plato de porcelana. Diseñado por Bracquemond para Haviland & Co. ca. 1872-80.



Ilustr. 21. Plato del "Service Parisien". Diseñado por Bracquemond para Haviland & Co. 1876.

#### a.2. Los marchantes europeos en América.

En los años inmediatamente posteriores a la *Philadelphia Centennial* el gusto por las cosas japonesas continuó extendiéndose. Los magnates del comercio americanos estaban orientados más hacia el consumidor que a una verdadera difusión del japonismo. Pero, mientras tanto, de esa tarea se encargaron algunos marchantes de arte franceses y otros

promotores del japonismo, que estaban por aquel tiempo en el país. Se organizaban exposiciones y subastas de arte japonés y de arte inspirado en lo japonés en las principales ciudades de la Costa Este y de todo el país, y había críticos dedicados a escribir sobre ellas en los periódicos. Todo ello ayudó a atraer a la clase media americana hacia estos "nuevos" objetos. Además, con ocasión de las visitas de americanos a la Exposición Universal parisina de 1878, los marchantes y coleccionistas franceses, que eran conocidos como *expertos* en los Estados Unidos, empezaron a atraer a los visitantes americanos a sus tiendas de París. Allí, en la meca del gusto artístico, muchos americanos adquirieron objetos para sus colecciones. Entre estos marchantes estaría uno de los que hicieron más por difundir el japonismo en Estados Unidos: Samuel Bing.

Bing empezó sus contactos con América al atraer a George A. Lucas<sup>85</sup>, un agente artístico que abastecía desde París a los coleccionistas americanos, para que hiciera negocios con él. Igualmente era amigo de Edward S. Morse, que le visitaría en París en 1883 y 1887. Normalmente sólo se le ha relacionado con América por su panfleto *La Culture Artistique en Amérique* (1894), dirigida a promocionar el arte japonés que exponía en la Moore's Art Gallery por esas fechas. Pero su implicación directa en la promoción del japonismo en América hay que remontarla a 1887, en la que con esta misma galería ya hizo una primera exposición y venta. En 1888 hizo lo mismo con la Davis and Harvey's Art Galleries. Contrató para que supervisara las ventas a John Getz, un diseñador muy interesado en la decoración de interiores, que desde entonces sería el representante de Bing en América. Con Getz al trabajo, pudo organizar una gran subasta pública en Nueva York a finales de noviembre de 1888, en unos locales propios y con buenos resultados. Finalmente en 1894

---

<sup>85</sup> Sobre este personaje se puede consultar Lilian M.C. Randall, ed., *The Diary of George Lucas*, Princeton University Press, Princeton, 1979.

viajó a América el propio Bing, que llevó a que la American Art Galleries de Nueva York se le uniera en la promoción y venta de objetos chinos y japoneses. Toda esta tarea tan

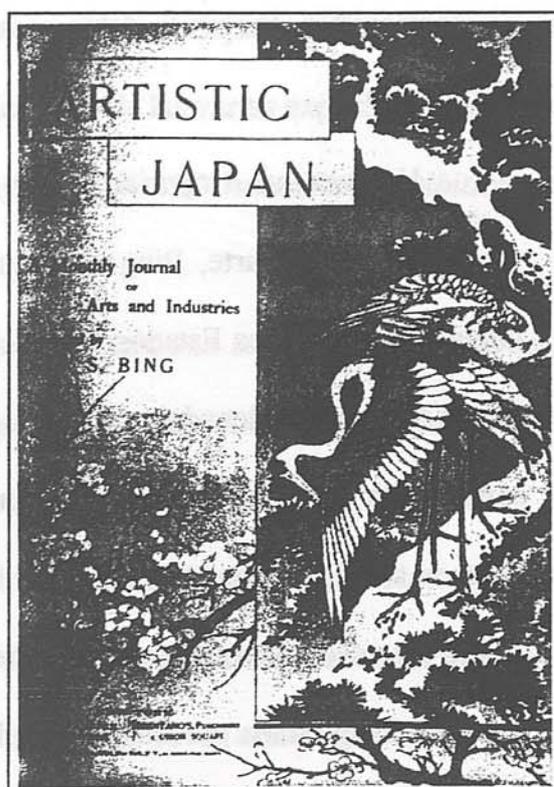


Ilustr. 22. Cubierta del catálogo de la exposición de grabados japoneses en la American Art Galleries, Nueva York, 1894.

Desde el principio *Le Japon Artistique* se planteó como una revista sobre arte de calidad y que podría ser considerada como modelo de todas las revistas de arte hasta hoy. En ella se combina-

ban las técnicas de reproducción más modernas con un diseño que supervisaba él personalmente. A la vez su carácter internacional le llevó a hacer ediciones en tres idiomas (francés, inglés y alemán), constituyendo una de las mejores herramientas educativas sobre el

mercantil de Bing fue acompañada de la publicación de *Le Japon Artistique*, que completaría sus intereses comerciales con otros más intelectuales en la difusión del japonismo.<sup>86</sup>



Ilustr. 23. Cubierta de *Artistic Japan*, vol. I n<sup>o</sup>2, julio, 1888.

<sup>86</sup> Para más información sobre las relaciones de Bing con América, ver Gabriel P. Weisberg, "S. Bing in America" en *The Documental Image: Visions in Art History*, ed. Gabriel P. Weisberg y Laurinda S. Dixon, Syracuse University Press, Syracuse, 1987.

japonismo. En junio de 1888 el *Japan Weekly Mail* de Tokio decía que la revista suponía una ayuda a "difundir el amor por los objetos artísticos japoneses en Europa". Se podía haber añadido que también de los Estados Unidos, donde la revista fue ampliamente anunciada en los periódicos y revistas. Allí se vendía en los locales de Bing en Nueva York y en la prestigiosa librería Brentano's. Guiado por su afán educativo y comercial, Bing determinó que para no repetir argumentos, y una vez que la revista hubiera despertado intereses artísticos y coleccionistas, la revista debía cesar. Así la colección consta de tan sólo 36 números, de 1888 a 1891.

Una vez que *Artistic Japan* (su nombre en inglés) hubo finalizado su misión de educar y popularizar este arte, Bing recondujo sus energías a difundir los textiles y cerámicas de Japón. Su viaje a los Estados Unidos en 1894 -donde fue presentado ostensiblemente como crítico de arte- fue llevado a cabo para promover el arte japonés y organizar dos exposiciones comerciales de grabados japoneses en América. La razón más importante, entre otras, que llevaron a Bing a viajar a los Estados Unidos fue por el incipiente interés de América por su propio arte decorativo y por como éste estaba siendo influido por los diseñadores europeos. Además, Bing estaba preocupado por los resultados de la feria de Chicago de 1893, que fue cuando las estampas japonesas habían sido presentadas allí por primera vez al gran público. Él buscaba ver al arte japonés plenamente aceptado y adquirido en América, no sólo por razones de lucro personal sino también por su interés en la revitalización del diseño. Así mientras estuvo en América se reunió con diseñadores americanos desde el 12 de febrero hasta su retorno a Francia el 7 de abril.<sup>87</sup>

En sus exposiciones de estampas tuvo un gran éxito. Esto le llevó a buscar otro sitio

<sup>87</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 60-61.

en la Costa Este para repetir la experiencia, pensó en Filadelfia, pero finalmente encontró otro sitio mejor: el Museo de Bellas Artes de Boston. Allí estaba su amigo Ernest Fenollosa, que era comisario del departamento de arte oriental. El éxito fue apoteósico.

Con sus negocios en América, Bing proveyó a numerosas colecciones públicas de valiosos ejemplares, como por ejemplo al Metropolitan Museum, al que cedió algunas piezas de textiles japoneses. Como otros marchantes empezaron a trabajar este mercado en los Estados Unidos, Bing se retiró de esta labor pionera para dejar que continuaran la introducción de las artes japonesas éstos, ayudados del éxito de las varias exposiciones de arte japonés que se estaban celebrando, como la que supuso la *World Columbian Exhibition* de Chicago en 1893.

Durante esta feria, los marchantes franceses incrementaron sus lazos con América, urgiendo a los coleccionistas a apreciar y comprar arte japonés. Los artistas americanos viajaban a París para encontrarse con los mayores marchantes de la época, incluyendo a Samuel Bing y a su principal competencia en los años 90, Hayashi Tadamasa. Hayashi, era apreciado como uno de los mejores *connoisseurs* de entonces.



Ilustr. 24. Hayashi Tadamasa en 1896.

Había llegado a Francia en 1878 como interprete de la representación japonesa en la Exposición Universal de París. Determinado a hacer carrera en Europa, se quedó a cargo de los excedentes de la Exposición a la vez que exportó más material de su país. Junto con su socio Wakai Kensaburo, especialista en arte antiguo, viajó por China buscando piezas interesantes. Después lo haría por Europa y América buscando clientes para sus porcelanas y sus lacas, bronces y grabados japoneses.

Desde 1889 hasta 1900 se estableció por separado como marchante de

grabados, importando del Japón 160.000 estampas y 10.000 libros ilustrados.<sup>88</sup> Hayashi vendió obras japonesas a los principales coleccionistas americanos del momento, como Charles Freer, el pintor J. Alden Weir o los Havemeyer.

Este intercambio artístico entre Francia y Estados Unidos fue uno de los medios por los que el conocimiento de la cultura del Extremo Oriente se difundió en América. Junto a ello, los artistas de todo el país se vieron estimulados por la locura por el arte japonés, y por el hecho de que la apreciación del arte japonés fue debido en gran parte a la influencia que los diseñadores y marchantes franceses habían ejercido para moldear las energías creativas a través del Atlántico.

Pero también esta influencia vino a través de una influencia directa. Como hemos visto, a finales de la década de 1880 y principios de 1890, el japonismo experimentó un *crescendo* en Estados Unidos y en Europa. Esto trajo consigo que mucha gente viajara a Japón para aprender más cosas sobre el país. No sólo eran lazos comerciales los que se afianzaban y las colecciones privadas americanas las que se



Ilustr. 25. Mujeres americanas con trajes japoneses en Brownsville (Tex.).c. 1900.

enriquecían, sino que también la popularidad de los objetos japoneses continuó creciendo a medida que estos eran más accesibles llegando a organizarse clubes japoneses por todo el

<sup>88</sup> Cfr. Julia Meech-Pekarik, "Early Collectors of Japanese Prints and The Metropolitan Museum of Art", *Metropolitan Museum Journal* 17, 1984, p.96.

país.<sup>89</sup> Un amplio segmento de la población americana iba obteniendo una visión más exacta del desconocido territorio japonés a través de fotografías, revistas y periodicos. Hacia 1900 tantos libros y artículos se habían publicado sobre el Extremo Oriente que cualquiera que tuviera un poco de interés por la cultura no pudo permanecer ajeno a la seducción de la civilización japonesa.<sup>90</sup>

### a.3. Los marchantes japoneses en América.

Japón pretendía alinearse junto a las naciones desarrolladas de Occidente en todos los aspectos y en el terreno de las artes también lo intentó. Las escuelas de arte del Japón enseñaban arte occidental en detrimento de su tradición. En el comercio del arte, algunos emprendedores comerciantes a la vista del éxito del antiguo arte japonés entre los occidentales instalaron tiendas para abastecer a los extranjeros que venían o que les pedían desde sus países obras de arte. Sin embargo, para nuestro trabajo son especialmente interesantes aquellos, que como Tadamas abandonaron su isla para establecerse en Francia. Algunos también lo hicieron pero en Estados Unidos.

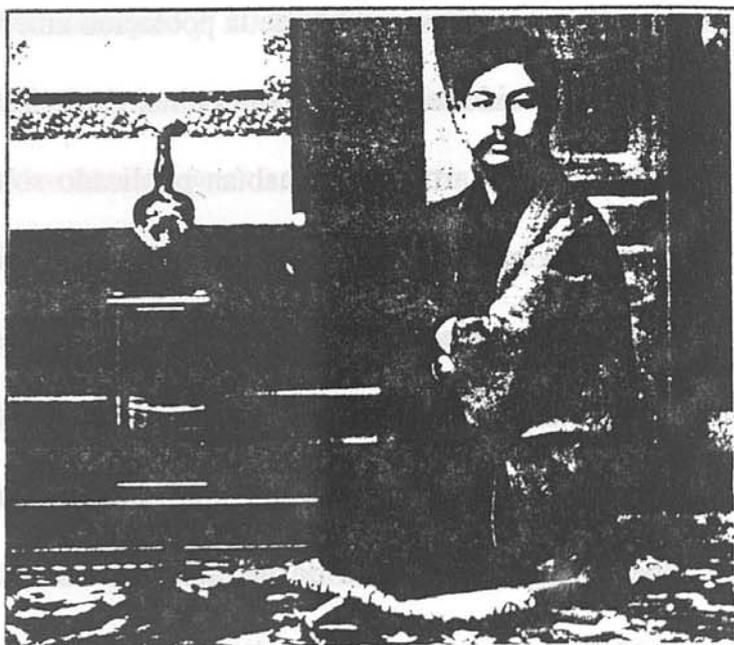
El principal, y casi paradigmático, marchante japonés en América fue Matsuki Bunkio. Proveniente de una familia de tasadores de arte, su primera educación fue a través de la secta budista Nichiren; estudió en inglés estando dos años en Shanghai y Pekín. En 1888 viajó a Salem (Massachusetts) con una recomendación para Edward. S. Morse, graduándose por la Salem High School cuatro años después. Se casó con una americana y abrió una galería en

---

<sup>89</sup> La aceptación popular americana de los objetos japoneses es un tema excesivamente amplio como para tratarlo en el marco de esta tesis. Remitimos al artículo de Cynthia A. Brandimarte, "Japanese Novelty Stores", *Winterthur Portfolio*, vol.26, n°1, primavera 1991, pp.1-25.

<sup>90</sup> Ya hablamos de esta literatura al final del capítulo anterior. Para corroborar este dato recordamos la consulta de Borton, Elisséeff y Reischauer.

Boston. Hacia 1898 empezó a realizar subastas anuales de arte japonés en Boston, Nueva York y Filadelfia, culminando con la venta de los bienes de Arthur W. Dow en 1923. Como hábil vendedor, Matsuki, se presentaba a sí mismo como "coleccionista". Ya en 1895 era capaz de prestar cerca de 40 tripticos xilográficos sobre la guerra sino-japonesa de 1894-95 para



Ilustr. 26. Matsuki Bunkio en 1898.

una exposición de carteles artísticos en Boston. Estas estampas japonesas, que eran esencialmente ejemplos de arte-propaganda, mostraban a un Japón moderno frente a una China retrasada y cobarde. Gracias a Matsuki estos ejemplos de estampa japonesa contemporánea, de Kiyochika, Gekko y Ginko, se pudieron confrontar con carteles de los



Ilustr. 27. Shugio Hiromichi en Nueva York. c. 1884.

Europeos Chéret, Régamey, Toulouse-Lautrec, Mucha, Beardsley, y de los americanos Bradley, Rhead, Penfield, Prendergast y Dow.

Otro personaje sería Shugio Hiromichi (1853-1927), que educado en Oxford, fue el director de la primera Compañía Japonesa de Manufacturas y Comercio. A través de este cargo proveyó de porcelana y sombrillas a los neoyorquinos, a la vez que los introdujo, como buen coleccionista que era, en

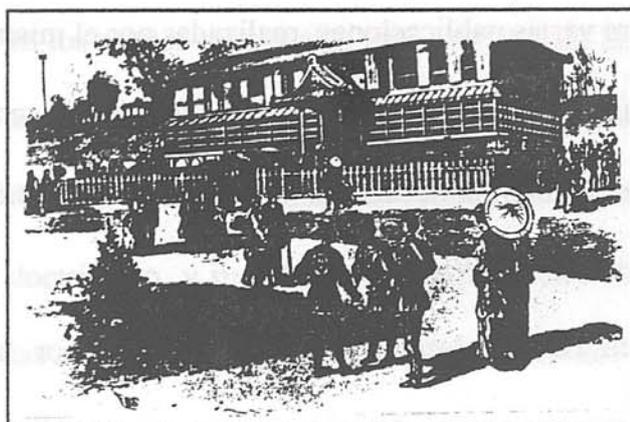
las bellezas de las xilografías japonesas y de los libros ilustrados. Junto con Freer, La Farge, Tiffany y Havemeyer fue fundador del *Grolier Club* que realizó la primera gran exposición

de *ukiyo-e* en Nueva York en 1889, y dió conferencias sobre el tema antes de que hubiera cualquier colección local notable.

### b) La *Philadelphia Centennial*: Exposiciones Universales y Ferias de Muestras.

Puesto que Estados Unidos fue un bastión intacto para el japonismo, muchos - incluidos los japoneses- lo vieron como un país que podía ser espoleado hacia nuevos niveles de curiosidad pudiendo llegar a ser un nuevo mercado de enorme consumo. Las numerosas implicaciones de esta historia son dignas de examinarse por extenso, ya que a través del japonismo, América reaccionó asumiendo tanto la comercialización del arte como la "nueva" inspiración que podía proporcionar en el mundo de las artes visuales.

En América el interés por Japón fue fuertemente estimulado por la oportunidad de ver productos japoneses en las grandes exposiciones internacionales que fueron como un rasgo característico del período. La primera de éstas en tener una sección japonesa fue en la



Ilustr. 28. Pabellón japonés en la *Philadelphia Centennial*. Grabado de la época.

*Philadelphia Centennial* de 1876, donde una vivienda japonesa y una casa de té fueron construidas en Fairmount Park. Los encargados de atender al público iban vestidos a la japonesa y los artículos en venta consistían en "antiguos bronce, curiosas piezas de porcelana y cerámica, madera y marfil tallados y obras lacadas", como decía la publici-

dad.<sup>91</sup>

Como resultado de esta exposición, así como de la publicación de artículos y libros sobre el tema, empezó a difundirse por América el conocimiento de los interiores japoneses. Esta tendencia explica el porqué del salón en la casa del Dr. E.H. Williams en Filadelfia, y del dormitorio japonés del Dr. William H. Hammond en su casa de la Quinta Avenida, ambos realizados en la década de 1880. Otros ejemplos son ilustrados por Clay Lancaster en su libro sobre la evolución hacia el gusto japonés en los Estados Unidos.<sup>92</sup>

Las anteriores Exposiciones Universales también tuvieron su repercusión en Estados Unidos, como por ejemplo la de Londres en 1862 que tuvo una sección oriental. Al visitarla el coleccionista de Baltimore, W.T. Walters, se inclinó hacia la compra de este tipo de arte del Lejano Oriente, confirmando su gusto con lo que veía en las exposiciones de París y Viena en 1867 y 1873, respectivamente. Este hombre debe ser contado, por otra parte, como uno de los pioneros americanos en la difusión del gusto oriental en el siglo XIX. Su colección no es comparable en calidad con ninguna otra de Boston o Nueva York, ya que, como señala el profesor W.G. Constable: "aunque miscelanea, la colección era razonablemente sistemática, formada para proveer material para varias publicaciones, realizadas por el mismo Walters o bajo su directa supervisión, y culminando en los diez volúmenes de *Oriental Ceramic Art* de S.W. Bushell, con láminas en color, publicados en 1897 tras la muerte de Walters".<sup>93</sup> Su colección y la de su hijo forman hoy el Walters Museum.

La influencia se dejó ver también en otros coleccionistas, que atraídos por las

---

<sup>91</sup> Para más información específica sobre esta Exposición ver Dallas Finn, "Japan at the U.S. Centennial", en *Oriental Art*, noviembre, 1976, pp.49-56.

<sup>92</sup> *The Japanese Influence in America*, op. cit.

<sup>93</sup> W. G. Constable, *Art Collecting in the United States*, Nueva York, 1964, p.86.

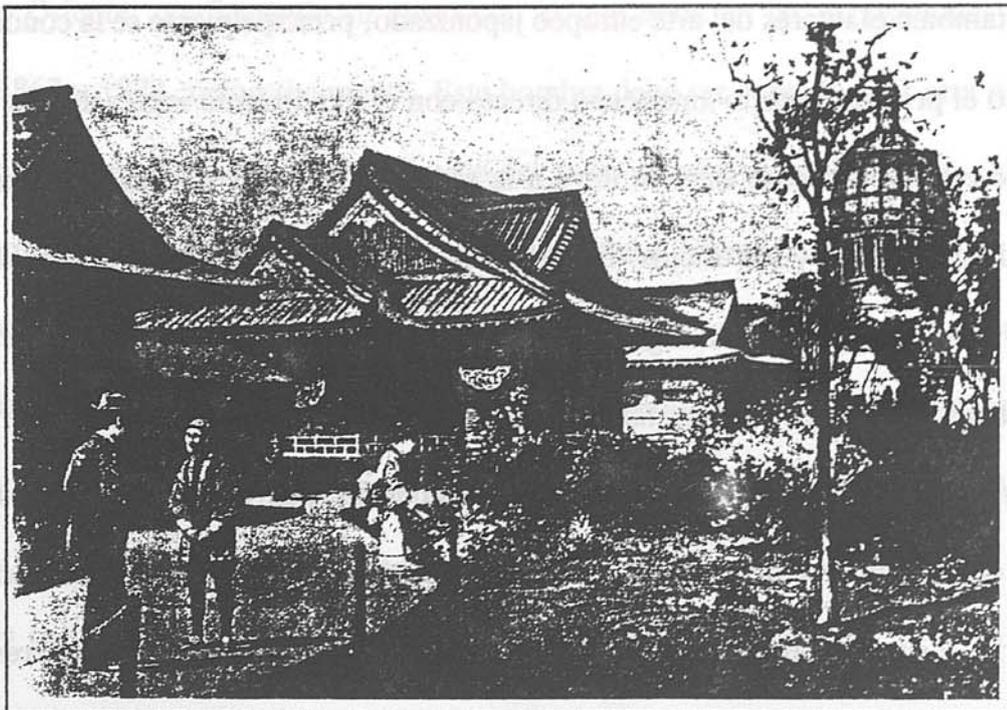
cerámicas y las lacas japonesas hicieron buen acopio de ellas. Existen dos ejemplos de coleccionistas ingleses que visitaron la exposición de Filadelfia y que se quedaron en América parcial o definitivamente. Uno de ellos es el Dr. Christopher Dresser, del que ya hablamos, y cuya colección fue dispersada en una subasta en Nueva York en 1877. Otra colección que fue vendida en Nueva York en 1885, fue la del capitán inglés Frank Brinkley. Brinkley, casado con una japonesa y que había trabajado como asesor militar del gobierno japonés, fue el editor de el *Japan Mail* y corresponsal especial del *The Times* en Tokio y en Nueva York. Escribió doce estupendos volúmenes sobre Japón y China que fueron publicados póstumamente en 1903.<sup>94</sup>

Pero la *Philadelphia Centennial*, a parte de dar a conocer a los japoneses directamente, trajo también el interés del arte europeo japonizado, principalmente se la conoce por haber albergado el primer contacto americano directo con el movimiento inglés del *Art and Crafts*. El eco de este movimiento estético llevó a la revalorización del trabajo artesanal y enfatizó la unidad entre el arte y los oficios. En Inglaterra estos objetivos eran fruto del descontento, que ya vimos, por los efectos negativos de la Revolución Industrial. El refugio lo hallarían en los relatos medievales y en las fantasías artesanales de esa misma época. América no tenía una contrapartida a los prerrafaelistas ingleses, aunque las ideas que proclamaba su líder, John Ruskin, eran ampliamente conocidas. El movimiento en América era más ecléctico que doctrinario, y sus ideales encontraron una remarcable, y quizás, insospechada resonancia en las exposiciones japonesas de la *Centennial*. La importancia de estas exposiciones tanto para el público como para los artistas nunca podrá ser sobrevalorada, ya que supusieron un primer encuentro con obras de arte de calidad para ellos en una tierra que carecía casi por completo

<sup>94</sup> Frank Brinkley, *Japan and China; their history, arts and literature*, Londres, 1903.

de ellas. Además no fue hasta después de la Exposición de la *Philadelphia Centennial* de 1876, que el japonismo llegaría a empapar a los Estados Unidos y se ganase al gran público. Empujados por las actividades de los promotores e industriales franceses e ingleses, la apreciación del arte japonés abarcaba tanto sus propios méritos estéticos como sus efectos sobre la revolución industrial.

A través de ejemplos de objetos concretos que se exhibieron en la *Philadelphia Centennial*, los americanos pudieron ver por sí mismos como los diseñadores industriales europeos se inspiraban en los motivos japoneses en cerámicas y en otras piezas de arte decorativo. Una vez convencidos de la validez de las obras europeas, los americanos estuvieron aún más dispuestos a usar los motivos japoneses en sus propias obras.



Ilustr. 29. Edificio Hooden (Phoenix Hall), *Columbian Exhibition*, Chicago. Grabado del *Harper's Weekly*, del 3 de junio de 1893.

Un nuevo impulso a la difusión del conocimiento del arte japonés fue llevado a cabo en 1893 por la *World Columbian Exposition* de Chicago. El gobierno japonés que estaba al

tanto de lo que estaba ocurriendo, supieron elegir lo que había de representar a su país. En esta ocasión llevaron sólo objetos de alta calidad técnica, quizás para disipar cualquier asociación con las burdas imitaciones que inundaban los mercados occidentales. De esta manera no sólo se espoleaba a unos cuantos a coleccionar estampas japonesas, entre ellos a Clarence Buckingham, cuya colección está ahora en el Art Institute de Chicago, sino que ejerció una profunda influencia sobre la arquitectura de la Escuela de Chicago.

Esto nos permite hacer un inciso para hablar sobre la arquitectura americana, sin embargo aquí no vamos a entrar a pormenorizar los elementos concretos que se van a incorporar a la arquitectura americana, sino tan solo a testimoniar el impacto que lo japonés realizó en esta arquitectura y cuales fueron sus vías de introducción, sirviéndonos también para corroborar las extrañas vías que ha utilizado el japonismo para fecundar al arte que después se realizará durante las vanguardias del siglo XX.

El edificio Hoo-den que albergaba la sección japonesa en la referida *World Columbian Exhibition* consistía en tres tipos de edificios, cada uno de ellos representando un período diferente de la arquitectura japonesa. Este edificio fue una gran fuente de inspiración para Louis H. Sullivan y, aún más para el joven Frank Lloyd Wright. Este último sería el creador de una nueva escuela de arquitectura en la que un pronunciado acento japonés, como en la casa Warren Hickox en Kankakee (Illinois), es evidente. Sin embargo hay autores que consideran que esta influencia ha sido sobrevalorada y que su obra, a pesar de que refleje en los elementos decorativos un gusto por lo japonés, es resultado de su propio estilo individual que reuniría también otras influencias.<sup>95</sup> Las relaciones directas de Wright con Japón se

---

<sup>95</sup> Cfr. C. Perkins, "Fact or Fiction? The Legacy of Oriental Art", *Art in America*, vol. 53, n°1, 1965, p.44.

iniciaron, como muy tarde, con su primera visita a Japón en 1906, que le convirtió en un amante de las estampas japonesas.<sup>96</sup> El origen de esta afición vino de que antes de emprender este viaje el coleccionista de Boston, John T. Spaulding le pidió que le consiguiese algunos ejemplares. Wright aceptó esta tarea y fue adquiriendo a la vez copias para él; debido a sus buenos contactos, pudo conseguir un buen número de esplendidas estampas.

Un año después de la mencionada feria de Chicago, se preparó otra exposición internacional en San Francisco, y en 1904-5 la exposición de la *Louisiana Purchase Fund* tuvo lugar en St. Louis. El resultado de la participación japonesa en estas ferias fue el desarrollo aún mayor de un gusto por el estilo japonés en las construcciones y jardines.

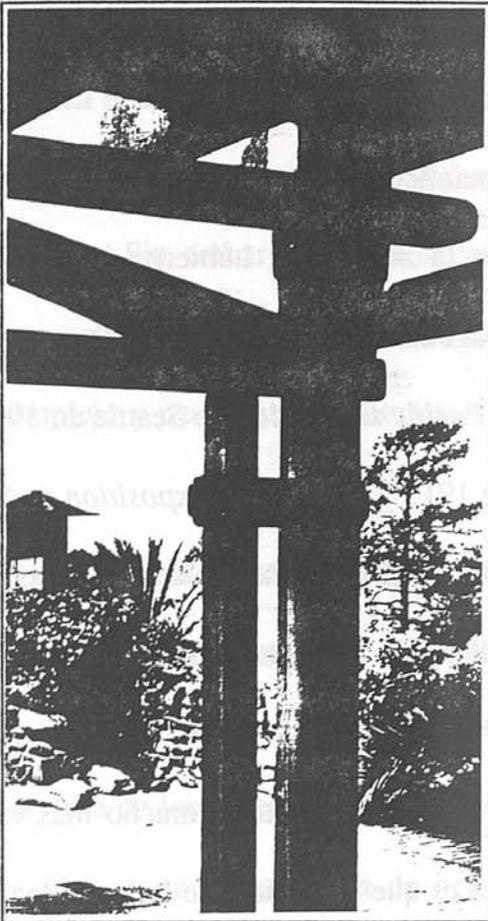
Sin embargo los primeros exponentes de la arquitectura japonista en Estados Unidos ya existían y habían salido del estudio Greene & Greene (Charles Sumner Greene y Henry Mather Greene). La utilización del artesanado y el respeto por los materiales que utilizaban para sus proyectos, realizados entre 1903 y 1916, son muestra de lo que habían visto en los pabellones japoneses de las Exposiciones Universales. Pero la principal característica japonesa que tomaron para sus diseños fue la apertura de la casa al exterior, en la que situaban una jardinería de origen claramente japonés. Los espacios interiores, sin embargo, eran concebidos de una manera más pesada y desproporcionada que los japoneses, pero que se compensaban con una decoración llena de detalles *art nouveau*.<sup>97</sup>

Contemporáneamente a la obra de los hermanos Greene se estaba desarrollando el

---

<sup>96</sup> Llegó a escribir un opúsculo sobre las estampas japonesas: *The Japanese Print. An Interpretation*, Nueva York, 1912. Posteriormente su trabajo abarcaría los dos países ya que en 1915 fue comisionado para construir el Hotel Imperial en Tokio, con lo que los japoneses le certificaban como capaz de crear un edificio moderno siendo a la vez respetuoso con las peculiaridades de la arquitectura japonesa.

<sup>97</sup> Cfr. los capítulos VII a XV de Lancaster, op. cit.



Ilustr. 30. Greene & Greene. Casa D. Gamble, Pasadena (Cal.), 1908.

*bungalow* californiano. Aunque nunca constituyó propiamente un estilo, la crítica desde los años 10 en adelante ha considerado que su diseño básico es japonés aunque el término *bungalow* sea originario de la India. Se pueden encontrar muchos diseños en el *Bungalow Magazine*, que se publicó mensualmente entre 1910 y 1918 en la Costa Oeste. El *bungalow* llegó a ser muy popular, tan es así que fue un tipo de vivienda que actualmente se identifica perfectamente como propio del paisaje natural de California.

Pero las construcciones de estilo japonés sin embargo no están exclusivamente en unas zonas de Estados Unidos. En su libro, Lancaster da fascinantes datos sobre Sho-fu-den, propiedad del Dr. Takamine en Merrieworld Park, cerca de Monticello en Catskills, Nueva York, y sobre la casa de té en la residencia de verano de Mr. Alexander Tison cerca de la anterior. La tradición del jardín japonés aún continúa en Estados Unidos, y siguen haciéndose por todo el país.

Sin embargo, como hemos visto, los intereses políticos y económicos del comercio internacional eran los responsables primarios del entusiasmo por la cultura japonesa que empezó a mediados de los noventa y que no acabaría hasta veinticinco años después. Aquí, como en el Este, el primer ímpetu japonizante en la Costa Oeste vino a través de las ferias. En este caso fue la *Mid-Winter Exposition* de 1894 celebrada en el Parque del Golden Gate

de San Francisco, en la que se crearon unos jardines japoneses y unas casas de té que permanecen todavía, quedando hoy día como los más antiguos de América.

Durante este período de tardo eclecticismo romántico de corte oriental y, aunque el movimiento no fuera tan fuerte en el Oeste como en la zona Este, hubieron intentos de construir copias literales de templos y residencias, pagodas y jardines. Alentados por las exposiciones japonesas contenidas en la *Alaska-Yukon-Pacific Exposition* de Seattle en 1909, la *Pacific International Exposition* de San Francisco de 1915 y la *Panama Exposition* en San Diego en el mismo año, el interés pudo haber continuado, de no haber sido por la popularidad de los edificios "churriguerescos" de Goodhue que dominaron en la feria de San Diego. Era el *Spanish Revival* que duraría hasta los años treinta.

Como se puede deducir, el auge de lo oriental en la costa oeste es mucho más vital que intelectual. Un dato que podría corroborar esta idea es que se deduce de la recopilación de datos que se exponen en *Japanese Art Exhibition with catalogue in the United States of America. 1893-1981*<sup>98</sup>, en el que no se nos da noticia de una exposición de arte japonés en la costa oeste hasta el año 1936, y la siguiente en 1952. Mientras, Boston o Nueva York las venían albergando en sus principales museos desde 1893. Así las exposiciones, tanto en galerías como en museos, sobre arte oriental en la costa oeste brillan por su ausencia, y si existieron fueron a través de subastas de chamarileros de poca relevancia para la historia del arte. Esto da a entender que, mientras los primeros, quizás gracia a la fuerte presencia de orientales en su territorio, toman los objetos orientales dentro de la estética oriental, que une el arte a la vida y no lo esterilizó en los museos, aunque a primera vista pudiera creerse que no le dió la importancia que tiene y cayera en la más típica *chinoiserie* o *japonaiserie* -es

<sup>98</sup> Publicado por la Japan Society, Nueva York, 1981.

decir como mera decoración-. Los segundos, la costa atlántica, carentes de una población asiática notable, lo reservan y contemplan como algo escaso y extraño -digno de estar en un museo-, aunque en un principio pudiera parecer que lo aprecian y reverencian como un arte sublime. Sin embargo, estamos dando soluciones precipitadas al problema de las distintas respuestas que se dieron en Estados Unidos ante el arte oriental. Es un tema mucho más complejo y necesitaría un estudio a parte.

#### 4. Del coleccionismo a los museos. La creación de un gusto artístico.

##### a) Coleccionismo: entre lo privado y lo público.

Un grupo que oscilaba entre los intelectuales y los artistas eran los coleccionistas. La mayoría de los coleccionistas típicos a gran escala eran grandes magnates que haciendo uso de su fortuna se rodeaban de bellos objetos pero con pocos conocimientos sobre lo que adquirirían. Sin embargo había unos cuantos que además de atesorar arte y decorar sus casas estaban francamente interesados por lo que coleccionaban.

Por lo que hemos hablado ya de él, Charles Lang Freer no encaja totalmente en este grupo, al que Sutton califica como "un fastidioso esteta"<sup>99</sup>, en el mejor sentido de la expresión. Como amigo y patrón de Whistler creó la más bella colección de su obra que existe, consiguiendo adquirir la famosa *Peacock Room* cuando su primer propietario la iba a desmontar; junto a Whistler se rodeó de otros pintores como Thayer, Tryon y Dewing y algunos más. Todo ello rodeado de una exhuberante colección de arte oriental de todo tipo.

Freer en su labor coleccionista no se sentó en su casa y esperó que los marchantes le ofrecieran piezas; él mismo fue el que desarrolló una labor de cazador de obras de arte.

---

<sup>99</sup> Sutton, op.cit., p.156.

Visitó Europa y el Próximo y Lejano Oriente, comprando una amplia variedad de piezas allá por donde fuera. En 1910 se internó en el corazón de China, que era donde estaba aún el gran tesoro. Saarinen al respecto nos dice: "Freer jugó una astuta y tortuosa partida contra los marchantes que estaban siempre tras su pista. Buscaba incansablemente de provincia en provincia y descubría pinturas que estaban bien escondidas en el interior del país. Contrató a niños chinos para que le acompañasen, pagándoles diariamente tanto si le encontraban cosas como si no, y comprando hábilmente cosas que después desechaba para con ello animar sus esfuerzos y lograr lo que buscaba. Una vez estuvo durante semanas detrás del rastro de una pintura de la dinastía Sung de Ma Yuan, de la que había oído hablar en Japón. El precio, cuando la localizó, fue de la friolera de 40.000 dólares."<sup>100</sup>

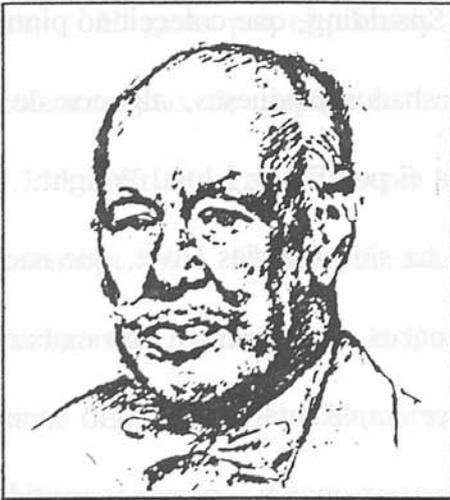


Ilustr. 31. C. Freer por Steichen.

Su colección consistía en cerca de 1.200 pinturas chinas, 600 bronce, 500 jades (que en sus últimos años favoreció especialmente) y casi 2.000 piezas japonesas. Esto junto con las obras de los pintores occidentales mencionados, fue lo que constituyó el núcleo de la gran galería, que con su nombre se inauguró en 1923 en Washington tras su muerte y que actualmente pertenece a la Smithsonian Institution. Posteriormente, gracias a los fondos de la que la dotó, se ha visto enriquecida con otras notables adquisiciones.

Otro coleccionista viajero fue Langdon Warner, nacido en Cambridge (Mass.) en 1881. Visitó el Turkeistán Ruso en 1904, un año después de graduarse por Harvard, y dos

<sup>100</sup> Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors*, Random House, Nueva York, 1958, p.139.



Ilustr. 32. Langdon Warner.

años después encontró a Okakura en Boston. Desde entonces hasta su muerte fue uno de los principales estudiosos del arte japonés, sobre el que escribió varios libros, incluyendo *The Enduring Art of Japan* y un volumen publicado póstumamente sobre escultura japonesa del periodo Tempyo (1959). Trabajó en el Museo de Boston y en el Fogg y fue asesor para crear bastantes colecciones públicas, como las de Kansas City y la de

Cleveland. Uno de sus mejores logros fue su papel para convencer a las autoridades de Washington que Kyoto era de mayor significancia cultural que militar, evitando con ello el previsto ataque aéreo. En 1946 fue encargado de la División de Arte y Monumentos del General MacArthur tras la Segunda Guerra Mundial colaborando mucho para ayudar a su querido Japón en este tiempo. Su inspiración estimuló a varias generaciones de estudiantes con sus escritos agradablemente libres de verborrea.<sup>101</sup>

Después de lo que hablamos de la tradición bostoniana de amor hacia el arte oriental no es sorprendente ver las colecciones que florecieron allí. Entre ellas estarían las grandes colecciones de porcelana china de Lyman, Macomber y Wales entre otros. Estas colecciones atrajeron a los marchantes de todo el mundo que organizaron significativas subastas, siendo una de las más importantes la organizada por Yamanaka en Boston en 1902, compuesta de antiguas esculturas y objetos budistas de templos y palacios de Japón y China.

Esto ha llevado, gracias a la benefactora legislación tributaria de Estados Unidos, que muchos coleccionistas hayan ido enriqueciendo los fondos de sus museos, tanto del Museo

<sup>101</sup> Introducción de James Marshall Plumer al libro de Langdon Warner, *Japanese Sculpture of the Tempyo Period*, edición de 1964, p.2.

de Boston como los del Fogg. Uno de ellos fue, John T. Spaulding, que coleccionó pinturas impresionistas francesas junto con un gran grupo de grabados japoneses, algunos de los cuales, como ya ha sido señalado, fueron adquiridos para él por Frank Lloyd Wright.

Un benefactor más reciente del Museo de Boston ha sido Charles Hoyt, que nacido en 1889, visitó Japón en 1910 empezando a partir de entonces a coleccionar. Sin embargo, aunque poseyó un buen número de objetos japoneses, su principal interés se dirigió hacia la cerámica china del período Sung; también poseía celadones coreanos y, en menor cantidad, escultura china. Desempeñó durante algunos años servicios como voluntario en el Museo Fogg, trabajando en grabados japoneses. Era un hombre de gusto exquisito. En cualquier materia que eligiera coleccionar seleccionaba con un extraordinario juicio, pero jamás lo obvio ni lo pomposo. En 1952, tres años después de su muerte, una pequeña exposición de su colección se celebró en el Museo de Boston.

Otro amante del arte de Nueva Inglaterra fue Grenville L. Winthrop, que combinó la pasión por los dibujos del siglo XIX, con la dedicada al arte oriental. Su colección, ahora en el Fogg, es rica en ejemplos de bronce chinos, jades y esculturas primitivos.

#### **b) Coleccionismo y gusto artístico.**

De todo esto, como es lógico se iba a derivar un gusto artístico más generalizado entre el público que visitaba esas colecciones y museos. Y así como ha ido evolucionando el gusto occidental por el arte oriental ampliando su capacidad de aceptación, igualmente sucedió con los coleccionistas que fueron la avanzadilla del gusto americano.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Cfr. Lewis Mumford, *American Taste*, The Westgate Press, San Francisco, 1929 y René Brimo, *L'évolution du Goût aux Etats-Unis*, 1938, p.128. Vid. también sobre la popularización del gusto americano por lo japonés, Jane Converse Brown, "'Fine Arts and Fine People': The Japanese Taste in the American Home, 1876-1916", in *Making the*

El gusto por el primitivo arte chino, por supuesto, no fue compartido por los ricos coleccionistas de finales del siglo XIX; estos hombres, tales como Benjamin Altman, J. Piermont Morgan y Joseph Widener estuvieron primeramente fascinados por la última cerámica china. El *claro de luna* o la *sangre de buey* fueron las decoraciones favoritas para las grandes mansiones de la Quinta Avenida de estilo "chateau" francés. Durante la última parte del siglo H.R. Bishop, que había hecho una gran fortuna con el comercio de azúcar cubano, empezó a adquirir jades, y James Garland consiguió una impresionante colección de la porcelana Azul y Blanca, tan admirada por Whistler y D.G. Rossetti en Londres, siendo posteriormente adquirida por una gran suma por J. Piermont Morgan en 1902. Por otra parte, John B. Trevor y Charles S. Smith, que fue el comprador de la colección del capitán Brinkley, se dedicaron a las pinturas chinas.

La cerámica japonesa fue coleccionada tanto en Nueva York como en Boston. En Manhattan, los Havemeyer fueron no sólo intrepidos compradores de pintura francesa del siglo XIX y de antiguos maestros españoles, sino también grandes apreciadores del arte japonés. Mr. Havemeyer había visitado la exposición de la *Philadelphia Centennial*, adquiriendo allí un número considerable de objetos japoneses, entre ellos un grupo de telas. Estas fueron usadas por Colman, socio de Tiffany, cuando la biblioteca de la casa de los Havemeyer fue decorada; tapaderas de teteras japonesas fueron colocadas en el techo y lacas japonesas, así como diseños célticos, dieron lugar a los "motifs" empleados en la decoración. Esta mezcla de oriental y céltico, por supuesto, es típico del Modernismo (Art Nouveau). Este fondo servía de respaldo para los Rembrandt y bronce T'ang, Chou y Han, aunque estas

---

*American Home: Middle-Class Women and Domestic Material Culture, 1840-1940*, ed. Marilyn Ferris Motz and Pat Browne (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1988), pp.121-39.

obras no atraían muy profundamente el gusto de Havemeyer. Su esposa, Lousine, gran admiradora de las obras japonesas, recuerda en sus memorias que Morse le dijo que fue su marido quien le enseñó la verdadera dignidad y belleza de la cerámica japonesa.<sup>103</sup>

El dialogo Oriente-Occidente ha continuado hasta nuestro tiempo en el contexto de los coleccionistas americanos. Durante los años veinte destacan algunos como, Alfred F. Pillsbury que hizo una colección enorme de primitivos bronce chinos; Russell Tyson y las dos señoras Buckingham, de Chicago; Richard Fuller, en Seattle; y John D. Rockefeller que también adquirió un buen número de importantes porcelanas de última época. Gracias a ellos, la Freer Gallery, el Museo de Cleveland, la Nelson Rockill Gallery, el Museo de Kansas City, el Metropolitan Museum y otros muchos se han hecho con valiosos objetos para sus colecciones.

Las actividades de los coleccionistas y de los conservadores de los museos han sido complementadas por las de otros estudiosos. Nombres como el de Laufer, que halló cerámica arqueológica en la última década del siglo XIX, Alexander Soper, James Cahill, Alfred Salmony, John Pope, Sherman Lee, Laurence Sickman, Robert Treat Paine, Jr., o D'Argencé entre otros, vienen a la mente; ellos desde América han enriquecido nuestros conocimientos sobre el arte asiático.

El atractivo del Lejano Oriente es obviamente variado y difiere de generación en generación. Estas variaciones del gusto son tan amplias como lo es el arte oriental mismo. Todo, desde lo más inteligible a los ojos occidentales hasta las abstracciones y caligrafías más incomprensibles, ha sido objeto del coleccionismo orientalista americano. Cabe preguntarse que puede llevar a recoger esas artes tan extrañas y ajenas. Es complicado y entran en juego

---

<sup>103</sup> Louisine W. Havemeyer, *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*, 1961, p.75. Cit. por Sutton, op. cit.

muchos factores. Okakura Kakuzo, un personaje que estuvo muy implicado con algunos de estos personajes, nos da una de las claves para entender este afán por el arte oriental en *El libro del té*: "nadie más que quien ha vivido en idilio constante con la belleza, morirá en sus brazos."<sup>104</sup>

<sup>104</sup> *El libro del té*, Edicomunicación, Barcelona, 1992, p.122.