

---

## Arte japonés y japonista en España

Javier Arnaldo  
9 enero, 2014

El libro *Japonecedades*, publicado en 2004, en el que Juan José Lahuerta resumió su visita a Japón, concluía corroborando una tesis formulada por el niponista Basil Hall Chamberlain en 1890: «Los japoneses hacen muchas cosas exactamente al contrario de lo que los europeos juzgan natural y conveniente». Lahuerta hacía notar la coincidencia entre sus propias observaciones y lo que encontraba reseñado en Chamberlain y, más explícitamente, lo que trescientos años antes que este había apuntado el misionero Luís Fróis. El jesuita portugués (*Tratado en el que se encuentran de modo sucinto y abreviado algunas contradicciones y diferencias entre los europeos y los habitantes de esta provincia del Japón*) ilustra con innumerables ejemplos que las costumbres japonesas obedecen a cánones rigurosamente contrarios a los europeos, como si estuvieran conformados a la inversa. Viéndose avalado, en consecuencia, por literatura muy fundamentada, el discurso de *Japonecedades* proponía finalmente al visitante occidental de Japón una suerte de eje, cuyos dos polos (cultura de procedencia y cultura de llegada) hicieran de espejo uno de otro.

El contraste se mantiene. Aún hoy en día, cuando Japón se ha convertido en un observatorio poderosísimo de las culturas del mundo, persiste una organización social y cultural específica. La exposición *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, programada por la Obra Social «la Caixa»

esta temporada en los CaixaForum de Barcelona y Madrid sucesivamente, se ocupa de la relación secular de Occidente con Japón, desde los primeros contactos en el siglo XVI hasta la década de 1930. Aunque generalmente se entiende por *japonismo* un fenómeno de fuerte receptividad de los modelos artísticos japoneses en el arte occidental, fenómeno que a grandes rasgos coincide con el movimiento modernista, hasta el punto de determinarlo decisivamente, en la exposición se considera que, bajo esa rúbrica, caben todas las relaciones culturales, y no sólo las artísticas. De modo que la antes señalada «diferencia» cultural se somete en la exposición a una aproximación más rica, favoreciendo un entendimiento nuevo del término *japonismo*. Bien es verdad que la experiencia más antigua aparece sólo como capítulo introductorio de la más moderna, a la que se dedica el grueso de la muestra, y que tampoco trata ésta del fenómeno japonista en el arte occidental en sentido lato. Más bien se glosan los diversos encuentros de la cultura artística hispana con la japonesa, los cuales, por revestir carácter pionero a nivel mundial en la historia de la expansión europea, aparecen destacados en toda su importancia.

Esta exposición ha sido además programada como evento vinculado a la celebración del Año Dual España-Japón, que ya se ha nutrido de otras iniciativas, como, por ejemplo, el espléndido recital de piano de Hisako Hiseki con composiciones japonesas y españolas en junio pasado, y la también interesante exposición *Estampas japonesas en el Museo del Prado* del pasado otoño. En el marco de ese complejo programa, la muestra de CaixaForum es, tal vez, la actuación que interpreta más literalmente la efeméride celebrada, el cumplimiento de cuatrocientos años de relación entre España y Japón, combinación de circunstancias que vendría a justificar el arco cronológico recorrido por su exploración del *japonismo*. Este planteamiento ha permitido exponer una pieza de caligrafía japonesa de 1613 absolutamente extraordinaria. Se trata de la carta de octubre de ese año que simboliza el inicio de los contactos políticos hispano-nipones. Fue enviada por Date Masamune, señor de Sendai, con una delegación diplomática de la que formaron parte el samurai Hasekura Tsunenaga y el franciscano español Luis Sotelo, llegados desde Japón a Sevilla el 23 de octubre de 1614 para concertar relaciones con esa ciudad y con la corona imperial española. Ese documento fundacional, conservado en el Archivo Municipal de Sevilla, con hermosísima caligrafía sobre papel de arroz dorado y plateado, puede contemplarse en la exposición y justifica por sí solo la visita. El Año Dual España-Japón cuenta para celebrarse con el hecho de que ese documento cumple en 2013-2014 cuatrocientos años de antigüedad.

Junto a esa caligrafía, la muestra presenta otras piezas de arte japonés de la época, así como valiosos mapas y libros españoles de los siglos XVI y XVII relacionados con Japón, que visten una sección dedicada eminentemente al arte *namban*, esto es, al arte japonés que en esos mismos siglos se adecuó a las novedades y requerimientos de los misioneros y comerciantes llegados desde la península ibérica. Bajo la denominación *namban* se entiende tanto el arte puramente japonés que documenta la presencia de los barcos y personas extranjeros en su territorio, como la producción artística derivada de encargos de los remotos forasteros, con frecuencia para el culto católico y, en ocasiones, deudora de repertorios iconográficos e incluso de recursos técnicos puntualmente introducidos por los misioneros. En todo caso, en el arte *namban* se contienen las primeras manifestaciones de mestizaje entre las civilizaciones japonesa y católica, con lo que adquiere una relevancia histórica singular. También el encargo de muebles de laca japonesa para su importación a Europa, destinados tantas veces a funciones devocionales, facilitó en la península ibérica la primera

toma de contacto con el arte nipón. Pero, aunque se ponga por escrito que hay un arte del período *namban*, es falso identificar este fenómeno del arte japonés con el correspondiente a una época de su historia, pues tan solo representa una pequeña parte de la cultura artística del país asiático en el espacio de tiempo en que fue tolerada la actuación de los evangelizadores. En todo caso, como quiera que se trata de un fenómeno artístico de interesante complejidad, no exento de complicidades con formas de creación desarrolladas en otros lugares de Asia, como Goa y Macao, con mucha mayor presencia católica, se suscitan múltiples incógnitas historiográficas que este primer capítulo de la exposición invita a despejar.

Muy elocuentes son las dificultades para encontrar relaciones de afinidad entre lo que, en Europa, se derivó del conocimiento de la cultura japonesa en los siglos XVI y XVII, y la admiración que despertó en el tránsito del siglo XIX al XX la tradición antigua y moderna del arte japonés, a cuyos cánones respondieron, por ejemplo, la arquitectura de Frank Lloyd Wright y la pintura de Pierre Bonnard y Édouard Vuillard. En el primer caso, asistimos a uno de los episodios más singulares de la expansión europea, sólo comparable a los acontecidos en otras sociedades asiáticas, como la china, donde los esfuerzos de evangelización se encontraron con un fracaso estrepitoso. Al no ceder en absoluto en refinamiento dichas culturas a la de los europeos, Occidente sólo podía valerse, para argumentar su superioridad, de la religión, esto es, de la fe en un Dios verdadero aún desconocido por esa otra humanidad sin Salvador. No olvidemos que, entre medias de estos dos episodios históricos, hay poco más o menos dos siglos y medio de ausencia de contacto entre Japón y Europa, y que los agentes de intercambio fueron, respectivamente, los misioneros y los comerciantes de artículos de lujo, nada parecidos entre sí. No convence, por tanto, el argumento que se recoge en el artículo del catálogo dedicado a la cultura japonesa del siglo XVI, la que originó el arte *namban* de frustrada historia: «Hubo que esperar hasta mediados del siglo XIX para que se hiciera realidad esta unión cultural y artística entre Japón y Occidente» (p. 19). En efecto, los dos episodios de relación cultural no guardan entre sí una semejanza significativa. El esfuerzo de no obviar en la exposición el capítulo inicial del acercamiento entre la Europa católica y Japón, al que siguió la orden de cierre de todos los puertos nipones al comercio con extranjeros, desde luego con la salvedad de los chinos, ayuda, sin embargo, al visitante a entender que el impacto de las mercancías japonesas en Europa, tras la reapertura del comercio a partir de 1858, revistió el carácter de una novedad absoluta.

Las secciones que componen el grueso de la exposición cuentan, con ejemplos numerosos, el desarrollo del gusto japonista que se produjo tras la llegada a Europa desde el país del sol naciente de productos como los que ilustraron la célebre revista del marchante Siegfried Bing *Le Japon artistique*, publicada en París entre 1888 y 1890. Estampas, pinturas, cerámicas, peines, *tsuba* (guardamanos de katana), textiles, estatuas, lacas, abanicos, *netsuke* (botones, habitualmente de marfil u otros huesos muy nobles), biombos y otras creaciones de muebles japonesas crearon una moda de enorme impacto desde la década de 1870, y, sobre todo, desde la siguiente. Indudablemente, la relación de espejo entre la cultura europea y la del archipiélago japonés, en la que se ve invertida, adquirió una intensidad inaudita en la época que resolvió convertir a Japón en nueva Grecia para Occidente.



Pese a lo que anuncia el título de la exposición, que parece remitir a un fenómeno internacional, lo que muestra esta es la asimilación que se hizo en España de la poderosa corriente que determinó la modernidad del arte occidental, y que conocemos como japonismo. El conocimiento del coleccionismo de arte japonés en España y del desarrollo del fenómeno japonista en nuestro país ha ido adquiriéndose en los últimos quince años gracias a los estudios de investigadores jóvenes, entre los que se encuentran el propio comisario de la exposición, Ricard Bru, y el profesor de la Universidad de Zaragoza, David Almazán, quien se doctoró con una tesis sobre Japón y el japonismo en las revistas ilustradas españolas. Estos investigadores, junto a Elena Barlés, Pilar Cabañas, Isabel Coll, Fernando García Gutiérrez, Rosa Vives y otros, han realizado trabajos que permiten hoy saber mucho más sobre un tema tan importante como el de la moderna recepción de la cultura japonesa en nuestro país, que aún en fechas muy recientes estaba completamente por

estudiar. Merece la pena recordar que, entre los pioneros en la investigación del arte japonés, destaca la interesantísima personalidad de Ernest Fenollosa, quien, aunque desarrollara su actividad en Estados Unidos, procedía de España: sería adecuado que constara simbólicamente como autoridad histórica disciplinar para un ámbito de estudio en el que aún cabe esperar un rendimiento académico importante en nuestro entorno. Ricard Bru ha colaborado también en los textos del catálogo de la antes mencionada exposición *Estampas japonesas en el Museo del Prado*, en la cual se mostraba una colección de veintisiete grabados perteneciente a la pinacoteca nacional, adquirida en su mayor parte para el antiguo Museo de Arte Moderno en 1936. Esta muestra permitió dar a conocer un patrimonio más o menos ignorado, de forma comparable a lo que se hizo en 1999 en la exposición *Hanga: imágenes del mundo flotante*, que expuso una selección del acervo de estampas japonesas conservado desde 1912 en lo que hoy es el Museo de Artes Decorativas.

Por lo que respecta a ese japonismo hispano moderno, las secciones en las que se ha articulado la exposición de CaixaForum trazan un recorrido aproximadamente cronológico y bastante sincretista en sus contenidos. Se hace notar entre los apoyos argumentales un capítulo reservado al japonismo en Francia, país desde el que se recibe esta moda, si bien no se representa con una selección convincente y cohesionada de obras, más aún si tenemos en cuenta que se trataría de señalar ejemplos de particular relevancia para las mejores aportaciones de artistas españoles. Otro de los capítulos que funcionan como apoyo argumental se dedica a la Exposición Universal de Barcelona de

1888. Sin duda, este episodio, que la muestra se limita a ilustrar, supuso un estímulo decisivo para la consolidación de la moda japonista en España.

Las exposiciones universales sirvieron como primer canal de difusión del arte japonés, si bien este estuvo ausente en las primeras que se celebraron, y aun tras su incorporación, los artefactos japoneses tuvieron que competir en ellas con otras poderosas tradiciones artesanales, como la india y la china, hasta hacerse con un nicho indiscutible, que ya se hallaba conquistado para 1888. La Exposición Universal de Barcelona se celebró, así pues, en pleno auge de la moda japonista y, desde luego, no quedó sin consecuencias. Una muy importante colección de arte japonés, formada en Barcelona por la familia Mansana, recibió un impulso muy notable precisamente del certamen de 1888, en el que casi puede localizarse su momento de iniciación. La referencia a la Exposición Universal y a la colección Mansana, que llegó a reunir más de tres mil piezas y desapareció, probablemente liquidada por sus propietarios, durante la Guerra Civil, aportan en la muestra de CaixaForum argumentos fuertes a favor de la consideración de un nexo directo entre las innovaciones artísticas nacionales y el arte japonés en el período contemplado, esto es, de la confección de un japonismo derivado de la recepción inmediata del arte japonés. Este tema, que tiene notable interés y viene respaldado por la obra de artistas que, como Santiago Rusiñol y Apel·les Mestres, poseyeron colecciones de estampas y objetos japoneses y realizaron obras muy singulares, no se percibe en la exposición como algo específico. Antes bien, aparece subsumido dentro de la corriente general de la moda japonista que, como bien sabemos, se regía eminentemente por modelos del arte francés moderno. Es probable que un esfuerzo en la distinción y delimitación de constelaciones artísticas que afectaron a este fenómeno hubiera aportado mayor claridad de lectura. La impronta del arte nabi en torno a 1900, por ejemplo, fue muy notable entre artistas como Isidre Nonell, Ramón de Zubiaurre, Paco Durrio, Josep Gaspar Homar y otros de los que asociamos con el japonismo en España, pero realmente su filiación con el arte japonés es la que arrastra el específico estilo decorativo que los sedujo, el del arte nabi, que en sí mismo representaba japonismo y, al mismo tiempo, interpretaba el arte nipón. Ese contacto con el magisterio cultural japonés puede diferenciarse de otros que también se vinculan a modelos franceses, y, desde luego, ha de distinguirse de la presencia de motivos nipones en la pintura mundana de comienzos del siglo XX, que interpreta lo japonés de modo nada coincidente con el arte nabi. La exposición que comentamos posee el mérito de presentar muchos ejemplos diferentes y de contemplar tanto pintura como mobiliario, cerámica, libros, carteles, joyas y otros objetos, pero la propia profusión de la muestra termina por hacer indistintos los ejemplos de japonismo que van sumándose. Es más, a la dificultad de lectura que genera esa circunstancia, se añade el efecto causado por la inclusión de muchas obras de calidad a veces desfalleciente y que se sitúan en lo que la crítica francesa de la época del simbolismo denominó sin ambages japonecedades. Habida cuenta de que es mucho lo bueno que puede rescatarse, no hay razón para relajar los criterios de selección.

La exposición alcanza, asimismo, a tratar la presencia del japonismo en la década de 1930, particularmente en lo que respecta a su incidencia en las vanguardias, si bien priman manifestaciones afines al *art déco* y al *noucentisme*. La inclusión de esta nueva etapa da prueba de la prolongación de un fenómeno que, de forma irreversible y duradera, afectó a la modernidad occidental y la determinó, aunque el momento culminante de su expresión se circunscriba a las décadas del Modernismo propiamente dicho. El todavía clásico libro de Siegfried Wichmann sobre el

japonismo, publicado en 1981, incluye ejemplos de artistas aún posteriores, como Julius Bissier, Karel Appel y Eduardo Chillida, a pesar de que su discurso se limita fundamentalmente al japonismo finisecular. En la exposición madrileña –que atiende a búsquedas y a órdenes diferentes a los de ese libro, pero es coincidente en este aspecto con su intención–, la extensión hasta el arte joven de los años treinta se propone marcar con la tilde de la perseverancia el final del recorrido que realiza. Ocurre, además, que en esa década aparecen algunas novedades irrenunciables para el tema abordado. Todas ellas se produjeron en Cataluña. Irrenunciable es la consideración de la cerámica de Josep Llorens i Artigas, que trabajó en Francia en los años veinte y treinta, y cuya fascinación por la cerámica japonesa contribuyó a que se convirtiera en uno de los grandes renovadores. Tampoco puede renunciarse a hacer notar la consolidación de algunos oficios artísticos, como el lacado japonés o *urushi* en Barcelona, particularmente por el magisterio de Ramon Sarsanedas. Finalmente, no puede dejar de resaltarse la importancia de Eudald Serra en la historia que narra la exposición. Este escultor vivió buena parte de su juventud en Japón, de donde regresó ya casado al final de la Segunda Guerra Mundial. La muestra presenta un dibujo y una escultura de entre la obra realizada por este artista en Kobe. Su presencia, algo enigmática en el contexto que lo rodea, corresponde a una de las miradas más sensibles al arte japonés y radicalmente foráneo: la mirada del hombre que más tarde acompañó a Albert Folch en numerosos viajes por África, Asia y demás. Entre ambos seleccionaron a la sazón esculturas, cerámicas y artefactos que componen una de las colecciones más cautivadoras de cuantas se realizaron en la posguerra. En esa constelación aún mantendría una fuerte autoridad el modelo del arte japonés, pero sin significarse ya como preponderante. Antes bien, la supremacía hacía tiempo que recaía en una riqueza de modelos tan diversos y variados como, al menos, los destinos de los viajes del propio Folch.