

La influència de l'art japonès en l'impressionisme. Del *wabi-sabi* a l'*ukiyo-e*

Mònica Rex Garcia

*Cau la neu
Què llunyana sembla
l'era Meiji!*⁵³

Resum

L'impressionisme, en concret l'obra d'Edgar Degas, va estar fortament influenciat pels gravats japonesos. Per poder afirmar amb arguments aquest fet ens remuntarem a l'era Edo per veure perquè la influència japonesa a occident no va ser possible fins el segle XIX. Veurem les semblances *a priori* entre l'*ukiyo-e* de Hokusai i l'impressionisme, dedicant una especial atenció al caràcter fenomènic d'ambdues corrents que ens conduirà a parlar del *wabi-sabi*. En aquest punt farem un pas endavant en el temps i l'espai. Tornarem a mitjans del segle XIX per veure les conseqüències de l'arribada de les estampes japoneses a França. Ens centrarem en l'obra de Edgar Degas per poder concloure que va ser un dels artistes francesos que millor va captar l'essència de l'art japonès.

Paraules clau

Hokusai, La gran onada, *Kanagawa oki nami ura*, Utamaro Kitagawa, *ukiyo-e*, gravats i estampes japoneses, *wabi-sabi*, impressionisme, Edgar Degas.

La influència de l'art japonès en l'impressionisme

No és possible entendre la cultura popular europea sense parlar d'un fenomen japonès: l'*anime* o en la seva versió en paper, el *manga*. Tots els infants que han conviscut amb un aparell de televisió a casa seva han vist dibuixos animats i la majoria d'aquests dibuixos són d'origen japonès i, per tant, *anime*. Però l'anomenat *fenomen manga* va més enllà del consum innocent i inconscient d'un programa televisiu. Ja fa unes quantes dècades que s'ha teixit una estructura editorial molt potent capaç d'oferir a la majoria de països europeus i de manera gairebé simultània, les novetats nipones més sucoses. Però la influència japonesa a casa nostra no acaba aquí; de fet només és el primer indicador de què existeix un vincle entre la cultura europea occidental i la llunyana cultura oriental japonesa. Dos àmbits més d'influència són els restaurants i les arts marcial. Els restaurants han aconseguit fer-se un racó al cor i a l'estómac de tots nosaltres. La cuina japonesa és tan variada que n'hi ha per tots els gustos: si no t'agrada el peix cru o les algues, pots menjar fideus fregits; si ets de menjar amb cullera, pots tastar la *sopa miso*; si vols pujar al cel tens el *sushi* acompanyat de salsa de soja i *wasabi*. Les arts marcial han enraïgat a casa nostra de manera discreta i silenciosa, però els *dojo* formen part de la silueta de les ciutats. Vistes aquestes influències de la cultura japonesa a occident, és legítim que ens preguntem quan va començar aquest gust per allò japonès.

Geogràficament Japó és un arxipèlag de quatre illes tan juntes que afavoreix la navegació de petites embarcacions de mercaderies però dificulta l'arribada de gran vaixells. Aquesta característica va ser causant d'un aïllament natural pel qual els coneixements de la resta del món entraven en comptagotes. Aquest fet es va maximitzar en el període Edo⁵⁴ i amb el govern del *shogun* Tokugawa qui va ordenar el *sakoku* o tancament del país l'any 1639. El tancament va proclamar-se arran d'una revolta de camperols cristians a la regió de Shimabara. L'objectiu era evitar els

53 En japonès: *furu yuki ya / meiji wa tōku / narinikeri*. De Nakamura Kusatao (1901-1983) aquest petit poema segueix la forma poètica tradicional japonesa anomenada Haiku.

54 El període Edo va de l'any 1603 fins al 1868 de la nostra època.

conflictes religiosos que havien sorgit amb l'entrada de missioners cristians portadors no només de costums occidentals sinó del catolicisme i la seva concepció d'una única i vertadera religió.

El 8 de juliol de 1853 una flota nord-americana de quatre vaixells va arribar al port d'Edo, Tòquio en l'actualitat. El capità de la flota portava una carta del president dels Estats Units exigint al Japó que permetés l'entrada de mariners americans i que obrissin els ports al comerç exterior. El capità nord-americà Perry va acordar amb les autoritats japoneses un any de termini per a què valoressin la carta presidencial, però si es negaven a les exigències americanes, els mariners desembarcarien i farien complir la carta del seu president per la força.

La majoria de *daimyō* o senyors feudals estaven d'acord en signar un acord amb EEUU si així podien evitar una guerra. Però aquest tracte obligava a canviar el sistema polític i tornar a cedir el poder a l'Emperador. Així doncs, durant cinc anys el règim feudal japonès va reformular la seva estructura per fer possible l'obertura comercial. Finalment, el 29 de juliol del 1858 es va signar el *Tractat d'amistat i comerç entre Japó i els EEUU*; al setembre d'aquell any Holanda, Rússia i Anglaterra també havien signat tractats semblants. A partir d'aquell dia, es va iniciar l'intercanvi cultural entre orient i occident que començaria amb el gust per l'art japonès dels impressionistes francesos.

Però tornem a l'època Edo per parlar d'uns dels personatges més admirats pels artistes francesos. Durant el període Tokugawa va viure un dels artistes més importants de Japó en Tokitarō, més conegut amb un dels seus pseudònims més celebres: Hokusai. Nascut a Edo l'any 1760 de la nostra era, va morir l'any 1849, només nou anys abans de l'obertura del port japonès, a l'edat de vuitanta-nou anys. El reconeixement mundial que té és degut a la popularitat que una de les seves obres va aconseguir a finals del segle XIX a França: la mal anomenada *La gran ona*.

Hokusai va començar la seva carrera artística als quinze anys il·lustrant novel·les curtes sota el nom de Takitaro i fent *kakemono-ye*⁵⁵ sota el nom de Shunro. De fet, mai va ser un treballador a sou d'un aristòcrata ni de la cort, sempre va crear art humil per a les classes mitjanes de Japó. Per aquest motiu, era relativament desconegut per les elits socials mentre que els ciutadans més senzills admiraven la seva feina. Aquesta admiració va permetre que, en un moment de necessitat econòmica durant la vellesa, pogués remuntar la situació d'extrema pobresa en què es trobava gràcies a les excel·lents vendes que va tenir la sèrie de *Les trenta-sis vistes del Mont Fuji*.

En el Japó de l'època no existia el concepte d'artista. Hokusai, tot i que pintor, era un artesà i, com a tal, formava part del mateix estatus social que els forjadors de *katanes* o els ceramistes. Per aquest motiu, no necessitava associar les seves creacions a un nom que esdevingués una marca; característica molt comuna en els artistes occidentals que rarament canviaven de nom un cop començaven la seva etapa professional. De fet, Hokusai va fer servir, incloent-hi aquest, vint-i-set noms artístics. Quan considerava que el seu estil artístic havia canviat profundament o iniciava una nova temàtica totalment diferent a l'anterior, es canviava el nom.

La mort de Hokusai abans de l'obertura comercial del Japó, la falta del concepte d'artista i el públic humil a qui anaven dirigides les seves obres haguessin significat l'oblit de l'artista en circumstàncies normals. Però, l'indubtable caràcter sublim de *Kanagawa oki nami ura*⁵⁶ va permetre que l'obra de Hokusai creués fronteres i arribés a les col·leccions privades franceses influint en els artistes impressionistes. Tenim testimoni, per exemple, que Van Gogh coneixia aquesta obra gràcies a una carta que va enviar al seu germà Théo⁵⁷. S'especula que Gustave Courbet estava influït per l'obra japonesa quan va pintar *la vague*.

En tot cas, més enllà de l'autor, les obres de l'estil *ukiyo-e* van arribar a la França impressionista com ens ho demostra el *Portrait d'Émile Zola* (1868) de Manet, on podem veure, a la

55 Els *kakemono-ye* són dibuixos en tela que es penjaven a les parets com ara fem amb els pòsters, per tant no s'utilitzaven marcs per protegir l'obra d'art, a diferència del que es feia en aquell moment a occident.

56 Aquest és el nom original de l'estampa coneguda com *La gran onada*. En realitat, aquest és un malnom que ha quedat arrelat a la història de l'art, però la traducció fidel és *Sota una onada a alta mar a Kanagawa*.

57 "Como tú dices las olas son garras y los barcos están atrapados en ellas, puedes sentirlo" Gogh, Vincent van. *Cartas a Theo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

drete del quadre, una estampa japonesa i a l'esquerra un paravent d'inspiració clarament nipona. De fet, el propi Zola va dir que “els artistes del “món flotant” foren els primers impressionistes i els més perfectes”⁵⁸.

Però tornem a Japó per entendre l'ambient artístic en què se situen els gravats japonesos i, en particular, Hokusai.

A finals del segle XVII, es podien distingir tres moviments artístics ancorats en la societat nipona. El *Bunjinga*, al sud del país; el *Maruyama-Shijō*, a les zones de Kyoto i Osaka; i l'*Ukiyo-e* a Edo. Amb el nom de *ukiyo-e* o *estampes japoneses* s'anomenen els gravats xilogràfics característics de la cultura japonesa que reproduïen paisatges, animals o escenes de la vida ciutadana: camperols, cortesanes, actors de *kabuki*, etc. Aquestes reproduccions pretenien mostrar la importància del moment i de les coses senzilles que, normalment, se'ns escapen a causa dels problemes quotidians, per això el nom de *ukiyo-e*, és a dir, món flotant. Aquest estil va aconseguir un gran suport de les classes baixes gràcies a que, com es podien produir grans quantitats, era accessible a gairebé totes les butxaques.

Durant els primers anys en què els gravats van arribar a Europa van aflorar moltes falses creences. Per exemple, es creia que aquest era l'únic estil pictòric purament japonès, sense influències xineses. En realitat, les escoles d'art japoneses tenien un estil pictòric propi, com per exemple, l'escola *Tosa*⁵⁹ o la *Kōrin*⁶⁰. També es creia que era l'únic estil que representava escenes de la vida diària de les classes baixes, quan, de fet, aquesta és una característica transversal en l'estètica japonesa.

L'admiració que els impressionistes francesos sentien cap al *ukiyo-e* i la immediata interiorització dels seus principis, constitueixen el primer contacte estèticament rellevant entre occident i orient. Per tant, serà interessant analitzar algunes de les semblances i diferències entre el *ukiyo-e*, i en particular de l'obra de Hokusai, i l'impressionisme francès. Començarem amb el que anomenarem *voluntat realista*, continuarem amb una reflexió sobre la perspectiva i, finalment, veurem la idea de representació a partir de la posició de l'element central de l'obra en la composició.

Tot i que els impressionistes francesos havien decidit veure el món amb uns ulls diferents per reproduir-lo tal i com el sentien i no tal i com era, encara tenien certa *voluntat realista* que, per exemple, els cubistes van abandonar. Aquest esperit el trobem en quadres com *Moonrise* (1889), on estudiosos diuen que la lluna està retratada tal i com s'hauria vist el dia i l'hora en que Van Gogh la va pintar. Un fenomen similar succeeix amb la sèrie dels *Parlaments de Londres*, de Monet, on podem observar l'evolució de la contaminació atmosfèrica a la ciutat de Londres⁶¹. En general, l'impressionisme va renunciar a la perspectiva i a l'ús tradicional del dibuix i el color, però la voluntat continuava sent parlar del món.

La pintura tradicional japonesa també tenia una voluntat clarament realista, ja que estava basada en la decoració amb motius naturals o mitològics. Però, el moviment *ukiyo-e* que representava escenes comunes en la societat japonesa d'Edo, ho feia d'una manera particular. Mentre que la tradició pictòrica occidental retratava els personatges en un entorn plausible o real, era comú en el *ukiyo-e* representar els protagonistes d'un esdeveniment en el no-res. És a dir, era comú no donar un fons pictòric a l'obra i, simplement, deixar l'entorn sense pigmentar. A mesura que el segle XVII passava i s'apropava el XIX, aquesta falta de fons va anar donant pas a fons naturals com muntanyes, platges, rius... o artificials com cases i habitacions. Aquest canvi de tendència es pot atribuir a la influència de l'art occidental que els comerciants holandesos⁶² havien

58 Burke, Michael et al., *La vida privada de una Obra Maestra: la gran ola*. Reino Unido: BBC, 2003. Recuperat maig, 2013, des de http://youtu.be/-bv_QbZNtOc.

59 L'escola Tosa era l'encarregada de pintar les obres d'art de la cort japonesa. Amb un objectiu decoratiu utilitzaven colors llampants i línies fines per poder explicar escenes històriques (o èpiques) de la tradició japonesa.

60 També anomenada escola *Rinpa*, estava especialitzada en la pintura de temes naturals (ocells, plantes, flors...) per decorar portes corredisses, paravents i parets.

61 Nakamura, Hisami y Cartwright, Julian, *What kind of a wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa?*, p. 5.

62 Recordem que els comerciants holandesos van ser els únics navegants durant dos-cents anys que mantenien contactes comercials amb Japó. Entre aquest contactes estava la venda d'art occidental.

introduït al Japó. En aquest sentit, Hokusai, a diferència de molts dels seus contemporanis, no només volia reproduir el món, sinó que al fer-ho, era capaç de transmetre la seva visió del fenomen dibuixat.

Per tant, els dos moviments buscaven el realisme a l'hora que volien trencar amb la concepció d'una única realitat que tots sentim igual. Molts especialistes veuen en *La gran onada* una sensació plasmada, una impressió pura. La força amb què està dibuixada, els colors vibrants que ens traslladen a la mar, l'horror de veure uns vaixells que quedaran sepultats sota litres d'aigua que ennuegaran els pulmons dels seus remers; fins fer parar el rellotge interior que encara havia de continuar fent *tic-tac*. Per tant, entre l'art de les estampes japoneses i l'impressionisme no hi ha una coincidència en la intencionalitat realista però entre els impressionistes i Hokusai sí, sobretot amb el Hokusai ancià.

Una característica que els mercaders holandesos van introduir en la tancada societat japonesa va ser la perspectiva occidental. Des del segle XV, la perspectiva cònica i el punt de fuga ja estaven inclosos en la tècnica pictòrica occidental. Per tant, les obres d'art aportaven una sensació de tres dimensions en què els objectes estaven proporcionats entre sí segons la seva ubicació a la composició. Aquesta característica no existia en la pintura japonesa ni en el *ukiyo-e*. Simplement, no existia la necessitat de plasmar l'espai. Els diferents elements de la composició eren més o menys grans i estaven situats en un lloc o en un altre, segons la seva importància simbòlica. De nou, aquesta és una característica que les darreres obres de Hokusai van superar. De fet, en l'estampa anomenada *Edo Nihon-bashi*⁶³, de la sèrie *Les trenta-sis vistes del Mont Fuji*, podem veure les perspectives clàssiques de l'art occidental: el punt de fuga se situa a l'esquerra del quadre i a una altura mitjana. D'aquest punt fins la dreta van augmentant els elements de la composició, en aquest cas, unes cases i canoes. Per sobre del punt de fuga, trobem els núvols, les muntanyes i el Mont Fuji, que tot i ser l'element més important de l'obra, no és ni el més gran ni està situat en una zona privilegiada del quadre. La longevitat de Hokusai, i l'alta productivitat artística que hi va associada, permet trobar obres seves amb perspectiva occidental i d'altres amb perspectiva oriental o sense.

En principi, atorgar una perspectiva tridimensional havia de donar realisme a les pintures perquè el món és tridimensional. Però els impressionistes francesos van trencar aquest prejudici i van anar més enllà. Van renunciar al punt de fuga i, amb ell, a la perspectiva tridimensional perquè, segons ells, quan el món se'n representa visualment ho fa en dues dimensions. Per aquest motiu, l'obra de Manet, *Le fifre* (1866) ens representa un jove sobre un fons on no podem diferenciar la paret del terra. D'aquesta manera es feia reposar el pes de l'obra en els elements importants i no en el decorat. De fet, aquesta és una imatge amb reminiscències dels gravats japonesos⁶⁴, ja que ens trobem amb un personatge realitzant una acció relativament quotidiana sobre un *món flotant*, un món inexistent on la vida i la mort no tenen cabuda. Però, tot i que els impressionistes acaben amb la perspectiva no renuncien, en general, a la reproducció del fons.

Així doncs, aquest és un punt conflictiu en la comparació dels dos moviments pictòrics. Just quan uns començaven a utilitzar el punt de fuga, els altres hi renunciaven. Ara bé, els gravats sense perspectiva que arribaren a França van ser apreciats pels impressionistes que veien el seu objectiu ja realitzat i podent valorar com aquesta manera de fer era adequada pels seus objectius estètics.

Finalment, tractarem la posició de l'element principal dins de l'obra. No és una gran revelació dir que l'escriptura japonesa és radicalment diferent a la d'origen llatí. És sabut que el nostre alfabet es veu arraconat davant de dos sil·labaris, el *hiragana* i el *katakana*, i un conjunt de més de cinquanta mil ideogrames, els *kanji*. Però el que sí sorprèn als forans de la cultura japonesa és el sentit de lectura: els japonesos llegeixen de dalt a baix i de dreta a esquerra. Una cosa tan minsa com el sentit de lectura constitueix tota una manera de veure, entendre i representar el món.

Les pintures japoneses normalment han situat els elements més importants a l'esquerra de l'obra o *com bellugant-se cap a la dreta*⁶⁵. Això es deu a que, quan l'observador japonès comença la

63 Hokusai. *Edo Nihon-bashi* [El pont de Nihon a Edo], 1830. Gravat.

64 Comprat per exemple amb Kitagawa Utamaro. *Ten Truly Feminine Accomplishments: Hairdressing*, 1801-3. Gravat.

65 Nakamura, Hisami y Cartwright, Julian, *What kind of a wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa?*, p. 7.

seva experiència estètica, instintivament la vista se situa a la dreta del quadre, ràpidament fa un moviment d'escombra de d'alt a baix i, finalment arriba a la cantonada inferior esquerra del quadre. Per tant, l'aparició de l'element decisiu succeeix cap al final de l'observació. Aquesta *manera d'observar* va ser molt estudiada pels dibuixants japonesos que van aprendre a explotar-la fins a tal punt que l'experiència estètica davant de *La gran onada* no és la mateixa, per exemple, per a un francès que per a un japonès. El francès veurà uns vaixells que van cap a la dreta, per tant, intentant fugir de l'ona. El japonès veurà els mateixos vaixells, però navegant cap a l'ona. Per tant, l'experiència japonesa és molt més intensa i angoixant que la francesa.

Per aquesta raó, els gravats japonesos amb la intencionalitat de sorprendre situaven l'element trencador a l'esquerra de la pintura, com ja hem dit. Però evidentment, no totes les obres del *món flotant* volien causar aquest tipus d'experiència estètica i, per aquest motiu, tenim representacions on l'element central està al bell mig del quadre o lleugerament desplaçat. Aquesta situació del personatge dins del quadre va molt lligada a la manca d'un fons. Quan el *ukiyo-e* va començar a incloure paisatges al fons de la composició, la situació dels elements va esdevenir important.

Per tant, l'*ukiyo-e* i, en concret, Hokusai no només volien representar el món sinó explicar-ne una part i, per aquest motiu, jugaven a col·locar els element de la pintura d'una manera o d'una altra. Volien mostrar la part del món que sentien que era rellevant, ja fos perquè mostrava l'horror de la natura, l'harmonia dels ocells o l'equilibri entre un camperol i la terra llaurada. Aquesta motivació transcendeix la voluntat de plasmar el món plàsticament; per tant, aquí ha entra el problema de la representació. La relació entre creador, objecte i món que els japonesos de l'era Edo havien construït responia a l'esquema fenomènic que, a nou mil quilometres de distància, Immanuel Kant havia proposat si fa no fa al mateix temps. A més, és la mateixa relació que els impressionistes reivindicarien pocs anys després.

Tots tres pensaments rebutjaven poder (i, en el cas dels artístics, voler) copsar el món exterior. Per a ells, l'únic que val la pena ser transmès és la impressió que el món genera, en paraules kantianes, el fenomen. Aquesta sensació, impressió o fenomen és una característica del *jo* que la captura, per tant, la impressió amb què Hokusai dibuixava un *La gran onada* no és la mateixa que Van Gogh va experimentar en veure la xilografia anys després. Com a conseqüència tenim que, a occident, l'obra d'art ja no té valor com a representació de la realitat sinó que el valor és intrínsec a ella, simplement per ser el que és i ser-ho així. Però perquè els gravats japonesos no buscaven la representació del món? L'estètica tradicional japonesa i, en particular, l'*ukiyo-e* gira en torn a un binomi conceptual⁶⁶ del que parlarem ara mateix, el *wabi-sabi*.

Del *Wabi-Sabi* a l'*ukiyo-e*

Històricament parlant podem dir que, des de la Segona Guerra Mundial, la cultura japonesa ha entrat en una fase d'occidentalització. La facilitat que té la cultura nipona per canviar i adaptar-se a noves situacions està causant un oblit de la manera de fer autòctona, per adaptar-se als modes europeus i nord-americans. Aquesta capacitat està a punt d'acabar amb les particularitats de la mentalitat japonesa, entre elles el concepte estètic de *wabi-sabi* que va enamorar als impressionistes.

Des de temps ancestrals els japonesos consideren que els treballs manuals com l'escriptura, la forja de *katanes* o la creació de ceràmica són produccions artístico-artesanals amb el mateix valor que les produccions d'un pintor. De fet, recordem que no podem dir que el concepte *artista* existeixi durant l'era Edo. En aquell moment es considerava tant els gravadors, com els pintors, com els forjadors d'espases *artesans*. Només entenent la producció artística com l'obra d'un artesà,

66 Els conceptes formats per la unió de dues idees no és una raresa en el pensament asiàtic. Per exemple, el concepte de *yin-yang* també té aquesta característica.

podem comprendre el principi que travessa la història del pensament estètic japonès i que el fa ser radicalment diferent a la idiosincràsia occidental: el *wabi-sabi*.

El *wabi-sabi* és tant el principi motor de l'artesanía japonesa com el seu objectiu. Tot i que, donada l'essència imperfecta del principi, que veurem ara mateix, és una fita a la qual no es pot arribar. Pel mateix motiu que no podem arribar a la imperfecta perfecció, tampoc podem explicar clara i distintament la noció de *wabi-sabi*; la seva parcialitat i incompletesa ens ho impedeix.

Wabi fa referència al camí intern i espiritual que construeix una vida basada en la pobresa, entesa com el no dependre de les coses del món, com la força o la reputació. En canvi, *sabi* parla dels elements materials externs que, per una banda, ens situen històricament l'objecte i, per l'altre, ens transmeten la idea de solitud i contemplació. Si els unim, tenim un concepte que parla de la visió personal versada sobre les coses materials i que ens diu que cal valorar-les per ser úniques i irrepetibles, apreciament els petits detalls que les fan ser com són. Quan l'artesà japonès volia expressar el *wabi-sabi* utilitzava objectes senzills i fets amb materials naturals. Però no amb un objectiu simbòlic, sinó per apreciar el seu valor intrínsec basat en la seva simplicitat i imperfecció.

Podríem comparar aquest principi nipó amb l'expressió catalana *casolà*. Una cosa casolana, una cosa que segueixi el principi del *wabi-sabi*, és aquella que partint de la natura busca la simplicitat rebutjant esdevenir quelcom sofisticat. Per tant, aquest principi reivindica que allò sublim resideix en la simplicitat de les coses i no en la bellesa o lletjor. De fet, els monjos practicants del zen que van introduir la pràctica del *wabi-sabi* al Japó buscaven elements lletjos per convertir-los en bells un cop col·locats en un entorn d'equilibri i senzillesa. Així volien demostrar que la bellesa, a diferència de la sublimitat, és una característica dinàmica i que, per aquesta raó, l'estètica no pot recolzar-se en ella.

El *wabi-sabi* ha estat un concepte transmès oralment fins ben entrat el segle XX quan els filòsofs japonesos van sentir la necessitat de plasmar el seu *Kyōyōshugi*⁶⁷ en paper. Aleshores, pensadors com Koeber, Shuzō, Suzuki i Fenollosa van iniciar un profund procés de reflexió sobre la cultura i l'estètica japonesa que els va portar a reivindicar el concepte *wabi-sabi*. Donat que occident ja coneixia l'art japonès i l'admirava, era necessari tenir un mot més o menys delimitat que evités la deformació de l'autèntica *Bigaku*, de l'autèntica estètica japonesa.

De fet, els impressionistes no en sabien res, del *wabi-sabi*. Ells van admirar i desenvolupar cert gust pel que consideraven obres d'art provinents del Japó, però no en sabien res, de les seves raons o els seus perquè. Fem un pas enrere i tornem a la França de mitjans del segle XIX per parlar de la manera com l'*ukiyo-e* va arribar a mans de l'impressionista que va interioritzar d'una manera més clara l'estètica japonesa, tant en els seus mètodes com en les seves intencions.

L'any 1867, un cop Japó ja s'havia obert al món, a París es va celebrar l'Exposició Universal. Aquest esdeveniment va possibilitar que l'art japonès, representat per les estampes i les ceràmiques, arribés als cercles intel·lectuals francesos. L'impacte d'una cultura tan rica i diferent va crear, gairebé d'immediat, la moda per l'art japonès de la qual tenim coneixement gràcies a autors com J. Acneic Whistler qui ens ha deixat obres com *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* (1864) i *La Princesse du pays de la porcelaine* (1863-65) on hi ha representades dones occidentals amb *kimono*⁶⁸, paravents japonesos i ventalls. Però aquesta moda va recollir molts més elements culturals japonesos com podem veure en el quadre, també de Whistler, *The Balcony: Variations in Flesh Colour and Gold* (1867-68). En aquest, apart de les dones amb *kimono*, apareix un un *ikebana*⁶⁹, un *shamisen*⁷⁰ i un joc de ceràmica per a *sake*⁷¹. Però no tots els artistes que van admirar l'art nipó van limitar-se a copiar elements culturals. Un d'aquest autors va ser Degas.

67 Adaptació del concepte alemany *Geist* al japonès.

68 Vestit japonès d'ús quotidià fins mitjans del segle XX. Actualment encara es fa servir en festes o celebracions importants com el *shōgatsu*, l'any nou.

69 S'anomena *ikebana* l'art japonès d'arranjament floral.

70 El *shamisen* és un instrument de tres cordes.

71 El *sake* és una beguda alcohòlica semblant al vi però obtinguda amb la fermentació de l'arròs.

Els inicis artístics d'Edgar Degas (1834-1917) van estar marcats per una manera de fer neoclàssica i academicista. El seu estil va evolucionar ràpidament a l'incorporar elements innovadors com enquadraments trencadors amb la tradició pictòrica o la representació d'escenes quotidianes, com per exemple, l'ambient dels cafès parisenços (*Café-concert des Ambassadeurs* de 1876-77). Les dues influències generals més clares que trobem en el cas de Degas són, per una banda, el desplaçament del tema principal de l'obra del centre del quadre cap als laterals i, per una altra, l'ús de la línia. En un moment en què els seus companys impressionistes estaven usant línies curtes per afavorir la barreja visual dels colors, Degas decideix usar color negre per dibuixar les figures dels seus personatges.

Precisament la línia és l'element essencial de l'art japonès. Els pintors japonesos treballaven sobre esborranys la idea dels seus quadres i només quan aquesta idea havia madurat agafaven pinzell i tinta. Un cop havien sucut el pinzell intentaven fer d'una tongada la major part de dibuix possible, per donar un efecte de continuïtat. A més, en el cas de l'*ukiyo-e*, el color ni tan sols era un element que el pintor tingués el compte al realitzar el dibuix. Era un afegit que s'incorporava en el procés de gravació. D'aquí la gran importància de la línia. Però segurament, la importància que Degas li va donar respon a la necessitat que sentia d'expressar el moviment en el cos dels personatges que retratava.

Degas, donat el seu particular estil, sentia que ni formava part de l'academicisme imperant ni del nou moviment impressionista que estava naixent. Aquest sentiment de desarrelament de l'art europeu el va conduir a investigar l'art exòtic que la gran exposició havia portat a París. Enamorat d'aquest nou concepte artístic, Degas va configurar una col·lecció d'unes cent disset obres d'art de gran qualitat, algunes de les quals tenia exposades a casa seva com és el cas de *Onna yu*⁷² de Torii Kiyonaga. De fet, gràcies al seu origen acomodat va poder veure gairebé totes les obres d'*ukiyo-e* que van arribar a França en col·leccions privades; això li va permetre estudiar críticament els gravats japonesos.

L'estudi rigorós dels gravats va influir, inevitablement, en la seva manera de fer art. Des del 1860 es comença a intuir un canvi en la manera de representar els personatges de les seves composicions: els moviments que realitzen, l'angle en què hi són, l'espai on es troben, etc. Els dos canvis més importants que observem, a fi de veure la influència de l'*ukiyo-e*, són: (1) els personatges estan representats parcialment⁷³, per exemple, del cap al pit o del cap a la cintura; i (2) la mirada dels personatges no recau en un objecte de la composició sinó que va més enllà del marc del quadre. Ambdues característiques les podem trobar en una de les seves obres més reconegudes *Woman with Chrysanthemum* de 1865. De fet, la fugida de la mirada més enllà dels límits del quadre és una característica que acabarà per quallar en tots els impressionistes.

Però la influència japonesa va anar més enllà afectant l'ús dels colors i les representacions de grups de gent. Si agafem el quadre *A Cotton Office in New Orleans* i el comparem amb les obres d'Utamaro Kitagawa *Kin ki sho ga o Daidokoro*⁷⁴ no només trobarem unes mirades perdudes que en cap cas miren endavant (és a dir, a l'observador del quadre), també podem observar cert aire familiar en els jocs entre clars i obscurs, en les línies verticals, en la no-finitud de l'escena i en la dispersió sense un ordre concret dels personatges. Gràcies a coincidències com aquesta, podem dir que Utamaro Kitagawa va ser una influència important per Degas. Un altre fet que ens porta a afirmar la influència que l'*ukiyo-e* va tenir en el francès és la coincidència no només temàtica sinó també estilística que hi ha entre *Josei no nyūyoku*⁷⁵ i *The bather o After the bath* de 1890. De fet, la temàtica de dones despullades abans, durant o després de prendre un bany és la temàtica més

72 Torii Kiyonaga. *Onna yu [casa de bany de dones]*, 1780. Gravet.

73 Existeix un problema amb aquesta influència. Tot i que, la representació parcial és una característica de *ukiyo-e* també ho és de la fotografia. Per tant, cal observar altres detalls en un quadre on el personatge apareix representat parcialment per inclinar-nos cap a una influència o una altra. En aquest cas, els experts coincideixen a dir que estem davant d'un quadre d'inspiració japonesa. Un exemple de quadre d'inspiració fotogràfica seria la *Place de la Concorde (Vicomte Ludovic Lepic and his Daughters)* de Degas; per la sensació de moviment i l'ús realista de la perspectiva.

74 Respectivament, *Els quatre èxits elegants* del 1788 i *Escena de cuina* de 1794-5. Els dos són gravats.

75 Utamaro Kitagawa, *Josei no nyūyoku [Dona banyant-se]*, 1788. Gravet.

representativa de Degas juntament amb les ballarines. En aquests quadres podem veure l'expressió màxima de la influència *ukiyo-e*: espais sense punt de fuga, la renúncia al fons, les mirades absents, la importància de les línies, l'escena diària, la simplicitat esdevinguda sublim: el *wabi-sabi*.

Degas no era conscient del què havia interioritzat, però això no va impedir que aconseguís crear obres d'art basades en el principi de senzillesa i contemplació. Segurament, perquè no era conscient del principi del *wabi-sabi* va aconseguir anar més enllà de les primeres característiques que hem vist de l'*ukiyo-e* com la temàtica sobre activitats de la vida quotidiana i la no-perspectiva, unida a la falta de fons; i copsar l'esperit que els japonesos atorgaven a les seves creacions. De la mateixa manera que una flor no fa estiu, si no fos perquè els contemporanis de Degas també es van aproximar a l'art japonès, ell no hagués estat tan influenciat. Per tant, tot i que no va reproduir el principi del *wabi-sabi* en totes les seves obres, ni tan sols en la majoria, podem dir que el fet que ho aconseguís en unes poques pintures, principalment les de despallats, ens justifica a dir que l'art de l'estampa japonesa va arrelar al cor artístic d'Europa.

El temps que separava a Degas i Hokusai no era gaire, però la barrera cosmovisional era tan gran que era impossible que Degas pogués arribar a comprendre la magnitud de la seva fita. Ara el temps que ens separa és major i la barrera cosmovisional segueix gairebé intacte, per tant l'art dels gravats ens queda absolutament llunyà. Però, és veritat això? Seguim sense ser capaços d'entendre i/o sentir l'art de la línia? Potser, contradient les paraules de Nakamura Kusatao que obrien aquest treball amb un preciós *haiku*, no estem tan lluny de l'era Meiji.

Què és un manga sinó un dibuix on la línia pren tota la força de la representació? Els *mangakas*⁷⁶ mantenen la intenció de transmetre la seva visió única del món. Si ens centrem en el contingut de les vinyetes trobarem diferents dissenys de mons possibles amb els quals l'autor vol explotar una (o algunes) característiques humanes. El *mangaka*, ho sàpiga o no, intenta buscar allò que s'amaga en la realitat i que la fa ser com és: el *noïmen* kantian. Per fer-ho, com abans havien fet els grans *sensei* de l'*ukiyo-e* recorren a la línia. El poder que els japonesos senten davant d'una línia és prou fort com per transmetre'ls una impressió pura. Aquesta és, sense cap dubte, una diferència crucial respecte occident. Nosaltres, quan vam voler trencar amb la representació neoclàssica i acadèmica vam utilitzar els colors. De fet ni tan sols quan Malévich va trencar totalment amb la voluntat de representació al pintar la sèrie de quadres blanc sobre blanc va abandonar el color.

Aquesta necessitat nostra de color no només va dur als artistes del manga a acolorir les il·lustracions que serveixen de primeres pàgines d'un manga. Sinó que explica el descrèdit que aquest gènere té respecte al seu cosí llunyà: el còmic americà. Fins i tot quan tothom beu de la paraula *respecte*, si tens un còmic americà a tot color entre les mans ets un modern respectable, però si tens un còmic japonès en blanc i negre ets un *freak*. És a dir, ets una etiqueta despectiva, però això sí, en blanc i negre: què és el que t'agrada. Tant se val que Tsugumi Ōba⁷⁷ hagi dissenyat un guió excepcional on és posen sobre la taula conceptes ètics i morals en relació als drets dels criminals. Tant se val que Riyoko Ikeda porti tota una vida combinant l'òpera i explicant en vinyetes la problemàtica del gènere (en concret, la transmasculinitat⁷⁸). Tant se val que Osamu Tezuka criticqués durament, l'any 1983, la construcció de l'estat d'Israel amb el seu manga *Adorufu ni Tsugu*⁷⁹. De la mateixa manera que davant de *La gran onada*, com hem dit, un japonès i un francès no veuen la mateixa escena. Un català i un japonès no veuen el mateix davant un manga. Encara més llunyana és la impressió que un occidental d'ara sentirà enfront d'un gravat del segle XVIII i un japonès d'aquell moment. Però sense entendre l'ànima de l'*ukiyo-e* no podem entendre la influència que Japó exerceix sobre la nostra cultura popular.

76 S'anomena *mangaka* al dibuixant de còmic o l'escriptor que dissenya les històries perquè un altre les dibuixi.

77 Tsumi Ōba (escriptor) i Takeshi Obata (dibuixant) són els autors del manga *Desu Noto*, traduït a casa nostra com *Death Note*.

78 Veure: *La rosa de Versalles* (*Berusaïyu no Bara*) manga editat per Azake i anime televisat per TV3 sota el nom de *Lady Oscar*. També: *La ventana de Orfeo* (*Orpheus no Mado*) editada per Glènat i en procés de descatalogació.

79 Editada per Planeta de Agostini sota el nom de *Adolf*.

Bibliografía

- Bárcenas, Alejandro. *La belleza de lo impermante como proyecto humanista: un ensayo sobre los orígenes de la estética japonesa y sus raíces en la filosofía alemana*. Revista Contrastes, núm. 9 (2004). Recuperat maig 2013, des de <http://www.archive.org/stream/epochsofchinese02feno#page/n469/mode/2up>
- Berger, Klaus. *Japonisme in Western painting from Whistler to Matisse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Bernabé, Marc. *Japonés en Viñetas*. Barcelona: Norma Editorial, 2003.
- Burke, Michael et al. *La vida privada de una Obra Maestra: la gran ola*. Reino Unido: BBC, 2003. Recuperat maig, 2013, des de http://youtu.be/-bv_QbZNtOc.
- Fenosa, Ernest F. *Epochs of Chinese and Japanese art an outline history of East Asiatic design*. New York: Frederick A. Stokes company, 1912.
- Koren, Leonard. *Wabi-sabi: para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*. Barcelona: Sd. Ediciones, 1997.
- L'estampe japonaise: les trente-six veus du mont Fuji*. France: Bibliothèque nationale de France. Recuperat maig, 2013, des de <http://expositions.bnf.fr/japonaises/fuji/album.html>.
- Martínez Herrero, Javier. *Japón: de la katana al manga*. Barcelona: Shinden Ediciones, 2008.
- Nakamura, Hisami y Cartwright, Julyan H.E. *What kind of a wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa? Notes and Records of The Royal Society* (febrero 2009).
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese culture*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Ocampo, Estela. *El Impresionismo: pintura, literatura, música*. Barcelona: Montesinos, 1982.