

## NIHONGA, Pintura japonesa de estilo tradicional

NIHONGA es una forma de expresión pictórica japonesa que intenta vivir en nuestro mundo contemporáneo sin cortar con los incalculables valores que aporta la tradición.

La apertura de las fronteras de Japón a las potencias occidentales (1854) y la restauración del poder al emperador (1868) marcan un cambio decisivo a todos los niveles. Japón se vio forzado a asimilar en muy poco tiempo las novedades, cambios y revoluciones que a Europa le habían llevado décadas o incluso siglos desarrollar. No es de extrañar por tanto que se tambalearan todos los cimientos de su antigua tradición. Puede decirse que la confusión fue la nota dominante en este periodo. El cuestionarse aquellos valores que con el paso de los siglos se habían acuñado en su sociedad, junto con el brillo deslumbrante de las novedades, crearon una desorientación total en todos los campos y dudas sobre cuál debía ser el camino a seguir.

Podríamos compararlo con un torbellino que en la velocidad de su giro engulle todo lo que encuentra a su paso, para después de girar y girar en su interior, devolverlo lanzándolo a gran distancia de donde se hallaba antes.

Ante esta situación cabe intentar regresar al punto de partida, aun siendo conscientes de que tras lo sucedido nada volverá a ser igual, o aprovechar el impulso para cortar aquellas ataduras que suponían un lastre, y seguir adelante.

Por un lado continúa un estilo de pintura de corte tradicional conocido como *nihonga*, y que aunque renovada en ciertos aspectos por su contacto con el arte occidental, intenta ser fiel a la postura oficial de identidad nacional, *kokutai*: mantener un estilo que se identifique como único y lo diferencie no sólo de Occidente, sino también de sus vecinos asiáticos, sobre todo de China. La otra postura o estilo, denominado *yôga*, (*yô*-occidental, *ga*-pintura) suponía una zambullida completa en el arte occidental.

En su historia del arte durante las primeras décadas de la era Meiji, de 1868 a 1896, se diferencian claramente dos etapas. La primera de 1868 a 1882, durante la cual los modelos tradicionales son rechazados oficialmente para enarbolar la bandera del arte occidental. Y la segunda, de 1882 a 1899, en la que se reacciona contra la emprendida “occidentalización a ciegas” surgiendo un interés por reavivar la tradición. *Nihonga* recibió entonces el apoyo oficial, y *yôga* lo perdió.

En este recorrido hay dos eventos históricos a destacar. La fundación de la Escuela Técnica de Bellas Artes (*Kôbu bijutsu gakkô*, 1876) en la primera etapa, y la

fundación de la Escuela de Bellas Artes de Tokyo (*Tôkyô bijutsu gakkô*, 1887) en la segunda.

En un informe del Ministerio de Industria y Tecnología se describía así el curriculum de la Escuela Técnica de Bellas Artes: “Su curriculum va a consistir en pintura y escultura, incluyendo en la instrucción a la pintura el dibujo y la pintura al óleo, y en la escultura la formación en las técnicas del modelado de las formas de diferentes objetos en escayola. Tres italianos figuran como profesores...”<sup>1</sup>

Se fundaba por tanto la primera escuela oficial de arte en Japón, y hay que matizar en ello que desde el gobierno se enfocó más por su interés técnico que por el lado estético, pensando en la aplicación de las “nuevas tecnologías” a su propio arte, de hecho se ubicó en el campus del Colegio Imperial de Tecnología y estaba bajo el control del Ministerio de Industria y Tecnología, y no bajo el del Ministerio de Educación.

En 1878 un norteamericano graduado en la Universidad de Harvard, Ernest Fenollosa (1853-1908), llega a Japón para la impartición de docencia en economía política en la Universidad de Tokyo. Aficionado al arte, y habiendo estudiado dibujo y pintura al óleo en Boston, acabó ocupando el puesto que había dejado vacante Fontanesi, uno de los profesores italianos de pintura. Sin embargo, atraído por el arte japonés, abandonó la pintura occidental y se convirtió en el promotor de la causa de *nihonga*. Encontró un colaborador en la figura de Okakura Kakuzô (1862-1913). Sus esfuerzos dieron fruto con el cierre de la Escuela Técnica de Bellas Artes en 1883 y la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Tokyo en 1887. En el curriculum de la nueva escuela el dibujo con lápiz y la pintura al óleo no tenían cabida.

Sus objetivos eran reavivar los antiguos estilos japoneses y la creación de uno nuevo actualizado dentro de la tradición. En esta línea Okakura no descartó la utilización de las técnicas occidentales de sugerencia espacial y de volumen.

Esto supuso que aquellos artistas que habían optado por *yôga* se vieron empujados a la oscuridad, hasta el punto de que fue prohibida su participación en las exposiciones nacionales, y en ocasiones llegaron a ser vistos como traidores.

Las cosas cambian cuando en 1896 se abre un departamento de Pintura Occidental en la Escuela de Bellas Artes de Tokyo y se contrata a un pintor japonés que había pasado en Francia nueve años, Kuroda Seiki (1866-1924). El estilo que va a

---

<sup>1</sup> TAKASHINA, Shûji. “Eastern and Western Dynamics in the Development of Western-style oil painting during the Meiji era”. *Paris in Japan. The Japanese encounter with European painting*. The Japan Foundation, Tokyo, Washington University in St. Louis, 1987, p.22

introducir, ligado al impresionismo, marca una gran distancia con el de aquellos artistas que habían estudiado en Japón con Fontanesi. Venían a ser la Nueva y la Vieja escuela de pintura occidental, un desarrollo paralelo de las tendencias académicas y de vanguardia que dividían a los artistas y al público en Francia.

En su intento de renovar lo tradicional con los nuevos valores occidentales se dedicaron a estudiar profundamente los métodos de expresión realista del arte europeo, así como el uso de la luz, el claroscuro y la representación tridimensional del espacio. Conociendo el nuevo manejo de estas formas de expresión, de estos recursos, intentaron asimilarlos de manera que empapados de lo propiamente japonés se convirtieran en instrumentos de renovación y expresión de los valores tradicionales de su cultura.

En la evolución de Nihonga y sus diferentes tendencias hay unos principios que resultan esenciales y notas comunes que los caracterizan.

La disciplina y la concentración, ejercitadas durante un largo periodo de entrenamiento se transforman en una gran libertad de expresión.

Valoración de la intuición por encima de los cálculos intelectuales. El cultivar el intelecto como una facultad separada puede convertirse en un obstáculo para la adquisición del entendimiento verdadero de la naturaleza, de la realidad.

El insinuar y estimular la imaginación son argumentos más apreciados que la explicación lógica. Así por ejemplo los diseños de las composiciones no se limitan a ocupar la superficie del soporte, sino que tienden hacia fuera, continúan más allá de los límites, como si buscara un espacio infinito. Un ejemplo muy claro lo tenemos en la rama del árbol que atraviesa el soporte y que aparece y desaparece, sin estar representado ni tan siquiera el árbol en el que crece.

La búsqueda de la afirmación y de la tranquilidad de espíritu frente a la rebeldía momentánea del individualismo son otras de sus características esenciales.

Líneas rítmicas, tensiones y equilibrios ocultos con los que se consigue un movimiento dinámico del diseño. La asimetría de éste no deja descansar la mirada en un punto de proporciones perfectas. Cada detalle decorativo llama al siguiente, y un color busca al otro, aunque no sea más que por la fuerza del contraste.

En cuanto a las técnicas pictóricas, sobre *washi* (papel) o *eginu* (seda) utilizadas, cada día son más variadas, pero la más tradicional es la que emplea pigmentos naturales, en su mayoría de carácter mineral (*iwa-enogu*), aglutinados mediante una cola y

aplicados humedeciendo el pincel en agua. Esta técnica ha sido empleada de forma continua durante unos dos mil años.

El empleo de la tinta es otra de las técnicas características de *nihonga*. Utiliza el efecto borroso del agua sobre el papel hecho a mano, aprovechando al máximo el claroscuro que se puede obtener con el buen manejo del pincel, el agua y la tinta.

La técnica del dorado se emplea para cubrir el fondo, decorar los trajes y todo tipo de motivos decorativos, siendo trabajado a modo de mosaico. Esta técnica alcanzó su máximo esplendor durante el periodo Heian y Kamakura, durante los siglos XII y XIII, volviendo a brillar con fuerza en el siglo XVII con las obras de la escuela Rinpa.

El hábil perfilado a tinta con el pincel y el posterior coloreado con pigmentos naturales, es una técnica que arranca del periodo Heian, del llamado estilo *yamato-e*.

Con relación a los soportes resulta frecuente la utilización del biombo con un número variable de hojas. Las pinturas realizadas para decorar techos, paredes, fusuma, etc., reciben el nombre genérico de *shoheki-ga*. Este tipo de pintura fue muy popular en los periodos Muromachi, Momoyama y Edo.

Prácticamente en casi todas las obras pertenecientes a esta corriente artística puede percibirse el deseo de simbolizar la naturaleza y la realidad más que de reproducirlas; y un modo peculiar de tratar el espacio, con el cual el espacio queda totalmente integrado en la obra, y no como ocurre en la mayor parte de la producción pictórica occidental, en la que se trata de un espacio limitado definido por el área de la pintura.

No podemos dejar de lado la inmediata comparación que acude a nuestra mente al contemplar como occidentales este arte japonés de estilo tradicional.

Percibimos cómo el arte japonés a lo largo de toda su historia ha buscado la esencia de las cosas, despojando para ello a la realidad de todo lo que resultaba superfluo, pasajero, intentando que el espectador acoja la obra y encuentre la calma en el placer de su contemplación.

La mayor parte del arte occidental contemporáneo, arrancando del primer expresionismo, posee una agitación, una agresividad, que lo aleja del arte japonés contemporáneo, tanto del tradicional, como en gran medida también del estilo occidental. En Occidente el arte contemporáneo ha brotado de un sentimiento de crisis mezclado con una esperanza agonizante, y con un matiz reaccionario buscando nuevos medios de expresión para hablar de la actividad, la fiebre, el estrés, de las angustias del tiempo moderno.

La creatividad en Oriente se mueve por estímulos que llevan a interiorizar, mientras que la creatividad occidental es más racional. En unos casos parece brotar de la tensión, de la irritación, la excitación, buscada en ocasiones en estímulos externos como pueden ser la droga o el alcohol. En otros surge de una investigación concienzuda.

La calma, la conciencia de uno mismo, el autocontrol, la transparencia, la ausencia de dualidad, están en la base de la creación japonesa.

El japonés mira dentro de sí y busca lo que hay de verdadero, de esencial. Para expresar lo hallado en su interior no necesita un lenguaje diferente del que emplea en su vida diaria. Se oponen así a aquellos artistas occidentales a quienes inspiraron, como es el caso de Kandinsky, que buscó un lenguaje diferente para expresar la interioridad del artista, llegando así a la abstracción. Para el artista japonés, interioridad no implica abstracción, y sí simplificación de formas.

Entre los primeros pintores que intentaron materializar sus propuestas estuvieron Kanô Hogai (1828-1888)<sup>2</sup> y Hashimoto Gahô (1835-1908), por ello se les conoce como los padres del nuevo estilo de pintura japonesa. El primero fue nominado como profesor de la Escuela de BBAA de Tokyo, pero falleció antes de su inauguración, y el segundo que sí pudo ejercer su docencia como uno de los primeros profesores de pintura de estilo japonés de dicha Escuela de Bellas Artes de Tokyo.

Shimomura Kanzan (1878-1930), Yokoyama Taikan (1868-1958) e Hishida Shunsô (1874-1911), los tres fueron discípulos directos de Okakura Tenshin. Todos ellos partían de la tradición pictórica de la escuela Kanô, representada en aquellos momentos por Hôgai y Gahô, antes mencionados. Estaban también influenciados por un lado por las tempranas pinturas budistas, por los clásicos rollos de pinturas, y por la pintura a la tinta de Sesshu, y por otro lado los principios de luz y representación espacial de la pintura occidental.

Kanzan dedicó grandes esfuerzos a estudiar las obras del periodo Heian y Kamakura para conocer bien las técnicas del pasado desconocidas en el momento. Consiguió hacer un uso virtuoso de ellas creando algunas series pictóricas con temas históricos. Eran temas ambiciosos que los artistas japoneses modernos no habían abordado. Con estas obras alcanzó un gran reconocimiento. Desde el punto de vista técnico podríamos describirlas como “neoclásicas”.

*Otoño en el bosque* (1907) es una de sus obras más representativas.

---

<sup>2</sup> *Ernest Fenollosa* (1853-1908), who introduced the wonders of Japanese traditional art to America and the world, became a strong patron of Hogai after meeting him in 1883

El nuevo estilo de Kanzan inspirado en las pinturas budistas y *yamato-e* del periodo Heian tuvo una gran influencia en la siguiente generación de artistas.

Por otro lado, Taikan y Shunsô experimentaron con la supresión de la línea. Fueron hasta tal punto renovadores dentro de este estilo de pintura tradicional, que se los consideró en cierto momento como sus destructores. Al intentar dar la sensación de espacio y luz en sus pinturas suprimieron las líneas negras con las que hasta entonces se habían definido los objetos y las áreas. Esta técnica fue rápidamente calificada por los críticos como “*morotai*”, o “estilo borroso/confuso”. Asimiladas las esencias de lo occidental supieron llevar una verdadera revolución a la pintura tradicional que después ha sabido reconocer. Habían estudiado como Kanzan pintura clásica, pero en lugar de adoptar sus técnicas se trazaron como objetivo transmitir sus cualidades espirituales y su interés por expresar los elementos intangibles de un modo nuevo. Los dos consiguieron sus objetivos al lograr crear un estilo japonés de gran frescura.

Cuando en 1904 viajaron junto con Okakura a Estados Unidos la venta de sus obras supuso un éxito rotundo de *Nihonga*.

La academia experimentó una crisis a finales del periodo Meiji, pero en 1914 estaba ya reorganizada. Una nueva generación de artistas se había forjado. Entre ellos podemos citar a Kobayashi Kokei (1883-1957), Maeda Seison (1885-), Hayami Gyoshu (1894-1935) o Kawabata Ryûshi (1885-1966). A diferencia de los anteriores tomaron como punto de partida la pintura *yamato-e*, un estilo de pintura en el que la severidad de la pintura china se desvanecía por completo. Se trata de una pintura de colores brillantes, cálida y de líneas y formas suaves, lo que la aleja de la tradición de la escuela Kanô, a partir de la cual se había iniciado esta nueva tendencia, *nihonga*.

Muchos de ellos dirigieron su mirada hacia la escuela Rinpa, y sus creaciones presentan grandes deudas con maestros como Sotatsu o Kôrin.

El nuevo arte era notable por su claridad y madurez, pero sus pinturas carecían de la fuerza y escala de las de aquellos del primer periodo.

La actividad de Okakura Tenshin y de sus seguidores tuvo un profundo efecto en el arte japonés de su tiempo y duró al menos hasta la década de los 30 del siglo XX. Hasta ese momento el nuevo estilo japonés tenía más influencia e impacto que el de los pintores que trabajaban en los estilos importados de Occidente.

Kawabata Ryûshi: Nacido en Wakayama se desplazó a Tokyo en 1895 para estudiar literatura, pero su interés se desplazó hacia la pintura estudiando *yôga* en los talleres del grupo Hakubakai. En 1913 con la intención de seguir estudiando pintura al

óleo viajó a Estados Unidos, pero impresionado allí por el arte japonés que pudo contemplar en el Museo de Bellas Artes de Boston dio un giro hacia *nihonga* y regresó a Japón en 1914.

Ryûshi fue un gran defensor de la naturaleza pública del arte, por ello sus obras tienden a la gran escala, para poder ser mostradas en grandes espacios públicos.

Tras la Guerra del Pacífico junto con Yokoyama Taikan y Kawai Gyokudo fueron galardonados como los “Tres Grandes Representantes” de *Nihonga*.

Entre los diferentes grupos influenciados por los ideales de Tenshin destacó la escuela de Kyoto, donde la influencia de Maruyama Ôkyo y la escuela Shijô con la introducción de elementos como la perspectiva y el realismo occidental habían cuajado.

Takeuchi Seihô (1864-1942), Kikuchi Homon (1862-1918) y Yamamoto Shunkyo (1871-1933) se sintieron estimulados por los trabajos del grupo de Tenshin, pero sus ideas de cómo debía ser el estilo difería. Takeuchi, líder de la escuela, viajó a Europa en 1900 y descubrió las obras de Corot y de Turner, viendo en ellas un modo de expresión en consonancia con la pintura oriental. A su regreso exploró las posibilidades de un nuevo naturalismo con tonalidades japonesas.

Dominó una actitud subjetiva en su pintura y hacia la necesidad fundamental de investigar.

Takeuchi fue seguido por Kikuchi Keigetsu (1879-1955), Nishiyama Suisho (1879-1958), Uemura Shoen (1875-1949), Hashimoto Kansetsu (1883-1944) y Nishimura Goun (1877-1938).

En este grupo quisiera destacar a Uemura Shoen por tratarse de una gran artista, pero también por ser una mujer. Ella fue una mujer extremadamente fuerte que supo desafiar a la sociedad de su tiempo para responder a una sincera vocación artística. Cuando en Japón a las mujeres sólo les estaba permitido dedicarse al género pictórico de flores y pájaros, *kachôga*, o al paisaje, ella optó por consagrar su carrera a la representación de la mujer, *bijinga*, “pintura de mujeres hermosas”. Un género tradicionalmente ejecutado por hombres.

El padre de Uemura Shoen había muerto dos meses antes de que ella naciera. Su madre, a pesar de la insistencia de familiares y amigos, renunció a casarse de nuevo prefiriendo educar ella sola a sus dos hijas. Uemura siempre admiró el tesón de ésta y el amor que les profesaba, de ahí quizá la ternura que rezuman sus maternidades. Su madre siguiendo las costumbres de la época llevaba las cejas afeitadas y los dientes pintados con laca negra. Modos de hacer que desde el periodo Edo (1600-1868) ponían de

manifiesto el estatus de casada y madre. Habiendo vivido siempre en el corazón de Kyoto, en el barrio más tradicional de la ciudad, Shoen en sus memorias deja ver el gran respeto que siente por este arraigado estilo de vida que además iba asociado al modo de ser de su madre. Recuerda además que ésta compró para ella cuando todavía era muy pequeña, algunos grabados que solía copiar cuando regresaba del colegio. Por ello quizá no debiera resultar extraño que Uemura en sus obras parezca debatirse entre el deseo de perpetuar unas tradiciones estéticas sumamente bellas y el cambio. Muchas de sus obras podrían encuadrarse dentro del género *bijinga* entendido como la glorificación de una belleza externa idealizada, mientras que en otras entra en el nuevo concepto del género surgido durante la era Taishô que prefiere emplear el término de *onna no e*, pintura de mujeres, dado que mujer significa algo más que una cara bonita. Sin embargo, en unas y en otras, sus mujeres poseen un cierto sentido de orgullo, una fuerza moral, y casi todas han perdido el énfasis sensual que solía caracterizar estos temas.

Si nos detenemos ante algunas obras, como por ejemplo *Preparada para la danza* (1914), podemos apreciar las admiradas características de la mujer: dulces maneras, elegancia y refinamiento en sus gestos, piel suave y pálida, boca pequeña, cabello negro y brillante, delicadas manos con finos dedos,... El suave tratamiento del vestido y sus pliegues, la redondez de sus formas, el modo de pintar los rostros usando el esfumato, etc, todo, contribuye a transmitir el sentimiento de amabilidad que se requiere de la imagen y el carácter de la mujer.

La belleza pura, como podemos ver en esta pintura, se concentra en la admirada *maiko*<sup>3</sup>, personificación del ideal femenino. Además, ellas son formadas en el dominio de la danza y de la música, y su educación en todos los aspectos es la más elevada que una mujer puede desear, e imposible para una “mujer normal”, en la que despierta admiración.

Mirando la escena uno percibe que la pintora ha logrado crear una atmósfera íntima. Las jóvenes están hablando y una de ellas ríe. Se percibe una complicidad entre ellas.

En otros pintores, hombres, que abordan el tema de varias *maiko* entreteniéndose entre ellas, la atmósfera es diferente. No se aprecia el calor de intimidad que rezuma en

---

<sup>3</sup> Literalmente la palabra *maiko* puede ser traducida como bailarína, sin embargo no da todo el significado que el término encierra. Una niña comienza a ser formada como *maiko* a la edad de cinco años y se retira poco después de cumplir los veinte. Se forma en danza tradicional, en música, en conversación y sirve como hermosa anfitriona o “accesorio”, generalmente en reuniones festivas masculinas.

la obra de Uemura Shoen. Quizás como mujer, supo ir más allá de la fachada superficial de la belleza y el envoltorio, y captar la relación de familiaridad entre ellas.

En 1914 el poeta Kinoshita Mokutaro criticaba entre otros pintores a Uemura Shoen por limitarse a representar con suma maestría una gran variedad de apariencias físicas agradables al espectador, diciendo que sería quizás demasiado para ellos, y demasiado cruel, pedir a estos pintores que captaran en sus pinturas la belleza real de los seres humanos, la belleza real de la mujer.

Es cuatro años después de aquella dura crítica de Kinoshita Mokutaro, cuando Uemura Shoen pinta *Honoo, Llamada*, y cabe preguntarse ¿Qué hombre en el Japón del momento, acostumbrado mayoritariamente a pintar cortesanas a su servicio se le habría ocurrido expresar con tanta claridad este sentimiento en la mujer?

Es cierto que el tema de la mujer loca de celos está enraizado en la tradición japonesa. Esta furia y rabia son encarnadas en Hannya. Este personaje siempre había sido representado como un ser diabólico de rostro encendido, ojos desorbitados y cuernos sobre la cabeza. Lo cual evidencia que se trataba de un sentimiento legítimamente censurado por una sociedad eminentemente masculina, y que además advertía del hecho de que dicho sentimiento incluso podía resultar perjudicial para el ser amado que tales celos provocaba.

Cuenta una leyenda japonesa recopilada hacia el 1040 en una colección de historias de milagros budistas, *Honcho hokke reigenki*, que un día yendo el monje Anchin de peregrinación junto con otros monjes, pararon a descansar en una posada. La mujer que los atendió se enamoró de él, pero éste rechazó todas sus insinuaciones. Ante la insistencia de la posadera el monje dio su palabra de parar de nuevo allí a su regreso. Sin embargo, al volver pasaron de largo sin detenerse. La mujer al enterarse se encerró en la casa y su sentimiento la hizo transformarse en un demonio con cuerpo de serpiente. Encolerizada persiguió a Anchin hasta el templo Dôjô. Los monjes asustados se escondieron bajo una gran campana. La serpiente rodeó la campana y desbordada por su cólera la golpeó con la cola hasta que se puso al rojo vivo. Cuando quiso dejarlos salir, bajo la campana tan solo quedaban sus cenizas.

Uemura en esta pintura transforma al personaje y humaniza este sentimiento por el que tantas y tantas mujeres habían sido devoradas como ella en silencio.

Ante esta obra podríamos decir incluso que se trata de una especie de autorretrato. Uemura se había enamorado de su maestro, Suzuki Shonen, y fruto de aquel amor en 1902 nació su hijo. El era un hombre casado, pero dado que tenía una

posición elevada y una gran reputación profesional, estaba bien visto que pudiera tener relaciones extramatrimoniales. Por el contrario, Shoen se convirtió en madre soltera, una mancha social que sólo su prestigio como profesional ayudó a borrar. En enero de 1918 Shonen muere y ella utiliza este tema de la tradición para convertirse en un fantasma de mujer, espíritu patético y agonizante, pero de incuestionable belleza. Uemura nos descubre sus selladas emociones al despedirse de un amor que nunca pudo exclusivamente ser suyo y que siempre deseó poseer.

Desentrañado el sentimiento personal de la autora escondido en la pintura y la iconografía, se descubre la perfecta concomitancia existente entre espíritu y forma.

Expresa el sentimiento que desde el estómago parece conseguir que todo del cuerpo se retuerza, como si de esa serpiente capaz de lanzar fuego por su boca se tratara, capaz de convertirse ella misma en una llamarada. Esa es la caligrafía que describe el cuerpo del personaje de Uemura. Forma serpenteante que se desliza envuelta en un elegante kimono. Todo es sinuoso: los pliegues del vestido, las largas mangas del kimono que se vuelven hacia arriba, el cabello que tan sutilmente subraya el sentimiento del personaje, incluso las estilizadas glicinas que se descuelgan por el kimono. Junto al tema de las glicinas estampadas en la seda del vestido hay varias telas de araña. Hermosa combinación de imágenes y sentimientos.

Al abordar un personaje como éste, donde incluso en el ideograma del título de la obra está presente el fuego, en cuya representación estaría justificado el empleo de tonalidades más que cálidas encendidas, Uemura evita incluso el más mínimo toque de color rojo, ni en las enaguas ni en el estampado del kimono, un recurso bastante utilizado en sus pinturas. Emplea tonalidades frías en su ejecución: un fondo anulado verde grisáceo en el que se recorta la figura, un kimono prácticamente blanco que cubre otros de nuevo coloreados en distintos tonos de verde y azul, y en el estampado hojas de un verde más intenso, y un malva y un amarillo suave para las glicinas. Con esto la autora nos hace sentir no la furia y la cólera que tan desmedido sentimiento puede provocar en nuestra alma, sino que nos muestra el retrato de ese dolor que en silencio, en soledad y con resignación vivió durante tantos años.

En la segunda década del siglo XX entre los pintores que destacaron en esta tendencia estuvieron Kaburagi Kiyokata (1878-1972), Hirafuku Hyakusui (1877-1933) y Tsuchida Bakusen (1887-1936). El primero supo retratar como nadie las maneras y costumbres de la era Meiji, mientras que Hyakusui aportó un sentido refrescante a la representación de la realidad siguiendo un camino diferente del emprendido por

Tenshin. Bakusen, de la zona de Kyoto, rompió con la influencia de la escuela Shijo dando a sus espacios una mayor libertad y carácter decorativo.

Pero entre todos ellos merece especial distinción Kawai Gyokudo (1873-1957), uno de los “Tres Grandes Representantes” de *Nihonga* nombrados así por el gobierno tras la Guerra del Pacífico.

Quisiera destacar como conclusión en este recorrido a través de este tipo de pintura, que fue de nuevo el contacto con el exterior lo que por un lado actuó a modo de revulsivo en el campo de las manifestaciones artísticas dando nuevo vigor al arte japonés (los artistas y pensadores se posicionaron en contra de la occidentalización como manera de proteger sus tradiciones) y por otro enriqueció su vocabulario formal ayudando a revitalizar sus contenidos y aportando nueva sabiduría a soluciones totalmente amaneradas y carentes de fuerza.

Con estas conclusiones vemos que podemos hacer una lectura positiva de la estigmatizada occidentalización, que tuvo sus sombras, pero también sirvió para iluminar, como cuando necesitamos ver las cosas a través de la luz reflejada en un espejo.

## Resumen

Nihonga es una forma de expresión pictórica japonesa que intenta vivir en nuestro mundo contemporáneo sin cortar con los incalculables valores que aporta la tradición.

La apertura de las fronteras de Japón a las potencias occidentales (1854) y la restauración del poder al emperador (1868) marcan un cambio decisivo a todos los niveles. Japón se vio forzado a asimilar en muy poco tiempo las novedades, cambios y revoluciones que a Europa le habían llevado décadas o incluso siglos desarrollar. Esto hizo que se tambalearan los cimientos de su antigua tradición. Puede decirse que la confusión fue la nota dominante en este periodo.

Surge entonces un estilo de pintura de corte tradicional conocido como nihonga, que aunque renovada en ciertos aspectos por su contacto con el arte occidental, intenta ser fiel a la postura oficial de identidad nacional. Ernest Fenollosa y Okakura Kakuzo fueron los iniciadores de esta recuperación de lo tradicional frente a la avalancha de occidentalización.

Shimomura Kanzan (1878-1930), Yokoyama Taikan (1868-1958), Hishida Shunso (1874-1911) pertenecieron a la primera generación de esta tendencia.

Kawabata Ryûshi, Kawai Gyokudo, Takeuchi Seihô o Uemura Shôen fueron algunos de sus más destacados representantes.

## BIBLIOGRAFÍA:

CONANT, Ellen P., RIMER, J. Thomas, OWYOUNG, Stephen. (1996) *Nihonga: Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*. New York: Weatherhill [ISBN 0834803631](#)

KAWAKITA, Michiaki. *Modern currents in Japanese Art*. Tokyo/New York: Heibonsha/Weatherhill, 1974

MORIOKA, Michiyo, BERRY, Paul (). *Modern Masters of Kyoto: The Transformation of Japanese Painting Traditions, Nihonga from the Griffith and Patricia Way Collection*. Seattle Art Museum, Seattle Asian Art Museum, Los Angeles County Museum of Art.