

# Vincent Van Gogh

El alma japonesa de Arlés



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

AÑO ACADÉMICO: 2019-2020

TRABAJO REALIZADO POR: DANIEL MARTÍN HERNÁNDEZ

DIRIGIDO POR: CARMEN MILAGROS GONZÁLEZ CHÁVEZ

## Índice

<b>1. Introducción</b> .....	3
1.1. Objetivos .....	3
1.2. Plan de Trabajo .....	4
<b>2. Desarrollo y Análisis</b> .....	5
2.1. Contexto Histórico .....	5
2.2. Japonismo y Exposiciones Universales .....	7
2.3. Marchantes, galeristas, coleccionistas y publicaciones .....	9
2.4. Temas, Producción y características del Ukiyo-e .....	12
<b>3. Vincent Van Gogh, El alma japonesa de Arlés</b> .....	14
3.1. Etapa Parisina .....	18
3.2. Etapa Arlesiana .....	24
3.3. Etapa Saint-Rémy y su final en Auvers-sur-Oise .....	37
3.4. Muerte y Resurrección .....	43
<b>4. Conclusión</b> .....	45
<b>5. Bibliografía</b> .....	47

## 1. Introducción

El trabajo de fin de grado Vincent van Gogh: *El alma japonesa de Arlés* nació de la idea de querer trabajar algo relacionado con Japón. Hoy en día la cultura japonesa está muy extendida, ya sea a través de medios audiovisuales como son la música, el *anime*, o por las moda. Sin embargo, esta influencia japonesa no es la primera que ocurre, puesto que, con anterioridad, en el siglo XIX, ya se había dado con igual o mayor ímpetu que ahora. No mucha gente conoce la gran influencia que ejerció la estampa japonesa en la obra de Van Gogh, visto siempre como el *Loco del pelo rojo*, un artista atormentado por sus enfermedades mentales. Es por ello por lo que quisimos trabajar esta conexión artística, que logra enlazar dos mundos muy diferentes a través del caballete, las pinturas, y el genio creador. A través de su obra, podemos conectar las distintas influencias que convergieron en los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, siendo Vincent van Gogh el objeto de nuestro estudio. Tanto con obras tan conocidas como *Puente bajo la lluvia* hasta piezas más escondidas a la vista mediática como *Martín pescador en la orilla del agua*, logramos observar una conexión nítida entre dos culturas, dos técnicas y dos artes muy distintos a simple vista, pero que, con la suficiente astucia, uno puede observar cómo se interrelacionan sus obras con la estampa japonesa.

### 1.1. Objetivos

- Comprender como era la sociedad de su tiempo, el auge del Japonismo, comentando distintos sucesos del momento como las Exposiciones Universales, la literatura y publicaciones sobre Japón; así como la producción, temas y técnicas con las que se realizaba la estampa japonesa, que permitían despertar el interés y el gusto de la época.
- Dar unas breves pinceladas en la biografía del autor, así como en su pensamiento y manera de comprender la vida durante las distintas etapas de su vida.
- Observar y estudiar las distintas influencias que Van Gogh adquirió a base de estudiar y adquirir estampas japonesas. Cómo se dejó influenciar por el arte japonés, observando que ha tomado, cómo y dónde; y cómo lo entendió.
- Entender la repercusión que tuvo su obra tras su muerte en el mundo oriental, y comprender como un personaje tan atormentado como es Van Gogh, ha resultado tan importante en la historia del Arte del siglo XIX y XX.

## 1.2. Plan de Trabajo

A la hora de estructurar el trabajo, lo primero fue buscar toda la información posible sobre la sociedad en la que vive y la biografía sobre el autor. Para ello, nos dirigimos principalmente a las *Cartas a Theo*, que son la fuente directa sobre lo que pensaba y sentía Vincent acerca de su vida y sobre el arte.

Tras esto, hicimos acopio de publicaciones y libros que trataran los distintos objetivos que nos hemos planteado para la realización de este trabajo. Sin embargo, existen pocas publicaciones en español que traten el tema de la influencia de la estampa japonesa en Van Gogh, por lo que tuvimos que optar por buscar información en otros idiomas, ya sea en inglés, francés o japonés, con autores de distintas nacionalidades como John MacKenzie o James G. Needham. A su vez, para los comentarios de las obras, accedimos tanto a la información que daban los libros como a las propias páginas webs de los museos que poseen obra de dicho autor, tanto en español como en inglés. Es importante mencionar que nos encontramos ante un trabajo dedicado a la recopilación bibliográfica, alejándose por tanto del concepto del trabajo de investigación.

Entre las fuentes utilizadas en español hay que destacar a David Almazán Tomás y a Eva Fernández del Campo como autores de distintas publicaciones que tratan el tema del Japonismo.

Tras adquirir todo el material necesario, nos decidimos a estructurar el trabajo en base a unos criterios cronológicos, mostrando primero la sociedad de su tiempo. A continuación, quisimos tratar la figura de Van Gogh desde el momento que se establece en París, centro cultural del Japonismo, hasta sus últimos días y el correspondiente “renacimiento” de su arte. A pesar de que ya conoció la estampa japonesa con anterioridad, preferimos comenzar desde este punto pues es el momento donde comienza a pintar motivos japoneses y a utilizar las técnicas artísticas.

Tras esto, realizamos una selección de obras representativas que muestren de manera clara las influencias de la estampa japonesa en la obra de Vincent van Gogh, pero excluyendo algunas de las obras más icónicas del autor, como puede ser *La Habitación de Arlés*, para dar a conocer otras obras menos populares en el entorno artístico, y con mayor vinculación a la estética japonesa. Finalmente, decidimos revisar de qué manera influyó a posteriori su obra en los propios japoneses, tanto a nivel civil como artístico, observando la clara reciprocidad entre sus obras.

## 2. Desarrollo y Análisis

### 2.1. Contexto Histórico

Hasta mediados del siglo XIX Japón había vivido un periodo de aislamiento político de doscientos años, durante el llamado periodo Edo, también conocido como periodo Tokugawa, cuya duración se establece desde 1603 hasta 1868. Durante el periodo Edo, el pueblo vivió bajo el régimen de los *Shogunes*, título que se les otorgaba a aquellos gobernadores que representaban al emperador, y, por lo tanto, poseían el mismo poder. El contacto entre Europa y Japón tuvo lugar de forma tardía, si bien hubo algunos acercamientos por parte de la comunidad cristiana europea en Japón y comerciantes europeos que arribaban a las costas japonesas, pero, a pesar de todo, Japón seguía inmerso en una política de aislamiento con respecto al mundo exterior. (Yerbes, 2016: 372). A través del comercio con la Compañía de las Indias Holandesas en el siglo XVII y XVIII, se conocieron en Europa los objetos de cerámica y laca de Japón, y hubo algunos intentos de producir en Europa obras parecidas a las importadas. También cabe destacar los esporádicos viajes como el que realizó el naturalista Carl Peter Thunberg en 1775, en donde pudo adquirir algunas estampas japonesas (Campo, 2001: 334).

Sin embargo, durante los años finales del periodo Edo, se vivió el llamado *Bakumatsu*, una apertura forzosa debido a las presiones de Estados Unidos y Europa por dar salida a los productos resultantes de la Revolución Industrial. Esta presión internacional dio resultado y en 1854, finalizó el aislamiento, permitiendo a Europa y Norteamérica obtener acceso al país Nipón. Por estas circunstancias, la estética japonesa cruzó los mares y llegó a Europa, afectando allá por donde pasaba. No solo influyó en la artesanía y el diseño, sino que también impulsó tanto nuevas tendencias constructivas como el descubrimiento de nuevas formas de realizar pintura. Debido a diversos factores, las xilografías japonesas o *Ukiyo-e Hanga* alcanzaron una gran fama internacional, debido a que los artistas europeos encontraron una nueva forma de representar el mundo a través de una nueva visión y de observarla de diferentes modos para comprender la realidad (Schlombs, 2007: 85).

Tradicionalmente, se atribuye el papel de introductor del *Ukiyo-e hanga* al artista gráfico y diseñador Bracquemond, debido a que afirmó haber visto por primera vez grabados japoneses, más concretamente un ejemplar de *Manga* de Hokusai, en 1856, que estaba siendo utilizado como material de desecho al envolver diferentes porcelanas

llegadas de Japón (Campo, 1999: 60-61). Esta obra, según decían, el propio Bracquemond la llevaba encima y mostraba a todos con los que se cruzaba (Rewald, 1994: 179-189). Sin embargo, esta afirmación es discutible, ya que sólo en 1859 se firma el tratado comercial que permite traer productos japoneses a Francia, y solo a partir de 1866 Bracquemond está copiando en sus grabados el *Manga* de Hokusai. Sin embargo, la anécdota nos pone de manifiesto el trato que se les daba a las estampas como una pintura de carácter «menor», y el poco prestigio que por entonces tenían las xilografías entre los propios japoneses (Campo, 2001: 330).

Antes de la masiva irrupción de las estampas japonesas en el panorama europeo, ya existían escritos e ilustraciones de cómo era Japón y su gente, como por ejemplo *The History of Japan*, publicada por Kaempfer en Londres en 1727 o la *Histoire et description générale du Japon*, publicada por Charlevoix en París en 1736. Sin embargo, en París, fueron los hermanos Édmon y Jules de Goncourt quienes ya en el siglo XIX se encargaron de difundir de forma pionera su admiración por el arte asiático, que ponen en manifiesto en su obra *El arte del siglo XVIII*. Es muy posible que de ellos proceda la imagen idílica que Vincent Van Gogh tuvo de Japón, y a la que hace continua referencia en las cartas que envía a su hermano Theo: “Una pequeña ciudad rodeada de una campiña completamente florecida de amarillo y violeta, tú sabes que sería tan hermoso como un sueño japonés” (Van Gogh, 2008: 276).

Las imágenes de los Goncourt contribuyen a una visión utópica de Japón que encaja perfectamente con ese paraíso perdido y que buscaban los artistas europeos del momento que, como Pierre Loti en su novela *Madame Crysanthème*, de 1887, creen encontrar en ese país todavía muy lejano y desconocido en el que no tardan en volcar sus fantasías y anhelos de evasión (Campo, 2001: 334).

¿Has leído *Madame Crysanthème*? Me ha hecho pensar mucho en lo que los verdaderos japoneses no tienen nada en las paredes, la descripción del claustro o de la pagoda, donde no hay nada (los dibujos y curiosidades están guardados en armarios). ¡Ah!... es así como hay que observar una obra de arte japonés, en una pieza muy clara, toda desnuda, abierta sobre el paisaje (Van Gogh, 2008: 308).

Según Eva Fernández de Campo (2001: 334) “la irrupción definitiva de Japón y su arte en el panorama europeo vino fundamentalmente a través de dos manifestaciones que representan dos miradas muy distintas de Japón sobre el mundo: la primera de ellas, y la que obtuvo un mayor reconocimiento en Europa, es el *Ukiyo-e hanga*, la estampa xilográfica; y la segunda, la Escuela Rimpa, una manifestación más clásica y elitista del arte japonés, que enlaza con la tradición pictórica vinculada a la aristocracia”.

## 2.2. Japonismo y Exposiciones Universales

El *Japanisme* o Japonismo es término de origen discutido, siendo para algunos acuñado por Baudelaire, para otros por el crítico de arte Burty, o incluso hay quien piensa que es Emile Zola el primero en emplear el término para designar la moda de lo japonés. Se utiliza para hacer referencia a cualquier manifestación del arte occidental que haya recibido la influencia de obras de arte japonesa, pero, en realidad, se utiliza como un “cajón de sastre” que agrupa todo lo que viene no solo de Japón, sino en ocasiones del resto de Asia y no tiene límites cronológicos o espaciales. A pesar de lo dicho, *Japanisme* se suele utilizar para referirse a un momento específico del arte que se establece años antes de la aparición de las Vanguardias y que tiene como protagonistas a artistas y coleccionistas amantes del arte japonés que trabajaron en París, aunque también en Londres, entre el último tercio del siglo XIX y los primeros años del siglo XX (Campo, 2001: 329). Según Ana Mercedes González Kreysa, (2004):

El Japonismo se trataba de la unión de dos tipos de diseño: el occidental y el japonés. Se centraban más bien en aspectos relacionados con la composición y el diseño, que en la introducción de elementos japoneses en la obra (45-46).

Este Japonismo no solo se identifica con la estampa xilográfica, sino con otras muchas manifestaciones artísticas como son la porcelana, la arquitectura, las telas... y que llegan a Europa por otras vías, como son los coleccionistas, las tiendas especializadas en arte oriental, las galerías y las propias Exposiciones Universales.

En este contexto es cuando, por primera vez, las Exposiciones Universales comenzaron a mostrar el trabajo de los maestros en xilografía de Japón, nacido del deseo que surgió en el país del sol naciente, de internacionalizar su arte y su cultura, ofreciendo en dichas exposiciones los mejores ejemplos de su arte, aquello que era más representativo de su cultura. En estas exposiciones, normalmente los pabellones estaban diseñados en tres

salas distintas dedicadas a albergar varios ejemplos de su cultura: la sala dedicada a las colonias, la sala dedicada a Oriente y por último, la sala que mostraba las artes decorativas e industriales; y fue en esta última donde Japón se instaló. Hasta 1862, la cultura asiática estuvo predominada por China e India, pero a partir de la irrupción de Japón en el panorama artístico internacional con la Exposición de Londres de ese mismo año, el gusto por lo chino se vio alterado por la aparición del Japonismo, gracias a la muestra de arte japonés en donde se encontraban estampas, porcelana, laca, bronce y textiles exóticos. Sin embargo, como peculiaridad tenía que las piezas elegidas fueron colocadas bajo la dirección del embajador británico, y respondía más al gusto occidental que al japonés. En 1878, el mismo Sir Rutleford Alcock, que fue quien organizó la muestra en la Exposición de Londres, publicará el primer tratado detallado del arte japonés: *Art and industries in Japan*.

Dicho esto, hay que entender que Francia fue el país que, de manera más interesante, acoge esta influencia artística totalmente nueva y diferente a lo que la tradición humanista había impuesto hasta entonces, puesto que desde el siglo XVIII, Francia, y en mayor detalle París, eran el centro neurálgico de la cultura pictórica en Europa.

La Exposición Universal de París en 1867 ofreció por primera vez en Francia una muestra de obras de arte japonés; y fueron el valor de la técnica de las artes aplicadas lo que produjo un efecto inmediato en Europa, su cultura, y principalmente su industria. Un total de mil trescientos ocho objetos, de los que fueron expuestos en la Exposición Universal, fueron vendidos al acabar la misma. Uno de esos mismos objetos, un biombo más concretamente pudo corresponder al que describe Émile Zola en su novela *Nana*, y el mismo que quizás pinta Manet en el retrato que le realiza a éste en 1869.

Sin embargo, fueron las Exposiciones de París de los años 1878 y 1889 las que contribuyeron de manera decisiva en la introducción de las artes decorativas y la xilografía japonesa en la cultura de Europa, gracias a esa misma presencia constante en la vida cultural europea. En la exposición de 1878 celebrada en el palacio de Trocadero, se expuso la colección de Guimet, un empresario de la industria de Lyon que había viajado por toda Asia, adquiriendo obra para su colección y que, más adelante, daría lugar al actual museo parisino del mismo nombre. La Exposición de 1889, la cual se celebró en conmemoración del centenario del estallido de la Revolución de 1789, incluyó tanto artículos japoneses como la actuación en vivo de un grupo de danza perteneciente a una compañía dirigida por Sada Yakko, una de las geishas con más

renombre del mundo, que llegaría a ser pintada por Pablo Picasso. En esta muestra se instaló un Buda dorado de gran tamaño y, Samuel Bing, abrió una exhibición de cuencos de té, bronces, peines y máscaras entre otros objetos traídos de Japón.

La Exposición de París celebrada en el año 1900 construyó un Pabellón Imperial que albergaba una retrospectiva del arte nipón. A partir de este momento, en las Exposiciones Universales no solo se mostraban obras de artistas japoneses, sino también de artistas europeos influenciados por ellos, los cuales habían interiorizado y puesto en práctica tanto las formas como la técnica (Campo, 2001: 354-56). Por esto mismo, el Salón de Otoño de París, celebrado en 1905, no solo inauguraba el nacimiento de una de las primeros movimientos contemporáneos del siglo XX como es el fauvismo, sino también la consolidación definitiva del Japonismo debido al gran impacto que supuso en la sociedad, es decir, el Japonismo se estableció como la moda del momento. Lejos de agotarse, el arte japonés se mantuvo como referencia actualizada a nuevas tendencias (Almazán Tomás, 2003: 97).

### **2.3. Marchantes, galeristas, coleccionistas y publicaciones**

Samuel Bing (1838-1905) fue un gran coleccionista y comerciante que poseía una gran cultura, lo que le llevó a convertirse en un gran apasionado del arte japonés. Bing, nacido en Hamburgo, se trasladó a París en 1871, y en 1895 junto a su socio de nacionalidad japonesa Hayashi Tadamasa, fundó la galería *L'Art Nouveau*, la cual se convertiría en uno de los grandes centros de la vida intelectual parisina. A su vez, también fundó un club en el que sus miembros vestían kimonos y comían con palillos, denominado como el *Jing-lar*. En 1875, el propio Bing había viajado a Japón, donde compró numerosas estampas y otros objetos de valor que, llegado a París, expondría y los vendería en su local. Tal fue la importancia que tuvo que, en varias ocasiones, fue el encargado de seleccionar las piezas japonesas que se expondría en las Exposiciones Universales (Campo, 2001: 335). En 1890, el propio Bing organizó una importante exposición de *Ukiyo-e hanga* en *L'Ecole Supérieure des Beaux Arts*, que impresionó a Toulouse Lautrec y a los pintores Nabis Vuillard y Bonnard, conocido en su círculo como el *Nabi Japones* (Denvir, 2001: 74).

Otros artistas del momento, compradores del propio Bing y gente de su círculo, poseyeron grandes colecciones de estampa japonesa, entre los que se destacan a Rodin,

Monet, Bernard y el propio Van Gogh, el cual frecuentaba la tienda de Bing junto con su hermano Theo para adquirir algunas de las muchas estampas que llegó a coleccionar, estudiar y con las que cubrió las paredes de su estudio en Arlés (Gogh, 2008: 270). Sin embargo, Van Gogh nunca llegó a poseer ninguna obra de Hokusai, el artista japonés más famoso y a quien Vincent conocía, demostrándolo en sus cartas en más de una ocasión: “Hokusai te hace lanzar el mismo grito, pero él con sus líneas, su dibujo, cuando dices en tu carta: *Estas olas son garras, la nave esta presa allí dentro, uno lo siente*” (Van Gogh, 2008: 344). A pesar de no tener un original, Van Gogh si tuvo en su poder las reproducciones de Hokusai que aparecieron publicadas en la revista *Le Japon Artistique*, llegando a decir: “Encuentro *admirable*, en las reproducciones de Bing, el dibujo de la *brizna de hierba* y de los claveles y el Hokusai” (Van Gogh, 2008: 356)

*Le Japon Artistique* fue una revista fundada por el propio Samuel Bing en 1888, la cual fue muy importante para la difusión del Japonismo entre artistas. Se editó en tres idiomas para fomentar su difusión, en francés, inglés y alemán. Esta revista fue publicada hasta 1891 y tenía una periodicidad mensual. En su primer número, Samuel Bing redactó el programa que sintetiza lo que está ocurriendo con otras artes:

No existe nada en la creación, ni la más ínfima brizna de hierba, que no sea digna de encontrar su lugar en las concepciones elevadas del arte (...) bajo su influencia, la inerte sequedad de las líneas a la que nuestros artistas industriales creen deberse sacrificar; se superará poco a poco, y nuestras producciones se animarán de un soplo de esta vida intensa que basta para explicar el encanto secreto del que toda obra de arte de Japón está impregnado. (Bing, 1888)

El crítico de arte Philippe Burty, anteriormente nombrado como uno de los posibles acuñadores del término Japonismo, fue otro gran coleccionista de estampas japonesas. En 1872 publicó varios artículos en la revista *La Renaissance Littéraire et Artistique*, a los que tituló *Japonisme*. En dichos artículos, Burty hablaba acerca de este nuevo movimiento de arte japonés y la influencia que éste estaba obteniendo en el mundo occidental, y por ello acuñó el término Japonismo, cuyo uso se mantiene hasta la actualidad. Tres años más tarde, en 1875, se tradujeron los artículos al inglés y se publican en la revista *The Academy de Londres*, que, después de París, se convierte en

el centro de estudio teórico del arte japonés. Posteriormente, en 1883 se publicaron una serie de objetos de la colección de Burty a través de las ilustraciones de Félix Buhot.

Las publicaciones dedicadas al arte japonés iban normalmente acompañadas por estampas para ejemplificar y ayudar al lector a comprender lo que estaba escrito. Ernest Chesneau publicó en 1878 un libro llamado *Le Japon á Paris*, en donde habla sobre la admiración, la pasión y el respeto a una cultura que trajo consigo el descubrimiento de un cuaderno de bocetos de Hokusai. Como anteriormente hemos comentado, para Bracquemond supuso una revelación que no solo le entusiasmó a él, sino a otros pintores de la talla de Alfred Stevens (1823-1906) y James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), teniendo este último un papel fundamental en la difusión de la moda japonesa en Inglaterra, con obras como *Caprice in Purple and Gold* de 1864. También contribuyó a que diferentes coleccionistas comenzasen a sentir interés por el arte oriental, adquiriendo en sus viajes una gran cantidad de arte japonés, como el coleccionista Charles Lang Freer (1854-1919)

Las exposiciones de arte japonés en las galerías, debido al furor colectivo, eran muy comunes y ampliamente exitosas. En 1883 la galería de arte Georges Petit organizó una exposición en la que se mostraban estampas, xilografías y otras piezas de obra de arte japonés, conformados por un total de tres mil obras expuestas. Es en este mismo año cuando Louis Gonse publicó *L'Art Japonais*. Otros escritos muy importantes fueron los realizados por el periodista, escritor, y crítico francés Théodore Duret en 1885.

Por último, hay que destacar que las academias no se quedaron atrás en cuanto a la pasión por el Japonismo. En 1890 la École des Beux Arts de París organizó una exposición retrospectiva en la que se mostraban más de setecientas estampas y álbumes de *ukiyo-e hanga*, y un número superior a trescientos cincuenta libros ilustrados de diferentes colecciones y que fue, con gran probabilidad, el evento con mayor importancia que se realizó en ese mismo año.

Fuera de Francia, el impacto del arte japonés en las artes aplicadas también será importante. Un caso muy reconocido es el de Francois Lalique (1860-1945) que trabajaba el vidrio y la joyería, en donde se puede observar claramente la inspiración en el *manga* de Hokusai, sobre todo en los peines (Campo, 2001: 342). Otro caso muy reconocido es el del joyero español José Masriera Manovens, el cual trabaja dentro del estilo del Art Nouveau y habla, en su discurso de entrada como académico numerario en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, del arte japonés:

El arte japonés es como de un *manantial de saludables consejos*, admirable por la *elegancia con que se representan millares de temas, simples y naturales, acertados siempre en su composición* y destaca con entusiasmo la *sencillez, corrección, elegancia y claridad*, así como *las excelencias de inspirado naturalismo reducido a la simple expresión que son el particular distintivo del arte japonés* (Freixa, 1983: 191-198).

#### **2.4. Temas, Producción y características del Ukiyo-e**

La estampa xilográfica japonesa consistía, en su país de origen, en una manifestación popular realizada mediante la impresión gráfica, lo que permitía su reproducción masiva y anulaba la individualidad y el carácter único de las obras (factores esenciales en el llamado “gran arte” tradicional japonés), y que podemos enlazar con la pérdida de la llamada “aura” que defendía Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En sus propias palabras, “el aura era la trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pudiera hallarse” (Benjamin 2008: 16).

La estampa japonesa se identifica con el mundo de la burguesía, aquella que había amasado grandes fortunas durante el periodo Edo (1603-1868) y cuyos gustos novedosos habían transformado la vida de las ciudades. La actividad del nuevo grupo social en ascenso se desarrollaba específicamente en barrios especiales de las ciudades de Edo (actualmente Tokio) y Osaka, en donde desarrollaban todas sus actividades de una manera “frívola”, lo que le valió al nombre de *ukiyo*, el “Mundo Flotante”; barrios en donde se le da más importancia a manifestaciones de la cultura popular como el teatro *Kabuki* o el teatro de marionetas, las barracas para la lucha de *sumo*, y frente a la pintura tradicional de la Escuela de Rimpa, la estampa. Estos barrios rápidamente se poblaron de burdeles y de espectáculos que las clases superiores consideraban banales, y que serán la fuente de inspiración para la manifestación plástica del nuevo panorama urbano, la estampa xilográfica. Este arte ofrecerá, muy similar a las postales o *souvenirs* propios del siglo XVIII en Europa, instantáneas de ese mundo flotante, convirtiéndose en cierta medida en un medio de comunicación de masas, en donde se informaban acerca de la atmósfera que se estaba dando en la capital y de sus protagonistas, como

son los actores de teatro, las cortesanas, las *geisha*, paisajes de la ciudad o del campo... (Campo, 2001: 332).

En el desarrollo de las xilografías no solo participaba el artista, sino que era un trabajo conjunto de diferentes maestros en técnicas específicas. Estaban los editores (*hanmoto*), que contrataban a los artistas para crear los diseños que los artesanos grabadores (*horoshi*) realizaban en planchas de madera, que luego eran los estampadores (*surushi*) los que finalizaban el proceso.

En cuanto a la técnica que usaban, hay que destacar que, en origen, las estampas se realizaban en blanco y negro, ya que en un principio las xilografías eran utilizadas para ilustrar libros, como es el caso de la edición de poemas clásicos del *Ise Monogatari*, publicado en Kioto en 1608. Sin embargo, con el tiempo la xilografía fue evolucionando pasaron a ser coloreadas a manos como la de Suzuki Harunobu. en 1765, con la técnica del *nishikie*, llegando a crear una verdadera xilografía en colores, basada en el uso de diversas planchas coloreadas para crear efectos similares a los de la acuarela (Almazán Tomás, 2013: 3). Al principio las xilografías eran pintadas, con los colores bermellón, rosa, verde y amarillo, pero rápidamente desistieron de este método debido a que era un proceso muy lento y costoso. Por ello, a partir del siglo XVIII utilizaron la técnica del “laqueado”, lo que producía un aspecto brillante al mezclar los colores con cola y elaborando grabados con más de diez colores. Los dibujos realizados con el máximo cuidado en hojas de papel cebolla se pegaban en las planchas de madera y luego eran tallados por grabadores de gran habilidad. Los grabadores utilizaban tantas planchas de madera como colores iba a tener el grabado, y todo era estampado en el papel que sostendría la xilografía. El impresor trabajaba a continuación con una prensa, y según la fuerza dada a la misma, obtenía matices en los degradados y en las intensidades de color (Maltese, 2012: 239).

En cuanto a las características, hay que destacar las siguientes:

2. Predominio del dibujo lineal
3. Utilización de colores planos, con colores variados e intensos
4. Formatos alargados tipo *kakemono*, el cual es una pintura o escritura japonesa o china, realizada sobre tela, seda o papel, que se cuelga en la pared de forma vertical y puede enrollarse en torno a un bastón.
5. Encuadre cortado

6. El uso de la diagonal
7. Gran silueteado y contornos definidos
8. Gusto por el decorativismo organicista

Frente a la técnica de la perspectiva europea que establece un punto de vista fijo desde el que se examina una parte concreta del espacio en tres dimensiones, el arte del *ukiyo-e* presenta una nueva manera de mirar al objeto, desde un punto de vista diferente, desde arriba, para dar la impresión del espacio, representándolo en una dirección diagonal para pintar la profundidad e imprimiéndole un sentido de movimiento. De este modo, el *ukiyo-e* enseñaba la manera de pintar el objeto central, agrandándolo y prescindiendo del fondo del cuadro, sin necesidad de encajarlo en la escena que la rodea. Además, la pintura tradicional europea, para reproducir la realidad en dos dimensiones recurre a la luz y la sombra, creando la ilusión de una tercera dimensión. El realismo, al estar basado en lo que el artista observa de manera objetiva, tiende inconscientemente a una visión subjetiva. Sin embargo, la pintura japonesa no pinta la luz y la sombra, ya que no las consideran como parte esencial de la forma (Gutiérrez, 2016: 19-20). Esto demuestra que, de manera tradicional, la pintura de Japón no estaba interesada en representar las masas de colores en su aspecto de tres dimensiones, lo que produce en sí, la representación plana de los objetos y los colores que los componen.

Por todo esto, no debemos caer en la afirmación de que los artistas europeos solo estaban interesados en imitar al pie de la letra las técnicas que utilizaban los artistas japoneses, sino que es, a través de sus obras, que los artistas europeos propios del Impresionismo y el Postimpresionismo encontraron nuevas fuentes de inspiración para engrandecer sus métodos pictóricos.

### 3. Vincent Van Gogh, El alma japonesa de Arlés

Alrededor de principios de marzo de 1886, Vincent Van Gogh viajó desde los Países Bajos hacia París, donde se trasladó a vivir con su hermano pequeño Theo Van Gogh, en un apartamento en Montmartre. A pesar de que ya había conseguido unas cuantas estampas japonesas mientras vivía en Amberes durante el invierno de 1885-1886, fue durante el invierno del siguiente año que Vincent, junto a su hermano Theo, empezarán a coleccionar sistemáticamente estampas japonesas. Theo, que era un marchante de arte,

influenció en cierta manera a Vincent para seleccionar que pinturas debía comprar (Wichmann, 1985: 12). Los hermanos Van Gogh encontraron una gran cantidad de pinturas en una *boutique* que había sido abierta en 1875, en el 19 de *Rue Chauchat*, propiedad de Samuel Bing. La tienda estaba convenientemente colocada, muy cerca del apartamento donde residían Vincent y Theo, en el 54 de *Rue Lepic* (Walther & Metzger, 2012: 286). Tal fue la buena relación que tuvieron los hermanos Van Gogh con Bing, que éste les permitió visitar su casa donde, en su ático, lugar donde tenía multitud de estampas, que Vincent aprovecharía para estudiar, adquirir e incluso encargar copias de ellas. Especialmente durante los meses finales de 1887, Vincent iba a veces tanto a la tienda de Samuel Bing como a su residencia a estudiar y coleccionar estampa japonesa. Se estima que Vincent y Theo adquirieron más de cuatrocientas estampas japonesas durante sus visitas al ático de Bing. Esta colección se encuentra ahora en el Museo Van Gogh de Amsterdam.

Durante su estancia en París, tanto Vincent como su hermano Theo organizaron algunas exposiciones de grabados japoneses con las obras que habían adquirido, siendo una de las más características la realizada en 1887 en el café *Le Tambourin* de Montmartre, y otra en el restaurante *Du Chatelet* en el mismo año. Este hecho queda reflejado en la obra de Vincent *Agostina Segatori en Le Tambourin* [Fig.1] de 1887, en donde, detrás de la propia Agostina, hay representaciones de grabados japoneses



[Fig.1] Van Gogh, *Agostina Segatori en Le Tambourin*, 1887

Tanto Van Gogh como muchos de los artistas contemporáneos coleccionaron estampas japonesas porque, como artistas de su tiempo, deseaban aprender de los japoneses nuevas técnicas, formas e ideas. Se suele aceptar que, desde mediados de siglo, los principios del arte europeo que estaban basados en la cultura grecorromana habían perdido la mayor parte de su fuerza y vitalidad, y el arte europeo estaba preparado para un cambio de perspectiva (Needham, 1975: 115). Los artistas europeos se alejaron de las complejas luces y técnicas ilusorias del arte del Renacimiento, de la virtuosidad y exquisitez de los estilos de los salones oficiales favorecidos por el burgués siglo XIX. Sin embargo, supieron mirar atrás, a técnicas de su propio prerrenacimiento, alabando el arte de los siglos catorce y quince italiano y flamenco, tanto por su vigor como por su fuerza expresiva (Rubin, 1984: 2).

El arte japonés es algo como los primitivos, como los griegos, como nuestros viejos holandeses: Rembrandt, Potter, Hals, Vermeer, Ostade, Ruysdael. *No se termina...*[...] Y no deja de tener su encanto creer a los griegos, a los viejos maestros holandeses y japoneses, continuando en otros globos su escuela gloriosa” (Van Gogh, 2008: 309).

Al mismo tiempo, los artistas buscaron inspiraciones fuera de Europa, en las tierras que recientemente habían entrado bajo las influencias europeas, especialmente de Japón. El historiador británico John M. MacKenzie vio en la segunda mitad del siglo XIX un tiempo de crisis para el arte europeo, donde “las artes occidentales, de hecho, buscaban contaminarse a cada paso, inquietos buscando renovarse y revitalizarse a través del contacto con otras culturas y tradiciones” (MacKenzie, 1995: 209). Así, los artistas europeos, incluido Van Gogh, coleccionaron y estudiaron grabados japoneses con el propósito de revitalizar la tradición de la pintura europea. El estudio de las xilografías influyó mediante su colección y adquisición a los artistas, permitiendo que, aquellos que trabajaban en Francia y en cualquier otro lugar en los últimos catorce años del siglo XIX, obtener nuevas formas de expresión de un lenguaje totalmente novedoso: “a descubrir [...] dentro de sí mismos [...] posibilidades de expresiones que permanecen latentes en su tradición”; además, al actuar sobre ese descubrimiento, los artistas lograron revolucionar el arte europeo (Nagai, 1992: 182). Pero había, además, un lado psicológico en el coleccionismo de Van Gogh: el artista coleccionaba grabados japoneses no solo como artista, sino también como un coleccionista interesado en

adquirir, de manera metafórica, imágenes de otros personajes no occidentales que tuvieron una resonancia personal para sí mismo en su propio tiempo y lugar.

En un contexto como lo fue la Europa imperialista y colonial, en el cual sus habitantes deseaban utilizar un espacio extranjero para construir su propia realidad ideal y deseada, "cualquier fragmento" de una cultura extranjera podría evocar efectivamente un mundo completo de sueños y posibilidades. Ese "fragmento" de cultura japonesa fue el que le permitió a Van Gogh cristalizar, en torno al espacio geográfico y político de Japón, un mundo lleno de sueños y posibilidades, un país en donde siempre brillaba el sol (Clifford, 1988: 136-137). Vincent había leído la novela de Edmond y Jules de Goncourt titulada *Manette Salomon*, de 1867, en donde presentaba la imagen de Japón como una tierra que era bañada con la luz del sol, siendo una antítesis a la luz del invierno parisino.

Van Gogh leyó el primer número de la revista *Paris Illustré* de 1886, subtitulada como *Le Japon*, que nos describe Japón de manera muy clara, en términos muy similares a los que usan los hermanos Goncourt, como una tierra cuyo sol brillaba mucho y hacía calor. Debido a esto, se comparaba constantemente el clima de Japón con el sur de Europa, principalmente con las regiones de Italia y sus alrededores. Es por ello por lo que, ese discurso sobre el sur (*el Midi*) que constantemente nombra Vincent en sus cartas, le llevó a trasladarse a un lugar donde la luz fuera muy parecida a Japón, y que era allí donde los artistas habían de ir para comprender lo que los japoneses pintan en sus obras:

La pintura japonesa gusta, se ha experimentado su influencia, todos los impresionistas tienen esto en común, y ¿no se irían al Japón, es decir a lo que es el equivalente del Japón, el Midi? Creo que aun después de todo, el porvenir del nuevo arte está en el Midi. [...] Quisiera que pasaras aquí algún tiempo, sentirías la cosa al cabo de cierto tiempo, la vista cambia, se ve con un ojo más japonés, se siente el color de otra manera (Van Gogh, 2008: 292).

Este discurso sobre la luz del Midi está relacionado con una visión primitivista, con la idealización de que en las tierras del sur de Europa, al igual que en Japón, existen áreas "vírgenes" en donde la modernización no ha llegado, y sus habitantes viven más cerca

de la naturaleza. Esto venía dado tanto por las lecturas que anteriormente hemos citado, como por las propias estampas japonesas, puesto que son una representación idealizada del mundo japonés anterior a la modernización, cuyo periodo finaliza en 1880. Tras el inicio de la modernización, las estampas japonesas ya contenían elementos occidentales como tranvías, construcciones, lámparas de gas o incluso la vestimenta.

### 3.1. Etapa Parisina

Durante su etapa parisina, Vincent entra de lleno en el mundo de los grabados japoneses. Realizara varias obras con clara influencia de estos grabados, tanto en la inclusión de elementos típicos como en la realización de obras casi idénticas. Entre estas obras se destaca *Puente bajo la lluvia* (según Hiroshige) de 1887, siendo una obra muy similar a *El puente Ôhashi bajo una lluvia repentina*, de la obra de las 100 vistas de Edo de 1857, realizada por Utagawa Hiroshige. [Fig.2 y 3]



[Fig.2] Van Gogh, *Puente bajo la lluvia* (según Hiroshige), 1887 / [Fig.3] Utagawa Hiroshige, *El puente Ôhashi bajo una lluvia repentina*, de las *100 vistas de Edo*, 1857

*Puente bajo la lluvia* es una copia pintada de un grabado en madera del artista japonés Utagawa Hiroshige, pero, al mismo tiempo, es una obra que posee un estilo propio. En ella, Van Gogh intensifica los tonos de color y la línea, otorgándole mayor textura a la

obra. El uso de los distintos tonos azulados, amarillos y verdosos, colores que usará constantemente el autor a lo largo de su vida, dotan a la pieza de una atmósfera onírica, idealizada por la cantidad de libros y revistas que había leído. Esta obra, a modo de homenaje al artista japonés, Van Gogh coloca alrededor de la pieza una serie de *kanjis* o caracteres sin significado alguno.

De la misma manera que hizo con *Puente bajo la lluvia*, Van Gogh realizará durante el mismo año *Ciruelo Floreciente (según Hiroshige)* [Fig.4], basado *Campo de Ciruelos* de 1857 [Fig.5] de Utagawa Hiroshige. De forma similar, se destaca el uso de colores intensos, el uso de la línea y los *kanjis* decorativos alrededor del marco.



[Fig.4] Van Gogh, *Ciruelo Floreciente (según Hiroshige)*, 1887 / [Fig.5] Utagawa Hiroshige, *Campo de Ciruelos*, 1857

Inspirándose en la portada del número de mayo de 1886 de la revista *Paris Illustré* [Fig.6], Vincent realizó la obra *La Cortesana* en 1887 [Fig.7], basado en una reproducción de la *Oirán* de Keisai Eisen [Fig.8]. La pieza original es diferente a la creada por Van Gogh, o la reproducida en la portada de *Paris Illustré*, debido a que la impresión había sido invertida. Para realizarla, Vincent había utilizado una cuadrícula [Fig.9] para copiar y ampliar la figura de la mujer. Podemos decir que la mujer es una cortesana por su peinado y el cinturón (*obi*) que lleva puesto, y que está atado en la parte delantera de su kimono en lugar de en la parte posterior. Van Gogh la enmarcó con un estanque lleno de nenúfares, tallos de bambú, grullas y ranas. Esta escena tiene

un significado oculto: *grue* (grulla) y *grenouille* (rana) eran palabras de la jerga francesa para “prostituta” (Van Gogh Museum, s.f, *Courtesan [After Eisen]*). Sin embargo, hay que entender que por definición, las *Oiran* eran damas de compañía, pero en ningún momento realizaban la prostitución, algo que solían confundir los europeos con la visión de su época.



[Fig.6] *Paris Illustré. Le Japon*, 4º anée, N° 45-46, Mayo 1886 / [Fig.7] Van Gogh, *La Cortesana*, 1887 / [Fig.8] Keisai Eisen, *Unryu Uchikake no Oiran* / [Fig.9] Van Gogh, *Cuadrícula de la portada de Paris Illustré. Le Japon*, 1887

Durante este tiempo, Vincent mantuvo una relación amorosa con Agostina Segatori, propietaria del Café Tambourin, en 62 Boulevard de Clichy en París. Fue una mujer que hizo de modelo en varias ocasiones para distintos pintores impresionistas y postimpresionistas, como Corot, Manet y el propio Van Gogh. Junto a la obra anteriormente mencionada *Agostina Segatori en Le Tambourin* [Fig.1], Van Gogh realizó *La Italiana* [Fig.10], en donde se comienza a ver varios elementos que nos transmiten la estética de los grabados japoneses, entre las que se destaca los bordes asimétricos con un fondo de color amarillo monocromo y la supresión de las sombras sin ningún tipo de perspectiva. No obstante, al refinamiento de la estética oriental, Van Gogh prefiere un tratamiento energético, que brinda una impresión de poder casi primitiva.

Van Gogh toma esta idea y las junta con las preexistentes, tomando de los neoimpresionistas la manera de tratar los marcos. Los neoimpresionistas yuxtaponen los

colores complementarios para intensificar su percepción. Aquí Van Gogh hace lo mismo al asociar los rojos y los verdes, los azules y los anaranjados, pero no utiliza la pincelada puntillista de Signac o Seurat. Su modelo está representado por trazos nerviosos que se imbrican y se cortan. Los colores son violentos, expresivos y muestran a Van Gogh como a un precursor del fauvismo.

El rostro de Agostina Segatori, en el que predominan el rojo y el verde, ilustra el proyecto formulado por el pintor un año después en Arlés: “ser capaz de expresar las terribles pasiones de la humanidad por medio del rojo y del verde” (Musée d’Orsay, s.f, *La Italiana*).



[Fig.10] Van Gogh, *La Italiana*, 1887

Mientras, en la vida de Vincent apareció una de las figuras más importantes para la cultura de finales del siglo XIX, Julien Tanguy (1825-1894), conocido cariñosamente como Père Tanguy (Padre Tanguy), una figura curiosa en el panorama artístico parisiense. Tanguy empieza trabajando como vendedor ambulante de materiales artísticos, lo que le permite entablar amistad con Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne y otros artistas. Por ello, cuando inaugura una pequeña tienda en la *Rue Clauzel*, en el barrio de Pigalle, ésta se convierte en el centro de reunión de los artistas más inconformistas de la ciudad, la mayoría participantes en las exposiciones impresionistas y rechazados por los conservadores Salones de París.

Para el Père Tanguy, Monet, Cézanne o Pissarro eran genios incomprensidos, que tarde o temprano terminarían por imponerse entre el público, y que tan solo era cuestión de tiempo. Por ello, Tanguy intentaba ayudarlos de todas las maneras posibles, concediéndoles créditos para comprar sus colores y telas, o aceptando sus obras a cambio de sus productos. También el recién llegado Vincent fue aceptado por Tanguy en las mismas condiciones, y a Vincent le encantaba pasarse las tardes en la tienda que, además de colores y telas, vendía cuadros de todos los impresionistas, seleccionados con un olfato extraordinario. Una de las tardes en que Vincent está en la tienda, llega Cézanne, en una de las raras ocasiones que visita París. Aparecen dos personalidades igualmente independientes, apasionadas y de temperamento colérico. Vincent, que pudo contemplar las obras de Cézanne que conservaba Tanguy, le enseña sus propias telas. Cézanne mira las obras del holandés de pelo rojizo, y lo único que dice es: “Decididamente, haces una pintura de loco” (Llorca, 1999: 98).

Para este gran personaje, Vincent realizó un total de 3 retratos, uno en el invierno de 1886-1887 [Fig.11], y los otros dos correspondientes al otoño de 1887 [Fig.12 y 13]



[Fig.11] Van Gogh, *Retrato de Père Tanguy*, 1886-1887 / [Fig.12] Van Gogh, *Retrato de Père Tanguy*, otoño 1887 / [Fig.13] Van Gogh, *Retrato de Père Tanguy*, invierno 1887

En la primera de sus obras, realizada principalmente en colores de tono café, destaca el uso del color rojo para los labios y el verde del delantal, como contraste al resto de la atmósfera. Según la escritora Victoria Finlay, Tanguy aparece más como un trabajador

de cualquier otra profesión, como zapatero, antes que de comerciante de arte (Walther & Metzger, 2012: 204). Tras éste, en el otoño e invierno de 1887, Vincent retrató a Tanguy dos veces más y con la misma pose. En ambas piezas se pueden observar los colores puros, el uso del contraste de los complementarios, las pinceladas visibles y orientadas, el espacio llano, siendo elementos del lenguaje neoimpresionista, elementos que el pintor utiliza libremente. Elige representar al hombre mayor en una posición estrictamente frontal, inmóvil, las manos cruzadas encima del estómago, los ojos perdidos en un sueño, y logra comunicar toda la bondad y la modestia del personaje. Van Gogh rinde homenaje al “tritador de colores” que convierte en una especie de viejo sabio japonés, colocándolo sobre un fondo completamente saturado de unas innumerables estampas japonesas de colores intensos que el pintor colecciona, junto con su hermano Theo, con estampas que retratan a *geishas*, jardines, flores o el Monte Fujii (Musee Rodin, s.f, *Le Père Tanguy*). Se trata de un retrato de carácter psicológico, el colorido y los motivos japoneses subrayan la apariencia que transmite, como un hombre afable y de carácter relajado. La mirada de Tanguy es introspectiva, mirando hacia su interior y no al espectador (Padberg, 2009: 80-81).

Algunos de los grabados utilizados en el fondo de los dos retratos son las obras de Utagawa Hiroshige *Actor en el papel de la cortesana Takao de la Casa Miura* de 1861; *Ishiyakushi: El cerezo Yoshitsune cerca del Santuario Noriyori*, más concretamente el nº 45 de la serie Colección de ilustraciones de lugares famosos cerca de las Cincuenta y tres estaciones de 1855; y *El río Sagami*, de la serie Treinta y seis vistas del Monte Fuji de 1858. [Fig.14, 15 y 16].



[Fig.14] Hiroshige, *Actor en el papel de la cortesana Takao de la Casa Miura*, 1861 /

[Fig.15] Hiroshige, *Ishiyakushi: El cerezo Yoshitsune cerca del Santuario Noriyori*,

1855 / [Fig.16] Hiroshige, *El río Sagami*, 1858

Tras este breve tiempo en París, lugar donde tomará conciencia del influjo que ha tomado la xilografía japonesa en su obra, decide, aconsejado por Tolousse-Lautrec, marchar a Arlés, en la Provenza, lugar donde murió uno de los pintores que más admiraba, y que nombraba en muchas de sus cartas, Monticelli. Marchará allí creyendo encontrar ese mundo idílico, el lugar en el cual encontraría una tierra exenta de la modernización donde sus habitantes vivían en mayor consonancia con la naturaleza, siendo personas más religiosas y primitivas; y donde, en esencia, encontraría esa luz tan característica que veía en los grabados japoneses. Allí intentará fundar un taller de artistas, junto a otros pintores como Paul Gauguin o Émile Bernard. Estaba tan convencido de que allí hallaría lo que buscaba, que en una carta a Bernard del 18 de marzo de 1888 se lo relata:

Como prometí escribirte, quiero empezar diciéndote que el Midi me resulta tan bello como Japón, por su pureza en la atmosfera y los alegres efectos de color. Las aguas forman manchas de un bello esmeralda y de un rico azul en los paisajes, como los que podemos ver en los crespones. Puestas de sol de un color anaranjado pálido, que hacen que las tierras parezcan azules. Espléndidos soles amarillos. Pero todavía no he visto el país en todo su esplendor veraniego. [...] Si los japoneses no progresan en su país es debido, indudablemente, a que su arte se continua en Francia (Van Gogh, 2007: 184-185)

### **3.2. Etapa Arlesiana**

Después de dos años en París, Van Gogh dejó atrás el bullicio de la capital en febrero de 1888. Partió hacia Arlés, en el sur de Francia donde esperaba encontrar la paz espiritual que necesitaba y "la claridad de la atmósfera y los efectos de color" de los grabados orientales. Le escribió a su amigo Gauguin, que también estaba muy entusiasmado con los ejemplos japoneses, que había mirado por la ventana del tren para ver si todavía era

como Japón. Vincent, como Gauguin, creía que los artistas deberían mudarse a regiones más primitivas del sur, en busca de colores vibrantes. Esto los ayudaría a llevar el arte a una nueva etapa. Fue con esa idea en mente que se mudó a Arlés (Van Gogh Museum, s.f, *Inspiration from Japan*).

Mientras iba en el tren mirando por la ventana, Vincent esperaba encontrar un gran colorido, la luz, el paisaje y la serenidad. Sin embargo, cuando llegó en febrero de 1888 el paisaje se presentó insólito. Una nevada tardía, poco frecuente, había configurado un hermoso paisaje con copos de nieve (Llorca, 1999: 103).

Pero aquí en Arlés la región parece plana. He visto magníficos terrenos rojos plantados de viñas, con fondos de montañas del más fino lila. Y los paisajes en la nieve con las cimas blancas contra un cielo tan luminoso como la nieve eran exactamente como los paisajes de invierno que hacen los japoneses (Van Gogh, 2008: 251).

Vincent queda maravillado por esta ciudad hermosa, distinta del agitado París y la atmósfera fría y brumosa de sus inviernos. Sin embargo, la vida es más cara de lo que había imaginado. Vincent se instala en el hotel Carrel, en la *rue Cavalliere*, en una pequeña habitación de la última planta, que paga con el dinero que le manda Theo. Depende más que nunca de su hermano, que además del alquiler, atiende a sus gastos de manutención y de su trabajo, lienzos, pinceles y tubos de pintura. Sus primeros días son duros, en completa soledad, con poco dinero, y no tiene a nadie para comentar sus impresiones de la ciudad y los alrededores, ni amigos ni colegas artistas. Ni siquiera le queda el consuelo del museo de Arlés, el cual califica de atroz y de broma, recordando las horas pasadas en el Louvre. Le cuesta reestablecerse y volver a trabajar con entusiasmo; a los pocos días le escribe a Theo explicándole los estudios que ha realizado, como *Paisaje nevado en Arlés* [Fig.17] (Llorca, 1999: 103-104).



[Fig.17] Van Gogh, *paisaje Nevado en Arlés*, 1888

Pronto empiezan a subir las temperaturas, y Vincent, por fin, encuentra el sur cálido que venía buscando, la atmósfera soleada y tibia que lo sacará de su tristeza. Es en este momento cuando empiezan a florecer los almendros, lo que hará que Vincent se encuentre como en Japón: “Pero, mi querido hermano, ya sabes que me siento como en el Japón, no te digo más, y todavía no he visto nada que luzca un esplendor habitual” (Van Gogh, 2008: 255).

Durante estos primeros meses realizará una serie de pinturas que representan elementos de la naturaleza, destacando las representaciones de los melocotoneros y los almendros.



[Fig.18] Van Gogh, *El Melocotonero Rosa*, Abril-Mayo 1888 / [Fig.19] Van Gogh, *Melocotonero en Flor*, Abril 1888 / [Fig.20] Van Gogh, *Melocotoneros Florecientes*, Abril 1888 / [Fig.21] Van Gogh, *Rama de almendro floreciente en un vaso*, Marzo 1888

En *Melocotonero en Flor*, el árbol que pintó Van Gogh era solo un pequeño árbol frágil, pero al llenar todo el largo y ancho del lienzo le da algo majestuoso. Van Gogh aprendió

esta técnica de aislar, agrandar y colocar en primer plano un elemento único de un paisaje a partir de grabados en madera japoneses. Admiraba enormemente los grabados japoneses y constantemente intentaba igualarlos en sus pinturas (Van Gogh Museum, s.f, *Peach Tree in Blossom*). La obra *El Melocotonero Rosa* fue pintada en honor a su antiguo maestro y tío político Anton Mauve (1838-1888), que había fallecido recientemente. Pinta un árbol tierno y alegre como, según Vincent, era la personalidad de Mauve, recordando al amigo que tanto le ayudó en sus inicios.

A su vez, también se dedicará a pintar no solo espacios abiertos con grandes árboles, sino que representará los detalles que encuentre allá por donde pasa. Esto, junto con una posible visión cristiana de visualizar todo lo bello que ha creado Dios en la naturaleza, está relacionado a su vez con la capacidad que tenían los artistas japoneses para las representaciones de pequeños detalles, como flores, pájaros o insectos. Un ejemplo lo podemos ver en la obra *Martín pescador en la orilla del agua* de 1887 [Fig.22]. Vincent tomó la composición de esta pequeña pintura de una ilustración en un libro de grabados japonés. El horizonte se ha quedado afuera, y las cañas dividen el plano de la imagen de arriba a abajo. Para representar al martín pescador, el artista utilizó un ave disecada, pues era muy complicado tomar detalles sin enjaular al animal. Una de las posibles influencias para la realización de esta pieza es la obra de Hiroshige *Flor de cerezo y el shrike* de 1871-1873 [Fig.23]



[Fig.22] Van Gogh, *Martín pescador en la orilla del agua*, 1887 / [Fig.23] Utagawa Hiroshige, *Flor de cerezo y el shrike*, 1871-1873

A la vez que realizaba esta serie de pinturas que la componían animales y plantas, Vincent pintó la obra *El Puente Langlois* [Fig.24], ejecutada al aire libre, en un lugar

donde se solía realizar el lavado de ropa en el río y su correspondiente secado al otro lado de la orilla. Van Gogh excluye a las lavanderas de la representación, para otorgarle de mayor carga simbólica a la naturaleza. Van Gogh organizó cuidadosamente su composición, escogiendo un lugar para su caballete donde pudiese pintar el terreno con el camino en primer plano, como una gran diagonal que lleva al fondo izquierdo (Van Gogh Museum, s.f, *The Langlois Bridge*). Había visto diagonales de este tipo utilizadas en impresiones japonesas como puede ser en el grabado de Utagawa Hiroshige *Templo y campos de Mokubo por el río Uchi* de 1857 [Fig.25]. Con *El Puente Langlois* se da a entender que sus obras ya no poseen la atmósfera borrosa e indefinida de la pintura impresionista, sino que la naturaleza y los objetos están dibujados con un marcado contorno. Se configura, por tanto, un estilo claro, rotundo, de líneas simplificadas y colores expresivos que lo acercan cada vez más a las estampas japonesas.

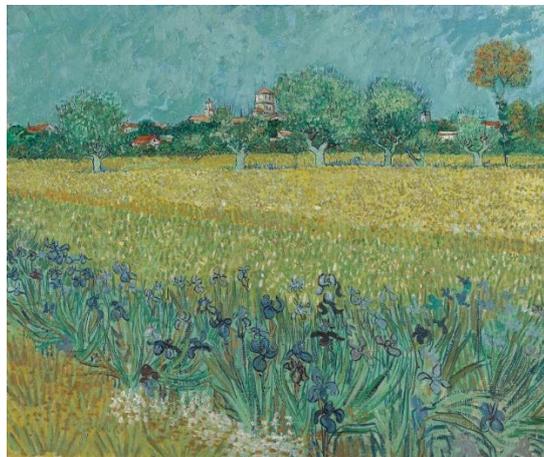


[Fig.24] Van Gogh, *El Puente Langlois*, 1888 / [Fig.25] Hiroshige, *Templo y campos de Mokubo por el río Uchi*, 1857

En el mes de mayo, Vincent deja la pequeña habitación del hotel Carrel. Se ha animado a alquilar por 15 francos al mes el ala derecha de una casa de la plaza Lamartine, con cuatro habitaciones, la famosa “Casa Amarilla”, que más tarde compartirá con su amigo Gauguin hasta la noche del incidente. Este cambio le acarrea multitud de problemas, ya que el dueño del hotel le quiere cobrar una cantidad mayor de lo acordado, teniendo que recurrir a los juzgados para zanjar el asunto. Además, no se puede quedar en la Casa Amarilla a dormir, debido a que no tiene cama, y hasta que compre una debe alojarse en

un hotel de carreteros. El sueño de Van Gogh era el de compartir su casa con sus amigos, crear una comunidad de artistas, cuyo objetivo era regenerar el arte y dar origen a los artistas “del color” del futuro. “Y también espero que más tarde surjan otros artistas en este bello país, para hacer aquí lo que los japoneses han hecho en Japón” (Van Gogh, 2008: 273).

Durante este mes, a Van Gogh le cautivó las flores que crecían cerca de Arlés, más concretamente los lirios, y como sus campos creaban contrastes de color con el resto de la vegetación, el cielo y las casas del pueblo. En la obra *Campo con lirios cerca de Arlés* de 1888 [Fig.26], refleja lo que sintió al ver ese paisaje, sintiendo que podía ver un reflejo del mundo que conocía de su colección de grabados japoneses. Los artistas japoneses utilizaron grandes áreas de color en sus composiciones, a menudo con una diagonal nítida, como una forma única de sugerir el espacio, con gran énfasis en el primer plano y en el fondo. Van Gogh adoptó estos elementos en sus pinturas. Era como "un sueño japonés", escribió en una carta a su hermano Theo (Van Gogh Museum, s.f, *Field with Irises near Arles*): “Una pequeña ciudad rodeada de una campiña completamente florecida de amarillo y violeta, tú sabes que sería tan hermoso como un sueño japonés” (Van Gogh, 2008: 276).



[Fig.26] Van Gogh, *Campo con lirios cerca de Arlés*, 1888

A Vincent le encanta pintar la naturaleza de Arlés y sus alrededores, pero también quiere hacer retratos. Es un género que le interesa especialmente, aunque por desgracia en el pueblo no quieren posar para él. La gente no entiende su pintura, y hasta él mismo reconoce que sus retratos le parecen algo duros y “feos y poco logrados”, por sus

exagerados contrastes de color. Por ello, Vincent pide a sus amigos que sean sus modelos. Así, durante los meses que pasa en Arlés, Vincent retrata en numerosas ocasiones a Roulin y su familia (*Retrato de Joseph Roulin sentado en una silla de mimbre*, *Retrato de Camille Roulin*, *Augustine Roulin con un bebé*), a Milliet, a Madame Ginoux, la dueña del Café de la Gare, a Patience Escalier (*El viejo campesino Patience Escalier*), o Eugène Boch. También posan para él otras personas sin identificar, como la niña de *la Mousmé* [Fig.27] o el joven de *El corneta de los zuavos*, al que conoce a través de Milliet (Llorca, 1999: 110).



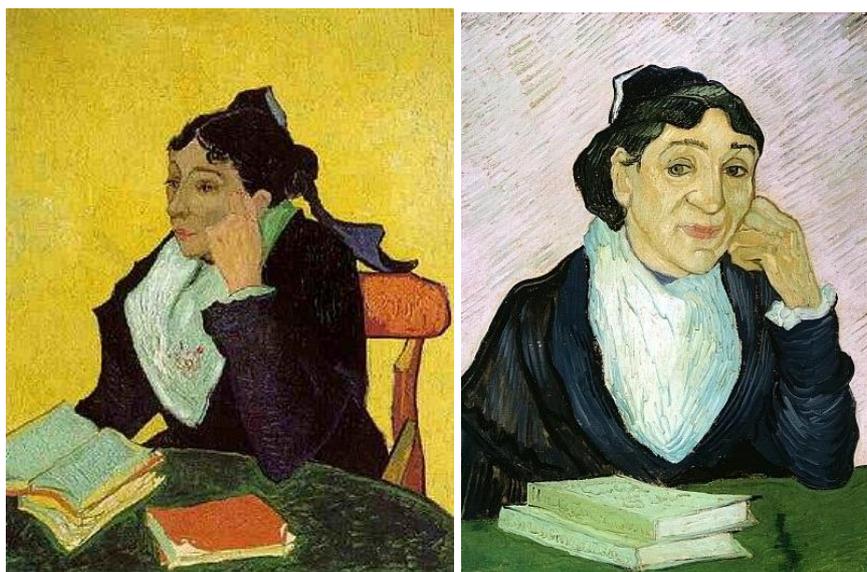
[Fig.27] Van Gogh, *La Mousmé*, 1888

En junio de 1888, Van Gogh había estado leyendo una novela, *Madame Chrysanthème*, aparentemente sobre Japón, escrita por el popular y prolífico Pierre Loti. La descripción de Loti de la joven japonesa, conocida como *Mousmé*, impresionó mucho a Van Gogh, y le dio a este retrato de una chica arlesiana el mismo título japonés. Los libros de viajes y las novelas de Loti sobre sus visitas a Japón le proporcionaron a Van Gogh una imagen y cultura erróneas. Fueron vistos a través de los ojos de un turista occidental, solo por su exotismo oriental y su extrañeza, siendo a la vez lujosos y primitivos. Van Gogh, el turista holandés de la Provenza, parece haber visto su vida y su gente con poca comprensión. Se deleitaba superficialmente con lo que él consideraba pintoresco, exótico y diferente, sintiéndose libre de "orientalizar" a una chica local de Arlés (Uhde, 1981: 63).

Ahora si sabes lo que es una “moumé” (lo sabrás cuando hayas leído *Madame Chrysantème*, de Loti), termino de pintar una. [...] Una moumé es una muchacha japonesa-provenzal en este caso- de 12 a 14 años. Estas son las figuras que tengo: el zuavo y ella... (Van Gogh, 2008: 314)

Sin embargo, el rostro cuidadosamente modelado y el vigor de los patrones lineales de colores complementarios audaces que describen a la niña, son elementos estilísticos que expresan la respuesta comprensiva de Van Gogh a su joven modelo. Van Gogh escribió que *La Moumé* era uno de un grupo de estudios de retratos que eran "lo único en la pintura que me emociona hasta el fondo de mi alma y que me hace sentir el infinito más que cualquier otra cosa" (National Gallery of Art, s.f, *La Moumé*).

Otro retrato muy célebre de Van Gogh es *La Arlesiana* [Fig.28], el retrato de Madame Ginoux, la dueña del Café de la Gare, sitio al que acudía de manera muy frecuente, y que sería representado en *el café nocturno* de 1888. Madame Ginoux estuvo con frecuencia en contacto con los artistas, en particular con Gauguin y Van Gogh. El primero también la representó, mientras que el segundo, seguiría cerca de ella durante toda su estancia. Sufriendo ella misma de “crisis nerviosas”, la Señora Ginoux atendió a Van Gogh cuando fue hospitalizado, en diciembre de 1888 (Musée d’Orsay, s.f, *La Arlesiana*)



[Fig.28] Van Gogh, *La Arlesiana*, 1888 / [Fig.29] Van Gogh, *La Arlesiana*, 1890

La mayor ambición de Van Gogh a lo largo de su carrera artística fue ser pintor de la figura. Se vio impedido de realizar este deseo por la insuficiencia de su educación artística; no había estudiado anatomía y otras disciplinas académicas relacionadas con la pintura en un grado suficiente. No siempre podía permitirse pagar el alquiler de modelos. A pesar de estos inconvenientes, el retrato se convirtió en un componente cada vez más importante de su producción artística y un pilar fundamental en su programa de arte moderno. En 1888 estaba escribiendo sobre la revolución en el retrato, esperando que llegara Bernard, y le argumentó que era por el retrato que la vanguardia se ganaría al público. El fundamento de esta concepción del retrato se encuentra, por un lado, en la lectura de Van Gogh de los escritos críticos de los autores franceses del siglo XIX que creían que el arte holandés del siglo XVII, personificado en su retrato, fue el comienzo del arte moderno, y en el otro en retratos holandeses del siglo XVII de Hals y Rembrandt, que Van Gogh había estudiado por sí mismo como resultado de su lectura. Ha pintado a esta mujer de Arlés, resplandeciente con su traje local, que recuerda el traje de las damas burguesas holandesas del siglo XVII, en el formato típico de los retratos de Hals y Rembrandt, sobre un fondo liso. Gauguin también había dibujado a Madame Ginoux y Van Gogh hizo una copia pintada de su retrato en 1890 [Fig.29], pero incluyó dos libros, como lo había hecho en su propia versión de 1888. En este último los títulos son legibles; uno es *Dickens's Christmas Tales* y el otro *Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin*. Esta práctica se haría frecuente en el retrato de Van Gogh. Se basó en los significados adicionales introducidos por la literatura para elevar el retrato de un simple registro de semejanza al estado deseado de la pintura de figuras (Uhde, 1981: 60).

“Por fin tengo una Arlesiana, una figura (tela de 30) esbozada en una hora, fondo limón pálido, el rostro gris, el vestido negro, de azul de Prusia completamente crudo. Se apoya encima de una mesa verde y está sentada en un sillón de madera anaranjado...” (Van Gogh, 2008: 385)

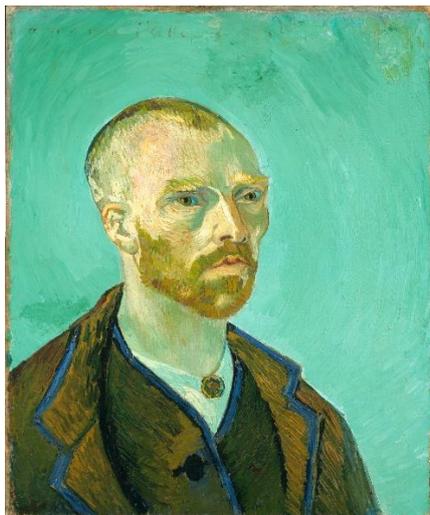
La búsqueda de tipos populares y la obsesión por el retrato se combinan en la Arlesiana. Pese a ser de imponente tamaño, este cuadro tan sólo requirió una hora para su ejecución, la rapidez de la pincelada contrastando con la pose meditativa. Sin esconder los defectos físicos, que incluso tiene tendencia en acentuar para revelar más la profunda humanidad del modelo en lo que tiene de único, el pintor aísla su figura sobre

un fondo amarillo casi chillón, viviente icono provenzal (Musée d'Orsay, s.f, *La Arlesiana*).

Al igual que *La Mousmé*, Van Gogh utilizará los grandes contrastes de color entre la figura y el fondo, suprimiendo las sombras y acentuando los contornos, mostrando una vez más la influencia de la estampa japonesa y su composición en las obras de Vincent.

Como hemos comentado antes, el sueño de Vincent consistía en crear un taller, una asociación de artistas, viviendo todos juntos en un ambiente monacal. Para ello, comenzó por realizar un intercambio de obra entre Bernard, Gauguin y él mismo, al igual que tradicionalmente hacían los artistas japoneses. Llegó a escribirle en una carta a Bernard, donde comenta la visión idílica de los artistas japoneses, instando a parecerse más a ellos. El *Autorretrato como Bonzo* [Fig.30] que pinta en 1888 nos muestra a un Van Gogh como si de un monje budista se tratase, inspirándose en la novela *Madame Chrysanthème* de Loti. En ella, muestra una mirada intensa pero que no transmite nada, solo un mero busto. Sin embargo, gracias al uso del color, ésta le da la fuerza necesaria, algo que es muy común en el resto de sus obras. Las inquietudes espirituales orientalistas de Van Gogh se concretaron en dicha obra. Estas inquietudes no solo las tuvo Vincent, sino multitud de personas en toda Francia, acercadas por el exotismo y orientalismo del budismo, siguiendo de ese modo una senda ya iniciada de una manera muy personal por el propio Van Gogh (Almazán Tomás, 2003: 97).

Algún día verás también mi retrato, que envió a Gauguin porque espero que él lo guarde. Es todo ceniciento, contra el veronés pálido (nada de amarillo). El traje de esa chaqueta ribeteada de azul, pero en la cual he exagerado el pardo hasta el púrpura y el ancho de los ribetes azules. La cabeza está modelada en plena pasta clara contra el fondo claro casi sin sombras. Solamente que he almendrado *un poco* los ojos a lo japonés (Van Gogh, 2008: 368).



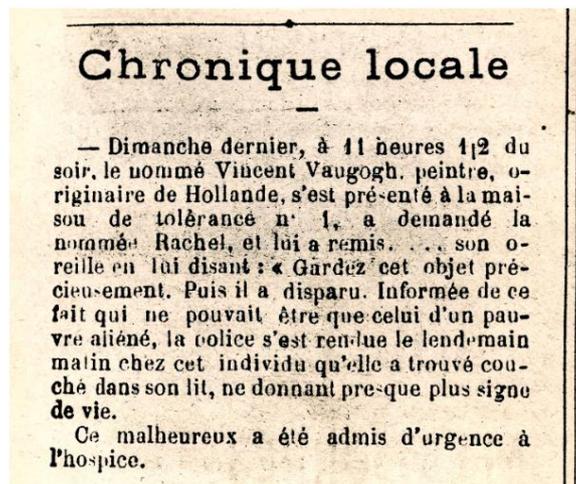
[Fig.30] Van Gogh, *Autorretrato como Bonzo*, 1888

La vida monacal que Vincent había pensado para el resto de artistas no le acarrearía ningún problema para él, sin embargo, sí para los demás. El ayuno no suponía ningún impedimento, pues Vincent ya tenía desórdenes alimenticios al subsistir a base de mendrugos de pan y café. El único capricho que se permitía tener era realizar algunas visitas a la semana al burdel de Arlés, debido a que él la categorizaba como una costumbre sana de la cual no podía prescindir en ningún momento. Veía en la propia estampa japonesa y en sus artistas un nuevo modo de vida artístico, intelectual y espiritual; casi como si de un dogma se tratase.

Si se estudia el arte japonés, entonces se ve a un hombre indiscutiblemente sabio, filósofo e inteligente que pasa su tiempo ¿en qué?; ¿en estudiar la distancia de la tierra a la luna?, no; ¿en estudiar la política de Bismarck?, no; estudia una sola brizna de hierba. Pero esta brizna de hierba lo lleva a dibujar todas las plantas; luego las estaciones, los grandes aspectos del paisaje, en fin, los animales, después la figura humana. Pasa así su vida, y la vida es muy corta para hacerlo todo. Veamos, ¿no es casi una verdadera religión lo que nos enseñan estos japoneses tan simples?, y que viven en la naturaleza como si ellos mismos fueran flores? Y no se podría estudiar el arte japonés, me parece, sin volverse mucho más alegre y feliz; nos es preciso volver a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un modo convencional (Van Gogh, 2008: 360).

Sin embargo, esta idea no terminó de establecerse, puesto que Bernard finalmente no decidió salir de Bretaña, y otros declinaron la invitación. Gauguin no tuvo más remedio que ir debido a las presiones de Theo. Gauguin pintaba con imaginación y animó a Van Gogh a trabajar de una manera más caracterizada. Mientras Vincent le mostró a Gauguin lo que había aprendido de él y de las xilografías japonesas, éste le mostró a Gauguin los beneficios de pintar al *plein air*, mostrando lo que tenía delante. Esta idea les duró tan solo dos meses, del 23 de octubre y el 26 de diciembre de 1888, debido a que ambos tenían un carácter colérico y explosivo, y que poseían costumbres insalubres. Al mismo tiempo, sin embargo, los dos hombres tenían puntos de vista muy diferentes sobre el arte, lo que condujo a discusiones frecuentes y acaloradas (Van Gogh Museum, s.f, *Inspiration from Japan*): “Gauguin y yo hablamos mucho sobre Delacroix, Rembrandt, etc.... La discusión es excesivamente eléctrica. A veces salimos de él con mentes cansadas, como una batería eléctrica después de que se agota” (Van Gogh, 2008: 392). Las constantes discusiones y peleas estallan la noche del 23 de diciembre de 1888, noche en la cual Vincent hace amago de atacar a Gauguin por la calle, pero renuncia en el último momento al notar la mirada de su amigo. Para evitar hacerle daño, dirige su violencia, el dolor y su frustración que ha estado reprimiendo durante un tiempo a sí mismo, cortándose el lóbulo de la oreja, envolviendo el trozo y saliendo dirección al burdel que acostumbraba a frecuentar (Llorca, 1999: 123). El periódico de Arlés *Forum Republicain* [Fig.31] narra el episodio de la siguiente manera:

El domingo pasado por la noche, a las 11 y media, un pintor llamado Vincent Van Gogh, natural de Holanda, apareció en la *maison de tolérance* nº1, preguntó por una tal Rachel y le entregó una oreja con estas palabras: “Guarde este objeto cuidadosamente”. Luego desapareció.



[Fig.31] Informe sobre el “incidente del oído” en el periódico Arlesino *Forum Républicain*. Domingo 30 de diciembre de 1888

Fruto de este suceso, nace uno de los autorretratos más icónicos de Vincent, *Autorretrato con la oreja cortada* de 1889 [Fig.32]. Este autorretrato fue pintado poco después de que Van Gogh regresara a casa del hospital habiéndose mutilado la oreja. Van Gogh se representa a sí mismo en su estudio, vistiendo su abrigo y un sombrero. La expresión en su rostro es tranquila y melancólica, como si estuviera contemplando su posición como artista. A la izquierda, un lienzo en blanco sugiere que hay más trabajo por venir, mas obras que Van Gogh iba a realizar, como efectivamente lo hubo; y un fragmento de una impresión japonesa la cual la podemos relacionar con la obra de Sato Torayiko *Geishas en un paisaje*, de 1870 [Fig.33]. La pintura se compone de trazos de impasto, principalmente en un patrón vertical. Esto crea una textura, que sale del lienzo y agrega dimensión a la superficie plana. El tono de la piel está atenuado con tonos verdes y amarillentos. La obra muestra a un hombre que, pese a luchar contra la enfermedad y la frustración, sigue atento a lo que las estampas japonesas le puedan enseñar, incluso si eso implica agravarse aún más la salud.



[Fig.32] Van Gogh, *Autorretrato con la oreja cortada*, 1889 / [Fig.33] Torayiko, *Geishas en un paisaje*, 1870

Sin embargo, a pesar de que continúa trabajando, cada vez se siente con menos ganas de seguir pintando, y le llega a pedir a su hermano en la carta del 21 de Abril de 1889 que le interne como huésped en el hospital Saint-Paul-de-Mausole en Saint-Rémy [Fig.34], haciéndose efectivo el 8 de mayo cuando le acompaña el pastor Salles.

En Arlés, Vincent ha definido un estilo extraordinariamente personal, caracterizado por la potencia del color y el ritmo de la pincelada. Más de cien paisajes, cincuenta retratos y unas cuarenta naturalezas muertas. El período más intenso y fructífero de su carrera. En Arlés, Vincent ha alcanzado el cénit de su genio, pero el crepúsculo está cerca, y se acerca cada vez más a su trágico final (Llorca, 1999: 131)

Durante este periodo perfeccionó aquello que había aprendido de la estampa japonesa, con el uso de línea para los contornos, el uso de colores planos, el encuadre cortado o el uso de la diagonal para generar perspectiva.

### 3.3. Etapa Saint-Rémy y su final en Auvers-sur-Oise

Según Louis Van Tilborgh, Vincent fue al sur de Francia pensando que su arte sería una terapia. Es depresivo y, además, afirma que es alcohólico, y no sabe lo que le deparará el futuro. Pero espera, creando arte en armonía con los grabados japoneses, poder crear una especie de alegría para sí mismo, para reconciliarse con el hecho de que su vida, en realidad, es muy triste. De modo que decide ir a Saint-Rémy y volverá a tener las crisis,

pero de una manera distinta a las anteriores. Se da cuenta de que tiene que bajar el ritmo, y no añadir tanta fantasía en sus obras como en el año anterior. De verdad creía que tener el arte japonés como modelo lo había hecho enfermar psicológicamente durante su estancia en Arlés.

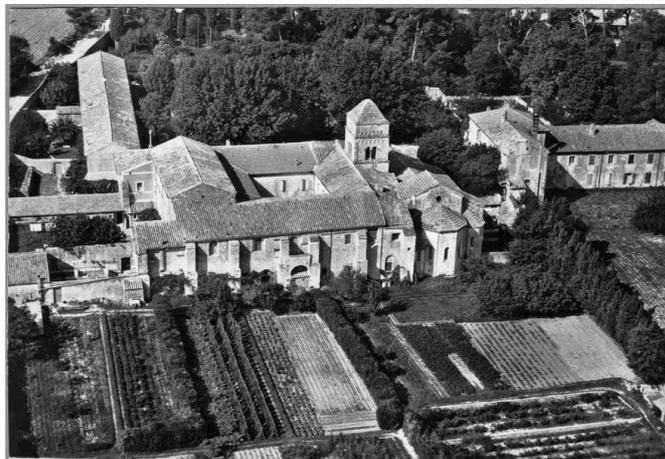
Sin embargo, incluso en Saint-Rémy, Japón sigue siendo una fuerza importante como inspiración para sus obras. Al pensar en los detalles de la naturaleza que representa, que están directamente relacionados con *Le Japon artistique*, de Bing, en el que describe de forma muy detallada y concisa, hablando del respeto de los artistas japoneses por una brizna de hierba, algo que a Van Gogh, como hemos comentado anteriormente, le influyó en gran medida. Al ir a Saint-Rémy en mayo de 1889 se lleva estas ideas consigo y las explora en el jardín de la institución, con motivos de árboles cortados, o el suelo, observando pequeños detalles de la naturaleza. (Bickerstaff, 2019)

El primer período en el asilo fue bien. Vincent se sintió bien y después de un tiempo se le permitió trabajar fuera del manicomio. Sin embargo, un día sintió que se avecinaba un nuevo ataque mientras pintaba una cantera. Sería seguido por nuevas crisis. El regreso de su enfermedad hizo que Vincent estuviera extremadamente inseguro y triste, y perdió la esperanza de que alguna vez se recuperaría. Se sentía atrapado en el manicomio y quería irse lo antes posible.

Solamente su trabajo puede sacarlo del pozo sin fondo de la depresión y devolverle la confianza para luchar y seguir adelante. También una vida ordenada y sin sobresaltos ni angustias. Afortunadamente, a las pocas semanas de su ingreso, el director le permite salir a pintar al jardín, rodeado por un muro (Llorca, 1999: 135), y más tarde también se le permitió trabajar fuera del hospital. También le dieron una habitación extra dentro de la clínica para usar como estudio, donde produjo una serie de obras. La salud mental de Vincent continuó fluctuando. Durante un período de extrema confusión, se comió parte de su pintura al óleo, después de lo cual se limitó a dibujar por un tiempo. A pesar de tales recaídas, sin embargo, Vincent fue excepcionalmente productivo en Saint-Rémy, donde completó alrededor de 150 pinturas en el espacio de un año (Van Gogh Museum, s.f, *Hospitalization*).

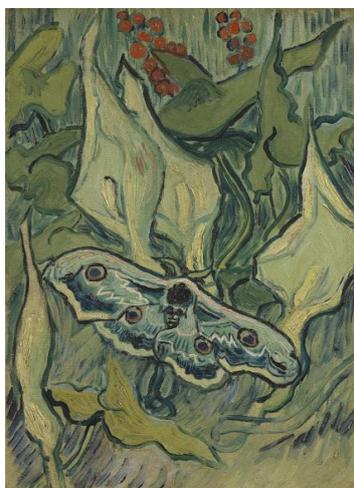
Sin embargo, a pesar de su voluntario confinamiento, esto no permitió que su pintura dejase de tener las influencias japonesas que tan características son en sus obras. Un

ejemplo claro es el detallismo en la naturaleza, pintando árboles, pájaros e insectos, algo claramente palpable en la obra *Polilla Pavo Real Gigante* de 1889 [Fig.35]



[Fig.34] Hospital psiquiátrico Saint-Paul-de-Mausole en Saint-Rémy

Ayer dibujé una gran mariposa nocturna, bastante rara, que se llama la cabeza del muerto, de un colorido distinguido y asombroso, negro, gris, blanco matizado de reflejos acarminados o que giran vagamente sobre el verde oliva; es muy grande. Para pintarla hubiera tenido que matarla y esto era una lástima, con lo bello que era el animalito. Te enviaré el dibujo con algunos otros de plantas (Van Gogh, 2008: 453)



[Fig.35] Van Gogh, *Polilla Pavo Real Gigante*, 1889

Más tarde decidió pintar la polilla usando su dibujo como modelo. Van Gogh lo llamó una "polilla con cabeza de muerte" y describió una especie de cráneo en la parte posterior de su cuerpo. Sin embargo, en realidad era una polilla gigante del pavo real, una especie que solo tiene rayas allí.

También continuará utilizando los grandes contrastes de color, se destacan la pintura de pequeños bodegones, al igual que hizo durante su etapa en Arlés con sus *Girasoles*. Durante su internamiento, Van Gogh solía pintar Lirios.



[Fig.36] Van Gogh, *Lirios*, 1890 / [Fig.37] Van Gogh, *Lirios (2)*, 1890

Con la obra *Lirios* [Fig.36] de 1890, se representa la idea de que, para Vincent, la pintura era principalmente un estudio de color, colocando grandes contrastes entre el fondo y la forma. Van Gogh hizo dos pinturas de este ramo (Van Gogh Museum, s.f, *Iris*). En la primera, al colocar las flores de color púrpura sobre un fondo amarillo, hizo que las formas decorativas resaltarán aún más. Los iris eran originalmente morados, pero a medida que el pigmento rojo se ha ido desvanecido, se volvieron azules. En el segundo ramo de lirios [Fig.37], Van Gogh buscó un efecto de armonía y suavidad, colocando las flores "violetas" contra un "fondo rosado", que desde entonces se ha desvanecido debido a su uso de pigmentos rojos (Met Museum, s.f, *Iris*).

Sin embargo, la obra con mayor influencia, tanto estilística como temática de los grabados japoneses durante su confinamiento en Saint-Rémy es la obra *Almendros en flor* de 1890 [Fig.38]. Grandes ramas en flor contra un cielo azul fueron uno de los temas favoritos de Van Gogh. Los almendros florecen a principios de la primavera, lo que los convierte en un símbolo de una nueva vida. Van Gogh tomó prestado el tema, los contornos audaces y la posición del árbol en el plano de la imagen del grabado japonés, lo crea una composición dinámica, con las ramas entrelazadas (Van Gogh Museum, s.f, *Almond Blossom*). En enero de 1890, Theo y su mujer Jo, acababan de tener un niño, al que le ponen el mismo nombre: Vincent Wilhelm. En la carta que anunciaba la nueva llegada, Theo escribió: “Como le dijimos, lo nombraremos después de usted, y le pido el deseo de que sea tan decidido y valiente como usted”. Los árboles en flor anuncian el comienzo de primavera y nueva vida.



[Fig.38] Van Gogh, *Almendros en Flor*, 1890

El árbol floreciente japonés le proporcionó a Van Gogh un símbolo personal que lo puso en contacto con la vitalidad y lo sagrado de la naturaleza tal como se representa en el arte japonés y que le recordó el sentido de la naturaleza de su propia tradición holandesa como fenómeno religioso. Además, al elegir la imagen familiar de los árboles en flor, que también era un símbolo personal, el artista pudo hacer que la emoción fuera significativa conectándola con la humanidad en general. Finalmente, en un momento en que la hegemonía política y cultural europea amenazaba con abrumar a las culturas no

occidentales, Van Gogh pudo crear una poderosa imagen de Japón que “asimilaba creativamente las técnicas, estéticas y las creencias culturales japonesas”. Por lo tanto, Japón “era un sueño y un espacio” lleno de deseos y anhelos europeos, pero aún se veía con respeto e incluso reverencia.

Vincent está a punto de marcharse de Sant-Rémy, pero aprovecha hasta el último minuto, pues nada le retiene allí más que terminar las telas que tiene pendiente, y es durante ese momento que pinta estas composiciones florales. Quizás por la inminencia de la partida, quizás por la esperanza de una curación, o por ver a Theo... Por alguna de estas razones, sus composiciones florales aparecen llenas de vida y color, sin ningún tipo de remordimiento, ni del dolor o tristeza de obras anteriores. No es un grito de angustia de su alma interior, sino la belleza en todo su esplendor.

Vincent dejó la institución después de un año. Se mudó a Auvers, un pueblo cerca de París, para estar cerca de Theo. La zona era popular entre artistas como Pissarro o Cezánne. Se le pidió al Dr. Gachet, un médico homeopático que vivía en Auvers, que lo cuidara. Vincent pintó constantemente en sus últimos meses, viviendo en una habitación en el *Auberge Ravoux*. El historiador Tsukasa Kodera afirma que, tras la crisis de Arlés, su sueño japonés había terminado, pero aún le interesaba el arte japonés. Y, viviendo en Auvers-sur-Oise, fue a ver exposiciones de grabados japoneses, como la *Exposition des Maîtres Japonais* en el Ecole des Beaux-Arts de París entre el 25 de abril al 22 de mayo de 1890. Quería conocer el Japón real, algo muy distinto a los sueños japoneses, manteniendo ese contacto con Japón hasta sus últimos meses (Bickerstaff, 2019).

En el libro *Van Gogh, la vida* (2011) se argumenta que el pintor no se habría suicidado, sino que habría sido asesinado por René Secrétan, líder de una pandilla de camorristas, que aprovechaban cualquier ocasión para atormentar al pintor. Lo que se da casi por seguro es que Van Gogh obtuvo el revólver de este personaje. Pero ni el arma ni el caballete que se llevó al campo ese día se encontraron. Varios forenses han considerado que es improbable que se disparase así mismo por el ángulo del tiro así como por la ausencia de quemaduras en sus manos. Y, además, resulta difícil pensar que hubiera podido realizar con una herida mortal la caminata desde el campo donde pintaba hasta el hotel Ravoux, casi un kilómetro y medio. Por no mencionar que el pintor se encontraba por aquel momento de buen humor y que, en varias cartas, había mostrado aversión por el suicidio, como buen cristiano que se consideraba. No obstante, Van Gogh se declaró autor de su propia muerte (Rodríguez Cerdán, 2020: 14)

### 3.4. Muerte y Resurrección

En Japón, el *Ukiyo-e* allanó el camino a Japón para una relación mutua con otros países, dado que desarrolló en la gente corriente un interés hacia la ciencia y la cultura extranjeras, impulsando al mismo tiempo el anhelo por viajar a través de los libros ilustrados que se comercializaban con occidente. Los japoneses deben al *Ukiyo-e* la expansión progresiva de la conciencia de lo internacional, la cual culminó en la revolución de 1868, levantamiento que se llevó a cabo casi de manera milagrosa; pero la aparición de este surgimiento aparentemente espontáneo de la Restauración Meiji debe buscarse en el taller de los artistas del *Ukiyo-e* (von Seidlitz & Amsden, 2008: 29)

En Europa, Auvers fue el lugar donde falleció y está enterrado Van Gogh. Tras su fallecimiento y tras el de Gachet, la herencia de Van Gogh la mantuvo el hijo del doctor. Los japoneses quedaron fascinados por Van Gogh a principios del siglo XX, cuando, por primera vez, se publicó allí una traducción parcial de sus cartas, y poco después llegaron imágenes de sus obras, a menudo reproducidas en diarios en blanco y negro. Así es como se presentaron las primeras imágenes de sus obras al público japonés. Aunque muy pocos japoneses vieron los cuadros originales de Van Gogh, a pesar de ello, fueron capaces de idealizar su figura. El hijo del doctor Gachet aún seguía con vida, y los japoneses sabían que él estaba dispuesto a mostrar a sus invitados japoneses las últimas obras que el pintor realizó. Es por esto por lo que, a lo largo de los siguientes años, multitud de japoneses fueron a Auvers-sur-Oise a ver sus obras y a visitar su tumba, porque, para los japoneses, el modelo de artista moderno era Van Gogh, ya que se acercaba mucho a sus ideales artísticos. Tanto las historias acerca de su suicidio y su locura, como la fascinación por su obra produjo rápidamente una gran fama al artista, obteniendo de ello una nueva forma a la idea de un genio del siglo XIX. Fue con la posterior publicación de las cartas por parte de Emile Bernard lo que hizo que la gran maquinaria publicitaria empezase a ponerse en marcha, colocando a Van Gogh, como uno de los referentes artísticos de finales del siglo XIX, y por ende, realizándose multitud de exposiciones de su obra tan solo a una década tras su fallecimiento.

Es irónico que Japón viese la cuna de la modernidad en Van Gogh, un artista que vio los avances artísticos en las estampas japonesas. Esto nos demuestra que el arte como cultura es como la materia, ni se crea ni se destruye, solo se transforma, adquiriendo nuevas formas y estilos que permiten avanzar a los artistas. Del mismo modo que a Van Gogh le gustaba Japón, a los japoneses les gusta la forma de pintar de Van Gogh,

sintiendo una afinidad respecto a él, influenciándose y conmoviéndoles, lo que les permite crear nuevas obras de arte, como es el caso del artista Tatsumi Orimoto. Existe una conexión palpable en aquellos que se dedican tanto al arte como a la historia, una conexión que no saben explicar perfectamente, y que consigue conmovierles. Da igual cuantos años han pasado desde la muerte del artista, pues, a día de hoy, sus cuadros nos permiten acceder a esas emociones contenidas que tenía Vincent de las que tanto se ha hablado. La vida de Van Gogh, a pesar de su amor por la vida, acabó en desgracia, quitándose la suya propia; y esas historias tristes les encantan a los japoneses, por lo que puede ser uno de los aspectos por los que Van Gogh les atrae, y por el cual es el artista más famoso en la tierra del sol naciente.

Van Gogh no hubiera llegado a conocer a artistas japoneses, igual que nunca quiso ir a Japón, puesto que no le hacía falta, puesto que lo único que necesitaba era un constructo, una idea con la que trabajar para desarrollar su propia obra y significado. Vincent creaba obras que en la realidad no existían, pero que permiten identificarse a uno mismo con sus propias emociones o su imaginación, lo que, a mi parecer, es una parte muy importante del atractivo de la obra de van Gogh.

## 4. Conclusión

A lo largo de todo el trabajo, hemos abarcado las distintas cuestiones que nos habíamos planteado en torno a la figura de Vincent Van Gogh y su relación con las estampas japonesas, centrándonos principalmente en la visión idealizada que tenía Vincent en torno a los artistas japoneses, observando en ello un enfoque primitivista y soñador. Fruto de ello eran las continuas influencias, no solo del arte que a su alrededor se encontraba, ya sea occidental u oriental; sino de la literatura de su tiempo, de figuras importantes para el japonismo como Samuel Bing, y de las continuas exposiciones sobre la cultura japonesa en las distintas Exposiciones Universales.

Vincent fue un personaje atormentado durante toda su vida, viviendo bajo el ala de su hermano Theo, lo que le permitió tener una vida artística de lo más prolífica, creando en tan solo 10 años casi 900 pinturas. En dichas pinturas, el artista ha ido evolucionando, mostrando que a través de la asimilación de las distintas influencias que él iba adquiriendo, era capaz de perfeccionar un estilo único y personal.

Mientras más nos íbamos introduciendo en el tema, partiendo de la sociedad en la que vivía, el “boom” del japonismo, las Exposiciones Universales y las publicaciones sobre arte japonés; fuimos introduciéndonos en el propio Vincent, cómo vivía, cómo pensaba y a quién admiraba. Observaba que las ciudades eran inviables para realizar la pintura que él deseaba, y fue en la pintura japonesa donde encontró la claridad que necesitaba, lo que le llevó a partir hacia el sur de Francia, donde esperaba encontrar ese mundo idealizado.

En el sur pasó penurias, sin embargo, halló allí una tierra donde poder pintar como quería, e incitó a distintos artistas a crear una comunidad que permitiera producir obras y vivir todos juntos. Gauguin fue el único que acabó aceptando, ya sea por su amistad con Vincent o por las deudas que tenía con su hermano Theo. Allí estuvieron varios meses, con una relación simbiótica, aprendiendo del uno al otro, hasta que la crisis de Vincent les separó.

Posteriormente marchó a Saint-Rémy, aquejándose de que la obsesión que tenía por las estampas japonesas le había enfermado psicológicamente. Sin embargo, siguió influenciado por las estampas, y realizó multitud de obras con claras influencias, ya sea los detalles por la naturaleza o el uso de colores planos. Finalmente, en Auvers encontró su fin, pero fue el inicio de su leyenda, y serán los propios japoneses los que verán en él

un atisbo de modernidad, algo irónico, pues el propio Vincent vio en la xilografía japonesa la modernidad que necesitaba occidente. Es por esto que podemos decir que el arte está en continuo movimiento, puesto que las técnicas y estilos que en un lugar se consideran desfasadas o de poca importancia, en otro lugar pueden parecer novedosas, lo que permite revitalizar el mundo artístico.

Para finalizar, podemos decir que Van Gogh se convirtió en toda una celebridad, ya sea por sus cartas, sus obras, o la influencia que dejó detrás, siendo a las estampas japonesas a las que le debe, en mayor medida, la importancia y repercusión de su obra, con ellas revitalizó la tradición pictórica occidental y se convirtió en un referente para las vanguardias.

Para concluir, y a modo de epílogo podemos usar las palabras que Vincent van Gogh escribe, una vez más a su hermano: “Y no dudo que amaré siempre la naturaleza de aquí; es algo parecido a las estampas japonesas; cuando uno empieza a amarlas, ya no se arrepiente” (Van Gogh, 2008: 273)

## 5. Bibliografía

- Almazán Tomás, D. (2003). La seducción de oriente: de la chinoiserie al japonismo. *Artigrama* N°18, 83-106. Recuperado de <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/02.pdf>
- Almazán Tomás, D. (2013). El grabado Ukiyoe como reflejo de los valores de la cultura japonesa. *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa N°1 Extra*, 1-17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4330555.pdf>
- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Abada.
- Bickerstaff, D. (Dirección). *Van Gogh & Japón* (2019) Reino Unido: Seventh Art Productions.
- Bing, S. (1888). Programme. *Le Japon Artistique Vol. 1 n.1*, 7.
- Campo, E. F. (1999). Nuevas formas de inspiración para el arte de Vanguardia. En P. Cabañas Moreno, M. Rosado, & E. Fernández del Campo, *Hanga: imágenes del mundo flotante. Xilografías japonesas* (pp. 60-65). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Campo, E. F. (2001). Las Fuentes y lugares del «Japonismo». *Annales de Historia del Arte* N°11, 329-356. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0101110329A>
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Denvir, B. (2001). *El Postimpresionismo*. Barcelona: Destino.
- Freixa, M. (1983). *Las Vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gutiérrez, F. G. (2016). Influencias mutuas entre el arte japonés y el occidental. *Japón y Occidente: El patrimonio cultural como punto de encuentro* (pp. 17-25). Sevilla: Aconcagua. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=654205>
- Kreysa, A. M. (2004). *Historia general del arte Vol. 2*. San José: EUNED.

- Llorca, E. C. (1999). *Vincent Van Gogh*. España: Rueda J. M. S. A.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, Theory, and the Arts*. Manchester: Manchester University Press.
- Maltese, C. (2012). *Las Técnicas Artísticas*. Madrid: Cátedra.
- Met Museum. (s.f). *Irises*. Consultado el 20 de abril de 2020. Met Museum, página web del museo. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436528>
- Musée d'Orsay. (s.f). *La Arlesiana*. Consultado el 19 de abril de 2020. Musée d'Orsay, página web del museo. Disponible en [https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/la-arlesiana-3240.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=dc65298b1b](https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/la-arlesiana-3240.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=dc65298b1b)
- Musée d'Orsay (s.f). *La Italiana*. Consultado el 14 de abril de 2020. Musée d'Orsay, página web del museo. Disponible en: [https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/la-italiana-7262.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=23b3517ffa](https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/la-italiana-7262.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=23b3517ffa)
- Musée Rodin. (s.f). *Le Père Tanguy*. Consultado el 14 de abril de 2020. Musée Rodin, página web del museo. Disponible en: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/pinturas/el-padre-tanguy>
- Nagai, T. (1992). Van Gogh's Oil Paintings, Drawings and Japanese Art. *Vincent van Gogh and Japan* (pp. 182-191). Kyoto: The National Museum of Modern Art.
- National Gallery of Art. (2020). *La Mousmé*. Consultado el 19 de abril de 2020. National Gallery of Art, página web del museo. Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46626.html>
- Needham, G. (1975). Japanese Influence on French painting 1854-1910. *Japonisme: japanese Influence on French Art 1854-1910* (pp. 115-131). Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Padberg, M. (2009). *El Impresionismo*. Alemania: H. F. Ullmann.

- Rewald, J. (1994). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Cerdán, D. (2020). *Vincent van Gogh y la Melancolía*. Madrid: Prisanoticias Colecciones.
- Rubin, W. (1984). Modernist Primitivism: An Introduction. "*Primitivism*" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern 2.Vol* (pp. 1-81). New York: The Museum of Modern Art.
- Schlombs, A. (2007). *Hiroshige*. Alemania: Taschen.
- Uhde, W. (1981). *Van Gogh*. Oxford: Phaidon Press.
- Van Gogh Museum. (s.f). *On the Verge of Insanity*. Consultado el 19 de abril de 2020. Van Gogh Museum. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/stories/on-the-verge-of-insanity#0>
- Van Gogh Museum. (s.f). *Almond Blossom*. Consultado el 20 de abril de 2020. Van Gogh Museum. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0176V1962>
- Van Gogh Museum. (s.f). *Field with Irises near Arles*. Consultado el 19 de abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0037V1962>
- Van Gogh Museum. (s.f). *Courtesan (After Eisen)*. Consultado el 10 de Abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0116V1962>
- Van Gogh Museum. (s.f). *Hospitalization*. Consultado el 20 de abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/vincent-van-gogh-life-and-work/van-goghs-life-1853-1890/hospitalization>
- Van Gogh Museum. (s.f). *Inspiration from Japan*. Consultado el 15 de abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan#0>

- Van Gogh Museum. (s.f). *Irisés*. Consultado el 20 de abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0050V1962>
- Van Gogh Museum. (s.f). *Peach Tree in Blossom*. Consultado el 15 de abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0035V1962>
- Van Gogh Museum. (s.f). *The Langlois Bridge*. Consultado el 15 de abril de 2020. Van Gogh Museum, pagina web del museo. Disponible en: <https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0027V1962>
- Van Gogh, V. (2007). *Las Cartas*. Madrid: Akal.
- Van Gogh, V. (2008). *Cartas a Theo*. Madrid: Alianza.
- Von Seidlitz, W., & Amsden, D. (2008). *Ukiyo-e Grabado japonés*. Madrid: Edimat Libros.
- Walther, I. F., & Metzger, R. (2012). *Van Gogh: la obra completa: pintura*. Madrid: Taschen.
- Wichmann, S. (1985). *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art in the 19th and 20th Centuries*. New York: Park Lane.
- Yerbes, I. C. (2016). La difusión del patrimonio cultural japonés a través de Francia. *Japón y Occidente. El Patrimonio Cultural como punto de encuentro*. (pp. 371-380). Sevilla: Aconcagua Libros. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=654205>