

ENCUENTROS



709.52
Y55



*Arte en contexto:
estética, ambiente y función
en las artes de Japón*

Conferencia de
Ann Yonemura

CENTRO CULTURAL DEL BID

Directora: Ana María Coronel de Rodríguez

Artes Visuales: Félix Angel

Conferencias y Conciertos: Anne Vena

Asistencia administrativa: Elba Agusti



En Mayo de 1992, el Banco Interamericano de Desarrollo creó el Centro Cultural en su sede de Washington, D.C. con el propósito de establecer una sala de exposición y un foro permanente desde donde difundir las manifestaciones más destacadas de la vida artística e intelectual de sus países miembros, que incluyen a Norte, Centro y Sur América, el Caribe, Europa Occidental, Israel y Japón. A través del Centro, el Banco contribuye de esta forma a realzar la expresión cultural como un elemento integral del desarrollo económico y social de los pueblos. Las actividades del Centro, como exposiciones de arte, conferencias y conciertos, estimulan el diálogo y un mayor conocimiento sobre la cultura de las Américas.

ARTE EN CONTEXTO: ESTETICA, AMBIENTE, Y FUNCION EN LAS ARTES DE JAPON

Ann Yonemura

La gran ola de Kanagawa, obra del artista japonés Hokusai (1760-1849) (fig.1), forma parte de la serie de grabados *Treinta y seis vistas del volcán Fuji Yama*. Dentro de la historia del arte japonés, es una de las obras que más fama universal ha adquirido, y actualmente se encuentra expuesta en la Galería de Arte del Centro Cultural del BID, como parte de la exhibición de obras del Museo de Arte Fuji de Tokio. La avasalladora ola, de forma imponente, pone en peligro las pequeñas embarcaciones del primer plano, al tiempo que da un marco a la vista lejana del volcán Fuji Yama. Hokusai creó este diseño en la década de 1830, cerca del final del período Yedo (1615-1868), época de paz y florecimiento de las artes.

Con la apertura, en 1859, de los

puertos de Yokohama y Nagasaki (para comerciar con los Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, los Países Bajos y Rusia), el arte japonés recorrió Europa como si hubiese nacido en la cresta de la "gran ola" de Hokusai. Las notables colecciones de arte japonés reunidas por personas como William Sturgis Bigelow (1850-1926) de Boston y Charles Lang Freer (1854-1919) de Detroit fueron los cimientos que dieron origen a las importantes colecciones del Museum of Fine Arts de Boston y la Freer Gallery of Art de Washington, D.C. El número de exposiciones públicas y privadas en museos y galerías fue en aumento durante más de un siglo. Ello ha contribuido a que el público internacional se familiarice con el arte japonés fuera de su contexto cultural.

El primer contacto del Japón con Europa ocurrió aproximadamente tres siglos antes de que Hokusai creara *La gran ola de Kanagawa*, con el arribo accidental de una embarcación portuguesa a la isla Tanegashima, en 1543. Los portugueses, que fueron retratados en pinturas japonesas, como se puede ver en el par de biombo de comienzos del siglo XVII que se encuentran actualmente en la Freer Gallery of Art ¹, fueron seguidos por los holandeses. Estos habían recibido privilegios comerciales exclusivos con el Japón durante el período que va desde 1639 hasta los tratados comerciales iniciados por los Estados Unidos a partir de 1853. Durante más de dos siglos, los barcos holandeses transportaron a Europa porcelana y objetos laqueados, generando un intercambio comercial muy lucrativo.

Los objetos japoneses, a menudo adaptados al gusto europeo, se convirtieron en tesoros en los palacios y las residencias de las élites. Un ejemplo es la magnífica arca laqueada conocida como “arca de Mazarino”, realizada en Kioto en el siglo XVII y que actualmente se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres. Fastuosamente adornada con oro, plata e incrustaciones de nácar, el arca tiene una llave con el escudo de armas del Cardenal Mazarino. Pese a estar decorado con escenas de *El cuento de Genji*, su gran tamaño—un metro de ancho—y su construcción—tapa con bisagras—indican que fue adaptado a las preferencias europeas. Durante los siglos XVII y XVIII, la posesión de objetos de arte japonés en Europa fue privilegio de las élites ricas que procuraban obtener porcelana fina y

muebles laqueados con decoraciones en oro importados por mercaderes holandeses.

Los tratados comerciales de 1858 hicieron posible que, por primera vez, el arte japonés fuera vendido en negocios de antigüedades y objetos novedosos y fuera exhibido en galerías comerciales. Así, también por primera vez, el público europeo y estadounidense en general tuvo acceso a objetos laqueados en oro—abanicos, biombo, porcelana—y al color y diseño cautivantes de los grabados japoneses. Los negocios parisinos, como *La Porte Chinoise*, fueron los primeros en ofrecer grabados, pinturas, objetos laqueados y porcelana del Japón a un gran número de personas de todas las clases sociales, incluyendo poetas y artistas.

El arte japonés tuvo una repercusión inmediata y profunda en ciertos artistas europeos y americanos durante la segunda mitad del siglo XIX. Desde 1864, James McNeill Whistler (1834-1903), un expatriado estadounidense que vivía en ese entonces en París y Londres, pintó una obra que ahora se encuentra en la Freer Gallery of Art, titulada *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* (Capricho en púrpura y oro: el biombo dorado) ². Esta pintura ilustra un biombo japonés que muestra una escena palaciega enmarcada por las convencionales nubes doradas, un jarrón de porcelana y una modelo sentada sobre el piso, vestida con un kimono púrpura suelto sobre su cuerpo, que está mirando un conjunto de grabados del volcán Fuji Yama, obras del artista Hiroshige (1797-1858).

Los objetos japoneses del estudio de Whistler en Londres habían sido colec-

cionados por él en París, donde su amistad con artistas franceses, como Henri Fantin-Latour (1836-1904), lo llevaron a negocios como *La Porte Chinoise*. Whistler incluso diseñó el marco de esta pintura, hecho en dorado y color sobre madera tallada, en el que utilizó motivos de los emblemas de las familias japonesas, llamados *mon*. A pesar de su fascinación con la composición, el colorido y los formatos del arte japonés, ni Whistler ni la mayoría de los europeos y estadounidenses de la década del sesenta sabía mucho sobre el Japón. Al igual que Whistler, la mayoría de los artistas europeos que comenzaron a explorar las convenciones visuales del arte japonés no había estado nunca en el Japón.

El esplendor de la laca japonesa decorada en oro, que en japonés se llama *maki-e*, y los diseños de gran tamaño de los biombos japoneses inspiraron a Whistler el diseño audaz de *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room* (Armonía en azul y oro: la Sala del Pavo Real)³, originalmente el comedor de la residencia londinense de un cliente de Whistler, Frederick R. Layland. Esta sala fue adquirida en 1904 por Charles Lang Freer y ahora se encuentra en la Freer Gallery of Art. Sin embargo, ni la reformulación de Whistler de las ideas formales y técnicas de los biombos y objetos laqueados japoneses, ni la asimilación de estas piezas dentro de las residencias europeas y americanas dan indicio de que existiera percepción alguna del entorno cultural y espacial, profundamente diferente, que había dado origen a la creación de los exóticos tesoros japoneses tan ávidamente coleccionados, admirados e imitados.

El biombo japonés, conocido como *byōbu*, que literalmente significa “protección del viento”, es inmediatamente apreciado fuera del Japón como una obra pictórica por las cualidades puramente formales de su colorido, diseño y el efecto opulento del generoso uso de la hoja de oro. El par de biombos del Museo de Arte Fuji en la presente exhibición del Centro Cultural son típicos en cuanto a tamaño y formato (fig.2). Los biombos japoneses que se exhiben en museos y galerías, así se los muestra totalmente abiertos, como una superficie plana, como a menudo se hace para facilitar su instalación y visualización, o libremente parados y semidesplegados, lejos están de su doble función original de pinturas de gran tamaño o divisiones arquitectónicas fácilmente movibles y capaces de una gran variedad de configuraciones.

En el Japón, tradicionalmente todas las actividades de la vida cotidiana—el comer, dormir, leer, tocar un instrumento o gozar de la música y escribir—se realizaban directamente sobre el piso y con pocos muebles. Dentro de este entorno, los biombos de aproximadamente un metro y medio de altura creaban espacios privados íntimos y ambientes estéticos y elegantes en habitaciones más grandes. En una escena de una ilustración del siglo XII de *El cuento de Genji*, obra de ficción que transcurre en la corte imperial, un biombo, sobre el que está pintado un paisaje, está ubicado a la derecha del lugar en que el hijo del Príncipe Genji visita por última vez a Kashiwagi, su amigo enfermo que va a morir. De acuerdo con la costumbre del período Heian, las mujeres del hogar permanecen aisladas, detrás de una cortina

de seda ⁴.

En una escena de una pintura de Miyagawa Chōshun (1683-1753) sobre un panel de papel enrollable del siglo XVIII, el biombo cumple una función similar en un ambiente más modesto, en el que un grupo de personas pasa un buen momento cantando al compás de un tambor en una habitación con puertas corredizas exteriores abiertas a la noche otoñal ⁵. Los biombos eran incluso usados al aire libre cuando el clima templado de primavera u otoño lo permitía. En otro biombo del siglo XVII de Hishikawa Moronobu (ca. 1618-1694) de la Freer Gallery of Art, un grupo de mujeres de alta sociedad logra crear un espacio privado con un par de biombos durante una excursión al parque Ueno, que todavía existe en el Tokio moderno como uno de los espacios abiertos grandes, famoso en primavera por sus cerezos en flor ⁶.

Los biombos y sus pinturas fueron disfrutados por sus afortunados dueños japoneses como entornos visuales familiares e íntimos que virtualmente envolvían al observador. Terminada la ocasión, se los plegaba y guardaba de manera compacta. Un biombo que desplegado tiene tres metros y medio de ancho, puede tener menos de dieciséis centímetros cuando se lo pliega para ser guardado. Los mecenas prósperos poseían muchos biombos en sus colecciones, lo que les permitía elegir pinturas adecuadas para cada estación u ocasión específica.

Los espacios públicos y privados de las grandes residencias, como los del Castillo Nijō de Kioto, finalizado a comienzos del siglo XVII por Tokugawa

Ieyasu (1543-1616), tenían numerosas habitaciones con paredes movibles hechas con mamparas o puertas corredizas conocidas como *fusuma*. Cerradas completamente, estas mamparas se transformaban en pinturas que se asemejaban a murales similares a los de los biombos, ya que podían también correrse a un costado o quitarse para unir dos habitaciones y crear una sala de recepción más grande o simplemente formar un corredor entre una habitación y otra.

La preferencia por la arquitectura de pocas paredes fijas ya estaba bien arraigada en el Japón en el siglo XII, época de las pinturas del panel de papel enrollable que narra *El cuento de Genji*. En una de las escenas de este cuento, unas mujeres, con gran curiosidad por la conversación que se estaba desarrollando del otro lado, se apretujan contra un panel corridizo pintado con un paisaje. En la pintura de *El cuento de Genji* sobre una mampara corridiza del siglo XVII que se encuentra en la colección de la Freer Gallery of Art, puede observarse el efecto combinado producido por los biombos, sin posición fija dentro de una habitación, y los paneles movibles que forman las "paredes" de las habitaciones japonesas ⁷ (fig. 3). Entre nubes doradas, elemento artístico que da marco a las escenas, las puertas corredizas que forman las "paredes" de las habitaciones permiten el acceso inmediato desde diferentes direcciones. Es posible encontrar ejemplos arquitectónicos de este estilo en templos budistas de Kioto, como en el Chishakuin.

El perímetro de una construcción está rodeado generalmente por paneles corridizos realizados con un enrejado de madera

y cubiertos, más que con pinturas lujosas, con hojas de papel blanco translúcido. Al exterior de estas divisiones móviles hay una galería cubierta por un alero que da acceso al jardín. Desde el interior de la sala Tōgudō del Ginkakuji (Pabellón Plateado), construido como residencia por el Shogún Ashikaga Yoshimasa (1436-1490) a finales del siglo XV, se pueden ver las puertas levemente abiertas que enmarcan una vista del jardín. La sencilla puerta empapelada filtra la luz que entra a la habitación cuando está cerrada y crea una relación variable entre el interior y el exterior cuando está abierta. El novelista japonés Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), en su ensayo sobre estética, *In Praise of Shadows* (Alabanza a las sombras), escribe al respecto:

Una habitación japonesa podría compararse a una pintura en aguadas de tinta: el *shoji* [mampara corrediza] empapelado es el espacio donde la tinta es más tenue y la hornacina donde es más oscura... Y seguramente ustedes habrán visto, en la oscuridad de las habitaciones más recónditas de esas construcciones [templos] enormes, donde la luz del sol no penetra nunca, cómo la hoja de oro de una puerta o mampara corrediza recoge una luz tenue distante del jardín y, repentinamente, proyecta un brillo etéreo, una luz dorada apenas visible en la oscuridad envolvente, como un resplandor en el horizonte al atardecer. En ningún otro entorno es el oro tan exclusivamente bello... El hombre moder-

no, en su casa bien iluminada, desconoce la belleza del oro, pero los que vivieron en las casas oscuras del pasado no solo quedaban cautivados por su belleza, sino que conocían también su valor práctico, dado que el oro, en esas habitaciones sombrías, debe haber cumplido la función de un reflector... Sus propiedades reflectoras se utilizaban como fuente de iluminación⁸.

Volviendo al biombo del Museo de Arte Fuji, es posible imaginar que su fondo, hecho de hojas de oro, es más sutil y variable cuando se lo mira bajo la luz cambiante de un interior japonés, de lo que parece a primera vista. Además podemos reconocer que lo que inicialmente parecía un arreglo de flores blancas contra un fondo dorado, de hecho representa una vista de un jardín, como percibido a través de las puertas corredizas abiertas de una habitación japonesa. Cuando la naturaleza es el tema de una obra de arte japonés, no se trata a menudo ni de un paisaje silvestre ni de un paisaje pastoral idealizado, sino del jardín o la vista familiar desde una terraza; la naturaleza se percibe y representa en íntima asociación con el mundo del ser humano (fig.4). Una observación más detenida casi siempre hace descubrir una referencia a una estación del año; la primavera y el otoño, las estaciones de transición entre la quietud fría del invierno y la exuberancia del verano, son las más comunes.

Aun en biombos sin texto alguno y con un gran contenido decorativo, se encuentran asociaciones poéticas notables con



las imágenes del vasto repertorio de la literatura clásica japonesa, como este verso de Ōe no Chisato, un cortesano que vivió en el siglo X: “Al mirar la luna me siento triste de mil maneras diferentes, a pesar de que el otoño no es solo mío”⁹ (fig.5). Hay también una inscripción, que es una cita de un poema por el mismo autor, incorporada a la decoración de un pedestal laqueado en exhibición en el Museo de Arte Fuji: “Nada es más hermoso que una luna brumosa en una noche de primavera, ni clara ni cubierta”¹⁰.

El vínculo inevitable con la poesía también tuvo influencia sobre el enfoque selectivo del pintor japonés para describir la naturaleza. La verosimilitud no era algo importante para el artista japonés. Un biombo de la Freer Gallery of Art también toma como tema la luna otoñal, la que se mantiene baja en el cielo nocturno, cubierta por pastos en flor contra un suelo frío de hojas plateadas. La imagen sugiere un famoso pasaje de *Essays in Idleness* (Ensayos en momentos de ocio), escrito en 1330 por el monje budista Yoshida Kenkō (1283-1350):

¿Hemos de mirar las flores de los cerezos solo cuando los árboles estén completamente florecidos y la luna solo cuando no haya nubes? Sentir vehemente nostalgia de la luna mientras se mira la lluvia, cerrar las persianas e ignorar el paso de la primavera—esto es mucho más conmovedor... La luna que aparece al alba después de mucho esperarla nos conmueve más profundamente que la luna llena que brilla en un cielo

despejado a lo largo de miles de leguas. ¡Y cuánto más incomparablemente hermosa es la luna, con su luz casi verdosa, vista a través de las copas de los cedros en la profundidad de las montañas, o cuando se esconde por un momento detrás de las apiñadas nubes de un súbito aguacero! El destello sobre los nogales o las hojas blancas del cedro como humedecidas por el claro de luna nos llega al corazón... ¿Y hemos de mirar la luna y las flores de los cerezos solo con los ojos? ¡Cuánto más evocativo y placentero es pensar en la primavera sin salir de la casa, soñar con la noche iluminada por la luna sin abandonar nuestra habitación!...¹¹

Este pasaje de Kenkō está colmado de conceptos budistas sobre lo efímero de los fenómenos naturales y de la vida misma.

Los matices de significado que penetran la poesía y el arte visual japoneses también promovieron una apreciación grande y generalizada de la caligrafía. Uno de los maestros del pincel fue Hon'ami Kōetsu (1558-1637), quien ejerció gran influencia en Kioto a comienzos del siglo XVII. Su estilo característico está plasmado en un panel de papel enrollable que contiene poemas de la antología imperial, *Shin kokin wakashū*, que se encuentra en la Freer Gallery of Art. Cuando la escritura de Kōetsu fluye sobre los diseños de hojas de viñas colgantes impresas con tintas doradas y plateadas, una secuencia de caracteres cursivos, que forman la frase japonesa *au koto no...*, se funde virtual-

mente con el diseño pictórico subyacente¹². Otro poema en el estilo caligráfico característico de Kōetsu forma el diseño de la tapa de un cofre laqueado de útiles para escribir: pincel, tinta y piedra de tinta. Las imágenes sustituyen las palabras ausentes del poema en una composición que visualmente funde la caligrafía y la obra pictórica, como lo hacía este tipo de técnica durante el período Heian (794-1185).

No solamente los artistas practicaban la caligrafía, sino todos los miembros cultos de la sociedad. Una buena caligrafía es todavía considerada como señal de carácter y erudición. Una obra que transcribe poemas chinos y japoneses en la exposición actual del Centro Cultural fue escrita por el Emperador Go Kashiwabara (1464-1526) en el siglo XV¹³. Los cortesanos de principios del siglo XII fueron los calígrafos del compendio de poesía al cual perteneció alguna vez alguna página elegantemente decorada que actualmente se encuentra en la colección de la Freer Gallery of Art¹⁴ (fig. 6). Incluso los guerreros practicaban la caligrafía, como lo atestigua en esta exposición una carta personal escrita en 1616 por Date Masamune para agradecer a Hosokawa Sansai (1563-1646), distinguido luchador y maestro de la ceremonia del té, por el préstamo de un libro.

Comenzando con Minamoto Yoritomo (1147-1199), el primer Shogún, la élite guerrera del Japón aspiró al poder cultural y político. El magnífico retrato de Yoritomo, hoy tesoro nacional registrado, lo muestra no con su armadura de combate, la cual le permitió adquirir un poder inaudito, sino con la vestidura negra de

etiqueta de un cortesano. Los objetos que los guerreros de su rango, *daimyo* o daimios, hacían confeccionar—como los cofres laqueados para útiles de escribir decorados con *maki-e* dorado o para los juegos de platos laqueados donde se servía la comida—son prueba del poder y riqueza de los guerreros como mecenas de las artes.

El fomento del té como búsqueda cultural que combina aspectos estéticos, sensoriales y sociales, también le debió mucho al mecenazgo de los guerreros, quienes coleccionaban objetos antiguos de gran valor para el servicio de té, muchos importados inicialmente de China. Gozaban de particular prestigio los tazones sin asa chinos recubiertos de barniz oscuro y hechos en los siglos XII y XIII, así como sus pedestales, también chinos, de madera tallada y laqueada. Los objetos para el servicio de té, especialmente los que tenían un “linaje” por haber pertenecido a destacados practicantes de la ceremonia del té, se encuentran todavía entre los objetos más valorados de cualquier colección de arte japonés.

Sen no Rikyū (1522-1591) fue quien sentó las pautas de un estilo distintivo de tomar el té. Rikyū celebraba la belleza que se encuentra en una habitación simple, pequeña, sin decoración, donde solo una obra de caligrafía colgaba en la hornacina, o *tokonoma*, y una flor fresca recogida para la ocasión proporcionaba un foco visual único al invitado. Rikyū promovió la apreciación de la cerámica de formas y texturas poco usuales y fomentó el uso y la elaboración de la cerámica japonesa, como los tazones Raku modelados a mano. Las preferencias estéticas propugnadas por Rikyū

y otros maestros de la ceremonia del té de su época favorecieron el uso de pequeños platos de formas poco comunes para los alimentos livianos servidos con el té, como la vajilla Shino, que tiene un barnizado blanco con textura y formas levemente irregulares.

Las ideas de Rikyū cambiaron profundamente el curso futuro de la apreciación estética japonesa, al rechazar el terminado perfecto y pulido de la vajilla Nabeshima de porcelana, hecha en juegos para banquetes y usada por un *daimyo*, y al dar preferencia a las texturas sutiles y las formas imperfectas. Al igual que las otras manifestaciones artísticas japonesas mencionadas anteriormente, la apreciación del té se centra en el momento, en la ocasión única, en la comunión entre el invitado y el anfitrión.

Volvamos ahora a los grabados japoneses con que dimos inicio a esta charla. Este medio de expresión popular fomentado en la metrópoli de Yedo, dentro de los límites del Tokio moderno, retrata una imagen vívida del mundo de la gente común, de la vida bulliciosa que es virtualmente la antítesis del esteticismo calmo que se experimenta mientras se toma el té. Los primeros temas de los grabados japoneses fueron los actores del teatro Kabuki y los cortesanos del Yoshiwara, el distrito licencioso y de los entretenimientos de Yedo. Los grabados japoneses, populares y producidos en masa, presentaron las primeras imágenes, vívidas pero fragmentadas, del Japón al mundo Occidental en el siglo XIX. Asimismo, imágenes igualmente imperfectas de Occidente llegaron al público japonés. Por ejemplo, un

grabado de la ciudad de Washington, hecho por Yoshitora, se basó en una ilustración de Agra, India.¹⁵

Ukiyo-e, la palabra con que se designa a tales grabados, significa literalmente “mundo flotante”, frase que resume la concepción de que este mundo de placeres y espectáculos era ilusorio y transitorio. Este tema fundamental, con raíces en las creencias religiosas budistas, vincula los mundos descritos en estos grabados populares con conceptos más amplios que impregnan la vida cultural japonesa. El espacio está definido por una arquitectura que tiene límites mutables, y el tiempo y los fenómenos son concebidos como pasajeros. Se atribuye gran valor cultural a lo efímero y a la apreciación de las cualidades peculiares del momento.

Tratemos de compartir este concepto japonés por excelencia, mientras anticipamos la llegada de la primavera, la estación a la que canta esta pintura del siglo XII, con la luz tenue de un amanecer que resplandece a través de la nube de flores blancas de los cerezos¹⁶.



NOTAS

1. *Nimban byōbu*: Mercaderes portugueses desembarcan en un puerto japonés, período Momoyama (1571-1615). Par de biombos plegables de seis paneles; tinta, color, oro y plata sobre papel, cada una de 152.0 cm x 331.0 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 65.22 y 65.23.
2. James McNeill Whistler (1834-1903), *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* (Capricho en púrpura y oro: el biombo dorado), 1864. Oleo en panel; 49.8 x 68.9 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 04.75. Ilustrado en Thomas Lawton y Linda Merrill, *Freer: A Legacy of Art*, Washington, D.C. y Nueva York: Freer Gallery of Art y Harry N. Abrams, Inc., 1993, fig. 22, p.35.
3. James McNeill Whistler, *Harmony in Blue and Gold: The Peacock Room* (Armonía en azul y oro: la sala del pavo real), 1876-77. Oleo resinado y hoja de oro y metal sobre cuero, madera y lienzo; 425.5 x 1010.9 x 608.3 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 04.61. Ilustrado en Lawton y Merrill, *op. cit.*, fig. 119, p. 177, fig. 120, p. 180-81 y fig. 122, p. 183. Originalmente en la residencia de Leyland en 49 Prince's Gate, Londres; *The Peacock Room* se encuentra en exhibición actualmente en la Freer Gallery of Art.
4. "Kashiwagi", de un panel de papel enrollable de mano de *El cuento de Genji*, período Heian, comienzos del siglo XII. Panel de papel enrollable de mano; tinta, color, oro y plata sobre papel. Tesoro nacional, Fundación Tokugawa Reimeikai, Tokio, Japón.
5. Miyagawa Chōshun (1683-1753), *Festival of the Twelve Months* (El festival de los doce meses), período Yedo, siglo XVIII. Panel de papel enrollable de mano; tinta, color, oro y plata sobre papel; 31.3 x 1442 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 66.2. Ilustrado en Harold P. Stern y Thomas Lawton, *The Freer Gallery of Art: Japan*, Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1971, No. 59.
6. Hishikawa Moronobu (alrededor de 1618-94), *Cherry Blossom Time at Ueno Park* (Cerezos florecidos en el parque Ueno), período Yedo, siglo XVII. Uno de dos biombos plegables de seis paneles; tinta, color, oro y plata sobre papel; 165.6 x 397.8 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 06.267. Ilustrado en Harold P. Stern, *Pintura de Ukiyo-e*, Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1973, p. 52 y p. 56.
7. Atribuido a Tosa Mitsuoki (1617-91), *El cuento de Genji*, período Yedo, siglo XVII. Uno de dos biombos plegables de seis paneles; tinta, color, oro y plata sobre papel, cada uno de 154.6 x 359.7 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 04.118.



8. Tanizaki Jun'ichirō *In Praise of Shadows* (Alabanza de las sombras), traducido por Thomas J. Harper y Edward Seiden-sticker, prólogo por Charles Moore, epílogo por Thomas J. Harper, New Haven: Leete's Island Books, Inc., 1977, p. 20-23 *passim*. El ensayo se publicó por primera vez en 1933 con el título "In'ei raisan".
9. Traducción citada de Hiroaki Sato y Burton Watson, *From the Country of Eight Islands, An Anthology of Japanese Poetry* (Del país de las ocho islas, antología de poesía japonesa), Seattle: University of Washington Press, 1981, p. 208.
10. Ilustrado en *Treasures of Japanese Art: Selections from the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum*, Centro Cultural, Banco Interamericano de Desarrollo, p.33.
11. Donald Keene, traductor, *Essay in Idleness: the Tsurezuregusa of Yoshida Kenkō* (Nueva York: Columbia University Press), 1967, p. 115-118.
12. Poemas de *Shin kokin wakashū*, caligrafía de Hon'ami Kōetsu (1558-1637), decoración grabada por Sōtatsu (alrededor de 1600-1640), desde el período Momoyama tardío hasta comienzos del período Yedo, principios del siglo XVII. Panel de papel enrollable de mano; tinta, oro y plata sobre papel; 33.0 x 994.2 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 03.309. Ilustrado en Shen C. Y. Fu, Glenn D. Lowry y Ann Yonemura, *From Concept to Context: Approaches to Asian and Islamic Calligraphy* (Del concepto al contexto: enfoques sobre la caligrafía asiática e islámica), Washington D.C.: Freer Gallery of Art, 1986, p. 86-87.
13. Ilustrado en *Treasures of Japanese Art: Selections from the Permanent Collection of the Tokyo Fuji Art Museum*, Centro Cultural, Banco Interamericano de Desarrollo, p.17.
14. Página de *Ishiyama-gire*, parte 2 del *Tsurayuki-shū*, caligrafía atribuida tradicionalmente a Fujiwara no Sadanobu (1088-1156), período Heian, comienzos del siglo XII. Panel de papel enrollable para colgar; tinta, oro y plata sobre papel; 20.3 x 16.1 cm. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 69.4.
15. Ilustrado en Ann Yonemura, *Yokohama: Prints from Nineteenth Century Japan* (Yokohama: Grabados de Japón en el siglo XIX), Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, 1990, p. 160-161.
16. *Nezame monogatari*, período Heian, finales del siglo XII. Panel de papel enrollable de mano; tinta, color, oro y plata sobre papel; 25.8 x 508.1 cm. Tesoro Nacional, Yamato Bunkakan, Nara, Japón.

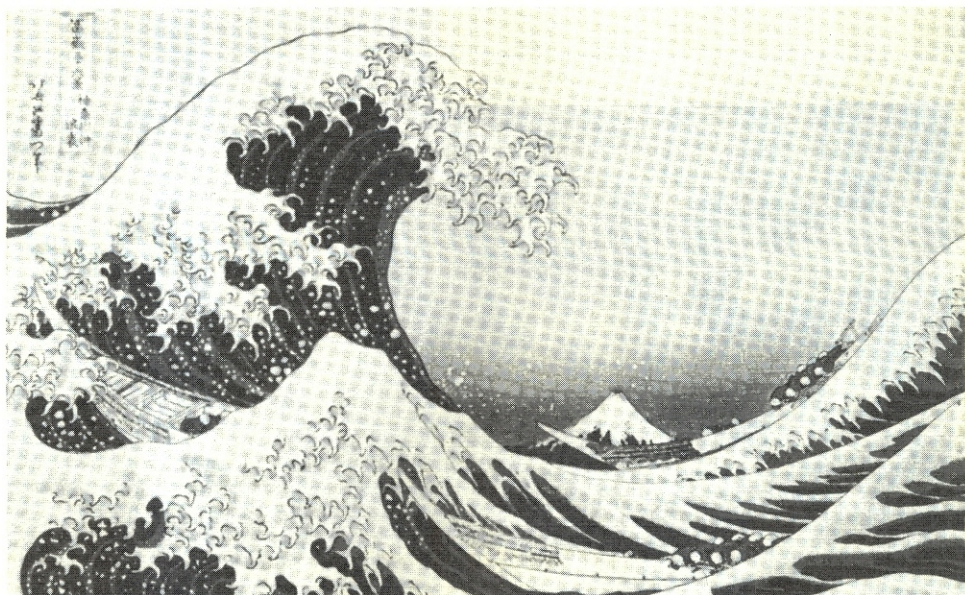


Figura 1. "La gran ola de Kanagawa" de la serie de grabados *Treinta y seis vistas del volcán Fuji Yama* por Katsushika Hokusai (1760-1849). Grabado color; 24.6 x 36.5 cm. Foto cortesía del Museo de Arte Fuji en Tokio, Japón.

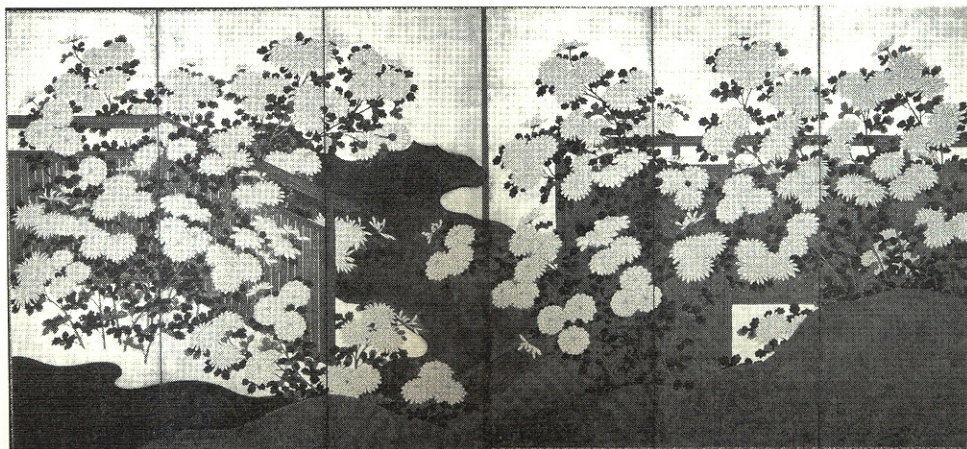


Figura 2. *Crisantemos blancos*, Hasegawa School, período Momoyama (siglo XVI). Uno de dos biombos de seis paneles; color y hoja de oro sobre papel, cada uno de 161.0 x 350.0 cm. Foto cortesía del Museo de Arte Fuji en Tokio, Japón.

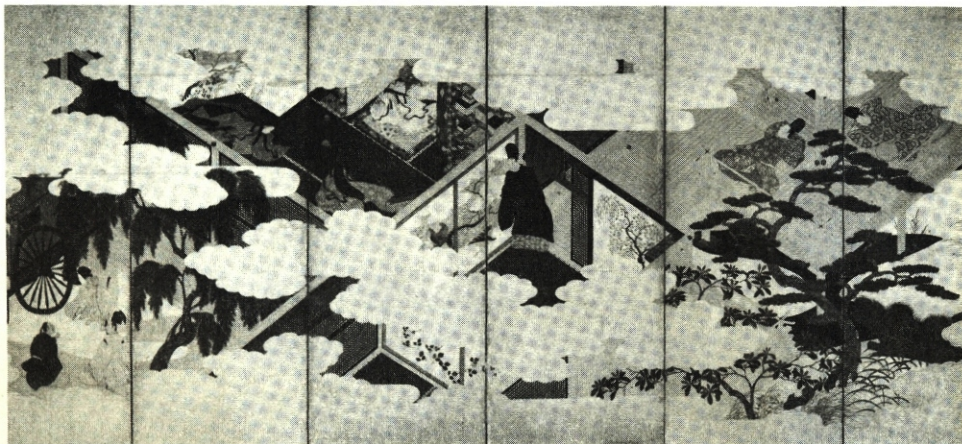


Figura 3. Puertas corredizas embellecidas con pinturas unen y definen un espacio en una residencia de palacio. *El cuento de Genji*, atribuido a Tosa Mitsuoki (1617-91). Uno de dos biombos plegables de seis paneles; tinta, color, oro y plata sobre papel; 154.6 x 359.7 cm. Freer Gallery of Art, 04.118. Foto cortesía de la Freer Gallery of Art.

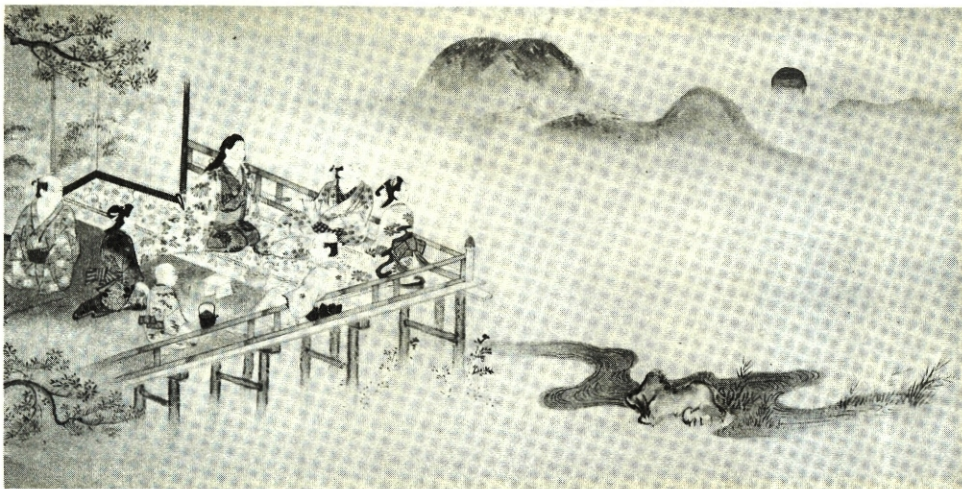


Figura 4. *Festivales de los doce meses* por Miyagawa Chōshun (1683-1753). Sección de un panel de papel enrollable de mano; tinta, color, oro y plata sobre papel; 31.3 x 1442.4 cm. Freer Gallery of Art, 59.12. Foto cortesía de la Freer Gallery of Art.



Figura 5. *Luna y flores otoñales*, por Sakai Hōitsu (1761-1828). Panel de papel enrollable para colgar montado en un panel; tinta, color y oro sobre seda; 115.6 x 55.2 cm. Freer Gallery of Art, 04.126. Foto cortesía de Freer Gallery of Art.

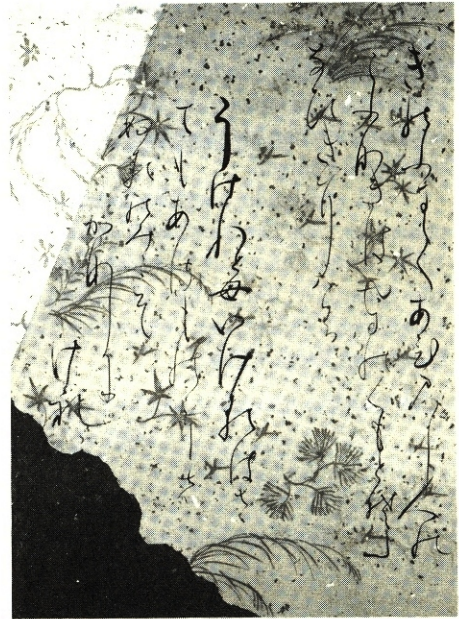


Figura 6. Página de *Ishiyama-gire: Poemas de Ki no Tsurayuki*, caligrafía atribuida tradicionalmente a Fujiwara no Sadanobu (1088-1156), período Heian, siglo XII. Página de álbum montada en un panel; tinta, plata y oro sobre papel unido. Freer Gallery of Art, 69.4. Foto cortesía de la Freer Gallery of Art.

Ann Yonemura nació en Oakland, California en 1947 y completó su licenciatura en ciencias con una especialización en historia, en el Wellesley College en 1969 y su maestría en arte y arqueología japonesa en la Universidad de Princeton donde es también candidata al doctorado.

En la Universidad de Princeton, obtuvo una beca Fulbright y la Beca de Investigación de la Smithsonian Institution. Pasó a formar parte del plantel de Freer Gallery of Art de Smithsonian Institution en 1976 como especialista en museos y parte del plantel de Arthur M. Sackler Gallery en 1984 como curadora asistente de arte japonés. Actualmente se desempeña como curadora asociada de arte japonés para los dos museos y es parte de la Junta de Redactores para *Ars Orientalis* y el Jurado del concurso de ensayos sobre arte japonés para el Fondo Heinz Kaempfer de los Países Bajos.

Ann Yonemura ha organizado más de 33 exhibiciones en Freer Gallery of Art desde 1976, más recientemente en 1995 “Whistler y Japón” en colaboración con Linda Merrill y “The Life of a Japanese Painting” sobre la conservación y montaje de pinturas japonesas. Las principales exhibiciones en Arthur M. Sackler Gallery incluyeron “Yokohama: Prints from Nineteenth Century Japan”, 1990, que se presentó en el museo de arte asiático de San Francisco y el museo de arte del condado de Los Angeles y “Ancient Japan”, 1992, en colaboración con el Organismo para Asuntos Culturales (Bunka-chō) del gobierno de Japón y Richard Pearson.

Ha efectuado contribuciones a varios libros y es autora de numerosos artículos y ponencias. Sus libros incluyen *Japanese Lacquer*, Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1979; *From Concept to Context: Approaches to Asian and Islamic Calligraphy*, es coautora con Shen C.Y. Fu y Glen D. Lowry. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1986; y *Yokohama: Prints from Nineteenth Century Japan*. Arthur M. Sackler and Smithsonian Institution Press, 1990.

Otras publicaciones disponibles de la serie *Encuentros*:

- *Casas, voces y lenguas de América Latina*
Diálogo con José Donoso, novelista chileno.
No. 1, marzo de 1993.
- *Cómo empezó la historia de América*
Conferencia de Germán Arciniegas, destacado historiador colombiano.
No. 2, abril de 1993.
- *Año internacional de los pueblos indígenas*
Conferencia de Rigoberta Menchú, líder indígena guatemalteca y Premio Nobel de la Paz en 1992. No. 3, octubre de 1993.
- *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*
Conferencia de Renée Ferrer, escritora y poeta paraguaya.
No. 4, marzo de 1994.
- *El Paraguay en sus artes plásticas*
Conferencia de Annick Sanjurjo Casciero, historiadora paraguaya.
No. 5, marzo de 1994.
- *El porvenir del drama*
Conferencia de Alfonso Sastre, dramaturgo español.
No. 6, abril de 1994.
- *Del baile popular a la danza clásica*
Conferencia de Edward Villella, bailarín estadounidense y director artístico del Ballet de la Ciudad de Miami. No. 7, agosto de 1994.
- *Belice: una perspectiva literaria*
Conferencia de Zee Edgell, novelista beliceña y autora de *Beka Lamb*.
No. 8, setiembre de 1994.
- *El desarrollo de la escultura en la Escuela Quiteña*
Conferencia de Magdalena Gallegos de Donoso, antropóloga ecuatoriana.
No. 9, octubre de 1994.
- *Arte en contexto: estética, ambiente y función en las artes de Japón*
Conferencia de Ann Yonemura, curadora norteamericana de arte japonés de las Galerías Freer y Sackler de la Institución Smithsonian. No. 10, marzo de 1995.

- *Hacia el fin del milenio*
Conferencia de Homero Aridjis, poeta mexicano y ganador del Premio Global 500 de las Naciones Unidas. No. 11, setiembre de 1995.
- *Haití: una experiencia de dos culturas*
Conferencia de Edwidge Danticat, novelista haitiana y autora de *Krik! Krak!*. No. 12, diciembre de 1995.
- *Los significados del milenio*
Conferencia de Bernard McGinn, teólogo norteamericano de la Universidad de Chicago. No. 13, enero de 1996.
- *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad (siglos XVI - XVIII)*
Conferencia de Manuel Burga, sociólogo peruano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No. 14, febrero de 1996.
- *Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo*
Conferencia de Mary Louise Pratt, lingüista canadiense de la Universidad de Stanford. No. 15, marzo de 1996.
- *Cuando nos visitan los forasteros: discurso del milenio, comparación y el retorno de Quetzalcóatl.* Conferencia de David Carrasco, historiador norteamericano de la Universidad de Princeton. No. 16, junio de 1996.
- *El mesianismo en el Brasil: notas de un antropólogo social*
Conferencia de Roberto Da Matta, antropólogo brasileño de la Universidad de Notre Dame. No. 17, setiembre de 1996.
- *El milenio de los pueblos: el legado de Juan y Eva Perón*
Conferencia de Juan E. Corradi, sociólogo argentino de la Universidad de Nueva York. No. 18, noviembre de 1996.
- *Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana y norteamericana*
Conferencia de Raúl Pérez Torres, poeta ecuatoriano. No. 19, marzo de 1997.
- *Sociedad y poesía: los enmantados*
Conferencia de Roberto Sosa, poeta hondureño. No. 20, mayo de 1997.
- *Architecture as a Living Process*
Lecture by Douglas Cardinal, Canadian architect whose projects include Washington, DC's National Museum of the American Indian. No. 21, July, 1997.

- *Cómo se escribe una ópera: una visita tras bambalinas al taller del compositor*
Conferencia de Daniel Catán, compositor mexicano cuyas obras incluyen *Florencia en el Amazonas*. No. 22, agosto de 1997.
- *Welcoming Each Other: Cultural Transformation of the Caribbean in the 21st Century*. Lecture by Earl Lovelace, Trinidadian novelist and winner of the 1997 Commonwealth Prize. No. 23, January, 1998.
- *De vuelta del silencio*
Conferencia de Albalucía Angel, novelista colombiana y pionera del posmodernismo latinoamericano. No. 24, abril de 1998.
- *How Latino Immigration is Transforming America*
Lecture by Roberto Suro, North American reporter for *The Washington Post*, and former Bureau Chief for *The New York Times*. No. 25, May, 1998.
- *The Iconography of Painted Ceramics from the Northern Andes*
Lecture by Felipe Cárdenas-Arroyo, Colombian archaeologist from the University of Los Andes in Bogota. No. 26, July, 1998.
- *Celebrating the Extraordinary Life of Elisabeth Samson*
Lecture by Cynthia McLeod, Surinamese novelist and author of *The High Price of Sugar*. No. 27, August, 1998.
- *Un país, una década*
Conferencia de Salvador Garmendia, escritor venezolano y ganador del Premio Juan Rulfo y del Premio Nacional de Literatura. No. 28, setiembre de 1998.
- *Aspectos de creación en la novela centroamericana*
Conferencia de Gloria Guardia, escritora panameña, miembro de la Academia Panameña de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española. No. 29, setiembre de 1998.
- *Made in Guyana*
Lecture by Fred D'Aguiar, Guyanese novelist and winner of the Whitbread First Novel Award, and the Guyana Prize for Fiction and Poetry. No. 30, November, 1998.

-
- Versiones en inglés y en español

La Serie Encuentros es distribuida gratuitamente a las bibliotecas municipales y universitarias de los países miembros del Banco Interamericano de Desarrollo. Las entidades interesadas en obtener la serie deberán dirigirse al Centro Cultural del BID, en Washington, D.C., a la dirección que aparece en la contratapa.



