



II Congreso Virtual sobre Historia de la Caminería

Del 15 al 30 de Septiembre de 2014



Álbumes souvenir del período Meiji: hacer el mundo más pequeño a partir de fotografías.

Carolina Plou Anadón.

ÁLBUMES *SOUVENIR* DEL PERIODO MEIJI: HACER EL MUNDO MÁS
PEQUEÑO A PARTIR DE FOTOGRAFÍAS.

CAROLINA PLOU ANADÓN

carolinaplou@gmail.com

La siguiente comunicación va a tratar diversas cuestiones relacionadas con la fotografía Meiji y su método de difusión más común: el álbum *souvenir*. Entendemos como fotografía japonesa del periodo Meiji toda aquella fotografía que tiene como objeto retratar el Japón de mediados del XIX y comienzos del XX, independientemente de la procedencia de sus autores. A lo largo de las siguientes páginas veremos en primer lugar unas pinceladas históricas sobre el periodo Meiji (1868-1912), que arrojan luz sobre el contexto en el que se desarrolla este primer momento de la historia de la fotografía japonesa. A continuación, nos centraremos en la propia historia de la fotografía, para finalmente realizar una aproximación al modelo de negocio en el que se comercializaban los álbumes *souvenir* y en los propios álbumes.

El siglo XIX fue, para Occidente, el siglo de la expansión de horizontes. Principalmente a través del colonialismo, que se apoyaba fuertemente en el progreso de los medios de comunicación, los diversos países autodenominados civilizados incrementaron sus territorios, bien de manera directa o bien con la adopción de protectorados. En el caso de Japón, sufrió de cerca la amenaza colonial, cuando a sus costas arribaron los llamados *kurofune* o Barcos Negros, una expedición diplomática dirigida por el comodoro Matthew Perry, que tenía como objeto, por orden del presidente de los Estados Unidos, establecer relaciones diplomáticas y sentar las bases para una relación comercial con aquel extraño país que llevaba centurias absolutamente aislado, viviendo al margen del resto del mundo.

La llegada del comodoro Perry se produjo en un momento crítico para la sociedad japonesa. El *shogunato* Tokugawa, que había sido instaurado en

1603 Por Tokugawa Ieyasu,¹ se encontraba en un momento muy complicado debido a una serie de tensiones internas.²

Así pues, en 1853 el gobierno japonés no estaba preparado para hacer frente a una amenaza externa como era la presencia de Perry ante las costas niponas. De modo que resolvieron permitirle un acceso muy limitado que satisficiera sus demandas a corto plazo, con la esperanza de que esa pequeña puerta abierta al territorio japonés fuese suficiente para calmar el interés de las potencias occidentales en el país. Sin embargo, no fue así, y a la misión de Perry le siguieron otras embajadas, tanto estadounidenses como de distintos países europeos³ que querían participar de esos nuevos lazos diplomáticos y comerciales.

¹ También conocido como *bakumatsu*, fue un régimen militar que se extendió durante el denominado periodo Edo (1603-1868), un periodo caracterizado por una política exterior aislacionista en la que el gobierno controlaba férreamente los contactos con naciones extranjeras, manteniendo relaciones comerciales únicamente con China y los Países Bajos a través de la isla de Deshima. A nivel interno, este periodo se caracterizó por un florecimiento urbano, sobre todo en la ciudad de Edo, y una de las corrientes artísticas más famosas de Japón: el grabado *ukiyo-e*.

² A comienzos del siglo XVIII tuvo lugar una crisis que ya adelantaba la insostenibilidad de la situación para el *shogunato*: el estancamiento del crecimiento de la población, debido a que muchos sectores de la sociedad se apoyaban únicamente en una economía de subsistencia, unido a una concatenación de malas cosechas, llevó a los campesinos a levantamientos sociales ante la imposición de nuevos tributos. Por otro lado, aunque los comerciantes eran mal vistos a nivel teórico (por herencia del confucianismo, que situaba al comerciante como la última de las cuatro clases, ya que como “transportador de artículos” era, por definición, improductivo, el desarrollo de su actividad comercial floreció, situándolos como una clase económicamente poderosa, aunque vieran limitaciones en otros aspectos. Esta situación, incoherente y que entraba en contradicciones, se mantuvo latente hasta mediados del siglo XIX, cuando tuvo lugar una profunda crisis (entre 1830 y 1844, denominada Época Tempo), favorecida por la extrema desigualdad que había alcanzado la sociedad, con clases sociales económicamente muy poderosas (particularmente, comerciantes y empresarios) y otras extremadamente empobrecidas (campesinos arrendatarios, samuráis, daimios...) Todas estas tensiones internas, que daban lugar a estallidos de violencia aislada, se unieron al miedo provocado por el avance de las grandes potencias: por un lado, una primera tentativa de Rusia de comerciar con Japón, en la primera década del siglo XIX, a través de Hokkaido, y por otro el avance de los intereses británicos sobre China en las décadas de 1830 y 1840, con las Guerras del Opio. MORENO, Julia, *Japón contemporáneo (hasta 1914)*, Madrid, Akal, 1989, pp. 13-20.

³ Los Países Bajos, que querían mantener unas rutas comerciales preexistentes, Rusia, Gran Bretaña y Francia, firmaron a partir de 1863 acuerdos diplomáticos a imagen y semejanza de los estadounidenses, en condiciones similares: ventajas aduaneras y comerciales a cambio de barcos, armas y expertos. MORENO, J., *Japón... op.cit.*, p. 23.

Este proceso aperturista forzado por Estados Unidos derivó en una guerra civil, conocida como Guerra Boshin. Aunque el detonante había sido el forzado cambio de rumbo de la política exterior, esta guerra civil culminaba los años de decadencia de una sociedad viciada por el aislamiento y las medidas destinadas a mantener el estatus quo intacto ad infinitum.⁴ En el conflicto bélico se definieron dos bandos enfrentados: los partidarios del *shogunato* y los que abogaban por una vuelta al modelo imperial: la restitución del emperador como cabeza de gobierno, con un poder activo y real (más allá del poder simbólico al que había sido relegado durante siglos).⁵

Estos últimos fueron los que resultaron vencedores en la contienda, dando lugar a la conocida como Restauración Meiji (1868), momento en el que el poder volvió a la figura imperial, personificada en el emperador Mutsuhito (1852-1912), iniciándose en el calendario nipón la era Meiji (1868-1912), un periodo caracterizado por la renovación promovida desde nivel institucional para convertir a Japón en una potencia competitiva y eliminar la amenaza de conquista que planeaba sobre la nación japonesa desde la llegada de Perry.

Una de las primeras medidas tomadas durante la era Meiji fue la abolición de la clase samurái y una mayor flexibilidad en las estructuras sociales para adecuarlas al modelo occidental. Se formuló una Constitución (1889) directamente inspirada en las Constituciones vigentes en Alemania y Austria, y en menor medida, la inglesa y la francesa (combinadas con cuestiones intrínsecas de la política y mentalidad japonesa, como por ejemplo, el establecimiento a través de la Constitución del origen divino del emperador) en aquel momento. Habiendo desaparecido los samuráis, en el ámbito militar se constituyó un ejército de reemplazo, inspirándose y adoptando las técnicas de los más potentes ejércitos occidentales. En este sentido, Japón supo ver las

⁴ La década de 1860 supuso una espiral de inestabilidad social, episodios de violencia y ataques terroristas llevados a cabo por las facciones opuestas a la apertura de fronteras. Esta situación insostenible estalló en 1867, cuando en el mes de enero se sucedieron las muertes del emperador Komei, a quien sucedió su hijo Mutsuhito; y el acceso al cargo de un nuevo *shôgun*, Yoshinobu. MORENO, J., *Japón... op.cit.*, pp. 24-25.

⁵ Entre ellos, los daimios de Satsuma y Chosu, apoyados por los ingleses, y el daimio de Tosa, que intentó durante la guerra llegar a una solución intermedia en la que el poder se repartiese entre el emperador y un grupo de daimios que actuarían como consejo de ministros. MORENO, J., *Japón... op.cit.*, p. 25.

posibilidades que Occidente le ofrecía, y, con un criterio muy acertado, no estableció un modelo general occidental en el que basarse, sino que para cada problema buscaba la solución más adecuada adaptando el modelo más eficiente dentro de la diversidad europea. Del mismo modo, se estableció un flujo de personalidades de los más distintos ámbitos del saber, en un sentido, occidentales que viajaban a Japón a asesorar, enseñar y trabajar según los modos de hacer occidentales, y en otro sentido, de japoneses que se desplazaban a Occidente para formarse y llevar a cabo unos estudios que les permitiesen la asimilación de la cultura occidental y su adaptación en primera persona a la idiosincrasia nipona.⁶

⁶ Por citar algún ejemplo de este tráfico de personalidades, podemos mencionar a Josiah Conder (1852-1920), arquitecto de origen inglés que se trasladó muy tempranamente al país nipón para realizar encargos y dar clases de arquitectura, siendo alguna de sus obras más relevantes el primer edificio, perdido en el Gran Terremoto de Kanto de 1923, del Museo Imperial de Ueno (actual Museo Nacional de Tokio) o el palacio Rokumeikan, un edificio moderno en el que se realizaban recepciones y bailes al estilo occidental (RUBIO, Daniel, "Rokumeikan 鹿鳴館. Japón y las sombras de una representación ante el mundo" en *II Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 307-319. Disponible aquí: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo18.pdf> [última visita 12/09/2014]). Otro caso podría ser el de Edward Sylvester Morse, pionero de la arqueología japonesa (ABAD, Rafael, "Notas para una historia de la arqueología en Japón: de las tradiciones premodernas a la década de 1940" en *III Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 437-453. Disponible aquí: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo27.pdf> [última visita 12/09/2014]). Por invitación de Morse llegaría también Ernest Francisco Fenollosa, estadounidense de ascendencia española, que se desplazó a Japón en 1878 para dar clases en la Universidad de Tokio (CABEZA, José María, "Ernest Francisco Fenollosa y la quimera del Japón: hallazgo de una vida dedicada a la ciencia del arte", en *Temas de estética y arte XXIII*, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2009, pp. 391-418). También fueron numerosos los japoneses que se desplazaron fuera del país para formarse en la tradición occidental. Podemos destacar, por ejemplo, a Ito Hirobumi (1841-1909) proveniente de Chosu y de origen humilde, quien alcanzó dentro del gobierno Meiji un puesto elevado que le llevó en la década de 1880 de viaje por Europa para conocer en profundidad las Constituciones de las distintas naciones europeas para elaborar la Constitución Meiji (BEASLEY, W.G., *Historia Contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza, 1995, pp 122). En el panorama artístico, por ejemplo, encontramos a Fujiwaka Yuzo (1883-1935), escultor que llegó a ser discípulo de Rodin (ALMAZÁN, David, "La occidentalización de la escultura japonesa en el período Meiji (1868-1912): difusión y crítica en España" en *Artígrama* nº15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2000 pp. 495-516). Como estos, fueron muchos otros los ejemplos de personalidades que no podemos reflejar aquí, por desviarnos demasiado de la cuestión principal que nos atañe.

ORÍGENES DE LA FOTOGRAFÍA EN JAPÓN.

En este turbulento contexto tuvo lugar la llegada de la fotografía a Japón. Frente a tantas otras cuestiones en las que el país nipón tuvo que ponerse al día aceleradamente, en el caso de la fotografía, que era una técnica de muy reciente creación, el desfase con Occidente oscilaba entre una y dos décadas, y si además tenemos en cuenta que para este cálculo se parte de las fechas oficiales de patentes y creación de los distintos avances, obviándose su proceso de popularización, nos encontramos con que la implantación de la fotografía en Japón puede considerarse como un proceso simultáneo respecto a los países occidentales.

Sin embargo, la forma en la que la fotografía cuajó en la sociedad japonesa fue diferente a lo que podría haberse esperado, ante lo anteriormente expuesto. Y es que, aunque en Japón se desarrolló rápidamente una industria en torno a la fotografía, se trataba de todo un modelo de negocio dirigido, precisamente, a los occidentales. En este sentido, la fotografía sufrió un importante retraso en su asimilación como algo cotidiano por parte de la sociedad japonesa *para* la propia sociedad japonesa.

Los primeros conatos de introducción de la fotografía en Japón datan de la década de 1840, a través del escaso y muy controlado comercio que el país mantenía con la Compañía Holandesa de las Indias Orientales en la isla de Deshima.⁷ Se sabe que fue durante esta década cuando se introdujo la primera cámara fotográfica en Japón, aunque se desconoce la fecha exacta y las circunstancias. La teoría más conciliadora al respecto es que debió introducirse una primera cámara, en torno a 1843, que no fue utilizada (quizás por llegar en malas condiciones) y fue devuelta a Holanda;⁸ unos años después, hacia 1848, llegaría la primera cámara en condiciones de ser utilizada, aunque no se

⁷ También conocida como Dejima, dependiendo del sistema de transcripción. Se trata de una isla artificial, construida en la bahía de Nagasaki, desde la que se realizaba todo el comercio de Japón con Europa durante el *sakoku* o periodo de aislamiento (durante este periodo, también existían contactos con China y Corea a través de una serie de puertos muy limitados). LAYER, Michael S., *The Sakoku Edicts and the Politics of Tokugawa Hegemony*, Nueva York, Cambria Press, 2011.

⁸ WINKEL, Margarita, *Souvenirs from Japan: Japanese Photography at the Turn of the Century*, Londres, Bamboo Pub., 1991, pp. 21 y 39 (nota 24).

conserva ninguna imagen de este momento. Esta primera (o estas primeras) cámara responderían a un encargo de Ueno Shunnojô (1790-1851), comerciante de Nagasaki formado en los *rangaku* o estudios occidentales, y habría sido adquirida para Shimazu Nariakira (1809-1858)⁹, daimio o señor feudal de la región de Satsuma.

El primer testimonio (foto)gráfico conocido de Japón está estrechamente ligado a la expedición de Perry. Entre los miembros de la tripulación, por elección del propio comodoro, se encontraba Eliphalet Brown Jr., un fotógrafo con el cometido de documentar el periplo por tierras niponas. Aunque Brown no poseía un gran prestigio como daguerrotipista, fue seleccionado por sus capacidades artísticas más allá de la fotografía. Durante los meses que permaneció en Japón la expedición de Perry, Brown realizó entre 400 y 500 fotografías, que mostraban cómo se desarrollaban las negociaciones, así como mostraban al mundo cómo era aquel recóndito y desconocido país. Todos estos daguerrotipos se perdieron en un incendio en 1856, pero tal fue el interés que despertaron en tan breve tiempo que ya se había reproducido una serie de litografías que ilustraban el libro *A Journal of the Perry Expedition to Japan (1853-1854)*.¹⁰ Afortunadamente, la conservación de ejemplares de este libro ilustrado ha permitido conocer hoy en día la naturaleza de las imágenes realizadas por Eliphalet Brown.¹¹

9 Shimazu se caracterizaba por su interés hacia el mundo occidental. Inauguró la enseñanza de ciencia y tecnología occidental en las escuelas de la región, y también creó la Rangaku Koshujo, una academia de estudio del idioma holandés y la cultura occidental. CONANT, Ellen, *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century Japanese art*, Honolulu, University of Hawaii Press., 2006, p. 160.

¹⁰ *A Journal of the Perry Expedition to Japan (1853-1854)* recientemente ha sido editado en edición moderna: WELLS WILLIAMS, S, *A Journal of the Perry Expedition to Japan (1853-1854)*, EE.UU., Nabu Press, 2011.

¹¹ El daguerrotipo es uno de los primeros procedimientos fotográficos y uno de los métodos más utilizados durante los primeros momentos del desarrollo de la fotografía (por no tener patente, que había sido comprada por el gobierno francés). Una de sus principales desventajas, que pronto sería subsanada y haría que este procedimiento cayera en desuso, era la imposibilidad de la reproducción múltiple de la imagen, ya que era a la vez negativo y positivo. Este fue el motivo por el que las imágenes de Eliphalet Brown se reprodujeron mediante grabado litográfico y el incendio que arrasó el lugar en el que se custodiaban supuso que se perdiera el único testimonio directo de aquella expedición, unas piezas que, de haberse salvado, hubieran alcanzado un gran valor patrimonial y cultural. GERNSHEIM, Helmut, *A Concise History of Photography*, Nueva York, Courier Dover Publications, 1986.

EL MODELO DE NEGOCIO.

Después de estos primeros momentos de contacto entre Japón y la fotografía, poco a poco se produjo su consolidación, siempre con una fuerte vinculación al viaje. El primer foco, de vida un tanto efímera, fue Nagasaki, ya que allí había llegado la primera cámara y allí se había mantenido e intensificado el contacto con occidentales. Pero desde el momento en el que las potencias extranjeras consiguieron autorización gubernamental para utilizar el puerto de Yokohama, fue en esta ciudad donde recayó el mayor peso del negocio fotográfico. También florecería, en menor medida, en otras ciudades importantes, como Tokio.

Yokohama había sido una pequeña aldea de pescadores, pero en 1858 fue uno de los puertos japoneses escogidos para autorizar el acceso a los extranjeros, junto con Edo, Kobe, Niigata y la apertura generalizada de Nagasaki, gracias al Tratado de Amistad y Comercio (comúnmente conocido como Tratado Harris¹²). Originalmente, en este tratado estaba contemplada como sede del comercio Kanagawa, pero el gobierno del *shogunato* intervino creando un puerto en Yokohama para no facilitar en demasía el acceso de los occidentales al Tōkaidō, una de las principales y más famosas vías de comunicación del país.¹³ Por lo tanto, el gobierno japonés estimuló los contactos a través de Yokohama, de manera que se convirtió rápidamente en el principal centro de comercio internacional.

¹² El Tratado de Amistad y Comercio, o Tratado Harris, fue firmado en julio de 1858. Recibe el nombre coloquial de Townsend Harris, primer cónsul norteamericano destinado en Japón. Éste había llegado a Shimoda en 1856 con instrucciones de firmar un tratado comercial, cosa que no fue posible hasta dos años después. BEASLEY, W.G., *Historia... op. cit.*, pp. 56-59.

¹³ El Tōkaidō es una ruta que atraviesa la isla de Honshu, la más grande de las que conforman el archipiélago de Japón. Bordeando la costa, comunicaba la capital imperial, Kioto, con la capital administrativa del *shogunato* Tokugawa, Edo, la actual Tokio. Era una ruta de gran importancia tanto a nivel estratégico como de ocio, el tema del viaje estaba muy presente en la literatura y en las artes. Posiblemente la obra más famosa sobre el Tōkaidō, al menos en Occidente, sea *Las Cincuenta y Tres Estaciones de Tōkaidō*, de Hiroshige, una colección de grabados representando cada una de las estaciones de descanso para los viajeros aprobadas por el gobierno. Esta serie de grabados puede consultarse en la siguiente página web: <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/tokaido/tokaido.htm> TRAGANOU, Jilly, *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, Nueva York, Psychology Press, 2004.

Como adelantábamos, fue en este núcleo donde la fotografía cobró un protagonismo hegemónico, llegando a formarse una red de estudios fotográficos de primera fila que se ha conocido posteriormente como Escuela de Yokohama. Tal fue la magnitud de este centro y el volumen de producción fotográfica que el concepto “Escuela de Yokohama” en ocasiones se hace extensible a toda la fotografía japonesa del periodo Meiji, independientemente de su procedencia.¹⁴

Sin embargo, esta denominación como escuela es una etiqueta contemporánea, consecuencia de la concepción moderna de la fotografía como arte. Aunque estas fotografías hoy se consideran objetos artísticos, coleccionadas tanto por particulares como por museos e instituciones que se responsabilizan de su preservación, hay que tener muy presente que durante la era Meiji la fotografía no tenía connotación artística, era vista simplemente como un modelo de negocio a explotar, un producto dirigido a un determinado público. Es necesario tener en cuenta estos diferentes puntos de vista para poder realizar una aproximación real a la fotografía, para evitar deformar el estudio de la misma proyectando concepciones contemporáneas sobre situaciones pasadas que tuvieron poco que ver.

El funcionamiento de los estudios fotográficos japoneses evidencia que la concepción de la fotografía como arte era, en el mejor de los casos, muy secundaria, si no inexistente. Sí que es verdad que, enfrentándonos a fotografías de determinados autores, puede percibirse un mayor refinamiento estético o un interés por aspectos compositivos, no obstante, no era la finalidad principal. Cada estudio poseía un catálogo de imágenes, que podía ser realizado por el propio estudio o comprado a otro, los negativos cambiaban de mano en mano con las distintas aperturas y cierres de locales fotográficos.¹⁵

¹⁴ El desconocimiento de la autoría de las fotografías, en numerosas ocasiones, crea una confusión que permite que, ante el desconocimiento, puedan entrar dentro de la etiqueta de Escuela de Yokohama fotografías que pudieran provenir de fotógrafos con estudios en otras localidades. Ver nota 15.

¹⁵ Cuando un estudio fotográfico cerraba, vendía sus archivos fotográficos y se adquirían por cualquier otro fotógrafo, sin que necesariamente se acreditasen las autorías originales. Este es el principal indicativo de la concepción de estas fotografías como productos comerciales, no existe un afán de los autores de dejar constancia de quién ha sido su autoría. Con el paso del tiempo, esta tendencia irá cambiando y se dirigirá más al reconocimiento de los autores.

Ofrecían a los clientes la posibilidad de escoger entre un álbum ya montado de manera más o menos estandarizada, o bien de crear su propio álbum escogiendo las fotografías al gusto. Dentro de los servicios ofertados estaba también el de la entrega en el hotel o barco: el cliente solo tenía que elegir qué álbum quería, y entre unas horas y un día después lo recibía cómodamente en su alojamiento o antes de abandonar el país. Existía también otra opción, más minoritaria, de adquirir alguna fotografía de manera independiente.

Todo este modelo comercial se apoya en el llevado a cabo por Felice Beato. Aunque en un primer momento hubo algunos estudios (particularmente, el de Ueno Hikoma en Nagasaki¹⁶) que funcionaron a imagen y semejanza de los occidentales, realizando *cartes de visite* y retratos a la población local, la llegada de Felice Beato a Japón sentó las bases para la explotación comercial de la fotografía dirigida a un público occidental.

De Felice Beato se desconocen los datos exactos de su nacimiento, se da como fecha aproximada entre 1832 y 1834, y también resulta confuso su lugar natal (la teoría más conciliadora es que, de padres italianos, hubiera podido nacer en Corfú en un momento en el que la isla era protectorado británico, así se explicaría su doble nacionalidad). En 1851, durante una estancia en París, adquirió una cámara de fotos que le acompañaría prácticamente toda su vida. Los primeros años estuvieron dedicados a campañas fotográficas por la costa oriental del Mediterráneo, después, en 1855 puso rumbo a Crimea para cubrir el conflicto bélico, que sería el origen del fotoperiodismo de guerra.¹⁷ En 1858, Beato visitó la India, documentando la Rebelión de los Cipayos con la misma crudeza que había anunciado ya en Crimea. Dos años después, Beato se desplazó a China, también en calidad de fotorreportero, para fotografiar los últimos episodios de la Segunda Guerra del Opio. En China conoció a Charles

¹⁶ ESTÈBE, Claude. "Ueno Hikoma, un portraitiste à la fin du shōgunat." en *Ebisu*, n. 24, 2000. pp. 107-130.

¹⁷ Aunque tradicionalmente este mérito lo ostenta el fotógrafo Roger Fenton, contratado por el estado británico, las imágenes más crudas de la guerra fueron tomadas por la asociación Robertson, Beato and Co., y anticipaban ya algunos rasgos característicos de la obra de Beato. PLOU, Carolina, "Felice Beato, fotógrafo de guerra en Asia", en *Ecos de Asia. Revista de divulgación sobre cultura asiática*, nº1, enero 2014. Disponible aquí: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/felice-beato-fotografo-de-guerra-en-asia/> [última visita 12/09/2014].

Wirgman,¹⁸ artista y fundador de la revista *The Japan Punch*,¹⁹ quien le convenció para trasladarse a Yokohama en 1863.

A su llegada a Japón, Beato fundó un primer estudio fotográfico, en la estela de lo que ya había realizado Orrin E. Freeman en 1859.²⁰ En este primer negocio, Beato contaba con la colaboración de Charles Wirgman. Fue en «Beato & Wirgman artist & photographers»²¹ donde se introdujo una de las novedades que resultaría más característica de la fotografía japonesa del periodo Meiji: el coloreado de las fotografías. El tándem Beato-Wirgman supo percibir la decadencia en la que comenzaba a sumirse el *ukiyo-e*,²² que si bien es cierto

¹⁸ Charles Wirgman (1832-1891) estaba en Oriente como corresponsal de *The Illustrated London News*, donde algunas de sus publicaciones hacen referencia a la figura de Beato o a su propia sinergia comercial. BENNETT, Terry. *Early Japanese Images*, Singapur, Tuttle Publishing, 1996.

¹⁹ *The Japan Punch* fue una revista ilustrada creada a imagen y semejanza de otras como *The London Punch*, fundada por Wirgman en 1862 en Yokohama. En un primer momento, esta revista estaba dirigida a la comunidad extranjera asentada en la ciudad, sin embargo, resultó muy influyente también para la población nipona, hasta el punto de que las ilustraciones satírico-políticas realizadas a partir de aquel momento pasaron a denominarse *ponchi-e* (por aproximación fonética con la pronunciación del nombre de la revista). SANTIAGO, José Andrés, *Manga, del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Vigo, Universidad de Vigo, 2010, p. 59.

²⁰ El estadounidense Orrin E. Freeman tiene el honor de ser considerado el primer fotógrafo occidental en abrir un estudio en Yokohama, en 1859; el flujo de fotógrafos que visitaron el país en expediciones anteriores y posteriores fue constante, y a partir de la década de 1860 sufrió un incremento considerable. SIERRA, Blas, *Japón. Fotografía s.XIX*, Valladolid, Caja España, 2001, p. 35.

²¹ Juntos regentaron este estudio fotográfico hasta 1869, año en que Beato se disoció de Wirgman, aunque mantuvo el estudio abierto hasta 1877. Ese año, vendió los negativos a Von Stillfried (otro fotógrafo occidental de gran importancia en el panorama de la fotografía Meiji), dedicándose a otro tipo de negocios. En 1884, Beato abandonó Japón, completamente arruinado. A partir de aquí, se tiene conocimiento de su presencia en Londres, en Mandalay y en Rangún, donde probablemente fallecería hacia 1908, sin embargo, escasas son las noticias concretas que se tienen de este periodo final.

²² El *ukiyo-e* es un punto clave dentro de la historia de la pintura japonesa, ya que supone, por una parte, el vehículo principal (aunque no el único) por el que Japón se dio a conocer en Occidente; al tiempo que ha supuesto una pieza fundamental en el discurrir del arte, tanto en el propio Japón como fuera de él. Es indiscutible el papel que jugó en el arte europeo de finales del XIX en adelante, así como el peso que ha tenido en el devenir del arte japonés contemporáneo. El *ukiyo-e* era la representación pictórica de la cultura del *ukiyo*, la cultura del ocio y del deleite surgida dentro de las clases sociales enriquecidas de las ciudades, especialmente en Edo. En las grandes ciudades, encabezadas por la capital administrativa, surgieron barrios de placer en los que los comerciantes daban rienda suelta a las evocaciones de una posición privilegiada, era una vía de escape ante las estrictas leyes suntuarias que prohibían la ostentación de las riquezas. La mejor forma de definir la cultura del *ukiyo* es a través de la cita atribuida al escritor Asai Ryōi (†1691): “*viviendo sólo para el momento, saboreando la luna, la nieve, los cerezos en flor y las hojas de arce, cantando canciones*,”

que todavía viviría algún momento de esplendor, no volvería a alcanzar (por lo menos en Japón) el éxito que había logrado durante el periodo Edo (1603-1868). Esta coyuntura se les ofreció como una oportunidad de diferenciación: comenzaron a contratar a coloristas del *ukiyo-e*, que estaban viendo mermado su trabajo, para iluminar las fotografías en blanco y negro. De este modo, enriquecían las imágenes con un trabajo muy delicado (que, en los casos más excepcionales, llega a hacer parecer que las fotografías son en color al primer golpe de vista) y aumentaban su atractivo. Tal fue su éxito que pronto todos los negocios de fotografía contaban con coloristas que, aunque presentaban una calidad irregular dependiendo de si se trataba de un gran estudio o uno más humilde, convirtieron el color en uno de los rasgos identitarios de la fotografía Meiji.

El color resultaba fundamental por dos motivos: en primer lugar, acentuaba el exotismo presente en los temas fotografiados, y en segundo lugar, establecía una diferencia fácilmente identificable con la fotografía occidental. Esto último es debido a que, si bien en Occidente también se realizaron tentativas de colorear las fotografías desde fecha muy temprana, éstas no llegaron a cuajar, entre otras cosas, porque se usaban pigmentos de base oleosa que cubrían completamente el papel fotográfico. En Japón, por su parte, se emplearon pigmentos de base acuosa, habituales en la pintura nipona, y que una vez aplicados daban un resultado traslúcido, de forma que la fotografía ganaba cromatismo sin perder detalle.²³

EL ÁLBUM SOUVENIR.

Todos estos factores tuvieron que ver con el éxito que alcanzó la fotografía Meiji como *souvenir* entre los occidentales que, por trabajo o por ocio, visitaban el país. Otra de las claves de este éxito se localiza en la temática de las fotografías.

En un primer momento las imágenes tenían un interés casi puramente etnográfico, buscando reflejar con fidelidad el Japón más tradicional, pues era

bebiendo sake y divirtiéndose simplemente flotando, indiferente por la perspectiva de pobreza inminente, optimista y despreocupado, como una calabaza arrastrada por la corriente del río."

²³ SIERRA, B., *Japón... op. cit.* p. 65.

esta faceta del país la que más atrayente resultaba para los extranjeros que arribaban a sus costas. En esta corriente se enmarca una publicación realizada por Felice Beato, *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observation During a Residence of Several Years*,²⁴ donde recogía en una de sus partes un muestrario de los tipos tradicionales de la sociedad japonesa (*Native Types*), y una colección de paisajes representativos de la orografía nipona en la otra (*Views of Japan*). Sentó las bases para uno de los modelos de álbum prediseñado más populares, en el que se mostraba de una parte la vida tradicional japonesa y de otra los paisajes más representativos. Otra opción popular eran los álbumes temáticos de vistas de lugares representativos o los dedicados exclusivamente a los tipos sociales y las diferentes costumbres del país. También eran frecuentes los álbumes dedicados a representaciones de la mujer japonesa.²⁵

Con el paso del tiempo, estos temas que en un primer momento eran retratados con una genuina curiosidad y con un cierto afán de conocimiento, poco a poco, pasaron a ser recreaciones de estudio en las que personas contratadas como modelos adoptaban los usos y costumbres de un Japón que, en algunos casos, ya había desaparecido y persistía únicamente en la

²⁴ TRUJILLO, Ana, "Yokohama, cruce de miradas en el Japón Bakumatsu", en *III Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 371-385. Disponible aquí: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo23.pdf> [última visita 12/09/2014].

²⁵ El tema de la mujer en la fotografía japonesa de época Meiji ha sido tratado en varias ocasiones. En castellano:

- CARRERA, Ángel, "La mujer en la fotografía antigua japonesa", en BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David, *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2008, pp. 185-198.
- DÍAZ, Maite, "El arquetipo femenino en la Escuela de Yokohama", en GARCÉS, P. y TERRÓN, L. (eds.), *Itinerarios, viajes, contactos Japón – Europa*, Bern, Peter Lang International Academic Publishers, 2013, pp. 301-314.
- PLOU, Carolina "La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912)". En: *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, 15 al 31 de octubre de 2013, Jaén, Revista Códice, 2013, pp. 389-412. Disponible aquí: http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/v_congreso_mujeres/comunicaciones/la_imagen_de_la_mujer_japonesa.pdf [última visita 12/09/2014]

memoria, como ocurría con las fotografías de samuráis,²⁶ o bien que construían en estudio escenas procedentes del ámbito femenino, del teatro *kabuki*²⁷ o de las costumbres más llamativas a ojos occidentales, desde el desarrollo de profesiones tradicionales (que de nuevo, en algunos casos, ya habían caído en desuso o se mantenían para satisfacer una demanda internacional de productos artesanales) hasta prácticas como el *seppuku* o suicidio ritual.

Además, también estuvo muy presente el velocísimo proceso de modernización que se llevó a cabo de manera visible en las principales ciudades del país. Como hemos dicho, los temas predilectos eran aquellos que entroncaban con el Japón tradicional, una suerte de imágenes más propias del periodo Edo que del Meiji que, en cierto modo reafirmaban la identidad nipona frente a todas las novedades que repentinamente se le habían impuesto, al tiempo que satisfacía la curiosidad de aquellos extranjeros que querían conocer y recordar un país exótico, extraño y tan diferente al suyo propio. No obstante, esta modernización imparable difícilmente podía quedar al margen de la representación fotográfica. Paisajes urbanos tomados con escasos años de diferencia nos permiten, desde una perspectiva actual, estudiar la evolución del entorno urbano. Llegado un determinado momento, era imposible pretender retratar los lugares más emblemáticos de las ciudades visitadas por occidentales sin que en las tomas apareciesen unos cables de telégrafos, personas vestidas a la manera tradicional, o un tranvía.

Por otro lado, resultaba atractivo e interesante incluir en los álbumes fotografías de algunos singulares edificios edificadas a la manera occidental. Debe tenerse en cuenta que el público principal al que iban dirigidos estos álbumes se componía de extranjeros de visita en el país, sea cual fuere el motivo que les había llevado allí. De modo que el catálogo de imágenes de los estudios fotográficos se enriqueció con una nueva temática. Los primeros edificios que se habían construido siguiendo las costumbres occidentales eran aquellos que buscaban satisfacer nuevas necesidades que habían surgido a raíz del

²⁶ La clase samurái había sido abolida en 1869, en una de las primeras medidas de tomadas por el gobierno de la Restauración Meiji.

²⁷ En menor medida, puesto que este era uno de los géneros de grabado *ukiyo-e* que todavía gozaba de cierta vigencia, por la espectacularidad que permitía el dibujo frente a la fotografía a la hora de representar escenas particularmente espectaculares de las historias teatrales.

contacto con occidentales. Los más destacados (y que más frecuentemente aparecen en estos álbumes) son los edificios de aduanas y los hoteles, también en menor medida podían aparecer estaciones de tren y otras tipologías de edificios. No obstante, la popularidad de las aduanas y los hoteles tenía una razón de ser: eran lugares que apelaban directamente a la evocación del viaje realizado, espacios que resultaban particularmente familiares para los viajeros por el tiempo que habían pasado en ellos.

Y es que, en general, todo el álbum, todos los álbumes, estaban pensados ante todo para cubrir una función principal: la evocación y el recuerdo. La evocación permitía al viajero, una vez regresado, recrear las sensaciones que había experimentado durante su estancia en el país nipón, y el recuerdo a través de imágenes le permitía poder compartir esa experiencia con personas de su entorno que no habían podido acompañarle. De este modo, los álbumes *souvenir* cumplían una función didáctica, enseñando cómo era Japón, aunque la imagen que transmitían no pretendía ser un retrato fidedigno de la compleja realidad de la era Meiji, sino más bien una mezcla entre una identidad tradicional que se veía amenazada por la rápida adopción de costumbres extranjeras y una construcción de esa propia imagen tradicional según los propios deseos occidentales, en relación con los temas (y las formas de representar dichos temas) que les resultaban más llamativos y que, desde su perspectiva, resultaban más “japoneses”, lo fueran o no. Esto explica los abundantes estereotipos presentes en la fotografía Meiji, así como la fuerza con la que estos estereotipos, muchas veces vagos e imprecisos, se fijaron en el imaginario colectivo occidental, siguiendo presentes en la actualidad en mayor o menor medida.²⁸

²⁸ Un buen ejemplo de estos estereotipos es la figura de la *geisha*, que posiblemente sea la más conocida y a la vez más desconocida figura japonesa. En Occidente, gracias a la fotografía pero también a los grabados y a las historias de los viajeros, enseguida se creó una imagen colectiva de la *geisha* que poco tiene que ver con la realidad. En primer lugar, se mezcló la denominación de “*geisha*”, mujeres con una alta formación artística y dedicadas al entretenimiento, con el aspecto de las *maiko*, aprendices de *geisha* que lucen unos *kimonos* y adornos mucho más ostentosos y llamativos, y con parte del significado de las *oiran*, cortesanas de alto rango. En las fotografías pueden encontrarse frecuentemente fotografías cuyos títulos hacen relación a “*geisha*” y en los que las muchachas representadas, por edad y por su aspecto, eran claramente *maiko*. Todavía llega más lejos esta idealización de la mujer japonesa como *geisha*, hasta el punto de que, en muchos casos, puede apreciarse que las

Más allá de las posibilidades temáticas, existía una gran variedad de álbumes, adecuándose a todos los gustos y bolsillos. Los álbumes más humildes contenían un menor número de páginas, generalmente de un tamaño inferior, y con tapas menos elaboradas, lo más común en estos casos eran las tapas de madera de bambú barnizada, sin ningún otro tratamiento. La cantidad de fotografías variaba en función del formato del álbum, que podía ser *ehon* (formato libro, con páginas en las que había fotografías adheridas tanto en una cara como por ambas) o *orihon* (con las páginas en abanico, pudiendo consultarse la mitad al abrirlo por una de las caras, y teniendo que darle la vuelta para consultar la otra mitad al llegar al final). Los álbumes más lujosos llegaban a superar las cien fotografías, en un formato de gran tamaño y con las tapas muy profusamente decoradas, bien con diseños lacados o con representaciones de escenas similares a las que se recogían en el interior realizadas en materiales nobles. Estos álbumes eran los que poseían un mayor cuidado en aspectos como la coloración de las fotografías, se realizaba con mayor cuidado y se encargaban a los maestros experimentados que iluminaban con gran detallismo las imágenes.

En definitiva, todo el producto estaba condicionado al destinatario. Aunque, como ya se ha expuesto, había una amplia oferta que alcanzaba desde las piezas más humildes hasta las más lujosas, estos álbumes no estaban al alcance de cualquiera. A pesar del público heterogéneo al que se ofrecían, por sus nacionalidades, por el motivo que les llevaba al País del Sol Naciente, por el tipo de estancia que allí realizaban... en el momento de la popularización de estos álbumes, aunque comenzaba a haber viajes turísticos y desplazamientos más allá de lo estrictamente profesional, el viaje a Japón solo era asequible para una burguesía acomodada, una nobleza aburguesada o una clase política

fotografías han sido coloreadas para otorgar el rango de *geisha* a mujeres que ni siquiera se dedican a esta profesión, con trucos como pintar el cuello del *kimono* de rojo (algo propio de las *maiko*, que comenzaban teniendo el cuello del *kimono* rojo, y éste se iba aclarando conforme avanzaban su formación hasta que, cuando llegaban a *geisha*, adquiría un delicado color blanco) o dibujar inexistentes adornos en el pelo. Todo esto, unido a los relatos casi oníricos que realizan algunos viajeros (resultan especialmente llamativos, por ejemplo, los de Enrique Gómez Carrillo o Rudyard Kipling) sobre las mujeres niponas y a las delicadas representaciones del *ukiyo-e*, contribuyeron a la construcción de un estereotipo en torno a la mujer japonesa que todavía hoy no está extinto del todo en el imaginario colectivo.

y diplomática elevada. Incluso la adquisición de los álbumes más humildes suponía un dispendio considerable.

CONCLUSIÓN.

La fotografía japonesa del periodo Meiji fue un fenómeno eminentemente comercial, en el que se buscó la explotación de la imagen fotográfica fuertemente vinculada al viaje de negocios y al incipiente turismo de la alta burguesía. El álbum *souvenir* es una consecuencia directa de esta explotación comercial, el objeto más representativo de un modelo de negocio ligado a una época y un contexto singulares, y su difusión es una consecuencia directa de la fascinación y curiosidad que Japón despertaba en Occidente. Su popularidad contribuyó a fijar una imagen del País del Sol Naciente a medio camino entre lo real y lo ilusorio, construida en función de los gustos occidentales por el exotismo que les sugería el país nipón, pero manifestando en ocasiones también cierto contenido introspectivo, de búsqueda y reafirmación de la identidad de los propios japoneses, en un momento de profundas transformaciones en la idiosincrasia de un país que había visto interrumpida su evolución natural y había saltado, de repente y sin quererlo, a la palestra internacional.

BIBLIOGRAFÍA.

ABAD, Rafael, "Notas para una historia de la arqueología en Japón: de las tradiciones premodernas a la década de 1940" en *III Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 437-453. Disponible aquí:

<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo27.pdf> [última visita 12/09/2014]

ALMAZÁN, David, "La occidentalización de la escultura japonesa en el período Meiji (1868-1912): difusión y crítica en España" en *Artigrama* nº15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2000 pp. 495-516

BEASLEY, W.G., *Historia Contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 56-59.

BENNETT, Terry. *Early Japanese Images*, Singapur, Tuttle Publishing, 1996.

CABEZA, José María, "Ernest Francisco Fenollosa y la quimera del Japón: hallazgo de una vida dedicada a la ciencia del arte", en *Temas de estética y arte* XXIII, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2009, pp. 391-418.

CARRERA, Ángel, "La mujer en la fotografía antigua japonesa", en BARLÉS, Elena y ALMAZÁN, David, *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Asociación de Estudios Japoneses en España, 2008, pp. 185-198.

CONANT, Ellen, *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century Japanese art*, Honolulu, University of Hawaii Press., 2006, p. 160.

DÍAZ, Maite, "El arquetipo femenino en la Escuela de Yokohama", en GARCÉS, P. y TERRÓN, L. (eds.), *Itinerarios, viajes, contactos Japón – Europa*, Bern, Peter Lang International Academic Publishers, 2013, pp. 301-314.

ESTÈBE, Claude. "Ueno Hikoma, un portraitiste à la fin du shôgunat." en *Ebisu*, n. 24, 2000. pp. 107-130

GERNSHEIM, Helmut, *A Concise History of Photography*, Nueva York, Courier Dover Publications, 1986.

LAYER, Michael S., *The Sakoku Edicts and the Politics of Tokugawa Hegemony*, Nueva York, Cambria Press, 2011.

MORENO, Julia, *Japón contemporáneo (hasta 1914)*, Madrid, Akal, 1989, pp. 13-20.

PLOU, Carolina “La imagen de la mujer japonesa en la fotografía del periodo Meiji (1868-1912)”. En: *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén, 15 al 31 de octubre de 2013, Jaén, Revista Códice, 2013, pp. 389-412.

Disponible aquí:

http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/v_congreso_mujeres/comunicaciones/la_imagen_de_la_mujer_japonesa.pdf [última visita 12/09/2014]

PLOU, Carolina, “Felice Beato, fotógrafo de guerra en Asia”, en *Ecos de Asia. Revista de divulgación sobre cultura asiática*, nº1, enero 2014. Disponible aquí: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/felice-beato-fotografo-de-guerra-en-asia/> [última visita 12/09/2014]

RUBIO, Daniel, “Rokumeikan 鹿鳴館. Japón y las sombras de una representación ante el mundo” en *II Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 307-319. Disponible aquí: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo18.pdf> [última visita 12/09/2014]

SANTIAGO, José Andrés, *Manga, del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Vigo, Universidad de Vigo, 2010, p. 59.

SIERRA, Blas, *Japón. Fotografía s.XIX*, Valladolid, Caja España, 2001.

TRAGANOU, Jilly, *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, Nueva York, Psychology Press, 2004.

TRUJILLO, Ana, “Yokohama, cruce de miradas en el Japón Bakumatsu”, en *III Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 371-385. Disponible aquí:

<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap3/ceiap/capitulos/capitulo23.pdf> [última visita 12/09/2014]

WELLS WILLIAMS, S, *A Journal of the Perry Expedition to Japan (1853-1854)*, EE.UU., Nabu Press, 2011.

WINKEL, Margarita, *Souvenirs from Japan: Japanese Photography at the Turn of the Century*, Londres, Bamboo Pub., 1991, pp. 21 y 39 (nota 24).