

**MÁSTER EN ESTUDIOS CONTEMPORÁNEOS DE CHINA Y JAPÓN**

**Universidad Oberta de Cataluña**

**AÑO ACADÉMICO 2015/2016**

**LA IMAGEN DE LA MUJER JAPONESA EN LA FOTOGRAFÍA DE LA ERA  
MEIJI (1868 - 1912)**

**Trabajo realizado por: Karin Yamaguchi Miguel**

**Dirigido por: Pau Pitarch Fernández**

## ÍNDICE

1. INTRODUCCION.....	2
2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL.....	5
3. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO.....	7
4. DESCRIPCION Y ANALISIS DE LOS RESULTADOS .....	9
1. <u>La influencia de la mirada occidental.....</u>	<u>9</u>
1.1 <u>El Orientalismo y el Japonismo .....</u>	<u>9</u>
1.2 <u>El estereotipo de la mujer japonesa.....</u>	<u>10</u>
2. <u>La llegada de la fotografía a Japón.....</u>	<u>12</u>
2.1 <u>Era Meiji: época de cambios-----</u>	<u>12</u>
2.2 <u>La fotografía <i>souvenir</i>.....</u>	<u>14</u>
2.3 <u>Los fotógrafos.....</u>	<u>16</u>
2.3.1 <u>Felice Beato.....</u>	<u>17</u>
2.3.2 <u>Kusakabe Kimbei.....</u>	<u>19</u>
2.3.3 <u>Baron Raimund von Stillfried-Ratenicz.....</u>	<u>20</u>
2.3.4 <u>Ueno Hikoma.....</u>	<u>21</u>
2.3.5 <u>Uchida Kuichi.....</u>	<u>22</u>
3. <u>Introducción a la situación de la mujer en Japón.....</u>	<u>23</u>
3.1 <u>La influencia del Confucianismo.....</u>	<u>23</u>
3.2. <u>El sistema familiar japonés: el <i>ie</i>.....</u>	<u>25</u>
3.3 <u>Marco político-social de la mujer en la Era Meiji.....</u>	<u>26</u>
4. <u>Análisis de las fotografías.....</u>	<u>28</u>
4.1 <u>El retrato.....</u>	<u>28</u>
4.2 <u>Escenas de costumbres.....</u>	<u>31</u>
4.2.1 <u>El aseo y arreglo personal.....</u>	<u>31</u>
4.2.3 <u>La alimentación y tareas del hogar.....</u>	<u>32</u>
4.2.4 <u>El sueño.....</u>	<u>32</u>
5. CONCLUSIONES.....	33
6. ANEXO.....	35
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46
8. BIBLIOGRAFÍA.....	50

## 1. INTRODUCCION

Desde hace varios años, mi padre, de origen japonés, comenzó a coleccionar fotografías antiguas japonesas y al contemplarlas, me llamaba la atención que una gran parte de ellas estuviesen inspiradas en la imagen de la mujer japonesa como principal temática. El pasado semestre cursaba la asignatura “Construcciones de género en China y Japón” y me despertó un gran interés la definición de los roles de la mujer en la sociedad japonesa, por lo que decidí comenzar a indagar sobre ambas cuestiones. El análisis y la comprensión de las numerosas producciones fotográficas de género de finales del siglo XIX y principios del XX que se realizaron en Japón para comercializarlas en el extranjero pueden ayudarnos a entender y desvelar la construcción de los estereotipos que se han creado desde Occidente sobre la mujer japonesa.

La publicación en 1978 del libro “Orientalismo” de Edward Said, denunciaba los estereotipos con los que Occidente define y condiciona su mirada a Oriente. El autor estadounidense afirmaba que con las obras de los escritores occidentales se había construido el conocimiento del “Otro”, en otras palabras, Oriente era fruto de una creación humana. Con la brecha del Orientalismo de finales del siglo XIX y principios del XX, en muchas ocasiones la mujer japonesa se identificaba con valores tales como la sumisión, subordinación o la pasividad. Un ejemplo de ello es Pierre Loti, viajero y escritor francés que a llegó a describir a las japonesas como “tiny personaje with narrow eyes and no brains”(1). Loti, desde una perspectiva orientalista en su obra *Madame Chrysanthème* (1887) acentuó en Europa la base de algunos de los estereotipos anteriormente comentados que rodean a la mujer japonesa (2).

Tras el crecimiento económico que se produjo en Japón en el siglo XX, el país comenzó a atraer el interés de los países occidentales manifestado en la denominada corriente del *Japonismo*. Este fenómeno cultural tuvo como uno de los principales ejes la temática de la mujer. V. David Almazán define el *Japonismo* como la recepción del arte y la civilización japonesas en Occidente, fundamentalmente en el ámbito de las Bellas Artes, en un marco temporal que abarca desde mediados del s. XIX hasta las primeras décadas del XX. Después de más de dos siglos de aislamiento Japón se introdujo en el proceso de aperturismo hacia el mundo occidental. A partir del año 1859 son varios los fotógrafos extranjeros que se instalaron en Japón para comenzar con su actividad comercial. La mayoría de estos fotógrafos extranjeros orientaban sus producciones culturales al consumo occidental, realizando fotografías para venderlas al exterior ya que existía una importante demanda de interés desde Occidente por los lugares exóticos como Japón. Es en este contexto, cuando las fotografías con temática de género comienzan a tener un importante auge dentro de Japón.

## Objetivos

El propósito de mi trabajo consiste en establecer un análisis del contenido que se muestra y cómo se transmite e interpreta en las fotografías de escenas de las mujeres japonesas de la época Meiji en Japón. Para ello se hace necesario revisar los antecedentes históricos sobre los roles de género, determinar el contexto del mercado fotográfico de la época y estudiar la influencia de las corrientes artísticas dentro del binomio Occidente-Oriente que determinaban los intereses económicos de las producciones culturales como la fotografía.

Los objetivos principales a analizar dentro de mi investigación son:

- Demostrar a través del análisis de las diferentes fotografías elegidas que su imagen acentuaba el arquetipo femenino japonés dominado por el *Orientalismo*
- Analizar el rol de género tradicional que ha tenido la mujer dentro de la cultura japonesa y cómo éste ha influenciado en la construcción del estereotipo desde Occidente
- Determinar cómo el mercado económico condicionó la temática de las representaciones de las fotografías cuyo fin era el de la exportación al extranjero.

En cuanto a los antecedentes de investigación sobre la temática, las obras de Terry Bennet consisten en un profundo análisis historiográfico de los inicios de la fotografía en Japón pero no lo abarca desde un punto de vista de clasificación de fotografías, por lo que la información sobre el enfoque de la fotografías de género está poco presente. María del Carmen Cabrejas de la Universidad Complutense de Madrid publicó un artículo titulado “Recreaciones de escenas para el Mercado Occidental” en el que se analizan fotos que rodean a la temática de escenas de mujeres japonesas. Desde el punto de vista del Orientalismo, sí se han llevado a cabo investigaciones más especializadas en las producciones de arte del siglo XIX, pero no he encontrado ninguna de la fotografía. En España, Elena Barlés y David Almazán son los académicos de los que más publicaciones al respecto he encontrado. En este punto, considero interesante aportar una visión nueva sobre las mujeres protagonistas de las fotografías de la Era Meiji en Japón, poniendo de manifiesto la diferencia entre lo que representaban las fotografías estereotipadas de mujeres y la situación real de las mujeres japonesas en la era Meiji.

## 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL

De los diferentes aspectos en las que se centraron los fotógrafos japoneses para la comercialización en el extranjero, he decidido centrarme en la imagen de la mujer por una parte, porque fue uno de los temas más frecuentes de exhibición y por tanto de divulgación en Occidente y además, porque considero que las muestras que se hicieron eran una representación sesgada de la realidad femenina japonesa.

La época en la que quiero enmarcar el proyecto de investigación es la Era Meiji por ser un proceso complejo de cambios en el que jugó una gran importancia la apertura de las relaciones de Japón con el exterior, tras alrededor de 250 años de aislamiento. En este contexto se producen dos movimientos que nos ayudaran a sacar conclusiones: por una parte con la llegada de la fotografía y las relaciones comerciales internacionales un gran número de fotógrafos se estableció en Japón y segundo, en la dirección opuesta del flujo, las expresiones artísticas tuvieron un gran interés por parte de Occidente lo que dio lugar a la tendencia del *Japonismo* en el arte principalmente.

De las temáticas concretas de género utilizadas por los fotógrafos podemos encontrar, de manera general, los retratos de mujeres y las recreaciones costumbristas (mujeres tocando el samisén, en la ceremonia del té, escenas familiares, etc). En un gran porcentaje este tipo de fotografías eran recreaciones en el estudio. Para poder delimitar el análisis de investigación hemos puesto especial foco en el trabajo de los fotógrafos Ueno Hikoma, Felice Beato, Kusakabe Kimbei, Adolfo Farsari, Raimund von Stillfried y Uchida Kuichi. Esta selección se justifica en que dichos fotógrafos tuvieron una gran influencia y un alto número de fotografías exportadas al extranjero centradas en la temática de la mujer.

Los conceptos teóricos que fundamentan este trabajo son principalmente:

- Estereotipo: Según la RAE (3), es la imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable.
- Occidente: conjunto de países de varios continentes, cuyas lenguas y culturas tienen su origen principal en Europa (4).
- Género (5): Cuando una sociedad concreta establece un conjunto de normas diferenciadas por razón de sexo se le da a éste la denominación de género.
- *Japonismo* (6): la recepción del arte y la civilización japonesas en Occidente, fundamentalmente en el ámbito de las Bellas Artes, en un marco temporal que abarca desde mediados del s. XIX hasta las primeras décadas del s. XX.

- Bijinga (7): un género pictórico que se centra en la mujer hermosa al que se denomina bijinga bi(hermosa) jin (persona) y ga (pintura), término que surgió durante el periodo Meiji, no antes de la década de los ochenta del pasado siglo.
- Geisha (8): Según la RAE: en el Japón, muchacha instruida para la danza, la música y la ceremonia del té, que se contrata para animar ciertas reuniones masculinas.

### 3. PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

Comencé a interesarme por el tema propuesto por la investigación a raíz de cursar la asignatura optativa “Construcciones de Género” de la mano de la profesora Alejandra Armendáriz. En esta asignatura analizamos la evolución de la situación de la mujer en China y Japón hasta la actualidad. Otro de los aspectos fundamentales de la asignatura fue el estudio a través de diferentes mujeres chinas y japonesas de la reivindicación de una igualdad de género a través del arte. La fotografía antigua japonesa siempre me había interesado por revocarme a los escenarios de la época, pero después de trabajar desde una perspectiva crítica me di cuenta de que aquellas imágenes sólo mostraban una parte sesgada de la realidad de la mujer japonesa. Es por tanto que me decidí a investigar sobre ello

Comencé buscando fuentes primarias que analizaran el tema de la fotografía japonesa en la Era Meiji. Como principales obras encontré, “Photography in Japan 1857-1912” y “Early Japanese Images” de Terry Bennet, por lo que intenté hacerme con ambos libros. Mientras tanto, estuve buscando y consultando en la Biblioteca de la UOC todos los escritos relacionados con la temática de la mujer japonesa en la fotografía antigua.

Tras un primer contacto con el Director de mi trabajo, Pau Pitarch, quien me ayudó a focalizar y especificar más el marco de investigación, me puse a buscar documentación relacionada con aquellos fotógrafos que se especializaron más en la fotografía con fin de comercialización en el extranjero y en la tendencia del *Japonismo*.

Este tema lo encontré reflejado en el libro “La mujer japonesa: realidad y mito” el cual es fruto de un Congreso que se produjo en la Universidad de Zaragoza organizado con Elena Barlés y David Almazán.

Adicionalmente, con respecto a la construcción de los estereotipos de los roles de género escribo a la profesora Alejandra Armendáriz para pedirle ayuda en el asesoramiento de la bibliografía, quién me remitió a la obra que acabamos de mencionar para un análisis en profundidad. También me aconsejó revisar el trabajo de Carolina Plou sobre el análisis de género que realiza en la fotografía del periodo Meiji.

Revisando bibliografía encontré información sobre una exposición de fotografía japonesa del siglo XIX en el Museo Oriental de Valladolid por lo que realicé una visita a sus instalaciones y encontré en el Catálogo de esta obra una importante fuente de apoyo para la clasificación de las fotografías y la biografía de los fotógrafos.

Tras una segunda revisión del contenido por parte de mi tutor, Pau Pitarch, quien me ayudó a estructurar mi trabajo, a centrar mi objeto de estudio y a esclarecer tanto los objetivos de mi investigación como el análisis y la interpretación de los resultados de la misma.

Finalmente, después de la investigación previa; recogida y recopilación de información, libros, *papers*, informes, etc., y la consiguiente lectura y asimilación que llevaba realizando desde febrero, comencé a estructurar el trabajo y a escribir el contenido.



#### 4. DESCRIPCION Y ANALISIS DE LOS RESULTADOS

##### 5. La influencia de la mirada occidental

###### 1.1 El Orientalismo y el Japonismo

El concepto de Oriente cuenta con una delimitación un tanto compleja y que viene determinado por aspectos culturales. En función de la perspectiva de estudio puede definirse como un área geográfica u otra. Por ejemplo, desde una perspectiva académica, puede abarcar desde Marruecos hasta Japón o a través de una mirada histórica-artística referirse al Oriente Islámico (9).

David Almazán señala que (10) Edward Said, en su obra “Orientalismo” fijó la representación que realiza el mundo occidental sobre Oriente como la necesidad de definir al otro en el marco de una política de imperialismo colonial. Blai Guarné (2008) a través del análisis de la paradoja señala como “La operativa de poder y conocimiento del orientalismo define y conforma las condiciones de posibilidad de un Otro colonizado, cuya existencia es reducida a la reproducción obsesiva de un repertorio de imágenes estereotípicas, tan ambivalentes como duraderas; un conjunto de estampas fetiche mediante las cuales el colonizado deviene la evidencia incontrovertible de la inferioridad que le es atribuida” (p. 2). En el imaginario que se creó a través de la visualización de las fotografías tuvo una importante influencia el fenómeno del *Japonismo*, que coincidió con el proceso de occidentalización del país nipón a partir de la segunda mitad del s. XIX.

En un ámbito contemporáneo, en el capítulo “Exporting Japan’s Culture”, Mouer y Norris (2009) ponen en cuestión la autenticidad cultural de las exportaciones de las industrias culturales japonesas. Esta teoría puede aplicarse a la realidad de las fotografías souvenir ya que estaban regidas por la demanda del mercado extranjero. Introducen el término de “indigenización” de la cultura extranjera, a través del cual los japoneses reproducen ideas extranjeras en sus producciones culturales, exportándolas posteriormente como si fueran esencialmente japonesas, ejemplo de ello son el manga o anime. Mouer y Norris señalan además como algunas industrias japonesas se centran en una exportación al servicio del mercado extranjero, limitado por lo que el público extranjero reconoce como japonés que no representa realmente la cultura japonesa, (y que no tiene que coincidir con los valores occidentales) con la consecuente deterioro de la esencia cultural japonesa marcado por un contexto de globalización. En esta línea encontraríamos lo que Foucault denominaba como la creación de un discurso y su consecuente dominación sobre el otro.

Desde una perspectiva del *Orientalismo*, la gran demanda y auge de la fotografía comercial japonesa daba respuesta a una representación de lo que Occidente deseaba de una geografía

lejana, misteriosa y exótica. A diferencia de la *Chinoiserie* que se asociaba a objetos de lujo y decoración, el *Japonismo* se caracterizará por disponer de una influencia más estilística, que es lo que veremos en las fotografías y en la representación de la mujer. Se utilizan en las imágenes elementos como abanicos y kimonos que estarán marcados por el exotismo de Extremo Oriente y que se verán influenciados por el arte, la decoración, el diseño, la literatura, la moda o los espectáculos. Según Almazán (2003), el *Japonismo* se puede entender tanto como un género y como una corriente estilística que influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia.

La cuna del *Japonismo* fue París, donde los artistas encontraron un camino por el cual obtener un importante beneficio económico, de esta manera, en la década de los ochenta del siglo XIX era ya una corriente consolidada y difundida a las principales capitales europeas y americanas. Es por ello que el mercado de la fotografía *souvenir* se convirtió en otra vía de enriquecimiento para los fotógrafos extranjeros y japoneses de la época.

Para la difusión de esta corriente, fue también muy importante la ilustración con grabados y fotografías de los textos publicados en medios de comunicación y revistas ilustradas. Cabe también destacar la celebración de Exposiciones Internacionales con participación de Japón.

## **1.2 El estereotipo de la mujer japonesa**

Desde finales de 1850 la fotografía como *souvenir* se popularizó, acompañando la reciente apertura hacia el exterior. En concreto, estuvieron en auge los álbumes fotográficos, ya fueran realizados por fotógrafos japoneses o extranjeros, en venta directa o por encargo. En este contexto, Yokohama, como puerto frecuentado por comerciantes extranjeros, era el principal punto de venta (se calcula que cerca de un 90% de las fotografías exportadas procedían de Yokohama) (11).

La amplia difusión de estas fotografías contribuyó a que Occidente adquiriera conocimiento sobre Japón. En torno a 1880 se produjo un cambio en el mercado fotográfico hacia una mayor presencia de autores japoneses -hasta entonces el mercado estaba liderado por estudios fotográficos regentados por extranjeros-, haciendo que se produjera un cambio en la narrativa visual.

Las mujeres eran el sujeto principal de las fotografías. Por ejemplo, en el estudio del fotógrafo Kusakabe Kimbei, más del 50% de las fotografías retrataban mujeres exclusivamente frente al 16% que retrataban hombres (12). ¿Por qué se centraban en la figura de la mujer? Los autores

buscaban representar sus fotografías aplicando el código del *bijin*, la belleza *erótica* de la mujer y, de esta forma, dar respuesta a las expectativas de sus espectadores occidentales.

Para entender este concepto artístico nos referiremos previamente al *ukiyo-e* o grabado japonés. La palabra japonesa *Ukiyo-e* (compuesta por tres *kanji*, *uki* que es “flotante”, *yo* “mundo” y *e* “pintura”) se traduce como “pintura o grabado del mundo flotante” (13). Se trata de un género artístico del periodo Edo (1615-1868) que reflejaba la cultura de las nuevas clases medias y populares de las ciudades japonesas. Los gustos de estos entornos urbanos se centraban en el ambiente de las diversiones y el entretenimiento. Con la introducción del grabado en color, las temáticas de este género se centraron principalmente en los kimonos que vestían las mujeres hermosas (*bijin*), las obras teatrales del Kabuki o escenarios de guerras del pasado. Esta influencia en la temática se verá reflejada en la fotografía que se coleccionaba en Occidente.

*Bijinga* es un género pictórico al que se denomina *bijinga*, *bi* (hermosa) *jin* (persona) y *ga* (pintura), término que surgió durante el periodo Meiji, alrededor de la década de los ochenta del siglo XIX. Su objetivo es representar a las mujeres como seres hermosos. Con este propósito en la mente, el artista intenta captar su belleza y generalmente utiliza para ello alegres y elegantes kimonos y numerosos adornos para el cabello, un modo de concebir la belleza de la mujer muy diferente de la clásica imagen utilizada en Occidente.

Alrededor del segundo cuarto del siglo XVII la pintura de género tendió más y más hacia los temas del placer y la diversión, convirtiéndose el mundo del teatro kabuki y el de la prostitución en los más populares. La representación de las cortesanas se acabaría entendiendo como algo vulgar y agresivo por lo que la tendencia evolucionaría a una idealización y refinamiento de la belleza (14).

En esta línea, los fotógrafos encontrarán en las mujeres el principal objetivo sobre el que encarnar el concepto de belleza y que además será antagónico al concepto estético de Occidente, convirtiéndolo en exótico (con una mirada de dominación). El *bijin* muestra una belleza de la mujer sin identidad, sin expresión, lo que desde Occidente nos evocará una sensación de fragilidad y sumisión por parte de la mujer.

En las primeras etapas de la fotografía en Japón existía una cierta reserva por parte de las mujeres a ser fotografiadas, por no conocer el destino de las mismas e incluso por la creencia de que la fotografía tomaría una parte de la vida o debilitaría a las personas. Por este motivo, muchos fotógrafos tomaban fotografías de sus mujeres o hijas como modelos o se veían forzados a recurrir a geishas o cortesanas, se cree que incluso a prostitutas que ofrecían sus servicios a extranjeros. Esto enlaza con la idea anterior, en la que se busca retratar la belleza de

la mujer precisamente de mujeres que cuidaban de esta belleza, en el ejercicio de actividades cotidianas pero en las que se pudiera identificar tal belleza.

¿Quiénes serán entonces las principales protagonistas de las fotografías que se exportaban a Occidente? En su gran mayoría serán geishas y cortesanas, que representan una parcela muy sesgada de la realidad de la mujer japonesa. Las fotografías de geishas estaban ampliamente disponibles y eran cotidianas para clientes de las mismas, popularizadas por álbumes de geishas, entregadas por ellas a sus clientes y vendidas habitualmente en tiendas de fotografías.

Sin lugar a duda, el estereotipo protagonista del Japonismo lo constituye la figura idealizada de la geisha. En este sentido, es necesario mencionar la influencia de la literatura de Pierre Loti y la ópera de Giacomo Puccini (1858-1924), *Madame Butterfly*.

La palabra geisha significa literalmente “persona de arte”. Su imagen se ha asociado como un símbolo de Japón, tanto de la tradición como de la feminidad japonesa. En la actualidad podemos encontrar esta representación tanto en películas como en novelas contemporáneas. En la fotografías de finales del siglo XIX que circularon por Occidente era muy frecuente identificar la figura de la geisha como protagonista y símbolo de la tradición japonesa. Esta imagen influyó en el estereotipo que se ha creado sobre la mujer japonesa pero ¿Cuál era la realidad de las geishas? Según Amy Stanley (15) la realidad de las geishas no suelen ser objeto de estudio de investigación del Japón moderno. La mayoría de sus referencias era debido a que representaban un problema social para los burócratas y los reformistas de clase media de la época Meiji. La figura de la geisha que constituye en cierta medida la representación de la mujer japonesa de cara a Occidente, es contraria a la realidad de la mujer común y ordinaria que en la práctica estará delegada más bien al ámbito doméstico.

Hay que decir que las geishas son representadas como si fueran un grupo social definido y homogéneo cuando históricamente su clasificación no ha estado claramente definida. Durante el periodo Tokugawa fueron un grupo de artistas heterogéneos (no sólo mujeres) cuyos oficios estaban ligados a los burdeles y a las casas de té. La primera denominación de lo que actualmente se conoce como geishas eran en realidad un grupo de hombres que entretenían en fiestas en el denominado barrio del placer (Yoshiwara) en la capital Edo.

En mitad del s.XVIII, bailarinas y músicos tomaron prestado el apelativo y comenzaron a ofrecer sus servicios en varios vecindarios de las principales ciudades. Estas mujeres que se autodenominaban geishas compartían un nivel mínimo de talento artístico. Su formación se centraba básicamente en el estudio del *shamisen*, la danza clásica y distintos estilos de canto. Debían ser capaces de desarrollar una conversación entretenida por lo que solían estar formadas en literatura (16).

La mayoría eran forzadas para que trabajasen en una *okiya* o casa de geishas; algunas geishas de la ciudad o “machi geishas” vivían con sus padres. También se ejercía la prostitución desde diferentes niveles, debido a la gran popularidad con la que contaba la celebración de eventos donde existía la participación de artistas femeninas, era muy difícil discernir entre prostitutas y geishas, definidos estas últimas por vender tanto sus artes musicales como sus cuerpos. Hay que tener en cuenta que las leyes del periodo Edo prohibían explícitamente a la geisha ofrecer servicios sexuales, en aquellos barrios donde la prostitución estaba permitida si podían entretener a las prostitutas y a sus comensales. La prostitución era un negocio legal y controlado.

Para los intelectuales de la Era Meiji, que fueron los primeros en tener en cuenta a las geishas como un grupo social, la prostitución por parte de las geishas constituía un problema. Pensadores como Tsuda Mamichi o Mori Arinori, argumentaban que los japoneses deberían de adoptar las normas anglo-americanas de moralidad sexual para unirse a los poderes civilizados occidentales. Mori menospreciaba tanto a las geishas como a las prostitutas incluyéndolas como una clase social baja de “mujeres compradas”; haciendo referencia a ellas como una compañía inadecuada para los hombres que las tomaban como concubinas.

A partir de 1870 se empezaron a encontrar lo que se conocía como las geishas “ilustradas” por leer periódicos o comenzar a ir a la escuela. A partir de que las geishas comienzan a estar de moda, esta pretensión de ser “iluminadas” puede interpretarse como una estrategia publicitaria de colocarse en la vanguardia de la transformación social.

Una de las grandes fortalezas de las fotografías *souvenir* del siglo XIX como producto comercial es la creencia de la autenticidad de las fotografías como vestigios de la realidad.

## **2. La llegada de la fotografía a Japón**

### **2.1 Era Meiji: época de cambios**

Después de 250 años de gobierno, en torno al año 1850 la familia Tokugawa comenzó a mostrar señales de debilidad. La llegada de la flota estadounidense liderada por el Comodoro Perry en el año 1853 fue en hecho determinante.

Desde el año 1639 Japón estaba aislado del mundo exterior. Esto no significaba que la sociedad japonesa fuese totalmente ajena a los avances que se estaban produciendo en Occidente ya que cierta información les llegaba a través de los holandeses en Deshima (17). Algunos académicos japoneses estudiaron lo que era conocido por *Rangaku* o aprendizaje de occidente entre los que se incluía el idioma holandés, la medicina occidental o la tecnología militar.

Para principios del siglo XIX las políticas de aislamiento de Japón comenzaban a ser insostenibles. La revolución industrial había creado enormes facilidades de producción en Occidente, y la expansión con nuevos mercados era necesaria. Como señala Bennet, la proliferación de la caza de ballenas en el Pacífico Norte trajo número de balleneros americanos cada vez mayor a la costa del norte de Japón. El rechazo de los japoneses de reaprovisionar *stocks* de comida y de agua o de permitir a los barcos atracar en la costa durante las tormentas, se convirtió en inaceptable para los europeos y los americanos. La llegada del Comodoro Mathew Calbraith Perry, máximo oficial de la armada estadounidense supuso 9 días de negociación con el gobierno japonés. Perry envió una fuerza de 350 hombres y presentó una carta del presidente de los Estados Unidos con una serie de demandas, informando que regresaría en primavera para obtener una respuesta. Tras el rumor de que los rusos se estaban acercando a Japón, Perry adelantó su regreso a febrero del 1854. En esta ocasión, acudió con una flota de 9 barcos y 1600 soldados y marines. Japón aceptó la mayoría de las condiciones y el tratado de Kanagawa fue firmado el 31 de marzo de 1854. El puerto de Shimoda y Hakodate fue abierto para recibir a los americanos. En 1859 los puertos de Nagasaki, Kanagawa (posteriormente trasladado a Yokohama) y Hakodate fueron abiertos a la residencia extranjera.

### **2.2 Los fotógrafos extranjeros y la fotografía *souvenir***

A pesar de que existieron experimentos fotográficos previos a esta fecha, la mayoría de los estudiosos indican que la primera fotografía data de 1857. El poderoso daimio de Satsuma, Shimazu Nariakira adquirió el equipamiento del daguerrotipo en 1849 (18) y ordenó a sus estudiosos de occidente Kawamoto Komin y Matsuki Koan que estudiaran y aprendieran el arte de la fotografía. Pero no fue hasta septiembre de 1857 que consiguieron realizar el primer retrato considerado la primera fotografía de Japón.

Por el contrario, existen académicos que atribuyen las primeras fotografías a una serie de aproximadamente 300 fotografías que los expedicionarios de la escuadra naval americana realizaron en la llegada a Japón bajo el mando del comodoro Mathew Perry, quemándose en su totalidad con la excepción de tres de ellos (19).

La restauración del poder político de la mano de Mutsu Ito en 1868 da comienzo a la Era Meiji, que se traduce como “gobierno iluminado”. En este periodo, se acaba con la antigua división social y comienza una época de reformas con el objetivo de modernizar el país. En este proceso de transformación tiene lugar la introducción de la fotografía, que para muchos fue un proceso tardío. En este periodo de desconfianza hacia lo occidental, las primeras fotografías fueron producidas por viajeros, diplomáticos, aventureros europeos o americanos de viaje en contextos costumbristas y comerciales. La cámara fotográfica acompañó todas las aventuras coloniales modernas para cumplir su función de catalogación y de control. La compleja política colonialista moderna enlazó con el fenómeno de los exotismos.

Gracias a la apertura al comercio exterior en el año 1859 varios de los fotógrafos extranjeros aprovecharon para viajar por el país nipón o establecer allí su estudio. Tanta fue su extensión que la llegada de fotógrafos extranjeros hasta avanzados los años 80, cuando fueron dominantes los estudios occidentales. La fotografía tuvo un desarrollo ligado a la orientación de la mayoría de las producciones al mercado occidental determinado a su vez por la ausencia de capacidad para cubrir la fuerte demanda de fotografías a nivel industrial (20).

La labor de los fotógrafos extranjeros estaba orientada al consumo occidental, a dar respuesta a la importante creciente demanda de interés por los sucesos históricos del país nipón, los modos de vida, los paisajes exóticos; encontrando una gran difusión y éxito en los países occidentales. Los propios fotógrafos japoneses tuvieron que imitar a los fotógrafos extranjeros y orientar su producción al mercado occidental, cultivando el mismo tipo de fotografía *souvenir* que consistía en vistas y escenas de género con un objetivo comercial centrándose en escenas de ficción de tipo y costumbres, los cuales eran los que estaban más asentados en el imaginario occidental (21).

Como se señala en el libro “Shashin”, se identifican unas características propias en las fotografías que producen los europeos en Japón que los diferencian de las imágenes producidas por la corriente orientalista iniciada a partir de la misión arqueológica iniciada por Maxime du Camp (22). Desde Occidente surge la búsqueda de nuevas sensaciones y formas de vida. Japón, se convierte entonces en una respuesta a esta demanda: a través de los exotismos, Occidente se interesa por su elegancia, delicadeza y refinamiento que se personifica en muchas ocasiones en la figura de la mujer. Según el autor, “Occidente promueve la búsqueda de otros sistemas de vida más puros para lo que desarrolla una especial receptividad por el “otro” capaz de ayudar a

crear alternativas a sus propias realidades cotidianas (...) El *Japonismo* se convierte en prototipo de arte aristocrático, sugiere estilos y aporta temas y recursos al arte modernista.”

En esta línea, las revistas de la época ayudaron a promover y difundir el *Japonismo*. A finales de los 50 la fotografía comenzó a introducirse en los textos de estas revistas a través del grabado, gestando gran parte de los estereotipos modernos sobre Japón. Además, existieron un buen número de viajeros ocasionales en misiones diplomáticas, comerciantes y fotógrafos profesionales que trabajaron para firmas editoriales como *Negetti and Zambra* que hicieron fotografías de Japón alrededor de los años 60.

La aparición de los primeros estudios fotográficos en Japón abiertos por japoneses no se produjo hasta 1862. Ueno Hikoma abrió un estudio fotográfico en Nagasaki y el mismo año publicó un tratado en el que se describirán las técnicas fotográficas reconocidas hasta el momento. Ese mismo año Shimuka Renjo abrió otra en Yokohama y en el 1865 lo hacía Uchida Kuichi en Osaka. Curiosamente estos estudios eran frecuentados principalmente por extranjeros, los japoneses todavía mostraban reticencia ante una tecnología extranjera e incluso pensaban que enfermaban al ser fotografiados. Sin embargo, el trabajo de los fotógrafos nativos no fue determinante en la configuración y difusión del exotismo japonés y en la creación de sus tópicos. Esos son más bien producto de la mirada proyectada por fotógrafos europeos que dotaron a sus fotografías de rasgos técnicos y estilísticos que caracterizaron durante décadas los estereotipos de Japón como país exótico y diferente. De todos ellos cabe destacar a Felice Beato, Kusakabe Kimbei y Farsari.

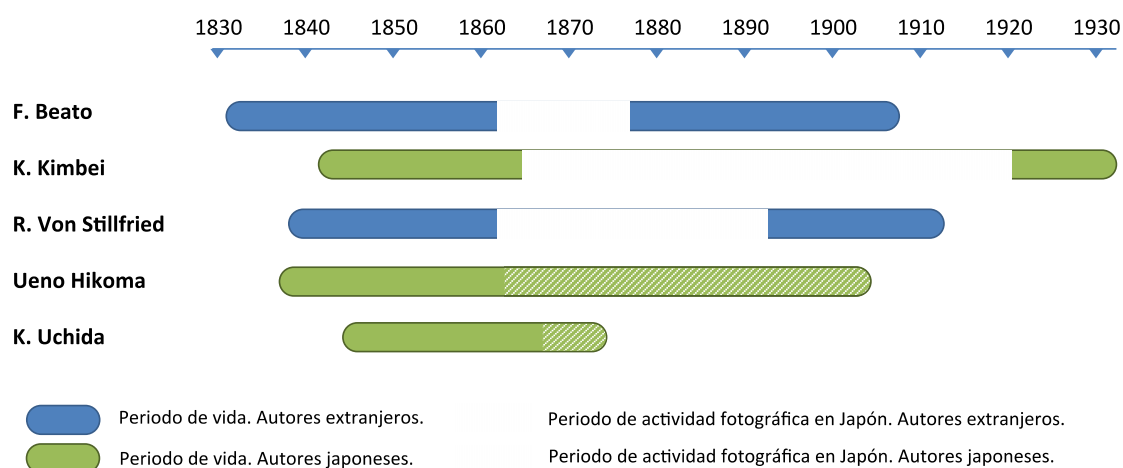
### 2.3 Los fotógrafos

La segunda mitad del siglo XIX cuenta con casi un centenar de fotógrafos conocidos que ejercieron su actividad profesional en Japón, ya fueran extranjeros o japoneses (23). De entre todos ellos, he querido hacer una selección de los más relevantes y de quienes están extraídas la práctica totalidad de las imágenes utilizadas para el análisis de esta investigación.

- **Félice Beato** fue uno de los primeros extranjeros que introdujo la fotografía en Japón, pero sobre todo ha contribuido a la misma a través de la popularización comercial que impulsó de paisajes y retratos japoneses que mostraran el exotismo de Japón y que eran transformadas gracias al coloreado.
- **Kusakabe Kimbei** fue discípulo de Beato y continuó su aportación, añadiéndole una personalidad propia y un marcado estilo japonés.
- El **Barón von Stillfried** promovió la difusión en occidente de las imágenes tomadas en Japón y continuó expandiendo comercialmente el trabajo de Beato cuando éste se retiró.



- **Ueno Hikoma** fue uno de los pioneros de la fotografía en Japón y el primer japonés en abrir un estudio fotográfico. Su larga carrera y la popularidad de sus retratos y paisajes constituyen una gran aportación a la fotografía de finales del s.XIX y principios del s. XX.
- **Kuichi Uchida** realizó una intensa contribución fotográfica y su fama le llevó a ser el primer fotógrafo autorizado a tomar un retrato del Emperador y su esposa.



Fuente: Elaboración propia

Muchos de ellos han estado conectados entre sí, no sólo por ser coetáneos y por compartir periodos de actividad fotográfica como sintetiza el cronograma anterior. A veces la conexión se intensifica bien por compartir maestro o ser discípulo, bien por constituir juntos un estudio fotográfico o darle continuidad o incluso por compartir amistad. En cualquier caso, conforman un grupo de fotógrafos que marcaron el trabajo de muchos otros procedentes de dentro y fuera de Japón.

### 2.3.1 Felice Beato

Felice Beato ha sido uno de los fotógrafos más relevantes para la fotografía japonesa de la segunda mitad del siglo XIX. El origen y nacionalidad de Felice Beato se encuentra en cierta controversia: Se aproxima que nació entre 1832 y 1835 y falleció en 1909. Según diferentes fuentes, unas y otras apuntan a una nacionalidad y fecha de nacimiento diferente:

Presumiblemente nació en Corfu (24), antigua colonia veneciana, esto junto a que es habitual ver referencias a él en cartas o prensa como Signor Beato —existen escritos que se refieren a él como Felice Beato— le han atribuido la nacionalidad italiana. No obstante, en la época en la que nació Corfu se encontraba bajo el protectorado británico de las Islas Jónicas, de ahí que se le atribuya la nacionalidad británica, quedando Italia como sus raíces y en donde sitúan su ascendencia.

Antes de llegar a Japón, Beato ya era famoso. Desde los 25 años él y su hermano Antonio constituyeron un estudio en Constantinopla junto al fotógrafo británico James Robertson (quien acabaría casado con la hermana de los Beato, firmando las fotos como Robertson, Beato & Co. En 1855 Felice Beato y Robertson viajarían a Crimea en donde fotografiaron la Guerra de Crimea y con la que daría inicio a su carrera como fotógrafo de guerra. Hasta su llegada a Japón en 1863 fotografió, entre otros, el Motín de la India en 1857, la Expedición Militar anglofrancesa en China que culminaría con la toma de Pekín y la destrucción del Palacio de Verano en 1860. En el transcurso estableció una estrecha relación con el ejército británico, lo que le permitía poder acompañarlo y tomar las primeras fotografías de desembarcos, la captura de ciudades o de mandos del ejército logrando con ello una mayor cotización de sus fotografías y difusión y con ello, fama como fotógrafo.

En 1864 se instaló en Yokohama, uno de los puertos abiertos al comercio exterior. Participó en la expedición militar de Shimonoseki, integrada por fuerzas británicas, francesas, holandesas y estadounidenses, que se produjo como consecuencia del ataque a naves extranjeras por parte de un grupo anti-extranjero.

Dos años más tarde una parte importante de su colección y negativos se perdieron como consecuencia de importante incendio en Yokohama. En los próximos años se calcula que para la reconstrucción de su catálogo fotografió cerca de un centenar de retratos y otro centenar de paisajes. Parece que sus amistades y conexiones con el ejército británico parece que le ayudaron a sacar adelante su negocio de la fotografía en diversas ocasiones, siendo esta una de ellas (25).

Su interés por la fotografía iría disminuyendo a medida que comenzó a dedicarse por deferentes negocios: Era propietario de diversos inmuebles que arrendaba, formaba parte de un consorcio dueño del Gran Hotel de Yokohama y comerciaba con bolsos de mujer y alfombras (26). Puntualmente realizaba algún trabajo de fotografía como ocurriría con un viaje a 1867 a Shanghai, la misión militar estadounidense a Korea en 1871 o la inauguración de la primera línea de ferrocarril de Japón en 1872 (27). Se retiró oficialmente de la fotografía en 1877 cuando vendió toda su colección a al austríaco Barón Raimund von Stillfried.

En 1884 abandonó Japón arruinado tras una serie de malas inversiones en bolsa. Se sabe que viajó a Londres y finalmente e instaló en Sudán, en donde abrió un estudio de fotografía y una tienda de curiosidades y antigüedades. Igual que ocurre con su nacimiento, existe controversia acerca del lugar de fallecimiento, si bien algunos estudios apuntan a Rangoon (28), en donde tenía una de las sucursales de sus establecimientos.

Su contribución a la fotografía de Japón es rotunda, plasmando los oficios y costumbres japonesas desde la curiosidad burguesa occidental a través de retratos y paisajes. Él popularizó

lo que se convirtió en las características más distintivas de fotografía turística japonesa, las prácticas de fotografías para colorearlas a mano y montarlas en álbumes. El mayor mercado para estas fotografías se desarrolló y floreció en el puerto de Yokohama tratado donde los fotógrafos prominentes como Tamamura Kozaburo, Kusakabe Kimbei y Ogawa Kazamasu siguieron los pasos de Beato. Como resultado, la fotografía turista japonés también se conocía como “Yokohama shashin” o la fotografía al estilo de Yokohama. Muchos de sus trabajos eran presentados a través de álbumes que eran complementados con notas detalladas y cuyas fotografías eran habitualmente coloreadas por artistas japoneses. Pudo capturar desde la tradición del viejo Japón en sus paisajes y escenas rurales hasta la modernización con la llegada del ferrocarril. Esto, junto a la calidad de sus fotografías sitúan a Felice Beato para muchos como el fotógrafo occidental del siglo XIX más relevante en viajar a Japón (29).

### **2.3.2 Kusakabe Kimbei**

Kusakabe Kimbei nació en 1841 en Kofu, en una familia de comerciantes de tejidos y murió en la Prefectura de Hogo entre 1932 y 1934. Se conoce poco de la vida de Kimbei y es considerado uno de los fotógrafos japoneses del siglo XIX más infravalorados (30).

Tras iniciar su carrera como artista en Yokohama, a la edad de 18 años, entró a formar parte del equipo de Félix Beato en algún momento durante la década de 1860. Inicialmente comenzó a trabajar pintando sus fotografías, una técnica que Beato impulsó y terminaría popularizándose en la fotografía japonesa del siglo XIX. Más tarde se convertiría en su asistente acompañándolo en múltiples de sus expediciones fotográficas. Posteriormente comenzó a trabajar para Raimund von Stillfried y en 1880 abrió su primer establecimiento de fotografía.

La mayor parte de su actividad estaba dedicada a la venta de álbumes fotográficos vendidos principalmente a extranjeros. Para la elaboración de los mismos y dar respuesta a las expectativas de sus clientes, utilizaba fotografías de otros artistas además de su propio repertorio. En 1885 adquirió algunos de los negativos de Beato y de Stillfried —puede que fueran negativos de las placas en las que hubiera participado (31) — y se sabe que además utilizaba copias de Uchida y de Panamito en su elaboración. Durante los años sucesivos, abrió múltiples locales en avenidas céntricas de Yokohama, siempre bajo el rubro “Kimbei” para facilitar así la identificación por parte de su clientela extranjera. Llegó a tener hasta 20 personas trabajando para él en los periodos de mayor actividad —su actividad alcanzó su punto máximo en 1901 en el que el directorio Japonés oficial de comercio identificó el estudio de Kimbei como el más grande del país—. Además de álbumes preparaba fotografías pintadas en seda, retratos bajo

encargo y más tarde cámaras y artículos de fotografía, si bien hasta 1890 no se denominaría comercialmente como fotógrafo (32).

Durante el trabajo con Beato y Stillfried aprendió a dominar la fotografía de placas húmedas. Aunque aprendiera de fotógrafos occidentales, Kimbei introdujo su propio estilo. Algunos de los motivos que fueron fotografiados por Beato fueron posteriormente reproducidos por Kimbei, pudiendo compararse de forma muy clara su evolución (33).

### **2.3.3 Baron Raimund von Stillfried-Ratenicz**

Raimund von Stillfried, nacido en 1839, fue un noble aristócrata de origen austríaco. Su carrera militar le llevó a viajar a América, China y Japón, donde llegó en 1863 y regresó en 1870. Su carrera artística había empezado años antes como pintor paisajista y con su segundo viaje a Japón se estableció formalmente como fotógrafo a pesar de que sus aproximaciones anteriores hubieran sido únicamente como amateur.

Antes de abrir su propio estudio en Yokohama tuvo de maestro a Félix Beato (a quien años después compraría su colección al retirarse en 1877). En 1873 se exponen en Viena sus fotografías, en la “Exposición Japonesa de Viena”, concediéndole fama tanto en Austria como en Japón (34). Von Stillfried emprendió desde entonces múltiples negocios, incluyendo entre otros el intento de establecer una casa de té japonesa en Viena o varios estudios fotográficos en Japón. En estos años también participó en un episodio controvertido al fotografiar clandestinamente al Emperador disparando su cámara escondido en un barco navegando cerca del lugar en el que se encontraba la comitiva. En los fotogramas el Emperador aparece borroso debido al prolongado tiempo de exposición que necesitaban las placas húmedas, pero las copias se comercializaron, llevando a un conflicto diplomático entre las autoridades japonesas y austriacas (35).

La colección de von Stillfried estuvo a punto de perderse en un incendio en 1877, pero afortunadamente la mayoría de los negativos se salvaron. No obstante los equipos fotográficos se perdieron, lo que provocó que von Stillfried junto a su socio Anderson comenzaran a vender intensivamente copias de las fotografías en su colección, la cual había sido incrementada tras la compra del catálogo de Beato. Por este motivo, existen dudas acerca de la autoría de algunas de las fotografías en álbumes de von Stillfried, ya que pueden haber sido realizadas por Beato o por algún otro autor.

Abandonó Japón entre 1883 y 1885 y se dedicó a la pintura, puntuales viajes fotográficos y dar clases. En 1911 fallece en Viena.

### **2.3.4 Ueno Hikoma**

Ueno Hikoma nació en 1838 en Nagasaki y falleció en 1904. Su contacto con la fotografía se inicia en el Colegio Naval, que era dirigido por Pompe Van Meerdervoort<sup>1</sup>, quien le introdujo a la fotografía, más bien desde un punto de vista teórico que práctico, si bien su principal maestro fue el fotógrafo francés Rossier, de quien aprendió la práctica y el proceso de revelado de la fotografía de placas húmedas.

Es considerado uno de los pioneros en la fotografía en Japón. Su padre fue comerciante dedicado a la importación de artículos de fotografía y fue quien importó la primera cámara fotográfica a Japón. Después de realizar las primeras fotografías de las que se tienen constancia en Edo, abrió su primer estudio de fotografía en su ciudad natal en 1862, probablemente el primero por parte de un japonés. Si bien el arranque fue complicado, poco después comenzaría a tener un gran éxito comercial, permitiéndole acoger estudiantes y abrir filiales en Vladivostok, Shanghai, Hong Kong, Kobe y Tokio (36) así como mantener la actividad comercial de su estudio de Nagasaki durante más de 40 años.

Ueno siempre estaba interesado en aprender y poner en práctica las técnicas más novedosas y, en este sentido, buscaba relacionarse con fotógrafos extranjeros, siendo tal vez la más significativa la relación con Félix Beato quien realizaba con cierta frecuencia viajes desde Yokohama. También era un lugar de interés para visitantes extranjeros que por recomendación de gacetas de viaje acudían a su estudio para ser retratados —parece que el 50% de sus ingresos procedía de extranjeros, a quienes llegaba a cobrar 4 veces el salario diario de un artesano— (37).

Su obra contiene retratos y paisajes más frecuentemente encontrados de forma suelta que en álbumes y no era propenso a colorear sus fotografías si bien recibía muchos encargos de ello, principalmente de extranjeros. Su contribución a la fotografía japonesa ha sido extensa, no sólo por su carácter pionero sino también por la relevancia de los personajes que retrató así como por la calidad artística que mostraba en sus obras.

---

<sup>1</sup> Pompe Van Meerdervoort fue un físico de origen aristocrático holandés que se estableció originalmente en Japón gracias a que Holanda, junto a China, eran las únicas potencias con las que se permitía el comercio, en concreto, en Nagasaki. Ante la creciente amenaza naval extranjera Japón solicitó ayuda a Holanda, constituyendo el Centro Naval de Nagasaki en el que Van Meerdervort instruyó en medicina, física y fotografía. Entre sus estudiantes de fotografía, además de Ueno Hikoma se encontraba Kuichi Uchida.

### **2.3.5 Uchida Kuichi**

Uchida Kuichi nació en Nagasaki en torno a 1844. Su interés por la fotografía se inició tras el fallecimiento de su padre, cuando fue acogido por su tío quien estudiaba fotografía con el holandés Van del Broek y reforzado al entrar a estudiar en el Centro Naval de Nagasaki con Pompe van Meerdervoort. En 1863 comenzó a importar equipos fotográficos y en 1865 abrió su primer estudio, primero en Kobe y posteriormente trasladándolo a Osaka en donde comenzó a forjarse su fama (38).

Su trabajo, además de contar con numerosos paisajes, estuvo especialmente vinculado al ejército, tomando muchos retratos de samuráis de diversos clanes leales al shogunato de Tokugawa. Esto le confirió una gran popularidad como fotógrafo, igual que había pasado anteriormente con fotógrafos occidentales y su relación con el ejército. Esta popularidad le llevo a que fuera llamado para fotografiar por primera vez al Emperador Meiji y su esposa en 1872 y de nuevo en 1873. No obstante, la gran difusión comercial que tuvieron estas fotografías provocó que se prohibiera su venta por ser una comercialización indecente del Emperador (36).

Se sabe que el catálogo de Uchida alcanzó las 500 fotografías. Sin embargo, ha sido imposible atribuir la autoría de muchas de sus obras, tanto de retratos como de paisajes. Tras su muerte por neumonía en 1875, muchas de sus obras fueron vendidas a otros estudios y la ausencia de identificación salvo en contadas ocasiones ha dificultado su reconocimiento.

### **3. Introducción a la situación de la mujer en Japón**

Cuando hablamos de la “imagen” de la mujer japonesa, me gustaría referirme a la percepción que Occidente se construyó de la misma. Sin embargo, para poder hondar en la cuestión es necesario contextualizar cuales eran las circunstancias sociales y culturales que rodeaban a las mujeres japonesas. Como señala la profesora Cabañas (39), la sociedad japonesa de la época se caracterizaba por una división claramente definida de las funciones de cada sexo, sin mucho contacto entre ellos. De hecho, los matrimonios eran concertados por los padres sin el consentimiento de los futuros cónyuges. A partir de entonces y como ya veremos más desarrollados en los siguientes apartados, ambas partes debían de asumir una serie de obligaciones. Nos encontramos entonces frente a dos realidades: la de la mujer corriente que tenía que asumir ciertas obligaciones, relegada al ámbito doméstico mientras caminar arrastrando los pies para transmitir sumisión; y la mujer anteriormente mencionada de los “barrios de placer”, donde los hombres acuden para conectar con otra realidad.

#### **3.1 La influencia del Confucianismo**

Para entender la situación de la mujer dentro del contexto social y cultural japonés es necesario hacer referencia a la corriente del Confucianismo, por la influencia en los roles de género que tuvo en la sociedad japonesa, delegando a la mujer a un segundo plano.

Nos referiremos al confucianismo como un sistema ideológico el cual a partir de las relaciones sociales y de parentesco se otorga un rol a cada individuo dentro la sociedad. El origen de la ideología del confucianismo tiene lugar a partir de la escuela de los letrados o *rujia* en China cuyos objetivos básicos son preservar la paz social, fomentar la solidaridad y la cohesión social y enseñar la aceptación del statu quo para no rebelarse contra el orden establecido.

Los conceptos clave (40) que expresan los valores confucianos son *ren*, *he* y *li*:

- El *ren* o “virtud” que rige las relaciones humanas y actúa en primer lugar dentro de la familia
- El *he* o “armonía” que refleja el orden natural de las cosas, de las relaciones y de las instituciones.
- El *li* es la moral que conserva el orden y regula la vida civil china, que puede traducirse por “ritual” o “ceremonia”.

En el confucianismo existen cinco relaciones sociales básicas denominadas *wulun* gobernante/gobernado, padre/hijo, hermano mayor/hermano menor; marido/esposa y amigo/amigo que determinan las relaciones de jerarquía entre el poder político y el individuo y

hacia los miembros de la familia. La única relación que se establece horizontalmente es la última (41).

En lo que al rol de la mujer se refiere, el confucianismo proclama las “tres obediencias” que regían el comportamiento de toda mujer supeditado y condicionado a la autoridad del hombre. Durante la niñez, la mujer debía obedecer al padre; una vez contrajese matrimonio, debía rendir obediencia al esposo, y a la muerte del marido, al hijo. Esta imagen de servicialismo al marido y a los hijos se verá reflejada en las fotografías, mostrando escenas de la mujer cuidando a los niños o sirviendo comida a los hombres. Sin duda, es una escena cotidiana que se utilizó para mostrar en Occidente como las funciones que una madre occidental podía efectuar también se replicaban en Japón pero de una manera distinta, vestidos con una vestimenta más exótica y sirviendo comida en artilugios de laca.

Los valores confucianos y de los clásicos de Confucio no empezaron a regir la sociedad de clases japonesa más elitista hasta los siglos XVII, XVIII y XIX., fijando entonces muy fuertemente la subordinación de la mujer al hombre. En este sentido existe un autor que fue muy influyente en la definición del papel de la mujer. Se trata de Kaibara Ekken (1631-1714) quien escribió un tratado de moral confuciana sobre la educación de las mujeres titulado “Onna Daigaku” (La Gran Enseñanza para las Mujeres), que por su estilo literario ligero y de fácil comprensión tuvo una rápida divulgación convirtiéndose en una obra muy popular. Según la profesora Pilar Cabañas, en esta obra se indicaba que el único propósito de la educación de la mujer era el aprender a agradar a su futuro marido ya que el matrimonio era la única condición válida para la mujer. Por supuesto que también era su objetivo agradar a los padres del futuro esposo.

Posteriormente, con el gobierno imperial del período Meiji, el Estado se apoyaría en el lema de la unidad familiar para inculcar patriotismo en la población a través de la figura ejemplar del emperador (lo que se conocería por varios estudiosos como el Estado-familia.). De esta manera, valores confucianos como la piedad filial y la lealtad se convertirían en herramientas de refuerzo de la unidad familiar (42). Durante el siglo XX, Japón desarrollaría el sistema patriarcal y las estructuras (*ie, koseki*) que regirían la sociedad japonesa actual.

Durante el proceso de aperturismo, el gobierno Meiji tuvo como objetivo establecerse por encima de las potencias de Europa, para ello estableció el patriarcado como el eje principal de su política. La base de su doctrina *fukoku kyōhei*: “País rico, ejército fuerte” posicionó al sistema de la unidad familiar como motor de arranque. Con el fin de intensificar el patriarcado se utilizó la educación de “buena esposa y madre sabia” (43).



### **3.2. El sistema familiar japonés: el *ie***

En la estructura de la familia, el término más común de la familia japonesa es el de *ie*, se puede traducir como “casa”, “hogar”, o bien “familia” (44). Es un grupo doméstico que se transmite a lo largo de las generaciones.

El término de la familia japonesa *ie* es un concepto que se institucionalizó durante la Era Meiji. Se trata de un modelo patriarcal y jerárquico, caracterizado por relaciones verticales entre padres e hijos, por el cual, y bajo la influencia del Confucianismo las generaciones más jóvenes debían su lealtad hacia sus padres. La *ie* se caracterizaba por la presencia de un cabeza de familia que tenía máxima autoridad sobre los demás miembros, decidiendo sobre el casamiento de sus hijos e hijas, que tenía como objetivo establecer alianzas entre diversas familias para garantizar la continuidad y/o obtener influencia política y económica. Por lo general, el patrimonio familiar era heredado por el hijo varón mayor con el fin de que diera continuidad al legado familiar. De esta forma, cuando estaba casado, continuaba viviendo con sus padres puesto que debía cuidar de los miembros mayores y hacerse cargo de los negocios de la familia (45).

La apertura hacia los países extranjeros supuso un cuestionamiento de la igualdad de los derechos. Conscientes de la importancia de la familia japonesa y la baja reputación de la que gozaban las mujeres, así como bajo la crítica de Occidente, el gobierno Meiji promulgó leyes para producir la “Cultura de la familia” (46): una familia moderna basada en unos valores que encajaran dentro de unos parámetros considerados como aceptables para el Estado japonés. Sin embargo, y como ya hemos comentado, el *ie* era un sistema de hogar patriarcal y patrilineal orientada a la producción y reproducción en base a principios de continuidad entre generaciones, jerarquía por edad y sexo, el deber y la división del trabajo basada en el género. La figura del cabeza de familia era un hombre y controlaba el comportamiento de los miembros. Su esposa *shufu* tenía la responsabilidad del mantenimiento y gestión relacionados con los recursos domésticos de la *ie*, incluyendo la formación en las costumbres de la familia de la novia del heredero (47).

La ideología asociada al sistema “*ie*” persiste como una tendencia que subyace en el seno de la familia japonesa. Son varios los elementos relacionados estrechamente a esta práctica del “*ie*” los que sobreviven todavía hoy en el siglo XXI, gracias al mantenimiento de estructuras como el “*koseki*”, situando a la mujer en una posición de inferioridad frente al hombre (48). Su funcionamiento está dotado de un mecanismo para disuadir a la mujer del divorcio, conservar las ventajas hacia el varón gracias al orden patriarcal que le caracteriza y a su vez protege al sistema del *ie*.

El “koseki” se trata del sistema de registro oficial de los ciudadanos residentes en Japón. Cada “koseki” se forma a partir del registro de cada hogar de tal forma que no reconoce al individuo, sino el seno familiar. Se trata por lo tanto de una fuente principal de información y de control de los ciudadanos del país. Éste sistema de registro guarda la información individual de todos los miembros de un hogar de forma detallada, y en relación a aspectos como: su género, lugar de nacimiento, la fecha de nacimiento, los nombres de sus padres, el grado de hermano entre sus hermanos, el matrimonio, y el divorcio (49).

### **3.3 Marco político-social de la mujer en la Era Meiji**

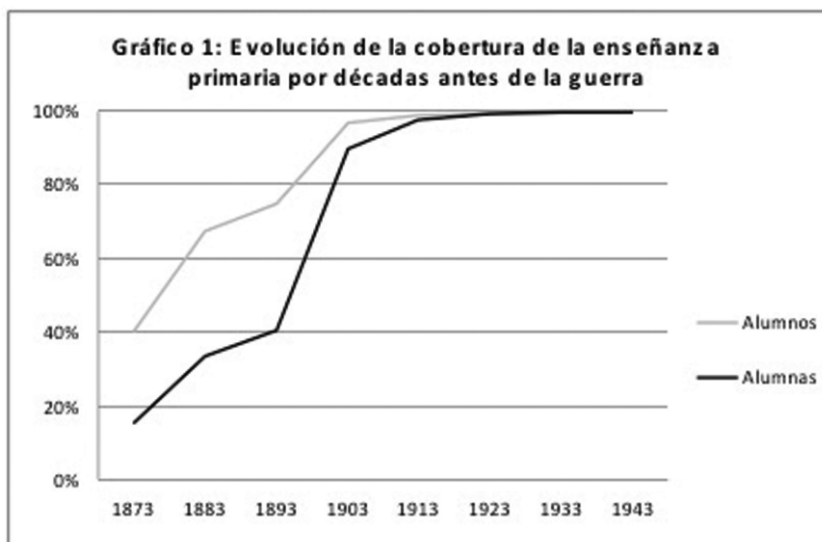
Una de las imágenes de la mujer representada en las fotografías es la de una figura culturizada: se la ve leyendo libros, tocando instrumentos, escribiendo en caligrafía, etc. Incluso en algunas ocasiones se muestra a varias mujeres fumando en las casas de té, como con cierta atmósfera de modernidad. Sin embargo, ¿Esta situación se correspondía con la realidad?

En los inicios de la Era Meiji de 1868, el nuevo régimen transformó profundamente muchos de los aspectos sociales, económicos, culturales y políticos. Los pensamientos del respeto a la libertad humana y a los derechos se introdujeron desde Estados Unidos y otros países europeos. Los pensamientos de igualdad de género y el sistema de la monogamia fueron llevados en un principio a Japón como parte de “el movimiento de la Ilustración”. Fukuzawa Yukichi (1835-1901), fue uno de los intelectuales más destacado en este ámbito. Educador y crítico social, a menudo se hace referencia a él por ser uno de los primeros en hablar sobre las mujeres y su posición en sociedad. Fukuzawa había defendido muy temprano la importancia de la educación en las mujeres y también la mejora de su posición en la sociedad. Insistió en la igualdad de los sexos y el sistema de la monogamia en su libro *Gakumon no Susume* “An Encouragement of Leatnin” (50).

En cuanto al ámbito educativo, el gobierno Meiji estableció en 1872 el sistema educativo formal dirigido a todos los japoneses, que permitía el acceso a la educación a ambos sexos por igual. El manual de enseñanza recogía además un programa formativo igual para niños y niñas, en el que las asignaturas cursadas eran las mismas. El principal objetivo era eliminar las desigualdades en el acceso a la enseñanza que se arrastraban de la sociedad feudal para permitir la modernización de Japón. Sin embargo, el avance de las políticas educativas dejó una imagen muy diferente. Algunos autores como Yoshiko Yamaguchi apuntan que la intención del gobierno de la era Meiji no era necesariamente la de educar a los niños y las niñas de igual manera, sino que, por la falta de recursos financieros, profesoras e instalaciones propias, no había otra opción (51).

A pesar de que la legislación educativa pretendía dar respuesta a la igualdad de género en la realidad no llegó a consolidarse. Se produjo una diferenciación en el contenido de las

asignaturas, poniendo de manifiesto la necesidad de asignaturas femeninas. Según Yamaguchi, un año después de que se lanzase la orden de educación en las grandes ciudades existía un programa educativo diferenciado por sexo. Por ejemplo, en Tokio, mientras que los varones tenían clases de Química, Física y Economía las alumnas aprendían costura una hora y media al día, promoviendo por tanto una diferenciación de actividades en función del sexo. La apertura de colegios si fue numerosa llegando a establecerse 23.000 colegios por todo el país. Sin embargo, el número de alumnas estaba muy por debajo con respecto al de los hombres.



Fuente: Ministerio de Educación, Ciencia, Cultura y Deporte de Japón. (Yamaguchi, 2013)

Como hemos visto en el gráfico, la situación de escolarización de las mujeres no fue un proceso inmediato si no que primero tuvo que ir adecuándose a los diferentes impedimentos que se producían. Uno de ellos era el tema económico ya que los colegios públicos cobraban la tasa de matriculación, muchos padres no disponían de dinero para mandar a sus hijos varones al colegio, por lo general la posibilidad de mandar a las hijas quedaba descartada. Además, la tradición de la enseñanza de las niñas se hacía de una generación a otra, por ejemplo, de madre a hija.

La diferenciación de la educación se materializó legalmente en la segunda orden educativa de 1879 que quedó implantada salvo para la enseñanza primaria. Según la guía de 1881, aparecían asignaturas como Costura y Economía Doméstica a partir del segundo ciclo de la enseñanza con una duración de más de la mitad de las horas lectivas en la enseñanza secundaria que no se pondría en práctica hasta finales del siglo XIX (52).

La orden de 1899 limitó el acceso de la educación de las mujeres a la enseñanza secundaria inferior, repartidos en cuatro años de enseñanza primaria y seis años de secundaria, creando desventajas en el género femenino y reduciendo los contenidos de los estudios al ámbito doméstico.

El tema educativo no fue la única esfera en la que la mujer se situaba en una posición de inferioridad. Por ejemplo, la pena por realizar aborto se creó en 1882. Además, el sistema de la poligamia y la única autoridad parental del padre estaban permitidos en la ley. Esta situación contradecía el sistema de la igualdad de género y la monogamia sexual occidental que se pretendía imitar de Europa. El marido era capaz de exigir el divorcio y castigar a la mujer con una pena de dos años o menos. Sin embargo, la mujer no era capaz de apelar por el crimen de adulterio del marido. El código era desigual entre hombres y mujeres (53).

Las turbulentas respuestas sociales a la revolución Meiji también dieron lugar a extensas cuestiones sobre los roles de género. El horror de la anarquía mezclando hombres y mujeres en Occidente había aparecido en los escritos de algunos de los primeros viajeros japoneses que estuvieron en Occidente. A pesar de alguna de estas visiones, el nuevo gobierno pretendía que una serie de mujeres selectas participase activamente en sus programas. Por ejemplo, hubo 5 mujeres incluidas dentro de la Misión Iwakura. Estas jóvenes se quedaron en los estados unidos con el fin de recibir una educación americana y convertirse en un modelo de mujer para construir el nuevo Japón. En comparación al resto de chicos jóvenes que fue en la misión recibieron mucha menos atención.

Uno de los foros más populares en los que salía a la luz el debate sobre los roles adecuados y derechos de la mujeres era el *Meiji six Journal*. Varios de los intelectuales más famosos de la época escribían acerca del significado de igualdad entre hombres y mujeres, el valor de la educación de las mujeres y el debate sobre el reconocimiento legal de las concubinas y de los derechos de herencia de sus hijos.

Con respecto al ámbito político, cabe destacar como en la víspera de promulgación de la constitución en 1889, se emitió una serie de leyes que prohibían que las mujeres se unieran a organizaciones políticas, que hablaran o asistieran a reuniones políticas o incluso que se sentaran como observadoras de la Asamblea. Estas medidas provocaron indignación entre las principales educadoras y los reformadores sociales. El gobierno retrocedió en este asunto y permitió que las mujeres entraran en la galería de la Dieta. Sin embargo, la mayoría de los hombres dentro del movimiento de los derechos populares estaban disconformes con la noción de los derechos políticos de la mujer.

#### **4. Análisis de las fotografías**

Para el análisis de las fotografías he realizado una catalogación general entorno a los principales temáticas en las que la mujer era frecuentemente la protagonista de las fotografías.

##### **4.1 El retrato**

Uno de los temas que dominan dentro de la fotografía japonesa es el retrato de la mujer japonesa. Para entender la predominancia de esta temática es necesario hacer referencia al ya mencionado grabado japonés y a la figura de la *bijin*, la mujer hermosa. Carolina Plou Anadón (2013) en su análisis sobre la representación de la mujer japonesa en las fotografías objeto de estudio afirma que “Esta imagen que se daba en el *ukiyo-e* de la mujer japonesa carecía de individualidad, no expresaba sentimientos concretos, sino que se pretendía responder a un prototipo, al ideal japonés de la belleza femenina, con el rostro tendente a la forma redondeada, los ojos no excesivamente pequeños, la boca pequeña y roja y las cejas perfectamente delineadas”. Encontramos numerosas fotografías en la que la temática es el retrato de la mujer japonesa, ya sea de medio cuerpo como de cuerpo entero, en un estudio, o en un paisaje exterior, algunas individuales y otras en grupo.

Las dos fotografías que a continuación presentamos pertenecen a la colección del Museo Oriental de Valladolid. En la imagen nº 1, vemos el retrato de una joven japonesa que encarnaría el prototipo de belleza japonesa femenina que Occidente demandaba. He elegido esta fotografía porque fue una de las fotografías con mayor popularidad durante las dos últimas décadas del siglo XIX (54). En ella vemos a una joven con rostro añorado, lo que puede denotar cierta fragilidad y delicadeza, posee una mirada perdida mirando hacia el suelo lo cual puede dar una sensación de sumisión. Además, destaca el coloreado de la fotografía y los adornos del kimono y el pelo. Se trata de una fotografía que no tiene título y que se ha atribuido a múltiples autores como Von Stillfried, Farsari o Kusakabe Kimbei y se data del año 1870 aproximadamente.

La fotografía nº2 representa a la imagen de la belleza femenina que veíamos en el *bijin*, cara redondeada, nariz y ojos pequeños, y la boca roja en contraste al maquillaje blanco del rostro. La postura y el tono del kimono transmiten elegancia y estatus. La falta de expresividad en el rostro, lo cual recuerda a una muñeca de porcelana, responde a esa ausencia de expresión de sentimientos que buscaba el ideal de belleza japonés.

Al igual que la anterior imagen, el autor de estas fotografías no está identificado. En este caso, observamos una mayor naturalidad en los gestos de la modelo, induciendo al coquetismo al estar tocándose el pelo. La expresión de la cara y la mirada hacia abajo evoca timidez en el espectador, rompiendo ligeramente con el tono de las dos anteriores imágenes.

Se identifica una visión de la mujer elegante, serena y a la vez delicada. Los kimonos serán una de las prendas de vestimenta que se convierta en icono de la tradición japonesa y esencia del *Japonismo*, además de ser característicos de la feminidad nipona. Por lo general, los *kimonos* solían ser de un único color y las personas de mayor edad usaban tonos más sobrios como el azul, gris o marrón y por el contrario, las jóvenes usaban colores más vistosos. Los atuendos de las cortesanas y bailarinas eran mucho más llamativos que el resto. El principal adorno del kimono era el *obi*, un cinturón de alrededor de 30 centímetros de ancho que según la edad, clase social, profesión (entre otros aspectos) se anudaba de una forma u otra. Además, aparecen otros adornos como peines y horquillas para el pelo, abanicos o el uso de los paraguas tradicionales japoneses. Como vemos, la vestimenta del kimono escondía un trasfondo de identidad de clase social. Daba respuesta a una diversidad social de mujeres mientras que para Occidente correspondía a una vestimenta exótica que supuso una moda dentro de la corriente del *Japonismo*. A través de esta representación superficial, el público occidental identificaba a la mujer japonesa como un grupo homogéneo cuya vestimenta habitual era el *kimono* y los adornos ornamentales que se mostraba en las imágenes.

La fotografía nº 4 se trata de un retrato de cuerpo entero realizado por Felice Beato. La imagen se titula “Joven aristócrata” y data de la década del 1870. En este caso, se le otorga un mayor protagonismo a la vestimenta, los pies no están visibles y enfocando la espalda de la mujer se observa el detalle del kimono y del *obi*, así como el peinado. El rostro es visible solo de medio lado.

En la famosa imagen de Kusakabe Kimbei, “joven en fuerte tormenta” (figura 5), la vestimenta vuelve a ser uno de los protagonistas de la imagen. En este caso se pretende representar la agitación de la prenda, donde se simulaban el movimiento de la lluvia y el viento. Se observa la recreación en estudios de fenómenos atmosféricos, incluyendo técnicas como el rayado del negativo que empleaba Kimbei. Esta fotografía gozó de mucha popularidad y posteriormente fue frecuentemente imitada. Esta es la situación de la figura nº 6, atribuida a Barón Raimund von Stillfried que pretende imitar el movimiento de la fotografía anterior pero con un efecto mucho menos pronunciado. La vestimenta de la modelo en esta imagen es más descuidada, en el peinado se observan cabellos sueltos y el calzado es de una altura considerable.

#### **4.2 Escenas de costumbres**

La presencia femenina fue esencial también en las escenas de costumbres. Por la frecuencia de las mismas nos vamos a centrar en las escenas cotidianas del aseo y arreglo personal, la alimentación y tareas del hogar, el sueño, la música, canto y danza.

### **4.2.1 El aseo y arreglo personal**

Como hemos comentado anteriormente, la influencia de las temáticas representadas en el *ukiyo* estuvo muy presente en la recreación de costumbres en la fotografía y el aspecto del aseo fue uno de ello. El arreglo personal presentaba un gran interés entre el público occidental por eso una actividad cotidiana pero que se realizaba de forma diferente a la Occidental, volvemos de nuevo a la búsqueda del exotismo. De este tipo de fotografías podemos encontrar escenas de mujeres tomándose un baño, el uso del maquillaje o arreglándose el peinado.

En la figura número 7 nos encontramos con una fotografía de Felice Beato en la que se muestra como una empleada le arregla el pelo a una mujer. Influenciado por el trabajo de Beato, Kusakabe Kimbei reproducirá esta temática pero añadiendo un componente visual donde la importancia ya no estará tanto en la tarea del arreglo si no que primara el componente estético (figura 8). Desde las figura 7 hasta la 11 se puede observar el juego de espejos, introduciendo un componente visual diferente, que estaba presenta a la hora de la realización de los complejos peinados y que será otro de los elementos que encontremos en el grabado japonés *ukiyo*.

El tema del baño será uno de los aspectos que por lo general fotógrafos extranjeros aprovecharan para mostrar sutilmente el desnudo o semidesnudo de las mujeres, introduciendo cierto componente erótico. El tipo de escenas de aseo y arreglo de las mujeres ya había sido presentado por Beato (figura 10) pero serían los fotógrafos Stillfried y Farsari los que potenciarían el tema del desnudo, en muchas ocasiones sin la justificación de recrear una escena (figuras 10, 11 y 12). Como vemos en estas tres imágenes se aprecia diferencia en el grado de sensualidad que puede evocar cada fotografía, siendo en la figura 10 y 11 un descubierto parcial del cuerpo de la mujer mientras que en la figura 12, cuya autoría corresponde a Stillfried, se denota un erotismo mayor. Posteriormente, la tolerancia sobre los desnudos se volvería más estricta, debiéndose según Terry Bennet a una muestra de influencia del puritanismo victoriano japonés (55). En este punto habría que cuestionarse si el enfoque de estos fotógrafos extranjeros hacia el desnudo no es sino un modo de interpretación a través de su mirada occidental de lo que consideran que puede ser más exitoso en un público extranjero.

El tipo de escenas de aseo y arreglo de las mujeres ya había sido introducido por Beato (figura 10). Serían los fotógrafos Stillfried y Farsari los que introducirían y potenciarían el tema del desnudo, en muchas ocasiones sin la justificación de recrear una escena.

### **4.2.3 La alimentación y tareas del hogar**

La manera de alimentarse en Japón ha sido muy diferente de la de Occidente. En primer lugar, en Japón tradicionalmente se come en el suelo y los alimentos básicos son diferentes a los que predominan en Occidente, siendo el arroz el elemento básico. El uso de los palillos y de las

vajillas lacadas o de cerámica con motivos japoneses también llamaba la atención al público extranjero. Es por ello que será una de las escenas frecuentemente recreadas en los estudios. En estas fotografías las protagonistas serán en la mayoría de las ocasiones las mujeres, asociando también las funciones de ámbito doméstico que quedan relegadas en las mujeres. Este tipo de escenas daría respuesta al exotismo con el que se veía en Occidente al país nipón. Además, aparecen varias escenas de la mujer cortando las verduras, cocinando, cosiendo o lavando la ropa.

#### **4.2.4 El sueño**

La recreación de mujeres japonesas dormidas sobre una almohada por lo general de madera, con las mejillas, apoyadas para no estropearse el peinado es otra de las imágenes frecuentes que se pueden encontrar en las fotografías de la era Meiji. En estas imágenes, el rostro de la mujer dormida evoca paz y tranquilidad, combinado con iconos de la cultura japonesa como puede ser una tetera a los pies de la cama o un biombo decorado. Este tipo de fotografía también ha sido analizado desde una perspectiva erótica, como si al observar a estas mujeres dormidas entraras en una parcela de su intimidad (56).

#### **4.2.5 La música, canto y danza**

La distracción más frecuente de las clases altas era acompañar una gran comida con las danzas, cánticos y la música de las geishas. Como ya hemos revisado se trataba de mujeres entrenadas en la danza clásica, sabían manejar una buena conversación y sabían cantar y tocar el shamisen. Estas fueron unas de las recreaciones más populares por evocar a la figura de la geisha. Como se puede apreciar en las diversas fotografías que se anexan como ejemplo (figuras 17-21) era muy popular incluir este tipo de prácticas culturales asociadas a la figura de la mujer.

#### **4.2.6 Otras temáticas**

Existen diversidad de temas relacionados con la vida cotidiana y las costumbres que se plasma en las fotografías. Uno de los ejemplos interesantes que podemos identificar es la ilustración de escenas de mujeres acompañadas con niños, reforzando la imagen de esposa y madre que hemos ido desgranando a lo largo del análisis.

Otra de las imágenes que me gustaría destacar es la asociada a las casas de té, en las que en varias ocasiones las mujeres aparecen fumando transmitiendo en cierta manera una imagen de individualidad que contrasta con la representación que hasta ahora hemos encontrado.



## **5. CONCLUSIONES**

Del análisis del trabajo de campo destaco las siguientes conclusiones:

- 1. El estereotipo de la mujer japonesa en Occidente está construido sobre la búsqueda de belleza exótica**
  - a. El uso de técnicas como el coloreado de fotografías impulsado principalmente por Félix Beato acentuaron el exotismo de estas fotografías, incrementando el interés por la fotografía en Japón y generando una demanda por lo exótico que traían sus imágenes.
  - b. El punto anterior supuso el caldo de cultivo para la búsqueda de la singularidad en Japón, imágenes que representaran lo que sólo se podría encontrar en Japón. Los fotógrafos extranjeros encontraron en los retratos de mujeres una de las máximas expresiones del imaginario lejano, misterioso y exótico de Japón.
  - c. En este sentido, el imaginario Occidental ha construido el estereotipo de mujer en base de referencia estas imágenes de mujeres.
- 2. La figura de las geishas se convirtió en uno de los pilares del estereotipo de mujer japonesa**
  - a. Los retratos de geishas, de forma constante, combinan la sencillez de líneas, claridad y ausencia de detalles e incluso sombras en los rostros con lo intrincado de los detalles de la vestimenta y peinados, generando un contraste singular que remarcaba el exotismo.
  - b. Como resultado, un gran número de fotografías de mujeres retratan geishas. El alto volumen de estos retratos que llegaban a Occidente desde Japón ha permitido que se construyera una imagen en donde la estética y costumbres de geishas se normalizaran y generalizaran a ojos de Occidente.
  - c. Aún siendo parte de la cultura japonesa, las geishas sólo constituían una fracción de los roles sociales adquiridos por la mujer, pero el interés que generaban por su singularidad concentraba la atención y con ello popularidad y volumen de fotografías y por tanto el imaginario que en Occidente se tenía acerca de la mujer en Japón.
  - d. La situación cotidiana de la mujer quedaba ensombrecida por el atractivo de los retratos de geishas, con lo que no capturó, al menos inicialmente, el interés de Occidente y de los fotógrafos establecidos en Japón.
- 3. El mercado de exportación de fotografía japonesa condicionó la producción de fotografías por artistas locales y extranjeros**
  - a. Los viajes a Japón por parte de turistas, comerciantes y militares extranjeros tenían los estudios de fotografía como parada casi obligatoria. Las gacetas de

viajes occidentales incluso señalaban las direcciones de los estudios para acudir a ellos y adquirir fotografías o álbumes completos.

- b. La concentración de extranjeros en los puertos abiertos al comercio exterior como Yokohama permitía concentrar el mercado favoreciendo la constitución de estudios fotográficos como un negocio fructífero. El gran esfuerzo que suponía tomar y revelar fotografías con las técnicas disponibles era recompensado con una demanda asegurada para la que se podían crear reproducciones de forma ilimitada.
- c. La demanda de fotografía de Japón por parte de extranjeros era tan próspera que incluso permitía cuadruplicar los precios de venta para extranjeros, haciendo del mercado del comercio de exportación un espacio al que los fotógrafos dedicaban una parte muy importante de su producción.
- d. Los fotógrafos extranjeros, desde su visión occidental encontraron los motivos más atractivos para el cliente extranjero actuando, por así decir, como identificadores de nicho de mercado que podía ser explotado comercialmente. Entre estos motivos destacaron, por encima de los demás, los paisajes y los retratos de mujeres.
- e. Los fotógrafos japoneses, por su parte, pudieron dar continuidad a esta demanda. En el camino, introdujeron sus propios valores culturales y estéticos en la fotografías, acrecentando el valor exótico de las fotografías del Japón en todos los motivos que recogían, incluidas las imágenes de retratos y escenas de costumbres de mujeres japonesas.
- f. La fotografía de mujeres japonesas, encontró un espacio de demanda en el comercio exterior muy importante. Aunque es difícil de asegurar con certeza, no es complicado suponer que en caso de no haber existido este comercio internacional, el volumen de retratos de mujeres habría sido menor.

## **6. ANEXO**

*Imágenes sobre el retrato de la mujer japonesa*



**Figura 1.** Von Stillfried,Farsari, Kusakabe Kimbei (?), Joven con flor en el pelo, 1870-1880,Museo Oriental (Valladolid)



**Figura 2.** Autor desconocido, Retrato de una joven en kimono, 1880, Museo Oriental (Valladolid)



**Figura 3.** Autor desconocido, Joven poniéndose una flor en el pelo, 1880, Museo Oriental (Valladolid)



**Figura 4.** Felice Beato, Joven aristócrata, 1870, The New York Public Library (Nueva York)



**Figura 5.** Kusakabe Kimbei, Joven en traje de invierno o Joven en fuerte tormenta, 1880s, Yokohama archives of History (Yokohama)



**Figura 6.** Raimund Von Stillfried,, Joven llevando un paraguas, 1863-1913, Nederlands Fotomuseum (Rotterdam)



*Imágenes sobre el aseo y arreglo personal*



**Figura 7.** Felice Beato, El Baño, 1868, Yokohama archives of History (Yokohama)



**Figura 8.** Kusakabe Kimbei, Hair Dressing, 1880s, Yokohama archives of History (Yokohama)



**Figura 9.** Adolfo Farsari, Hair Dressing, Desconocido, Nagasaki University Library (Nagasaki)



**Figura 10.** Felice Beato, Joven usando cosméticos, 1870s, The New York Public Library (Nueva York)



**Figura 11.** Felice Beato, Mujer lavándose el pelo, 1863-1877, Galery Verdeau (Paris) & London Photograph Fair



**Figura 12.** Raimund Von Stillfried, Desnudo mirando al espejo, 1880s, Colección de Historisches und



*Imágenes sobre la alimentación y tareas del hogar*



**Figura 13.** Kusakabe Kimbei, Comiendo arroz, 1880s, National Gallery of Victoria, (Melbourne)



**Figura 14.** Desconocido, Dos mujeres lavando la ropa, 1880s, Museo Oriental (Valladolid)



**Figura 15.** Estudio Yamamoto, Mujeres hilando, 1870s, Colección de Dr Joseph Dubois



**Figura 16.** Desconocido, Mujer cortando verduras, 1890s, Museo Oriental (Valladolid)

*Imágenes sobre el sueño*



**Figura 17.** Kusakabe Kimbei, Jóvenes en el dormitorio, 1880s, Museo Oriental (Valladolid)



*Imágenes sobre la música, canto y danza*



**Figura 18.** Kusakabe Kimbei, Jóvenes tocando el *tsuzumi*, *fuyue* y el *taiko*, 1880s, Museo Oriental (Valladolid)



**Figura 19.** Kusakabe Kimbei, Fiesta del baile, 1880s, Museo Oriental (Valladolid)



**Figura 20.** Ogawa Kazumasa, Lecciones de Danza, Desconocido, Nagasaki University Library (Nagasaki)





**Figura 21.** Kusakabe Kimbei, Geishas en kimono de teatro, Desconocido, Nagasaki University Library (Nagasaki)



**Figura 22.** Tamamura Kozaburo, Geisha tocando instrumentos, Desconocido, Nagasaki University Library (Nagasaki)

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Hsia, H., & Scanzoni, J. H. (1996). Rethinking the role of Japanese women. *Journal of Comparative Family Studies*, 27(2), 309. (pp.1)
2. Barlés Báguena, E., Almazán Tomás, V. D., & Asociación de Estudios Japoneses en España. (2008). *La mujer japonesa: Realidad y mito*. Vol, 3. (pp. 279)
3. <https://www.rae.es>
4. <https://www.rae.es>
5. ONU, *Seminario Galego de Educación para la Paz. Educación emocional y violencia contra la mujer*. Los libros de la Catarata. Madrid, 2006
6. Barlés Báguena, E., Almazán Tomás, V. D., & Asociación de Estudios Japoneses en España. (2008). *La mujer japonesa: Realidad y mito*. Vol, 3.
7. Cabañas Moreno, P. (1996) *La imagen de la mujer en el grabado japonés*. Revista de Estudios Asiáticos (2). (pp. 137)
8. <https://www.rae.es>
9. Almazán, V. D. (2003). “La seducción de Oriente. De la Chinoiserie el Japonismo” en *Artigrama*, nº 18, Universidad de Zaragoza, p. 83-106. (pp. 85)
10. Almazán, V. D. (2003). “La seducción de Oriente. De la Chinoiserie el Japonismo” en *Artigrama*, nº 18, Universidad de Zaragoza, p. 83-106. (pp. 83)
11. Wakita, M. (2009). Selling Japan: Kusakabe kimbei's image of Japanese women. *History of Photography*, 33(2), 209-223 (p.209)
12. Wakita, M. (2009). Selling Japan: Kusakabe kimbei's image of japanese women. *History of Photography*, 33(2), 209-223 (p.218)
13. Almazán Tomás, V. D. (2013). El grabado "ukiyoe" como reflejo de los valores de la cultura japonesa. *Kokoro: Revista Para La Difusión De La Cultura Japonesa*, (1). (p.1)
14. Cabañas Moreno, P. (1996) *La imagen de la mujer en el grabado japonés*. Revista de Estudios Asiáticos (2). (pp. 137)
15. Stanley, A. (2013). Enlightenment geisha: The sex trade, education, and feminine ideals in early Meiji Japan. *The Journal of Asian Studies*, 72(3), 539.(p.541)
16. Cabañas Moreno, P. (1996) *La imagen de la mujer en el grabado japonés*. Revista de Estudios Asiáticos (2). (pp. 145)
17. Gordon, A. (2014). *A modern history of Japan: From Tokugawa times to the present* (3rd ed.). New York: Oxford University Press. (pp. 88-89)
18. Gordon, A. (2014). *A modern history of Japan: From Tokugawa times to the present* (3rd ed.). New York: Oxford University Press. (pp. 90)
19. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 18-20)

20. Cabrejas Almena, M. C. (2009). Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado occidental. *Anales De Historia Del Arte*, 257 (pp 259)
21. Cabrejas Almena, M. C. (2009). Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado occidental. *Anales De Historia Del Arte*, 257 (pp 259)
22. Carrera Conde, A. (2004) *SHASHIN (copia de la verdad). Fotografías de Japón del siglo XIX. El álbum de Benito Francia*. Palacio de Sástago Zaragoza, Zaragoza. (p. 19)
23. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España. (p.682)
24. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 90)
25. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 86)
26. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España. (p.38)
27. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 95-96)
28. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España. (p.39)
29. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (p. 97)
30. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 95)
31. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España. (p.44)
32. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 210)
33. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 134)
34. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 137)
35. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 77)
36. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España. (pp. 44)
37. Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle. (pp. 77)

38. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España. (pp. 50)
39. Cabañas Moreno, P. (1996) *La imagen de la mujer en el grabado japonés*. Revista de Estudios Asiáticos (2). (pp. 143)
40. Sáiz López, A. Mujer, género y familia en Asia oriental. Aspectos fundamentales en las sociedades de Asia oriental. Ediciones UOC. (pp.16-17)
41. Sáiz López, A. Mujer, género y familia en Asia oriental. Aspectos fundamentales en las sociedades de Asia oriental. Ediciones UOC. (pp.17-18)
42. Garon, S. (2010). State and family in modern Japan: A historical perspective. *Economy and Society*, 39(3), 317-33, (pp. 318.)
43. Kiguchi, J. (2005). *Japanese Women's Rights at the Meiji Era*. In 37 th World Congress of the International Institute of Sociology, Estocolmo. Vol. 25 (p. 139)
44. Yoshio, S. (2016). *Gender Stratification and the Family System*. En: An Introduction to Japanese Society. pp. 162-19. Cambridge: Cambridge University Press. (pp.164)
45. Imamura, A. E. (2009). *Family culture*. En: Yoshio Sugimoto (ed.) The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture. pp. 76-91. Cambridge Companions to Culture. Cambridge: Cambridge University Press (pp.76-78)
46. Imamura, A. E. (2009). *Family culture*. En: Yoshio Sugimoto (ed.) The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture. pp. 76-91. Cambridge Companions to Culture. Cambridge: Cambridge University Press (pp.76)
47. Imamura, A. E. (2009). *Family culture*. En: Yoshio Sugimoto (ed.) The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture. pp. 76-91. Cambridge Companions to Culture. Cambridge: Cambridge University Press (pp.77)
48. Yoshio, S. (2016). *Gender Stratification and the Family System*. En: An Introduction to Japanese Society. pp. 162-19. Cambridge: Cambridge University Press. (pp.165)
49. Yoshio, S. (2016). *Gender Stratification and the Family System*. En: An Introduction to Japanese Society. pp. 162-19. Cambridge: Cambridge University Press. (pp.163)
50. Kiguchi, J. (2005). *Japanese Women's Rights at the Meiji Era*. In 37 th World Congress of the International Institute of Sociology, Estocolmo. Vol. 25 (p. 134)
51. Yamaguchi, Y. (2011). *Educación moderna de las mujeres japonesas: una mirada retrospectiva y prospectiva*. Foro de Educación, 9(13), 37-52. Recuperado de <http://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/41> (pp.40)
52. Yamaguchi, Y. (2011). *Educación moderna de las mujeres japonesas: una mirada retrospectiva y prospectiva*. Foro de Educación, 9(13), 37-52. Recuperado de <http://forodeeducacion.com/ojs/index.php/fde/article/view/41> (pp.42)
53. Kiguchi, J. (2005). Japanese Women's Rights at the Meiji Era. In 37 th World Congress of the International Institute of Sociology, Estocolmo. Recuperado el (Vol. 25). (p.139)



54. Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España,.
55. Plou Anadón, C. (2013). “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.(p. 401)
56. Plou Anadón, C. (2013). “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.(p. 401)

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- Almazán Tomás, V. D. (2004). Geisha, esposa y feminista: Imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936). *Studium: Revista De Humanidades*, (10), 253-268.
- Almazán Tomás, V. D. (2013). El grabado "ukiyo-e" como reflejo de los valores de la cultura japonesa. *Kokoro: Revista Para La Difusión De La Cultura Japonesa*, (1)
- Almazán, V. D. (2003). "La seducción de Oriente. De la Chinoiserie al japonismo" en *Artigrama*, nº 18, Universidad de Zaragoza, p. 83-106.
- Barlés Báguena, E., Almazán Tomás, V. D., & Asociación de Estudios Japoneses en España. (2008). *La mujer japonesa: Realidad y mito*. Vol, 3.
- Bennett, T. (1996). *Early Japanese images*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle.
- Bennett, T. (2006). *Photography in Japan 1857-1912*. Rutland, VT, USA: Charles E. Tuttle.
- Cabañas Moreno, P. (1996) *La imagen de la mujer en el grabado japonés*. Revista de Estudios Asiáticos (2). pp. 137-151
- Carrera Conde, A. (2004) *SHASHIN (copia de la verdad)*. Fotografías de Japón del siglo XIX. El álbum de Benito Francia. Palacio de Sástago Zaragoza, Zaragoza Cabrejas
- Almena, M. C. (2009). Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado occidental. *Anales De Historia Del Arte*, 257.
- Garon, S. (2010). State and family in modern Japan: A historical perspective. *Economy and Society*, 39(3), 317-336
- Gordon, A. (2014). *A modern history of Japan: From Tokugawa times to the present* (3rd ed.). New York: Oxford University Press
- Guarné, B. (2008). De monos y japoneses: Mimetismo y anástrofe en la representación orientalista. *Digithum: Las Humanidades En La Era Digital*, (10)
- Hsia, H., & Scanzoni, J. H. (1996). Rethinking the role of Japanese women. *Journal of Comparative Family Studies*, 27(2), 309.
- *contra la mujer*. Los libros de la Catarata. Madrid, 2006
- Imamura, A. E. (2009). *Family culture*. En: Yoshio Sugimoto (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. pp. 76-91. Cambridge Companions to Culture. Cambridge: Cambridge University Press
- Kiguchi, J. (2005). *Japanese Women's Rights at the Meiji Era*. In 37 th World Congress of the International Institute of Sociology, Estocolmo. Vol. 25
- Lippit, M. E. M. (2001). *Figures of beauty: Aesthetics and the beautiful woman in Meiji Japan*

- Mouer, R and Norris, CJ (2009). “Exporting Japan's Culture: From Management Style to Manga”, *Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*, Cambridge University Press, Yoshio Sugimoto (ed), Melbourne, pp. 352-368; 2009
- Muñoz-Muñoz, A. M., & González-Moreno, M. B. (2014). La mujer como objeto en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(1), 39
- Murayama, M. (2005). *Gender and development: The Japanese experience in comparative perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- ONU, *Seminario Galego de Educación para la Paz. Educación emocional y violencia*
- Plou Anadón, C. (2013). “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.
- Sierra de la Calle, B. (2002). *Japón. Arte Edo y Meiji*. Museo Oriental, Valladolid. Catálogo VI, Valladolid, Ed. Caja España,.
- Sáiz López, A. *Mujer, género y familia en Asia oriental. Aspectos fundamentales en las sociedades de Asia oriental*. Ediciones UOC
- Stanley, A. (2013). Enlightenment geisha: The sex trade, education, and feminine ideals in early Meiji Japan. *The Journal of Asian Studies*, 72(3), 539.
- Sumiko, S. (2008). Gender in the Meiji renovation: Confucian 'lessons for women' and the making of modern Japan. *Social Science Japan Journal*, 11(2), 201-221
- Wakita, M. (2009). Selling Japan: Kusakabe kimbei's image of Japanese women. *History of Photography*, 33(2), 209-223
- Wichita, M. (2009). Selling Japan: Kusakabe Kimbei's image of Japanese women. *History of Photography*, 33(2), 209-223
- Yamaguchi, Y. (2011). *Educación moderna de las mujeres japonesas: una mirada retrospectiva y prospectiva*. Foro de Educación, 9(13), 37-52.
- Yoshio, S. (2016). *Gender Stratification and the Family System*. En: An Introduction to Japanese Society. pp. 162-19. Cambridge: Cambridge University Press.

#### **PÁGINAS WEB:**

- <http://www.oldphotosjapan.com/en/period/Meiji>
- <http://digitalcollections.nypl.org/>
- <http://sepia.lb.nagasaki-u.ac.jp/en/>
- <http://hcl.harvard.edu/collections/epj/photographers.cfm>