

# Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado Occidental <sup>1</sup>

M. Carmen CABREJAS ALMENA  
Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)  
*m.cabrejas@estumail.ucm.es*

Recibido: 11 de Septiembre de 2008

Aceptado: 15 de Enero de 2009

## RESUMEN

El artículo analiza la aparición y desarrollo en Japón durante el siglo XIX de un tipo de fotografía de ficción, las recreaciones de escenas de género y tipos, en relación con la orientación de la producción fotográfica al comercio con Occidente, así como las características y temática que se explotaron en estas imágenes con destino al espectador occidental.

**Palabras Clave:** Fotografía, Siglo XIX, Arte japonés, Relación Japón-Occidente.

## The fictional photography in Japan at nineteenth-century. Scene's reconstructions for the western market

## ABSTRACT

The article analyzes the emergence and development of a type of fictional photography (the reconstruction of genre scenes and types) in Japan during the 19th Century, related to the fact that the photographic production was directed to the Western market. This includes the characteristics and themes which were exploited in these images for the Western viewer.

**Key Words:** Photography, Nineteenth-Century, Japanese Art, Relation Japan-West.

**SUMARIO:** Felice Beato y las recreaciones de estudio. La mujer japonesa como “belleza”. la representación de los clanes sociales y profesionales. Los “tipos”. Otros temas: el mundo del espectáculo y la religión.

La introducción de la fotografía en Japón (un proceso lento, que se inició en 1848, con la adquisición de la primera cámara daguerrotípica, y que culminó en 1857 con la primera fotografía tomada con éxito en suelo japonés por un fotógrafo local) coincidió

<sup>1</sup> Este texto es un extracto del trabajo desarrollado dentro de la asignatura de doctorado “La influencia del arte y el pensamiento de Asia Oriental en el arte contemporáneo” impartida por Pilar Cabañas, y se encuadra dentro del proyecto de tesis “Prácticas de ficción en la fotografía del siglo XIX”, dirigido por María de los Santos García Felguera.

con un momento de numerosos y fuertes cambios en el país, motivados en gran medida por el aperturismo al mundo occidental tras siglos de aislamiento casi total. La inevitable dialéctica producida por el encuentro entre ambas culturas se manifestó en una doble polaridad: por un lado, en el intento de combinar la vocación de progreso y adopción de las innovaciones occidentales (especialmente tecnológicas) con el lógico deseo de mantener los rasgos más distintivos de la propia cultura; y por otro, en la necesidad de armonizar la imagen que de Japón se tenía en el exterior con la propia conciencia de lo japonés que existía en el interior del país, particularmente en un momento tan difícil de drásticos cambios que sin duda debieron de generar no pocas cuestiones y replanteamientos identitarios.

Estos conflictos se reflejaron en diversos aspectos de la vida y la sociedad japonesa del momento, siendo la fotografía uno de los elementos que más explícitamente reflejó estas cuestiones, pues su desarrollo en Japón estuvo ligado precisamente a la orientación de la mayoría de la producción fotográfica al mercado occidental, solución dada por los estudios comerciales foráneos establecidos en el país (y continuada por los fotógrafos autóctonos que, lentamente, fueron instalándose comercialmente) a la ausencia de una base social suficiente en el territorio nipón para cubrir la demanda de fotografías a nivel industrial. La dicotomía entre fotógrafos occidentales y japoneses, y el hecho de que la producción fotográfica se orientase al consumo occidental, son factores claves para entender el desarrollo del medio en Japón, y en particular la aparición de cierta fotografía de ficción consistente en la recreación en estudio de escenas de género y tipos sociales, vinculadas con las costumbres y aspectos tradicionales del país que se encontraban amenazados por el proceso de modernización (entendida a menudo como occidentalización) que estaba viviendo la sociedad nipona.

El dificultoso proceso de introducción de la fotografía en Japón solo ha podido reconstruirse parcialmente hasta ahora, debido a la escasez de datos y, sobre todo, de fotografías conservadas, pero gracias a las investigaciones más recientes<sup>2</sup>, sabemos que el procedimiento del daguerrotipo fue el único que se utilizó en el país hasta 1857, en el entorno de las clases altas y los miembros de la comunidad científica, y que el proceso tardó mucho tiempo en llegar a fructificar, no llegando nunca a progresar suficientemente. Es por ello que el verdadero desarrollo de la fotografía japonesa fue unido a la implantación de estudios occidentales en el país y a la introducción del colodión como técnica que, gracias a la multiplicación de la imagen y el abaratamiento de los costes, permitió la explotación comercial de la fotografía.

<sup>2</sup> Las fuentes principales para la indagación sobre los momentos iniciales de la utilización de la fotografía en Japón han sido el artículo de Miki Tamon, "Concerning the Arrival of Photography in Japan", publicado en el catálogo de la exposición *The Advent of Photography in Japan (shashin torai no koro)*, Tokyo, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1997, pp. 10-11; así como la obra de Terry Bennett, *Photography in Japan, 1853-1912*, Tokyo, Tuttle, 2006, donde se encuentra la información más completa y actualizada para el lector en idioma occidental sobre los fotógrafos, tanto extranjeros como locales, que trabajaron en Japón durante el siglo XIX. En español resulta valiosísimo el trabajo de Blas Sierra de la Calle, *Museo Oriental de Valladolid. Catálogo IV. Japón. Fotografía siglo XIX*, Valladolid, Museo Oriental, Caja España, 2001, tanto para conocer la actividad de los fotógrafos como los aspectos generales sobre la práctica de la fotografía en Japón.

A partir de 1859, año en que Japón se abrió totalmente al comercio exterior, numerosos fotógrafos extranjeros se establecieron comercialmente allí. Este proceso de instalación de fotógrafos occidentales en Japón (que no tiene paralelo en otro lugar del mundo oriental) se extendió durante las décadas siguientes a la apertura del país, y fue de tal envergadura que hasta bien avanzados los años ochenta fueron dominantes en Japón los estudios occidentales, siendo hasta ese momento pocos los estudios de fotógrafos japoneses que podían competir con ellos.

La labor de estos fotógrafos foráneos estaba orientada al consumo occidental, a satisfacer el ansia de conocimiento de sus compatriotas acerca de los sucesos históricos, modos de vida y paisajes exóticos de los lugares remotos, y su trabajo encontró pronto una gran difusión y éxito en sus países de origen. Los propios fotógrafos japoneses (que comenzaron a instalarse profesionalmente hacia 1861, con no demasiada diferencia respecto a sus colegas occidentales, pero que pasaron por un proceso lento hasta conseguir dominar el panorama fotográfico de su propio país) tuvieron que emular a los fotógrafos extranjeros y orientar su producción al mercado occidental, cultivando el mismo tipo de fotografía, denominada frecuentemente como *photo-souvenir*<sup>3</sup> (que podríamos traducir por fotografía “turística”), fundamentalmente vistas y escenas de género, con idéntico sentido comercial, explotando, en el caso de las escenas de ficción de tipos y costumbres, aquellos aspectos más asentados en el imaginario occidental<sup>4</sup>.

### Felice Beato y las recreaciones de estudio.

En el desarrollo de este tipo de imágenes jugó un papel fundamental un fotógrafo occidental, el británico de orígenes italianos Felice Beato (1825?-1907?), establecido en Japón en fecha temprana, 1863, y probablemente el fotógrafo extranjero más importante que pasó por el país, a tenor de la extraordinaria influencia que ejerció posteriormente y que se extendió a través de varias generaciones de fotógrafos occidentales y japoneses (especialmente porque su archivo fue vendido sucesivamente a varios fotógrafos que

<sup>3</sup> BAYOU, Hélène, *Felice Beato et l'école de Yokohama*, Paris, Centre National de la Photographie, 1994, p.17.

<sup>4</sup> Según indican estudiosos como Ellen Handy (“Japonisme and American Postcard Visions of Japan. Beauties and Workers, Cherry Blossoms and Silkworms”, en GEARY, Christraud M., WEBB, Virginia-Lee (eds.), *Delivering Views: distant cultures in early postcards*, Smithsonian Institution, 1998, p. 92), los fotógrafos extranjeros presentes en Japón se dedicaban exclusivamente a las vistas de paisaje y las escenas de género compuestas (es decir, a la fotografía “turística”), mientras que los fotógrafos japoneses realizaban además retratos convencionales encargados por el cliente, del mismo modo que se hacía en Occidente, si bien la demanda era mucho más minoritaria. En los libros, al menos en los publicados en Occidente, resulta difícil encontrar ejemplos de este tipo de obras, probablemente porque eran productos destinados al consumo local y privado. Una excepción interesante sería el catálogo *The Advent of...*, op. cit., en el que aparecen ejemplos de retratos realizados por Ueno Hikoma y Yokoyama Matsusaburo, dos de los principales fotógrafos retratistas japoneses. Ejemplos más puntuales pueden encontrarse en COLOMBO, Atilio (et al.), *Fotografia giapponese dal 1848 ad oggi*, Bolonia, Grafis, 1979, pp. 25-31; JAPAN PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION, *A Century of Japanese Photography*, Nueva York, Pantheon Books, 1980, pp. 30-34; o RYUICHI, Kaneko (ed.), *Japanische photographie 1860-1929*, Berlín, Berliner Festspiele, Argon, 1993.

continuaron explotándolo comercialmente<sup>5</sup>, con lo cual su estilo y tipo de composiciones pervivieron a lo largo del tiempo, a lo que también contribuyó la extendida costumbre entre los fotógrafos de Japón, heredada de las prácticas de los editores de estampas, de intercambiarse y venderse mutuamente negativos de sus archivos). Con Felice Beato como iniciador de la *photo-souvenir* en Japón, se abrió un proceso en cierta fotografía japonesa en el que se mezclaron varios factores (el deseo de conocer de unos y de ser conocido de otros; los intereses comerciales; el afán por perpetuar, aunque solo fuese a través de ese “espejo con memoria” que es la fotografía, tradiciones y costumbres ancestrales y populares a punto de desaparecer; y una innegable intención estética), que dieron como resultado un tipo de fotografía de ficción de gran complejidad, cargada de valores ideológicos, culturales, espirituales y artísticos.

Anteriormente a Beato, se había dado entre los fotógrafos, tanto extranjeros como locales, un tipo de fotografía dentro de las tipologías del retrato y de la fotografía documental o de tipos, con un sentido etnográfico. El propio Beato en un principio se había dedicado a esta clase de fotografía, aprovechando las posibilidades que le brindaban sus tareas de acompañamiento en misiones diplomáticas, y que le permitían moverse con cierta libertad por el país en un momento en que la circulación estaba todavía muy restringida a los extranjeros<sup>6</sup>, pero pronto empezó a cultivar un tipo de recreaciones de estudio en las que reconstruía escenas de costumbres y oficios, abandonando prácticamente todo contenido antropológico y centrándose en los aspectos visuales que pudiesen resultar más atractivos, por lo exóticos y desconocidos, al potencial cliente occidental, creando unas representaciones arquetípicas, muy alejadas de la fotografía social que otros fotógrafos comenzarían a hacer poco tiempo después, y con un sentido atemporal, ajeno a los cambios que en aquellos años estaban produciéndose en el país, cuando no voluntariamente anacrónico. En las imágenes tomadas por Beato, lo que quedaba inmortalizado era el tipo o arquetipo (geisha, samurai, luchador, comerciante, campesino...), y esta fue la línea que siguieron posteriormente los fotógrafos para su explotación comercial, abandonando ya todo rastro de pretensión antropológica y centrándose en las recreaciones de ficción, en las que se potenciaba el exotismo y se reforzaban recursos como el estatismo, la teatralización de los gestos y actitudes, y el posado (recurriendo a modelos y actores contratados) que contribuían a diferenciar estas escenas de género de los retratos auténticos, donde primaba cada vez más la búsqueda de la naturalidad (Fig. 1).

<sup>5</sup> En 1877 Beato vendió su estudio y archivo fotográfico al barón Raimund von Stillfried, quien a su vez en 1885 vendería una parte de su archivo (incluido el material comprado a Beato) a Adolfo Farsari, y otra parte a Kusakabe Kimbei (SIERRA DE LA CALLE, *op. cit.*, pp. 38, 40). Los tres se cuentan, junto con Beato, entre los fotógrafos más importantes en el Japón del siglo XIX.

<sup>6</sup> Recordemos que Felice Beato había sido fotógrafo de guerra en Crimea, India y China (donde conoció a Charles Wirgman, artista inglés establecido en Yokohama que fue quien le animó a trasladarse a Japón, y con quien Beato estuvo asociado entre 1863-1867). En Japón participó como fotógrafo en campañas militares y misiones diplomáticas, en las que llevó a cabo una ingente labor de documentación fotográfica sobre el país, que lamentablemente se perdió en su mayor parte en un incendio en 1866. Con el material conservado, y el que consiguió reunir con mucho esfuerzo durante el año 1867, publicó en 1868 la obra “Photographic Views of Japan, with Historical and descriptive notes, compiled from authentic sources, and personal observations, during a residence of several years” (*Ibid.*, pp. 36-38). Esta vertiente documental de su trabajo es la cara opuesta al tipo de recreaciones de estudio que es el objeto de estudio de este artículo.



**Fig. 1.** Felice Beato, Danza Jonkina: tres bailarinas y tres músicas, c. 1875-80. Musée d'Orsay (París).

Beato fue también el impulsor de las pautas de comercialización de las fotografías turísticas, tanto de género como de vistas, que podían venderse sueltas (aunque este tipo de demanda era de carácter local y minoritario, siendo el caso de clientes japoneses, o extranjeros residentes en Japón, que las utilizaban para la decoración de sus casas, como anteriormente se hacía con los grabados) o, más frecuentemente, en recopilaciones en álbumes destinadas a la exportación. Las medidas de las fotografías y los álbumes variaban, aunque el tipo más común era el álbum de tamaño más grande, que contenía fotografías de 19 x 25 cm. aproximadamente (un formato que en Occidente se utilizaba para un tipo de fotografía más artística, frente a los pequeños tamaños de los retratos en tarjeta de visita, cabinet, etc., y que era similar al de algunas estampas ukiyo-e, las *chûban* y *aiban*), y generalmente estaban formados por entre 25 y 50 fotografías, de las cuales una parte, colocada habitualmente en primer lugar, correspondía a vistas de ciudades y paisajes, y una segunda a escenas de costumbres y tipos<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 66-67. El éxito de las fotografías "turísticas" originarias fue tal que a finales de siglo comenzaron a aparecer otras tipologías. A partir de los años noventa surgieron las tarjetas postales ilustradas con fotografías, que fueron objeto de un gran comercio, tanto por unidades como en recopilaciones, siempre destinadas al consumo occidental. En estas postales se siguieron repitiendo los mismos esquemas de la fotografía turística original, e incluso a menudo se utilizaron los negativos de los fotógrafos anteriores. A finales del siglo XIX, surgió otro tipo de álbumes, dedicados

Igualmente, el estilo y la estética de las escenas de Beato (en las que se ve la relación tanto con la estampa japonesa como con el retrato fotográfico occidental) fueron perpetuados por los fotógrafos siguientes. El peso de la tradición de la estampa ukiyo-e se concretó en diversos factores estéticos en la fotografía japonesa (desde la presencia del color, que al parecer fue una idea del propio Beato, hasta el tratamiento de los espacios, ya que las ambientaciones del estudio recreaban generalmente escenas de interior), fundamentalmente porque la fotografía vino a suplantar muchas de las funciones tradicionalmente asociadas al grabado, y ello obligó a una reconversión de sus cultivadores en fotógrafos e iluminadores de fotografías (lo que explica también la extraordinaria calidad de esas imágenes coloreadas a mano, al menos en las primeras décadas, antes de su producción masiva). No obstante, fue la continuidad con la temática de los grabados el elemento más importante en el tipo de imágenes de ficción que se produjeron en los estudios, un repertorio temático que también guardaba relación con las recreaciones fotográficas que tanto aficionados como profesionales cultivaban en Occidente.

### La mujer japonesa como “belleza”.

Dentro de este tipo de escenas, el tema más importante fue el de la mujer japonesa, un tema ligado a la tradición del género de las “bellezas” (*bijin-ga*), que había sido fundamental para el ukiyo-e, en el que a menudo se confundían la figura de la geisha, la cortesana y la mujer corriente. Este tema contó con múltiples ramificaciones, pues la presencia femenina fue fundamental también en las escenas de costumbres, y algunas de sus iconografías tuvieron gran trascendencia en el imaginario occidental, tanto en la pintura como en la fotografía.

La mujer japonesa, en tanto que concebida a menudo como “belleza” dentro de estas escenas de ficción recreadas para el público occidental, fue reducida a menudo a los tipos de la geisha y la cortesana, y a las actividades asociadas a estas mujeres, como el canto y la danza. Dado el interés que existía en Occidente por estas mujeres, las recreaciones en estudio de las actividades artísticas de las geishas, o simplemente de mujeres en estas actitudes, fue una materia cultivada prácticamente por todos los fotógrafos comerciales de Japón en este periodo, siguiendo las iconografías y los postulados ficcionales empleados por su iniciador, Felice Beato, con una finalidad claramente comercial. Este fue el caso de dos de los fotógrafos occidentales más importantes establecidos en Japón en el siglo XIX, el barón austriaco Raimund von Stillfried (1839-1911), que permaneció en Japón entre los años 1870 y 1885 aproximadamente, y Adolfo Farsari (1841-1898), que ejerció la fotografía en el país nipón entre 1883 y 1890; así como del fotógrafo local Kusakabe Kimbei (1841-1934), activo como fotógrafo independiente entre 1881 y 1914, tras haberse formado previamente con Beato y Stillfried. Los tres

---

a la narración de aspectos de la vida cotidiana y las costumbres de Japón, ilustrados con secuencias fotográficas en su mayoría de ficción, casi a modo de fotonovelas, dando lugar a una exitosa modalidad que se prolongaría hasta bien avanzado el siglo XX. Igualmente, desde las décadas de 1880-1890, hubo fotógrafos que se dedicaron a las recreaciones de escenas, pero dando prioridad a los valores artísticos frente a los comerciales, experimentando con los formatos, las técnicas y las composiciones, y alejándose de las tipologías convencionales de la fotografía turística.

fueron los más claros y famosos exponentes de este tipo de recreaciones comerciales de escenas, aunque también hubo fotógrafos que buscaron en este tema una representación menos prototípica y más naturalista de estas escenas, o que incluso comercializaron retratos de conocidas geishas concretas (como ya habían hecho en grabado Isoda Kôryusai o Kitagawa Utamaro, entre otros).

Dentro del género de las “bellezas”, la representación de mujeres en la fotografía japonesa se materializó frecuentemente en la recreación de escenas cotidianas relativas al aseo y la vestimenta de las mujeres. Dentro del medio fotográfico, sorprende al espectador occidental la abundancia de imágenes de este tipo que a menudo tienen un componente erótico que va más allá del hecho de contemplar un acto que supuestamente se produce en la intimidad, y que se concreta en multitud de fotografías de desnudo, algo poco frecuente en la fotografía occidental del siglo XIX<sup>8</sup>. Sin embargo, este tipo de escenas habían sido muy populares desde el siglo XVIII en las estampas *ukiyo-e*, dando lugar a la aparición de un subgénero, el *abuna-e* (que podemos traducir por “imágenes atrevidas”, escenas que representan desnudos parciales femeninos, a menudo con la justificación del baño o el aseo diario), e incluso empezarían a ser frecuentes en la pintura occidental en las últimas décadas del siglo.

Este tipo de escenas cotidianas de aseo y arreglo de las mujeres había aparecido ya en las fotografías de Beato, pero fueron sobre todo Stillfried y Farsari, los que más explotaron el ingrediente del desnudo. Stillfried fue especialmente famoso por este tipo de obras (algunas de las cuales eran meros retratos sin la justificación de recrear una escena) y no parece que tuviera en su momento muchos problemas por ello en un Japón donde el desnudo era visto con bastante naturalidad y donde ya existía la tradición de los grabados de tema similar del *ukiyo-e* (entre los que había además un subgénero específicamente erótico, *los shunga*). Sin embargo, esto cambió con el paso del tiempo, y el historiador Terry Bennett<sup>9</sup> da cuenta de un testimonio aparecido en la prensa de Tokyo en 1887 criticando a un fotógrafo extranjero (del que no se da el nombre) por ofrecer dinero a las mujeres locales por posar desnudas. Esto, que Bennett interpreta como una muestra de la introducción del puritanismo victoriano en Japón, tal vez pudiera deberse más bien al hecho de que se tratase de un fotógrafo extranjero y que las fotografías fuesen destinadas al consumo occidental, considerando que difundían quizás una imagen poco apropiada de Japón. Esta disconformidad con este tipo de imágenes eróticas fue creciendo en el seno de Japón durante todo el periodo Meiji, pese a lo cual fueron muchos los fotógrafos que como Stillfried y Farsari siguieron cultivando estas fotografías de desnudos.

<sup>8</sup> La fotografía de desnudo, en parte por el realismo inherente al medio fotográfico, era poco frecuente y estaba muy mal vista en Occidente en estos momentos. Generalmente se destinaba al uso de artistas a modo de bocetos para sus obras, aunque también existía un comercio de fotografías pornográficas que se encubrían bajo la tipología de estas “academias”. Las únicas imágenes de desnudos que gozaban en un principio de un comercio más abierto y masivo eran precisamente las fotografías de tipos no occidentales. pp. 59-62; o “Las dificultades de atribución”, en SIERRA DE LA CALLE, *op. cit.*, pp. 53-55.

<sup>9</sup> BENNETT, Terry, *Early Japanese Images*, Rutland, Vermont, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1996, p. 140.

Los fotógrafos japoneses cultivaron también estas escenas cotidianas referentes al aseo de la mujer, pero generalmente sin ese componente erótico, prestando más atención al encanto de sus costumbres y a la belleza de las jóvenes retratadas y sus atuendos. Fue el caso de Kusakabe Kimbei<sup>10</sup> en sus frecuentes imágenes de este tema, o de las escenas recogidas en los álbumes de Ogawa Kazumasa (1860-1929), un fotógrafo de los años ochenta y noventa inserto en el contexto de recuperación de la tradición cultural japonesa por parte de muchos artistas e intelectuales de ese momento. Este contexto ideológico se reflejó en su producción, que sin dejar de ser comercial, se apartó de los esquemas habituales de la fotografía turística y cobró una mayor intención artística e historicista, siendo sus recreaciones de escenas mucho menos prototípicas.

Igualmente, la fascinación por las prendas japonesas, especialmente el kimono, fue un elemento importantísimo en la representación de la mujer nipona en la fotografía, al igual que ya lo había sido en las estampas *ukiyo-e*. Fueron numerosas las imágenes en las que se convirtió en el motivo central, siendo el principal interés mostrar a la retratada “en traje de gala” o “en traje de invierno”, o recoger el movimiento fascinador de la prenda, como en una famosa imagen atribuida a Kusakabe Kimbei<sup>10</sup>, conocida como *Joven en traje de invierno* o *Joven en fuerte tormenta* (Fig. 2), en la que se simulaban los efectos del viento y la lluvia para lograr la agitación del kimono, consiguiendo una imagen de gran belleza que se convirtió en un modelo repetido hasta la saciedad posteriormente. En este ejemplo, encontramos además la recreación en estudio de escenarios naturales y fenómenos atmosféricos (una práctica que alcanzó un alto grado de sofisticación entre los fotógrafos japoneses), mediante decorados o mediante la utilización de recursos más elaborados, como en el caso de la fotografía de Kusakabe, en la que el efecto de lluvia se consiguió rayando el negativo, y la impresión del viento se logró introduciendo varillas en el *kimono*, buscando un ilusionismo que remite tanto al grabado como al mundo del teatro *kabuki*.

La figura de la mujer se encuentra frecuentemente también en escenas relacionadas con las costumbres japonesas. Los hábitos alimenticios fueron materia habitual de la fotografía, destacando especialmente la recreación de la ceremonia del té, que despertó un comprensible interés en los fotógrafos teniendo en cuenta su importancia en la sociedad japonesa, su gran valor simbólico, y la belleza de su ritual y los elementos decorativos y utensilios que lo integran. Igualmente, la presencia femenina fue fundamental en las escenas que ilustraban los juegos y aficiones populares en Japón, especialmente los juegos

<sup>10</sup> La atribución de la obra es controvertida: algunos autores la adjudican a Stillfried (SIERRA DE LA CALLE, *op. cit.*, p. 421; WORSWICK, Clark (ed.), *Japan: Photographs 1845-1905*, Nueva York, Pennwick-Alfred A. Knopf, 1979, p. 98) situando su realización en la década de 1870. Otros dudan entre ambos fotógrafos (BONNEVILLE, Patrick, *La photographie japonaise sous l'ère Meiji 1868-1912*, París, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 130) e incluso se piensa que la fotografía pudo ser realizada por Kusakabe, pero estando todavía trabajando en el estudio de Stillfried. Terry Bennett, en su texto del año 2006 (*op. cit.*, p. 198), la atribuye decididamente a Kusakabe Kimbei y la fecha hacia 1880. Para los problemas que encuentra el historiador a la hora de atribuir las fotografías véase el capítulo “Identifying Photographers’ Work”, en BENNETT, 1996, pp. 59-62; o “Las dificultades de atribución”, en SIERRA DE LA CALLE, *op. cit.*, pp. 53-55.





**Fig. 2.** Raimund von Stillfried o Kusakabe Kimbei (?), Joven en traje de invierno o Joven en fuerte tormenta, c. 1870-1880. Museo oriental (Valladolid).

tradicionales locales, y en general en todas aquellas actividades asociadas al ocio del interior de las casas. Pero sobre todo, las mujeres fueron las protagonistas de un curioso tema que se dio frecuentemente en la fotografía comercial japonesa de la época: el modo de dormir o el acto del sueño. En la fotografía occidental aparecía también por esos años el afán por representar el sueño, pero con un carácter onírico, con la voluntad de transgredir el supuesto realismo de la fotografía y mostrarnos el mundo inconsciente de los protagonistas de la imagen. En el caso de la fotografía japonesa, ya desde los primeros ejemplos que encontramos con Felice Beato, la intención primordial era, una vez más, mostrar al espectador occidental el exotismo de las costumbres de Japón, pero también presentar un aspecto íntimo más de la vida de la mujer japonesa, siendo más difícil encontrar imágenes en las que estuviese presente ese componente onírico que primaba en la fotografía occidental, y que también se encontraba en el *ukiyo-e*.

Este tipo de escenas fue muy demandado por los clientes occidentales, deseosos de saber como vivían sus coetáneos japoneses. Como ejemplo significativo del éxito y la abundancia de esta temática podemos destacar a Tamamura Kozaburo (1856-1923), que ejemplifica la culminación de esta tendencia a finales del siglo XIX y principios del XX a través de una nueva tipología, el álbum que ilustra una narración o un determinado tema mediante una secuencia de fotografías. Tamamura, y, ya bien entrado el siglo XX, su sucesor Takagi Teiji, publicaron decenas de álbumes de este tipo, en los que frecuentemente recreaban escenas y costumbres de la vida cotidiana, como “Leaf from the Diary of a Young Lady” (c. 1904), “The ‘Ceremonial Tea’ Observance in Japan” (1917) o “Girls’ Pastimes in Japan” (1917), en los que, como los propios títulos indican, se daba una continuidad con los temas que habían sido populares desde los tiempos de Beato.

### **La representación de las clases sociales y profesiones. Los “tipos”.**

La representación de tipos sociales fue también un tema habitual en este tipo de fotografías. En estas recreaciones de estudio, si bien hay un cierto interés antropológico (especialmente presente en los primerísimos autores), no se percibe ningún atisbo de denuncia social, ni interés alguno por el proceso de cambio en el que se encontraba inmersa la sociedad japonesa del momento, ya que su intención fundamental, en tanto que construcciones de ficción pensadas para el consumo del espectador occidental, era ofrecer un catálogo de aspectos típicos y llamativos de la sociedad de Japón, por lo que la atención del fotógrafo se centraba generalmente en aquellos aspectos visuales (trajes, utensilios) que pudiesen resultar más atractivos para el potencial cliente. Estas recreaciones de tipos se centraron en las clases sociales más bajas y en los oficios típicos y artesanales, abundando las escenas de agricultores, artesanos, comerciantes o porteadores (siendo estos últimos los más frecuentemente representados, debido sin duda a la atención que debía despertar en Occidente la utilización de vehículos tradicionales como el *jinrikisha* y el *kago*).

Como ejemplo destacado dentro de esta temática, además de los habituales álbumes comerciales con fotografías a la albúmina coloreadas a mano, que siguen los modelos que ya hemos visto derivados de las primeras recreaciones de estudio hechas por Felice Beato, merece la pena destacar algunos de los álbumes de Ogawa Kazumasa, que responden a su preocupación por la reivindicación de las formas culturales y los valores tradicionales japoneses. Es el caso del álbum “Illustrations of Japanese Life” (1896), referente al Japón contemporáneo, pero también de “Japanese Costumes before Restoration” (1895), una obra que responde plenamente al espíritu de renacimiento de la tradición japonesa, en la que Ogawa ilustra a través de varias fotografías la evolución de la sociedad nipona a lo largo de su historia mediante sus hábitos en el vestir, dando un repaso a todas las clases sociales e incidiendo en que se trata de recreaciones de épocas pasadas, sobre las cuales añade pequeños comentarios explicativos.



**Fig. 3.** Kusakabe Kimbei, Escena de seppuku, c. 1880. Museo oriental (Valladolid).

Dentro de esta temática alusiva a las clases sociales, la importancia de la figura del samurái fue excepcional, en parte porque en esos momentos de grandes cambios que se estaban produciendo en Japón la casta de los samuráis fue una de las más afectadas, al declararse su abolición en 1869, convirtiéndose así en uno de los temas más propicios para el desarrollo de ficciones fotográficas. En los primeros momentos de la práctica de la fotografía en Japón, la clase social de los samuráis había sido protagonista de muchos retratos, de los que luego pasó a las recreaciones de estudio. En ellas, una vez extinguida la casta (o al menos iniciado su proceso de extinción), fue desapareciendo el escaso interés antropológico que persistía en algunas de estas imágenes, para pasar a convertir al samurái en una figura mítica y legendaria, mezcla de imaginación y de evocación nostálgica de tiempos pasados.

Esta evocación del pasado fue tomando mayor importancia a medida que transcurrieron los años, de modo que la figura del samurái se convirtió en un elemento fundamental tanto para aquellos que querían ofrecer al espectador occidental un aspecto típico del Japón tradicional como para los que buscaban la revitalización de esos valores ancestrales frente al espíritu transgresor de la restauración Meiji. Por ello, en relación con esta figura que formaba ya parte del pasado legendario de Japón, y que había sido pro-

tagonista de numerosos mitos y episodios heroicos de la historia del país, surgieron en la fotografía de ficción recreaciones que iban más allá del interés “visual” por lo exótico del tipo, y que ilustraban prácticas asociadas a este grupo o narraciones antiguas. El tema del seppuku (suicidio ritual practicado por los samuráis ante la posibilidad de un deshonor en caso de haber infringido la ley o el código del *bushido*) se convirtió sorprendentemente en un tema habitual entre los fotógrafos comerciales, que recrearon no solo lo macabro de la práctica, sino todo el aparato que rodeaba al ritual (Fig. 3).

Igualmente habitual fue la recreación de escenas de combates, tanto combates indeterminados, como mero pretexto para mostrar escenas de lucha y explotar el potencial del armamento de estos guerreros, como combates concretos protagonizados por samuráis famosos, más o menos legendarios, que habían sido recogidos anteriormente por la literatura, el teatro o las artes plásticas. Es el caso de algunas obras de Ogawa Kazumasa, especialmente de un álbum de 1891 en el que pone en imágenes la historia de los 47 samuráis, uno de los relatos más populares de Japón y que mejor encarna el espíritu de sacrificio, honor y lealtad asociado al *bushido*.

### Otros temas: el mundo del espectáculo y la religión.

También la recreación de espectáculos populares en Japón tuvo su sitio dentro de las ficciones fotográficas, que recogieron así la tradición de la presencia de estos temas en el grabado. Este fue el caso del mundo del teatro y los actores (que para el *ukiyo-e* había sido, junto al de las “bellezas”, uno de sus temas capitales y primarios), así como de los espectáculos de lucha, especialmente la lucha sumo. Las escenas recreadas en estudio heredaron estos temas, si bien no llegaron a tener la importancia de la que habían gozado en las estampas, en parte por la imposibilidad de lograr en la fotografía de este momento la espectacularidad con la que estas escenas se representaban en el grabado, pero también por el desconocimiento del público occidental de los protagonistas de estos espectáculos, cuya fama había sido la causa de su importancia en el *ukiyo-e*, al igual que ocurría en la fotografía occidental con las celebridades de la época.

Por último, uno de los temas más abundantes y llamativos de los que se cultivó en estas recreaciones de estudio, y que ejemplifica el afán por recrear aspectos costumbristas y exóticos de la sociedad japonesa llevado al máximo, fue el de la vida religiosa. La religión fue uno de los aspectos que más interés despertó entre los occidentales ya desde los primeros contactos con el mundo oriental y concretamente con Japón, pero a nivel popular se trataba todavía en estos momentos de un interés ceñido a los aspectos superficiales y exóticos, por lo que en esta fotografía turística no se escenificaron historias religiosas, sino que se recrearon los tipos de los practicantes de estas religiones (sacerdotes, monjes y devotos) y sus rituales y actividades, especialmente las peregrinaciones populares.



**Fig. 4.** Usui Hidesaburo, *Mujeres en peregrinación*, c.1880. Museo oriental (Valladolid).

Estos temas aparecieron ya con Beato, y en esos primeros momentos guardaban mucha relación con la fotografía documental, hasta el punto de que en muchas ocasiones es difícil distinguir a simple vista, en el caso de las fotografías de sacerdotes y monjes, las que son retratos reales hechos en estudio de aquellas que son recreaciones. Posteriormente, quedaría más patente la diferenciación entre unas y otras, al cobrar mayor teatralidad y sofisticación las escenas. En el caso de las peregrinaciones, el tema requería de la reconstrucción del entorno natural en el estudio, por lo que se convierte en una iconografía adecuada para analizar la evolución en esta práctica y las diferencias entre los estudios más opulentos y los más modestos (como ejemplifica Usui Hidesaburo, un fotógrafo contemporáneo de Kimbei y Kazumasa que se caracteriza por la ausencia general de decorados en sus escenificaciones, basadas únicamente en la caracterización y las actitudes de los retratados, y en la imaginación del espectador, que cuenta con la ayuda de los títulos añadidos a algunas imágenes para identificar el tema recreado, (Fig. 4).

## Conclusión.

El fenómeno de las recreaciones de escenas de género con finalidad comercial no es exclusivo de la fotografía japonesa. También en los estudios occidentales durante el siglo XIX se realizaron escenificaciones y reconstrucciones de oficios y tipos, a menudo de cara a la explotación turística (es el caso de España, sin ir más lejos, donde abundaron las recreaciones de tópicos románticos, como las figuras del gitano, el bandolero o el torero). Sin embargo, lo que en los países occidentales era una práctica comercial secundaria, pues su principal dedicación era la producción de retratos (convertidos en una moda y un lucrativo negocio gracias al ascenso de las clases medias), en los países orientales se convirtió en el principal medio de explotación económica de la fotografía, cuya producción se destinaba mayoritariamente al comercio con Occidente.

Sin embargo, el caso japonés no tiene parangón, por su magnitud, con ningún otro desarrollado en los países orientales, pues aunque la instalación de estudios comerciales foráneos en estos países fue algo habitual en la época, en ningún lugar se dio con la abundancia que en Japón, potencia emergente económicamente y cuyas autoridades, sobre todo durante la época de la Restauración Meiji, se mostraron deseosas de abrirse a las empresas occidentales. Además, la importancia de Japón de cara a estas recreaciones de escenas pensadas para el comercio con Occidente radica en que fue el país que, a través de un fotógrafo establecido allí, Felice Beato, marcó en gran medida las pautas que seguiría la realización de este tipo de obras en el resto de países orientales<sup>11</sup>.

Un último factor fundamental de la trascendencia de estas manifestaciones es la influencia que ejercieron en el imaginario occidental. Con la sustitución en el último cuarto del siglo XIX de la moda del orientalismo árabe (que había fascinado a los románticos en la primera mitad del siglo) por la atracción hacia lo japonés, estas escenas de género elaboradas en Japón encontraron gran éxito y difusión en Occidente, influyendo en las prácticas fotográficas de aficionados y profesionales (tanto en la fotografía artística de corte pictorialista como en el negocio de los retratos de estudio y las tarjetas postales), pero también en la moda y la publicidad, siendo este un aspecto todavía bastante desconocido, pero determinante, en el desarrollo del japonismo en la cultura occidental de la época.

<sup>11</sup> A juzgar por lo observado en otros países a través de distintos textos (FAVROD, Charles-Henri, *Étranges Étrangers. Photographie et exotisme, 1850-1910*, París, Centre National de la Photographie, 1989; KHEMIR, Mounira, *L'Orientalisme. L'Orient des photographes au XIXe siècle*, París, Centre National de la Photographie, 1994; FRANCHINI, Philippe, GHESQUIÈRE, Jérôme, AUBENAS, Sylvie, *Des photographes en Indochine: Tonkin, Annam, Conchinchine, Cambodge et Laos au XIXe siècle*, París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2001; WORSWICK, Clark, SPENCE, Charles, *Imperial China: photographs, 1850-1920*, Nueva York, Pennwick Publishing, 1978), parece ser que las recreaciones de escenas elaboradas por Felice Beato en Japón con destino al mercado occidental son la manifestación más temprana de este tipo de fotografía en los países no occidentales. Es a partir de la década de 1870 cuando estas prácticas se generalizan en el resto de Asia y Oriente, bebiendo en gran medida de los modelos difundidos desde Japón (es el caso de fotógrafos como Félix Bonfils en Oriente Próximo, Pierre Dieulefils en Indochina o G. R. Lambert en Singapur), llegando a su máximo apogeo a finales del siglo XIX y principios del XX con la moda de las tarjetas postales.