

La representación de la mujer en la pintura japonesa de entreguerras.

Análisis de Uemura Shōen y Takehisa Yumeji

Tutorizado por los profesores Rafael Abad y Paula Velasco Padial

1. Introducción

Emitir un juicio sobre qué se considera bello y qué no se basa, por lo general, en lo que la gran mayoría de la sociedad considera estético. Por ello, la expresión *la belleza está en los ojos del que mira*, en realidad, está fuertemente condicionada por los estándares

de belleza inherentes a la época y el territorio. De este modo, la opinión del público general tiene una enorme influencia en los gustos individuales. Sin embargo, los cánones de belleza, lejos de ser estáticos, se caracterizan por estar en continuo cambio. Es por esto que la pintura supone una herramienta especialmente útil a la hora de analizar qué era considerado bello y qué se entiende por ello en la actualidad en las distintas culturas. A esto se suma, además, la evolución en la forma de vestir y maquillarse, pues la historia de la confección y los cosméticos va necesariamente ligada a los valores estéticos. En este sentido, es interesante observar el caso de Japón desde de su apertura al exterior a mediados del siglo XIX. A partir de este momento, el archipiélago nipón, que había estado cerrado al exterior durante cerca de dos siglos, vivió una gran serie de cambios a un ritmo muy acelerado. En poco más de cincuenta años, la estética y la moda occidental fueron importadas al país, la industrialización se desarrollaba a una velocidad nunca antes vista y las ciudades comenzaban a crecer, ligado esto último a un gran éxodo rural en busca de nuevas oportunidades.

Así pues, el presente trabajo busca analizar, a través de la figura de la mujer, cómo el arte refleja la dualidad tan fuerte que caracteriza a esta etapa de la historia japonesa. Para representar esta nueva realidad se realizará un análisis de dos artistas que muestran, mediante sus retratos de mujeres, la sociedad llena de contrastes que conformaba el Japón de la época. De este modo, se podrá ver además cómo el propio arte beberá de la influencia occidental, ya que se adoptaron nuevos métodos, técnicas, estilos y temas importados del extranjero. Para analizar el papel de la mujer en la pintura japonesa a principios del siglo XX, más concretamente en el período de entreguerras, el trabajo se centrará en el estudio y comparación de dos artistas principales: Uemura Shōen (1875-1949) y Takehisa Yumeji (1884-1934). Estos dos autores resultan de especial interés por dos motivos principales: Shōen permite ver cómo una mujer trata lo femenino en el arte y representa esa corriente que sigue los modelos autóctonos de la pintura japonesa¹. El caso de esta artista,

Mariana Robichaud Castillo

Graduada en Estudios de Asia Oriental,
Universidad de Sevilla.

Interesada en el arte –especialmente
las artes pictóricas–, la filosofía y los
estudios de género.

¹ Como se explica en el trabajo, este estilo tradicional de pintura japonesa se denomina *nihonga*.

además, llama la atención porque fue madre soltera y vivió de su pintura, cuando este ámbito había estado siempre dominado por los hombres. Takehisa, por otro lado, muestra un estilo comercial y claramente occidentalizado². En este sentido, este artista es especialmente llamativo debido a que, en Occidente, siempre se ha estudiado la influencia de Japón en el arte europeo y americano³, mientras que se ha analizado muy poco cómo el arte occidental influyó a la pintura japonesa. Así pues, el interés principal de este trabajo es el de observar cómo dos artistas tan distintos reflejan los contrastes tan fuertes que caracterizan al Japón de la época, por un lado tan arraigado a la tradición y por otro tan marcado por su reciente apertura al exterior, a través de la figura de la mujer. Aunque los estilos de estos autores son bien opuestos, ambos son muy representativos de su tiempo y guardan, una vez son analizados, ciertas similitudes, como se explicará más adelante.

Aclarados los objetivos y el interés por el objeto de estudio, cabe explicar cómo será la aproximación a este. La metodología consistirá en la realización de un barrido bibliográfico para recopilar datos y sintetizar la información más relevante, especialmente para contextualizar el tema. En cuanto al apartado principal, se hablará de los autores Uemura Shōen y Takehisa Yumeji y se expondrán los puntos similares y opuestos entre los dos artistas y se realizará una comparación entre su temática y estilos. Para ello se hará uso de distintas fuentes como manuales de historia de Japón, libros japoneses sobre pintura, revistas sobre arte japonés y tesis doctorales y ensayos de estética. Una gran parte de estos artículos y libros se encuentran sobre todo en inglés y japonés, mientras que la bibliografía en español es algo más escasa. Si bien las fuentes halladas son valiosas y de gran interés, lo cierto es que encontrar información sobre ambos artistas supone una tarea compleja, pues suele ser breve en la mayoría de los casos y no llega a profundizar en el tema tanto como cabría esperar. De este modo, la recopilación de datos supone un laborioso y prolongado proceso. Por el contrario, las fuentes sobre historia son mucho más accesibles y numerosas. En cuanto a la reflexión sobre la belleza y los cánones estéticos en Japón, los artículos y libros relacionados son bastante variados y accesibles.

Profundizando en la estructura, el trabajo parte de un primer apartado que consiste en una contextualización histórica y social para poder comprender en qué ambiente se desarrolla el trabajo de los artistas y cómo la época influye en éste. En esta contextualización se ha considerado esencial explicar, de manera muy general, cómo nacen los primeros movimientos feministas en el archipiélago, pues es un tema estrechamente relacionado con el objeto de estudio del trabajo. De este modo, este punto es, esencialmente, de tipo narrativo y cronológico. A continuación, en el punto tres, se trata el tema de los cánones de belleza tradicionales de Japón para, a continuación, hablar de cómo estos estándares, la moda y el maquillaje cambiarán radicalmente debido a la influencia occidental. Se tratará, además, el cómo se representaba a la mujer en la pintura y cómo esto cambia con la llegada del pintor Kuroda Seiki, cuyo estilo occidental es completamente innovador para el arte japonés. El punto cuatro será el núcleo principal del trabajo y consistirá en un análisis de ambos artistas, sus obras, estilos, temática, y el cómo su vida y su entorno afectarán directamente a su arte, para comparar así qué tratamiento se le da a la mujer por parte de cada uno. El trabajo finaliza con una conclusión de los resultados obtenidos tras el análisis de ambos autores. Por último, las fuentes consultadas quedan recogidas en la bibliografía.

2 El estilo de pintura influenciado por el arte occidental se denomina *yōga*, del que se habla más adelante.

3 El Japonismo, tratado en numerosos libros y estudios, tuvo una gran influencia en movimientos tan conocidos como el Impresionismo y el Art Nouveau. Algunos de los que se han consultado para este trabajo han sido *Japón y Occidente* (1990) de Fernando García Gutiérrez y *La Historia del Arte* (2013) de Gombrich, además de varios artículos por Ricard Bru i Turull, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona.

En cuanto al marco teórico, aunque la bibliografía respecto al tema principal es escasa y dispersa, como ya se explicaba, son varios los ensayos sobre estética y los libros que tratan el arte japonés durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, ninguno de los autores en los que se centra el trabajo son el principal objeto de estudio en estos libros, salvo en el caso de Takehisa Yumeji, que cuenta con una tesis doctoral publicada en 2014: *Beyond the Modern Beauty: Takehisa Yumeji and the New Media Environment in Early Twentieth Century Japan*, de Nozomi Naoi. Más tarde, en 2015, se publica *Takehisa Yumeji*, primera obra publicada fuera de Japón que se centra por completo en la vida y obra de este artista. En el caso de Shōen, la publicación más completa es “Uemura Shōen: Her Paintings of Beautiful Women”, publicado en la revista *Woman’s Art Journal* de la Universidad Rutgers de Nueva Jersey, que hace un recorrido por la vida de la artista y analiza algunas de sus obras.

Debido a la falta de publicaciones tanto en inglés como en español, ambos artistas, a pesar de ser reconocidos en su país, son muy desconocidos aún en el extranjero, de ahí que comenzar a tratar su producción en otros idiomas en el futuro sea tan importante. El único libro consultado en lengua española ha sido *Breve historia de Japón* de Mikiso Hane, traducido al español por Esther Gómez Parro, que ha servido como guía principal a la hora de redactar el apartado sobre contexto histórico. A la hora de escribir sobre el feminismo, dentro de este apartado, son varias las publicaciones sobre el movimiento feminista que se han consultado. Cabe destacar a Vera Mackie, profesora de Estudios de Asia Oriental en la Universidad de Wollongong, Australia, que cuenta con numerosas publicaciones como *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality* y *Creating Socialist Women in Japan: Gender, Labour and Activism*, ambos publicados por Cambridge. En ellos se habla sobre cómo surge el feminismo en el archipiélago y cómo es su desarrollo, y se hace mención a distintos grupos y figuras importantes relacionadas con este movimiento.

El libro que más útil ha sido en cuanto al tema de los cánones tradicionales de belleza en Japón ha sido *The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty*, del coreano Cho Kyo. Este libro, como su propio nombre indica, hace un recorrido cronológico por los distintos estándares de belleza en China y Japón y destaca los puntos de encuentro y desencuentro entre ambos. Además, también habla de cómo los cánones viran hacia un prototipo de belleza más occidental a principios del siglo XX. En cuanto al punto tres, núcleo del trabajo, se ha hecho uso de dos obras principales que, a pesar de no centrarse en Shōen y Takehisa, pues dan una visión muy general, sí abordan el género *bijin-ga* en distintos autores de principios del siglo XX. También ha sido útil la tesis doctoral *Aesthetics of womanhood in Heian Japan*, de Rebekah Hunter de la universidad de Oregon, Estados Unidos, que hace alusión constante a las mujeres de la corte Heian, sus vidas, sus costumbres y, especialmente, sus diarios, de los que se extrae información esencial sobre los valores estéticos y el protocolo en el Japón de la época. Para conocer estos diarios de primera mano, se ha hecho uso del libro *Diaries of Court Ladies of Old Japan*, que recoge aquellos escritos por Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu y Lady Sarashina, mujeres de la nobleza japonesa. En este sentido, también ha sido útil la lectura de *El libro de la almohada (circa. 1000)*, por Sei Shonagon, dama de la corte Heian.

A la hora de hablar del género *bijin-ga*, de Kuroda Seiki y de cómo su estilo sirve como un inicio de regeneración para el arte japonés, *Modern Japanese art and the Meiji state: the politics of beauty*, centrado en la pintura del período Meiji, ha sido especialmente útil. En cuanto al cambio de panorama en la moda japonesa debido a la influencia de Occidente, se ha hecho uso de libros sobre pintura de Japón en el siglo XX como *The Female Image: Twentieth Century Prints of Japanese Beauties*, por

Shinji Hamanaka y Amy Reigle Newland o *Dangerous beauties and dutiful wives: popular portraits of women in Japan, 1905-1925* por Kendall H. Brown. Estos dos libros han sido especialmente útiles debido a su gran cantidad de ilustraciones, que muestran lo diversa que se vuelve la representación de la mujer a comienzos de siglo.

También ha sido necesaria la consulta de revistas especializadas como la *Revista de Estudios Asiáticos* de la Universidad Complutense de Madrid o el *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* de la Universidad Autónoma de Madrid, que recogen temas de arte y estética de gran relevancia para este trabajo, como “La imagen de la mujer en el grabado japonés”, por Pilar Cabañas, o “Características del arte de Japón”, por Fernando García Gutiérrez, reconocido especialista en arte japonés.

2. Contexto histórico

2.1. Apertura de Japón y período de entreguerras

El Japón de principios del siglo XX, momento en el que los artistas tratados en este trabajo desarrollan su obra, no puede ser comprendido sin analizar una serie de cuestiones clave en primer lugar. Para entender la realidad de la sociedad japonesa de la época, y explicar, pues, el desarrollo que tendrá la pintura en los artistas a analizar, es necesario remontarnos a la apertura de Japón a mediados del siglo XIX, que dará lugar a un fuerte occidentalización del país, con una consecuente salida del régimen *feudal*⁴ hasta entonces establecido. Esta se producirá con la llegada de la Armada de Estados Unidos, dirigida por el comodoro Mathew Perry, a la bahía de Edo –actual Tokio–, suceso que tuvo lugar en julio de 1853⁵. Su llegada provocará una situación caótica para el *bakufu*⁶, pues, a partir de este momento, que supondrá un punto clave en la historia japonesa, el archipiélago quedará fuertemente condicionado por el país estadounidense, como se explica más adelante. Tras las fuertes presiones por parte del comodoro Perry, tendrá lugar una serie de negociaciones que culminará con la apertura de Japón al comercio exterior. Se firma, pues, el Tratado de Kanagawa el 31 de marzo de 1853 en el puerto japonés de Shimoda, poniendo fin a los más de dos siglos de aislamiento de Japón, que se mantuvo prácticamente hermético entre 1639 y 1853, período conocido como *sakoku*. Durante estos años, se denegaba el permiso a entrar a los extranjeros, del mismo modo que se prohibía la salida de los japoneses del país bajo pena de muerte⁷. En cualquier caso, no supuso un aislamiento completo ya que, aunque muy reducido, ciertas relaciones comerciales sí se mantuvieron, siempre bajo el control directo del *bakufu*. Sobre todo, lo que se prohibía era la relación de particulares con extranjeros. Este fenómeno ocurre como causa directa de la llegada masiva de misioneros jesuitas, dominicos y franciscanos, procedentes de Portugal, España, Filipinas (territorio español en la época) y Holanda, la cual además llevó a distintos escenarios de gran violencia, como el famoso Gran Martirio de Nagasaki⁸. En estos se crucificaba a grupos de misioneros en público,

4 El término *feudal* no puede ser aplicado a Japón tal y como lo entendemos en Occidente, pero es comúnmente utilizado para referirse a una época de Japón (siglos X-XIX) que comparte ciertas similitudes con la época de los señores feudales en Europa. El territorio se dividía en dominios, conocidos como *han*, que eran controlados por grandes terratenientes conocidos como *daimyō*.

5 Hane, M. *Breve historia de Japón*. Alianza Editorial, 2011.

6 El *bakufu* o *shogunato* fue el tipo de gobierno militar de Japón entre los siglos XII y XIX (con ciertas interrupciones).

7 Hane, *op. cit.*

8 Seitz, D. C. 1927. “The Nagasaki Martyrs”. *The Catholic Historical Review*, vol. 13, no 3, pp.503-509.

que fueron muy perseguidos desde el siglo XVI, ya que, aunque en un comienzo el *bakufu* fue permisivo con el cristianismo como estrategia para mejorar las relaciones comerciales, se empezó a ver como un intento de colonialismo, lo que suponía una fuerte amenaza para Japón. Esto se debe a que muchos *daimyo* se acabaron convirtiendo al cristianismo, cosa que se entendía como la introducción de una ideología extranjera que tenía un peligroso potencial para desestabilizar el centralismo del *shogunato*⁹.

Con el Tratado de Amistad y Comercio Estados Unidos-Japón de 1858, Japón se veía obligado a aplicar al resto de potencias occidentales el mismo tratamiento que había sido concedido al país americano. Esto se debe a la cláusula de la nación más favorecida, que supone una extensión automática de cualquier ventaja al resto de partes, condición que se establecía para aliviar tensiones y recelo entre los distintos países. A este nuevo tratado le sucederá toda una serie de distintos acuerdos comerciales, también con otras potencias como Gran Bretaña, Francia, Holanda y Rusia. Aparecen así las primeras casas de comercio y consulados extranjeros en los puertos abiertos al mismo, que fueron los de Niigata, Edo (Tokio), Kobe, Nagasaki y Yokohama.

Lo cierto es que la llegada de las potencias occidentales, unida a otros factores, desembocó en una crisis nacional. Japón atravesaba grandes dificultades económicas –el sistema monetario se vino abajo, con una consecuente devaluación de la moneda–, y sociales como la inflación, el desempleo y la desigualdad, que debilitaron el sistema y aumentaron el descontento tanto entre los plebeyos como entre los samuráis. Además, la bacteria del cólera fue introducida en las islas por los occidentales, lo que causó cientos de muertes. Esta situación de inestabilidad dará lugar a distintas revueltas e insurrecciones de campesinos, que apostaban por una reforma social. Eran frecuentes además los incidentes entre japoneses y comerciantes extranjeros, lo cual provocaba un gran recelo en ambas partes.

Surgieron en este periodo nuevas ideas intelectuales y empezó a desarrollarse un sentimiento imperialista opuesto al *bakufu*. Toda esta situación, cargada de inestabilidad y de tensiones entre japoneses y extranjeros, dio lugar a una serie de conflictos armados, con intervenciones militares de EEUU e incluso bombardeos, como el de Kagoshima en 1863 o el de Shimonoseki en 1864¹⁰. Sin embargo, estos concluyeron cuando *bakufu* consideró que una guerra directa con las naciones occidentales sólo supondría más problemas para Japón. Así pues, tanto el *bakufu* como los *daimyo* continuaron su camino hacia la modernización, con el fin de construir una nación más fuerte y segura. De este modo, se llevarán a cabo grandes esfuerzos por ponerse *a la altura* de Occidente: envío de aprendices de marino a escuelas navales occidentales, contratación de ingenieros navales extranjeros para construir arsenales, o el envío de una delegación japonesa a la Exposición Universal de París de 1867. Gracias a esta gran exposición, Japón se dará a conocer en Europa, y comenzará a raíz de esto el fenómeno del Japonismo. Empieza así un importante flujo de influencias recíprocas, algo que se dejará notar en diversos ámbitos, entre ellos el arte, siendo este el tema de interés del presente trabajo. Mucho se ha tratado y estudiado la influencia de Japón en el arte occidental, como es el caso del *ukiyo-e* en la pintura de numerosos artistas impresionistas, así como en los *nabis*, el art déco o el modernismo. Artistas dignos de mención serán Van Gogh, Monet o Toulouse-Lautrec, tanto en aspectos temáticos en algunos casos como formales en otros. Sin embargo,

9 Duiker, W. y Spielvogel, J. *World History, Volume II: Since 1500*. Cengage Learning, 2012.

10 Entre otros problemas, el sistema monetario se vino abajo, con una consecuente devaluación de la moneda. Por otro lado, la bacteria del cólera fue introducida en las islas por los occidentales, causando cientos de muertes.

un tema mucho menos conocido será el de la influencia occidental en el arte japonés, y es que movimientos tan conocidos como el impresionismo tendrán un gran impacto en el archipiélago, como podrá verse más adelante en el caso de Kuroda Seiki. Este nuevo estilo que se caracteriza por adoptar las técnicas, materiales y motivos del arte occidental se conocerá como *Yōga*¹¹, e irá ganando popularidad rápidamente en Japón, a pesar de que hubo en un principios quienes se oponían a este tipo de arte debido a lo mucho que difería del estilo japonés tradicional, el *Nihonga*¹².

En 1868 comenzó la Era Meiji (1868-1912), que supuso una enorme transformación del país mediante numerosos cambios en la estructura política y social. Desapareció la figura del *shogun*, que durante tantos años había ostentado el poder real del país, ya que el emperador era en realidad una figura simbólica que se encargaba de asuntos protocolarios. Una particularidad destacable de este proceso de restauración es que fue la propia aristocracia la que se percató de que era necesario un gran cambio en el país y decidió renunciar a sus privilegios. Así, las clases dominantes se vieron divididas en dos facciones: aquellos a favor del *shogunato* y aquellos que estaban en contra –conocidos como *Ishin Shishi*. A pesar de la orden del emperador Meiji en 1867 de disolver el *shogunato*, varios clanes de samuráis y *daimyo* se oponían a su disolución, por lo que tiene lugar la Guerra Boshin (1868-1869). Este conflicto civil enfrentó a los partidarios del *shogunato* y aquellos que estaban a favor de devolver el poder político al emperador, y culminó con la rendición del *shogun* Tokugawa Yoshinobu.

Con el comienzo de la Era Meiji tuvo lugar una fuerte occidentalización e industrialización en Japón. Con la Carta de Juramento de 1868 o Juramento de las Cinco Cláusulas se preparaba el marco legal para la modernización del país, pues delineaba las principales metas del emperador y el curso de acción que se pretendía tomar. Mediante este juramento se establecían asambleas deliberativas, en las cuales todas las cuestiones serían decididas mediante discusiones abiertas, con la presencia de todas las clases sociales en la administración. Sin embargo, no se contemplaba la participación del pueblo en los asuntos políticos, y no se estableció un parlamento con poder real hasta 1890¹³. La rápida modernización de Japón fue posible debido en gran parte a que se empleó a numerosos extranjeros especializados en la enseñanza de inglés, ciencias y conocimiento militar, a la vez que se enviaban estudiantes japoneses a Estados Unidos y Europa para conocer de primera mano los avances tecnológicos, económicos y políticos de Occidente. Algunas de las reformas esenciales llevadas a cabo en este período fueron la creación de una moneda unificada –el yen–, de una banca, leyes de impuesto, una bolsa de valores y una importante red de comunicaciones –red ferroviaria. Otras iniciativas fueron la construcción de astilleros, de minas e instalaciones de fábricas. Así pues, se eliminaron los *dominios feudales* –*han*–, que se convirtieron en prefecturas en 1871¹⁴. De este modo, la autoridad política de las entidades administrativas de orden local emanaba del poder central.

Debido a la constante presión por parte varios sectores de la sociedad para constituir una Asamblea Nacional y avanzar hacia la creación de una monarquía constitucional, el gobierno se comprometió

11 Nara, H. (ed.). *Inexorable modernity: Japan's grappling with modernity in the arts*. Lexington Books, 2007.

12 *Nihonga* se traduce literalmente como “Japón” e “imagen”, mientras que el término *Yōga* significa “estilo occidental” e “imagen”.

13 Keene, D. *Emperor of Japan: Meiji and his world, 1852-1912*. Columbia University Press, 2013.

14 Hane, *op. cit.*

a crear dicha Asamblea y redactar un borrador de constitución, tomando como ejemplo las constituciones europeas, y especialmente la alemana. Se crea así una legislatura bicameral, la Cámara de los Pares y la de los Representantes aunque, en realidad, el emperador podía vetar leyes ya aprobadas. La Asamblea Nacional no era del todo la voz del pueblo en el gobierno, ya que los miembros de la Cámara de los Pares provenían de la familia imperial, eran nobles o eran propuestos directamente por la casa imperial. Además de esto, los miembros de la Cámara de Representantes eran elegidos por votación, un derecho limitado únicamente a los hombres mayores de 25 años que pagaran determinada cantidad de impuestos, lo que suponía un 1'14% de la población en las primeras elecciones a la Asamblea de 1890¹⁵. En cualquier caso, a diferencia de China, que había sido humillada mediante el saqueo continuo y la imposición de numerosos tratados desiguales, se consideraba que Japón había logrado ponerse a la altura de las potencias europeas. Se trataba, en realidad, de copiar a Occidente sin llegar a caer en sus manos, como había sucedido con otros países asiáticos. Japón pasó de ser una economía esencialmente agraria a convertirse en un país con una economía industrial, fenómeno que se llevó a cabo con una gran celeridad.

Los estudiantes que salían de Japón para estudiar en países occidentales empezaron a entrar en contacto con nuevas ideologías y manifestaciones intelectuales. Comenzó a hacerse popular el liberalismo inglés, y se tradujeron libros de pensadores como John Stuart Mill y Samuel Smiles, que gozaron de una muy buena acogida. Se fundaron además en esta época las primeras sociedades intelectuales y comenzaron a editarse periódicos en los que expresaban sus reflexiones y opiniones. En 1873 se levantó la prohibición contra el cristianismo y se decretó el principio de libertad religiosa. Comenzó también el auge del nacionalismo y se promulgó el Edicto Imperial de Educación de 1890, que reconocía el origen sagrado de la dinastía imperial¹⁶. Alumnos y profesores debían recitar dicho edicto al inicio de la jornada, y el retrato del emperador debía ser colocado en todas las aulas. No sólo hubo medidas estatales para difundir el nacionalismo, sino que surgieron además movimientos no gubernamentales que buscaban resucitar el orgullo cultural de la tradición japonesa frente al auge de la occidentalización. Será esta mentalidad nacionalista la que, durante la Segunda Guerra Mundial, llevaría a los japoneses a crear la expresión *Tenno Heika Banzai*, que suele traducirse por "larga vida al emperador".

Entre 1894 y 1895 tendrá lugar la Primera Guerra Sino-japonesa, que enfrentó a ambos países por hacerse con el control de Corea. Tras seis meses de victorias japonesas, China solicitó la paz y se firmó el Tratado de Shimonoseki (1895), por el cual China reconocía la independencia de Corea y cedía a Japón la península de Liaodong, la isla de Formosa (Taiwán) y la isla de Pescadores. Además de esto, China se veía obligada a pagar a Japón una importante indemnización. Como potencia emergente, Japón pretendía emular a las potencias occidentales y poseer colonias. Sus tropas estaban mucho más preparadas y eran mucho más modernas que las de China, que había quedado destrozada tras las Guerras del Opio (1839-1842 y 1856-1860) contra Gran Bretaña, además de haber sufrido una serie de grandes revueltas internas que desestabilizaron el país. Se empieza a notar así ese carácter beligerante que Japón mostrará en el siglo XX.

La Era Taishō (1912-1926) comenzó con la muerte del emperador Meiji. Fue durante esta época cuando se pasó de una oligarquía a un sistema basado en la Dieta¹⁷ de Japón, que a día de hoy

15 Hane, *op. cit.*, p.137.

16 Hane, *op. cit.*

17 La Dieta de Japón es a día de hoy el órgano del Estado con mayor poder en Japón, según indica la Constitución.

es el organismo de mayor importancia en el sistema japonés, y nacieron los partidos políticos democráticos. Entre la caótica Era Meiji y el militarismo de la posterior Era Shōwa, la Era Taishō será considerada en Japón un período liberal. Japón estaba sufriendo profundos problemas de tipo monetario, pues hubo un enorme gasto en el ámbito militar. Pronto, Japón tomaría parte en la Primera Guerra Mundial, luchando en el bando de los Aliados, con el objetivo de hacerse con las concesiones de Alemania en China. La Conferencia de Paz de París de 1919 aprobaría el control japonés sobre estas posesiones alemanas, como es el caso de la provincia de Shandong y las Islas del Pacífico –Islas Carolina, Mariana y Marshall–, lo que provocaría que tuviera lugar en China una serie de revueltas populares en contra del imperialismo japonés. La anexión japonesa de Corea supuso una gran explotación económica, con una expropiación de la tierra cultivable y un control total del mercado comercial y la industria.

En cuanto a la política interna, en 1925 se instauró el sufragio universal masculino, que permitía a todos los varones mayores de 25 años el derecho a voto. Se eliminó además el artículo que prohibía las actividades sindicales. Esta época se caracterizó por el desarrollo de las ideologías socialistas, comunistas y anarquistas, que llegaron de Occidente, aunque el gobierno trataba de frenar el crecimiento del ala izquierdista. Mientras que los comunistas carecían de un grupo unido, los socialistas sí formaron distintos partidos, pero el gobierno acabó por prohibirlos en varias ocasiones. Se sucedieron entre en esta época numerosas redadas que acabaron con la detención de cientos de comunistas y simpatizantes del movimiento, que recibieron un trato brutal y en muchos casos fueron asesinados. Esta persecución se extendió hasta 1930 y afectó considerablemente a la comunidad académica, lo que llevó a la detención de varios alumnos y el despido de ciertos profesores.

Los años de la Era Taishō fueron la continuación de una occidentalización cada vez más palpable. La música, las películas, la ropa, la comida, los bailes, el deporte y, en definitiva, los elementos populares de la cultura occidental, fueron acogidos en Japón, especialmente por parte de los jóvenes. Mientras las zonas urbanas adoptaban la moda occidental y las ciudades sufrían grandes transformaciones -tranvías eléctricos, automóviles, alumbrado, radios, las áreas rurales siguieron fuertemente aferradas a las costumbres tradicionales japonesas, lo que marcó una mayor diferencia social entre el mundo urbano y el rural. En las ciudades crecía el número de escuelas y las publicaciones de periódicos y revistas aumentaban notablemente, por lo que los habitantes que en ellas residían empezaban a volverse cada vez más cultos y disfrutaban de unos privilegios a los que no tenían acceso quienes vivían en zonas rurales. Así, las diferencias entre el campo y las zonas urbanas iban incrementándose. La literatura ganó popularidad, pues el nivel de alfabetización estaba en aumento, y muchos de los más famosos escritores de Japón a nivel mundial escribían en esta época, como es el caso de Junichiro Tanizaki o Yasunari Kawabata. Surgieron además escritores que escribían literatura para las clases obreras en esta época, cuando los socialistas y comunistas luchaban activamente por los derechos de la clase trabajadora, como Takiji Kobayashi (1903-1933) que, siendo miembro del Partido Comunista, murió por las torturas recibidas por parte de la policía. Aparecieron también revistas enfocadas en temas de interés para esta clase social. Mientras que en la Era Meiji el liberalismo inglés gozó de una gran popularidad, durante la Era Taishō fue el idealismo alemán la filosofía que triunfó entre los intelectuales de la época. Muestra de ello será Kitarō Nishida (1870- 1945), influido por las ideas de Hegel y el neokantianismo.

Fue durante la Era Shōwa (1926-1989) cuando más se desarrolló el ultranacionalismo, el totalitarismo y el fascismo, y se popularizaron la discriminación racial y el colonialismo. Tuvo lugar la Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-1945), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Guerra del Pacífico

(1941-1945). La guerra acabó con los bombardeos atómicos en Hiroshima y Nagasaki los días 6 y 9 de agosto de 1945. La rendición de Japón tras este ataque supuso la ocupación estadounidense del archipiélago, que llevó al final del Imperio de Japón y a la creación de un estado democrático con una monarquía constitucional. Tras finalizar la guerra tuvo lugar el Milagro Económico Japonés, con un rápido crecimiento de la economía, y se redactó la Constitución de 1945 –que entra en vigor en 1947–, compuesta por los estadounidenses y vigente a día de hoy. En esta constitución, el Artículo 9 prohíbe los actos bélicos por parte del estado y se reconocen la igualdad entre sexos, el sufragio universal, la libertad de asociación y expresión y el establecimiento de elecciones democráticas.

Es durante estos años, a principios del siglo XX, cuando la mayoría de artistas que este trabajo recoge desarrollan la mayor parte de su producción. Debido a la popularidad que gozarán el arte, la filosofía y la literatura de Occidente en Japón, se puede ver cómo varios artistas adoptan el estilo, las técnicas y los materiales de los países europeos y Estados Unidos. En sus obras se ve reflejado, además, cómo la moda occidental se extiende hasta la ropa, la arquitectura y la decoración, del mismo modo que los motivos y elementos del arte japonés se veían reflejados en el arte occidental con el Japonismo.

2.2. Feminismo en Japón a principios del siglo XX

Aunque aún está abierto el debate sobre los orígenes del movimiento feminista en Japón, pues muchos lo atribuyen a la influencia del feminismo occidental mientras que otros afirman que su origen es japonés, lo cierto es que el desarrollo de este tipo de activismo consiguió mejorar la posición de la mujer dentro de la sociedad japonesa, como se explicará en este apartado. En este contexto cabe destacar la figura de la artista Uemura Shōen, objeto de estudio de este trabajo, cuya obra se desarrollará durante las eras Meiji, Taishō y Shōwa, por lo que vivirá de primera mano toda esta época de cambio tan marcada por la llegada de ideas occidentales. Su caso es destacable debido a que, siendo mujer, se dedicó profesionalmente a la pintura, un área dominada por los hombres. Además, como se verá en el apartado principal donde se analiza la obra de la artista, Shōen tuvo la oportunidad de estudiar arte dentro del sistema académico, en una época en la que las jóvenes únicamente se dedicaban al aprendizaje relacionado con la costura y tareas del hogar, consideradas femeninas. En este sentido, la artista será un ejemplo de cómo la mujer va abriéndose camino poco a poco en un sistema muy marcado por los roles de género. Por otro lado, ciertos aspectos del feminismo también se verán reflejados en la obra de Takehisa Yumeji. Este artista, muy comprometido con la clase obrera, como se verá más adelante, retratará a las mujeres que buscaban trabajo en la ciudad, pero también a aquellas que podían permitirse adoptar una vestimenta de estilo occidental, algo que los sectores más tradicionales de la sociedad veían con malos ojos, pero que dichas mujeres veían como una forma de liberación.

Durante el *shogunato* el rol de la mujer se limitaba al de tener hijos y crear enlaces entre familias, casándose, normalmente, por matrimonios concertados. Con la entrada del confucianismo, las mujeres quedaban aun más apartadas del sistema, pues esta filosofía defendía que la educación de la mujer tenía como meta convertirla en una buena esposa, que sirviera de instrumento de transmisión de la tradición familiar a sus descendientes y que satisficiera las ambiciones del marido. Las pautas de esta educación se establecieron en un código de conducta llamado *Onna-daigaku*, texto publicado en 1716 que dominó y marcó la vida de las mujeres oficialmente hasta la restauración Meiji, y en realidad hasta bien entrado el siglo XX. Este manual justificaba la expulsión de la esposa del seno familiar por siete razones: desobedecer a los suegros, ser estéril, ser habladora, robar, cometer

actos lujuriosos, tener envidia o padecer una enfermedad incurable¹⁸. Con semejantes enseñanzas, se instaló en las japonesas un profundo complejo de inferioridad, y es que eran educadas para anularse como personas y servir a los hombres, dando lugar a una situación de total subyugación. Sus maneras elegantes y su preparación tenían como objetivo deleitar al padre y posteriormente al esposo y al suegro. Así, las mujeres eran enseñadas a obedecer a una figura masculina, ya fuera un padre, un esposo o un hermano.

El nuevo contexto social que Japón vivía desde su apertura no se tradujo en una mejora de la situación de la mujer, pues su posición legal, política y social era prácticamente la misma que en la Era Tokugawa. El cabeza de familia, papel que recaía sobre el padre —o el hijo mayor en caso de que éste falleciera—, era quien tenía derecho a elegir la vivienda de toda la familia, controlar las propiedades de la misma y aprobar o no los divorcios. La esposa no gozaba de los mismos derechos y quedaba sometida por completo a la autoridad del hombre. Su papel se reducía a hacerse cargo de la comida, la limpieza y los hijos. El Código Civil de la época estipulaba que ni los discapacitados ni las esposas podían emprender ningún tipo de acción legal¹⁹. Las mujeres que cometían adulterio sufrían castigos tremendamente severos, mientras que los hombres podían salir completamente impunes de este tipo de situaciones. Además de esto, en el caso de que una familia estuviera profundamente empobrecida, las mujeres podían ser vendidas a los burdeles, algo que ocurría especialmente en las familias de origen campesino.

La educación de las jóvenes era mucho más limitada que la de los varones y prácticamente se limitaba a la enseñanza primaria. Al finalizar la escuela elemental los estudiantes debían asistir a escuelas divididas por sexos, pero en 1895 Japón sólo contaba con 37 centros de enseñanza media para chicas, y el primer colegio de educación superior no se creó hasta el año 1911. Según el Ministerio de Educación, el objetivo de la educación superior dirigida a las jóvenes debía enfocarse en enseñarlas a ser buenas madres y esposas, e inculcarles valores como la delicadeza, la feminidad, la docilidad, la elegancia y los modales. Así, su educación se centraba en las tareas domésticas, obviando asignaturas como las ciencias, las matemáticas y las lenguas extranjeras. A las chicas se les enseñaba a inhibir sus ambiciones y renunciar a su individualidad en favor de su marido y la familia. En cuanto al mundo laboral, las mujeres que trabajaban se dedicaban casi exclusivamente a labrar las tierras arrendadas por la familia, en plantas textiles o en la enseñanza, aunque sólo como profesoras en los niveles más bajos. El número de mujeres universitarias fue muy reducido hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, aunque este tipo de educación tampoco estaba al alcance de la mayoría de varones, especialmente si provenían del ámbito rural o familias obreras.

Durante la década de 1870, varias mujeres participaron en el movimiento por la defensa de los derechos del pueblo, pero lo cierto es que el gobierno de la época lejos estaba de preocuparse por los derechos de la mujer. De hecho, en 1882 se prohibió que las mujeres pudieran dar mítines, y en 1890 se prohibía que pudieran asistir a ellos o incluso tomar parte en cualquier actividad de naturaleza política²⁰. Con la Ley de Regulación de la Policía de 1900, a las mujeres se les negaba también la posibilidad de fundar organizaciones políticas.

18 Akiko, N. y Yoda, T. 1993. "The formation of the myth of motherhood in Japan". *US-Japan Women's Journal. English Supplement*, no 4, p. 70-82.

19 Hane, *op. cit.*

20 *Ibid.*

En esta época comenzaron a surgir intelectuales con posturas a favor de los derechos de la mujer, como es el caso de Fukuzawa Yukichi (1836-1901), escritor, filósofo, profesor, y traductor japonés. Fue un activista de los derechos civiles de ideología liberal. Éste afirmaba la igualdad entre hombres y mujeres²¹, en una sociedad en la que los hombres desempeñaban el papel dominante. Según Fukuzawa, la familia debía construirse sobre la base de una relación marido-mujer y no padre-hijo, tal y como defendía el confucianismo²². Defendía, además, que la mujer era igual de inteligente que el hombre, por lo cual las chicas deberían recibir la misma educación de la que gozaban los chicos. En su círculo cercano se encontraban otros pensadores que compartían sus ideas, como Mori Arinori (1847-1889), político, educador, diplomático y fundador del sistema educativo moderno de Japón, que trabajó como Ministro de Educación. Mori condenaba la desigualdad entre mujeres y hombres y apostaba por crear un contrato matrimonial que especificara los derechos y obligaciones de ambas partes.

Es importante destacar la figura de Takahashi Mizuko (1852-1927), pues fue la primera mujer que luchó por convertirse en doctora²³. Junto a otras estudiantes, presionó al gobierno para poner fin a la restricción de concesión de licencias de medicina, que únicamente se otorgaba a los hombres. Su petición fue aceptada en 1884, tras tres días y tres noches de sentada a las puertas de una escuela²⁴. En 1887, Takahashi se convertía en la primera mujer médico de Japón. Yoshioka Yayoi (1871-1959) fue otra pionera en la lucha de las mujeres por ser médico. Yoshioka fundó en 1900 una escuela de medicina exclusiva para las mujeres, aunque aquellas licenciadas por esta escuela no pudieron ejercer hasta el año 1912, pues el gobierno se negó en un principio a reconocer sus títulos. Para 1928, más de 800 mujeres habían pasado por sus aulas.

La lucha de las mujeres por alcanzar la igualdad política y social tomará un mayor impulso con la llegada de los movimientos socialistas y comunistas al archipiélago, como es el caso de Itō Noe (1895-1923), feminista y anarquista que fue detenida por la policía militar y asesinada²⁵. Itō formó parte de la *Seitō-sha* –Blue Stoking Society²⁶–, que publicaba la revista feminista *Seitō*, dirigida por Raichō Hiratsuka. En dicha revista, Itō trataba temas como el aborto, la prostitución y la maternidad. También escribió crítica social y novela, y tradujo obras de Emma Goldman, importante figura del anarquismo en Europa, como *La tragedia de la emancipación de la mujer* (1906)

21 Shusaku, N. 1993. "Fukuzawa Yukichi (1835-1901)". *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, no 3, p.521-534.

22 El confucianismo –*Jukyō* en Japón–, ya conformado, se expandió más allá de las fronteras de China a países vecinos como Vietnam o Corea. A través de éste último el confucianismo llega a Japón, al igual que ocurrió con otras corrientes filosóficas o religiones como el budismo. La fecha de llegada del confucianismo a Japón es aún tema de debate, unos la sitúan en torno al siglo III d.C., pero otros lo sitúan en el siglo V d.C.

23 Mulhern, C. I. *Heroic with grace: legendary women of Japan*. Routledge, 2015.

24 Germer, A., Mackie, V., y Wöhr, U. *Gender, nation and state in modern Japan*. Routledge, 2014.

25 Sievers, S. L. *Flowers in salt: The beginnings of feminist consciousness in modern Japan*. Stanford University Press, 1983.

26 La Blue Stocking Society fue creada en Inglaterra durante el siglo XVIII como un grupo intelectual de mujeres, aunque también hubo participación masculina, en el que se trataban especialmente temas de literatura. El nivel de educación de estas mujeres era bastante más alto que el de la mayoría, ya que, en la época, sólo los hombres podían acceder a la universidad, y el papel de la mujer se reducía a las labores domésticas.

Ya a principios de siglo había mujeres militantes, como Hideko Fukuda (1867-1920), que se unió al Partido Socialista –una vez fue permitido– y participó en actividades en favor de los derechos del pueblo y de la mujer, oponiéndose además a la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905). Escribió numerosos artículos para periódicos socialistas y liberales, en los que reclamaba mejoras en las condiciones de trabajo en las fábricas textiles –lugar donde trabajaba la mayoría de mujeres con empleo–, mayor justicia en el sistema familiar y defensa de los derechos de la mujer.

Dentro de los grupos socialistas y anarquistas llegó a haber mujeres que desempeñaron papeles destacables como Sugako Kanno (1881-1911), que tomó parte en movimientos reformistas para mejorar la situación de la mujer y acabar con la legalización de los burdeles, oponiéndose también a la guerra entre Rusia y Japón. Según Kanno indicaba en sus escritos, la mujer japonesa vivía como una esclava que carecía de libertad y era vista como una propiedad material. Fue ejecutada por participar en la conspiración para asesinar al emperador Meiji²⁷, al que acusaba de ser el principal responsable de explotación económica del pueblo.

En 1921, Yamakawa Kikue (1890-1980) fundó junto a otras mujeres la asociación socialista *Sekiranka* –Sociedad de la Ola Roja–, que criticaba duramente el sistema capitalista denunciando las lamentables condiciones laborales en las fábricas, el maltrato, los bajos salarios y la prostitución. Yamakawa estuvo influenciada por el socialismo y fue una importante líder dentro de grupos de activistas sociales que luchaban contra la opresión del nuevo régimen capitalista que se había instaurado en Japón. Estaba a su vez influenciada por el marxismo. Dentro de este movimiento de la Ola Roja fue el puente de enlace entre las mujeres trabajadoras y los círculos intelectuales comunistas y socialistas. Entre los ideales de Yamakawa estaba el de acabar con el patriarcado como sistema opresor, pues la mujer ni podía ejercitar la actividad política ni podía asistir a debates políticos. Yamakawa también criticaba el sistema educativo japonés, que era, según ésta, usado por la oligarquía masculina que ostentaba el poder para imponer un ideario político y social sobre la población, haciendo que la gente asimilara y reprodujera aquellos valores que el Estado les quería inculcar para así mantenerse en el poder²⁸.

Otra pionera del feminismo japonés fue Shizue Katō (1897-2001), que fue una de las primeras mujeres en ser elegidas para formar parte de la Dieta de Japón, siendo miembro del Partido Socialista, y fue también cofundadora de la Federación de Planificación Familiar de Japón. Conoció a Margaret Sanger, conocida activista y educadora sexual estadounidense a favor del control de natalidad, en la ciudad de Nueva York en 1920, y la guio en sus siete viajes a Japón desde 1922, siendo ambas activistas a favor de la planificación familiar. Su trabajo de concienciación a favor de planificar la familia en lugar de tener hijos no deseados enfurecía al régimen militarista de Japón, ya que salía del papel tradicional sumiso de la mujer, pues no se aceptaba que éstas tomaran ninguna iniciativa social. De este modo, en 1937 fue detenida durante quince días. También gracias a los esfuerzos de Katō las mujeres de Japón consiguieron el derecho a votar en 1947 –año en que entra en vigor la nueva Constitución, que reconocía la igualdad entre sexos, aunque no reconocía a las mujeres como herederas al trono–, y fue en estas elecciones cuando pasó a formar parte de la Dieta japonesa.

El *Sekirankai*, ya mencionado, nació en la Era Taishō como un grupo socialista feminista que buscaba acabar con el capitalismo, pues consideraba que convertía en esclavos a las personas. Esta

27 Hane, M. *Reflections on the way to the gallows: rebel women in prewar Japan*. University of California Press, 1988.

28 Buckley, S. *Broken silence: Voices of Japanese feminism*. University of California Press, 1997.

organización llevó a cabo varias manifestaciones a principios de siglo, lo que llevó a la detención de muchas de sus miembros. Sin embargo, debido a la gran presión política, el grupo acabó por dispersarse y a partir de 1930, con el inicio de la expansión militarista de Japón, aquellos contrarios al sistema fueron silenciados por los nacionalistas.

Durante la Era Taishō y la Era Shōwa, especialmente en las décadas de los años 20 y los años 30, surgieron numerosas mujeres escritoras, como es el caso de Uno Chiyo (1907-1996), que se dedicó especialmente a la novela. Fumiko Enchi (1905-1986), cuya etapa más prolífica será durante la posguerra, describía en sus obras la vida de las mujeres que sufrieron la opresión del sistema. Yuriko Miyamoto (1899-1951), por su parte, fue una de las muchas escritoras de ideología comunista, que se afilió al Partido Comunista en 1931, y se casó con uno de sus dirigentes.

Lo cierto es que el feminismo en Japón cuenta con numerosas particularidades que en algunos casos difieren del feminismo occidental, pues, al aplicar los mismos principios en culturas distintas, la manera en que la sociedad se adapta siempre cuenta con unas características distintas. El concepto de individualismo se vuelve complejo en una sociedad en la que la comunidad está por encima de todo, pues esto elimina el carácter individual de las personas en pos del correcto funcionamiento del sistema. En cualquier caso, es interesante ver cómo el feminismo se desarrolla de manera tan temprana en un país que acababa de salir de lo que comúnmente se reconoce como un sistema feudal, y es que, en menos de cien años desde que se puso fin a este régimen, en Japón se aprobaba el sufragio femenino.

3. Tradición y renovación:

el concepto de belleza en la pintura japonesa

Con el proceso de modernización y occidentalización de Japón, los cambios que atravesó el país fueron tan profundos y rápidos como extensos, pues llegaron a muy numerosos ámbitos, como ya se explicaba en el anterior apartado. Un cambio muy notable, que será clave para comprender a los autores que este trabajo analiza, será el que sufrirán la estética y el concepto de belleza, que también pasarán por una interesante metamorfosis a lo largo de este período. El presente apartado es esencial para comprender el contraste que se aprecia entre lo tradicional y lo moderno, pues estará muy presente en los artistas que son objeto de estudio en este trabajo. Lo cierto es que el mundo de la estética japonesa es bien amplio y muestra profundas diferencias con los conceptos que se tiene de la misma en Occidente, por lo que resumirlos significa tener que dejar de lado temas que merecen mucha más atención y detalle. Sin embargo, basándose en estos conceptos se intenta dar aquí una visión global de lo que puede ser entendido como bello y femenino en Japón, utilizando como referencia las imágenes de mujeres del período pre-Meiji. De este modo, en el siguiente sub-apartado se procede a explicar la idea tradicional de lo que era considerado bello en Japón antes de la apertura a Occidente, y cuáles son los valores estéticos en los que estos cánones se basan. A continuación, en el sub-apartado 3.2 se hablará del pintor Kuroda Seiki, pues su pintura, muy occidentalizada, supondrá una fuerte renovación en el arte japonés, no sólo a nivel de los materiales y las técnicas, sino porque la representación de la mujer en sus cuadros resultará muy novedosa en el archipiélago, ya que introducirá el desnudo por primera vez. Por último, el punto 3.3 trata el tema de la mujer moderna japonesa, que adopta el estilo y las costumbres de las mujeres occidentales a principios del siglo XX y, especialmente, a partir de los años 20. Esta nueva tendencia

no sólo dará lugar a un nuevo modelo de mujer más libre e independiente, sino que introducirá una nueva idea de feminidad y suscitará, a su vez, múltiples críticas por parte de los sectores más tradicionales y conservadores.

3.1. El género *Bijin-ga* y el concepto tradicional de belleza en Japón

Cuando se analiza qué se entiende por belleza femenina según la tradición japonesa, son varios los elementos a través de los cuales ésta puede ser estudiada. Tomando como partida los principales valores estéticos autóctonos de Japón, se puede hacer una breve aproximación de qué características son generalmente más valoradas y apreciadas. Cabe tener en cuenta que en el Periodo Edo, debido al aislamiento de las islas, se vivió en Japón una etapa muy prolífica en las artes gracias a la relativa paz que tuvo lugar en el país. Además de esto, por el cierre las fronteras que caracteriza esta época, el arte en todas sus manifestaciones se desarrolló con escasa influencia del exterior, aunque sí la recibió de China Así pues, durante este periodo se cultivan en el país aspectos muy característicos que serán propiamente japoneses, destacando los conceptos estéticos que dominarán las artes hasta la modernización del país.

Podría decirse que, en Japón, la belleza está en las cosas simples pero elegantes, como afirma García Gutiérrez, eminencia en el ámbito del arte japonés. Se prefiere siempre la falta de ornamentación a una decoración excesiva, y el aspecto usado o viejo dotará de valor los objetos, en lugar de reducirlo:

Cuando se logra expresar lo bello con la máxima economía de recursos materiales, parece que se deja el paso más libre a la belleza espiritual. La forma exterior es sólo un vehículo para transmitir esa belleza. Por tanto, cuanto más leve sea este medio, más pura aparecerá aquella.²⁹

El *mono-no-aware* es un término que hace referencia a la sensibilidad, el sentimiento de melancolía por el carácter efímero de todas las cosas, que nace del sentido de impermanencia, del aspecto transitorio de la vida. Este término, acuñado en la Era Heian (794-1185), vendría a indicar que el valor y la belleza de todo lo que nos rodea procede, precisamente, de su naturaleza pasajera, algo que conmueve a las personas. Se trata, pues, de un sentimiento agri dulce, lleno de matices y connotaciones difíciles que se pierden con la traducción. Por otro lado, el *miyabi* haría alusión a la elegancia, lo refinado, la gracia. Se trata de eliminar todo lo que se considera vulgar. El *shibui*, por otra parte, hace referencia a lo simple y lo sutil, lo inacabado. *Wabi-sabi*, uno de los conceptos probablemente más conocidos, es el valor estético de lo imperfecto o lo incompleto. Alude también al carácter transitorio de la vida, pues se considera que las señales del paso del tiempo en los objetos son algo bello. Engloba, además, aspectos como la asimetría y la sensación de calma y tranquilidad. *Yūgen* será un término importante cuando se reflexiona sobre la belleza femenina, pues hace referencia a la sutileza, a lo oculto y la sugestión. Se trata de expresar mucho mostrando muy poco, de transmitir complejidad a través de lo simple. Esto se traduce en que aquello que insinúa es más bello que lo explícito. Podría decirse que la *geisha* es uno de los máximos exponentes de esta idea, pues no se muestra directamente, sino que va tapada con el *kimono* y deja todo a la imaginación, de ahí que el cuello de las *geisha* sea considerado erótico. *Iki*, término que aparece en el Período Edo (1603-1868), es una expresión que se refiere a lo espontáneo y original a la vez que simple, no forzado o pretencioso, y se usa para describir cualidades de una persona. La *geisha*

²⁹ García Gutiérrez, F., 1967. "Características del arte de Japón". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, III, pp.17-21.

también sería un claro ejemplo de estética *iki*, pues es sofisticada pero muestra naturalidad, no es una elegancia artificial³⁰.

El gusto y la apreciación de muchos los rasgos y características que se consideran bellos parecen haberse consolidado en la Era Heian (794-1185), considerada la época clásica de Japón, época conocida por la profunda sensibilidad estética de las clases altas³¹ en la que la cultura aristocrática llegó a su cénit³². Es por ello que muchos valores estéticos japoneses, especialmente en lo relacionado con el físico y la personalidad, procederían del modelo de mujer noble que vivía en la corte³³. Así, los escritos sobre esta época ponen de manifiesto que la mujer debía procurar no atraer la atención excesivamente, pues presumir sobre los talentos y habilidades propias estaba mal visto. Esto es fácil de comprender si se considera que, como se explicaba anteriormente, el forzar las cosas será siempre algo negativo en Japón. La elegancia, siempre simple, será lo más valorado, mientras que pretender o presumir estaba mal visto³⁴. Cabe tener en cuenta, además, que la opinión pública y el cómo se percibía a las personas condicionaban el comportamiento de las mismas, por lo que la crítica dará forma a los conceptos de qué es aceptable en el comportamiento de las mujeres. Tal era el grado de compromiso con las convenciones sociales que incluso existe una manera de hablar propia de la mujer, con un modo concreto de conjugar los verbos diferente al de los hombres, el *onna kotoba* –literalmente “palabras de mujer”. Según indican los diarios de mujeres de esta época, el que se viera la piel desnuda a través del maquillaje ya era considerado falta de protocolo³⁵, como también lo era la caída accidental de cualquier objeto en manos de estas. Se ve gracias a ejemplos como estos hasta qué punto estaban las mujeres presionadas a dar una cierta imagen adecuada de cara al mundo. Al igual que sigue ocurriendo en Japón a día de hoy, el hacer demasiado obvia una relación en público estaba mal visto. La mujer tampoco podía expresar celos o envidia cuando su marido visitaba a otras mujeres.

En cuanto a la apariencia física, son varios los diarios escritos por mujeres³⁶ –sobre todo damas de compañía³⁷– durante esta época los que aluden a un prototipo de belleza basado en la apariencia joven, la falta de vanidad y el encanto natural. Los rasgos faciales más apreciados eran una nariz pequeña, recta y delgada, pómulos redondeados y ruborizados, ojos estrechos pero alargados, rostro ovalado y labios pequeños pero carnosos. Un dato interesante es que son varios los escritos

30 Para más información sobre términos relacionados con la estética japonesa, se recomienda la lectura de libros como: Hume, N. G. *Japanese aesthetics and culture: a reader*. Suny Press, 1995.

31 Sansom, G. B. *A History of Japan to 1334*. Stanford University Press, 1958.

32 Shively, D. H. et al. *The Cambridge History of Japan: Heian Japan*. Cambridge University Press, 1993.

33 Hunter, R. 2014. “Aesthetics of womanhood in Heian Japan”. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oregon, Departamento de Historia.

34 *Ibid.*

35 Shonagon, S. *The pillow book*. Penguin, 2006.

36 En este trabajo se hace referencia especialmente al canon de belleza que se describe en diarios de mujeres de la corte Heian como Murasaki Shikibu –escritora de la famosa *Novela de Genji*. Algunos de estos diarios se recogen en: Lowell, A, et al. *Diaries of Court Ladies of Old Japan*. Courier Corporation, 2003.

37 Entendido como asistentas personales de mujeres de la corte, que solían ser de familias nobles pero de un rango inferior al de la persona a la que asistían.

de la época Heian que describen a las mujeres consideradas bellas como *gruesas* –algo que contrasta con la idealizada delgadez en el Japón actual³⁸–, pues se asociaba, probablemente, a la nobleza y la riqueza³⁹. En el Período Edo, sin embargo, el canon viró hacia un prototipo de mujer con un cuerpo y un rostro más delgado y alargado. Los aspectos que se mantuvieron con cierta estabilidad a lo largo de toda la tradición pictórica fueron los hombros estrechos y pechos, manos y pies pequeños.



Fig. 1: *Woman putting on face powder*. Keisai Eisen (1820-1822).
Minneapolis Institute of Art.

Según indican los diarios de la época Heian, una mujer de la corte no podía mostrar su piel natural, la cual debía estar cubierta por polvos blancos para aclarar la tez y tapar las imperfecciones⁴⁰. El cutis blanco, sin duda, fue durante muchos siglos uno de los requisitos más notables en cuanto a los estándares de belleza, predilección que se sigue manteniendo hoy día⁴¹. Las fuentes apuntan a que esta tendencia habría nacido en el período Nara (710-794), que pasó a tomar un papel protagonista en el canon de belleza durante el período Heian (794-1185), como atestiguan escritoras de la época como Sei Shōnagon y Murasaki Shikibu, con novelas como *El libro de la almohada* (1002) o la famosa *Historia de Genji* (1021), en las que se alude a la belleza de la tez clara. Este tipo de maquillaje era una forma de expresar pertenencia a las clases altas de la sociedad –al igual que ocurrió en diversos países europeos–, pero pasó con el tiempo a extenderse entre las clases populares, especialmente durante el período Edo (1603-1868). Surgieron durante este período diversos manuales sobre cuidado personal y estética, en los que se indica cómo lavar la cara con agua de arroz y qué hierbas usar para combatir el

acné. Una mujer debía permanecer maquillada durante todo el día, incluso a la hora del baño, pero debía procurar que no fuera vista en el proceso de aplicación del maquillaje, pues se consideraba indecoroso. Además de aplicarse los polvos blancos en el rostro, era común que las mujeres también maquillaran su cuello, las orejas y parte del pecho, pues estas zonas podían ser visibles. Más tarde, las mujeres comenzaron a resaltar las mejillas y los labios de color rojo. Era común, además, usar el color negro para acentuar los ojos y pintar las cejas (Fig. 1), que solían ser depiladas y pintadas en una posición más alta, práctica conocida como *hikimayu* –literalmente, “tirar” y “ceja”– (Fig. 2). Sin embargo, no todas las mujeres tenían acceso a los productos necesarios, por lo que estas tendencias serían algo más habitual entre las clases más pudientes.

38 Lowell, A.; Shikibu, M, *et al. op. cit.*

39 Kyo, C. *The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty*. Rowman & Littlefield Publishers, 2012.

40 Lowell, A.; Shikibu, M, *et al. op. cit.*

41 La piel clara, al igual que ocurría en Occidente, se asociaba a las clases pudientes, pues se entendía que la palidez se debía a que dicha persona no realizaba labores fuera del hogar, como sí las ejercían los campesinos.

Una práctica surgida en la Era Heian que llevaban a cabo especialmente las mujeres casadas era la del *ohaguro*⁴², que consiste en teñir los dientes de color negro⁴³. Las distintas fuentes indican razones bien distintas en cuanto al porqué de esta costumbre: por un lado, se dice que los dientes blancos parecían amarillentos en contraste con la piel blanca, de ahí el pintarlos; otros apuntan a que el blanco de los dientes era atribuido a los espíritus⁴⁴, por lo que resultaba incómodo de ver; otras fuentes afirman que el oscurecer los dientes era visto como símbolo de modestia y fidelidad, y se pensaba que era beneficioso para éstos por motivos medicinales; por último, muchos aluden a que el color negro de los dientes creaba un bonito contraste con la tez pálida y combinaba con los cabellos oscuros propios de las japonesas⁴⁵. Durante el período Muromachi (1336-1573), sin embargo, esta práctica dejó de ser seguida por los sectores menos favorecidos y se volvió propia de las clase noble. En cuanto al cabello, el ideal durante la Era Heian era conservar una melena sumamente larga que solía dejarse caer a lo largo de la espalda, especialmente entre las mujeres de la corte (Fig. 2)⁴⁶. Cuanto más denso era el cabello, más bello se consideraba⁴⁷.



Fig. 2: Corte imperial en Kioto, ilustración del *Genji Monogatari* (Historia de Genji) (circa. 1130). Museo Tokugawa de Nagoya.

Más adelante, en el Período Edo (1603-1868), los rostros ovalados, los ojos alargados⁴⁸ y la nariz recta comenzaron a establecerse como estándares de belleza, según se puede apreciar en el *ukiyo-e*

42 Kyo, C., *op. cit.*

43 El *ohaguro*, que se llevaba a cabo con pigmentos en polvo, agua y vinagre no era permanente, por lo que debía ser aplicado a diario o cada dos días. Esta práctica aparece mencionada en escritos de la época como *La historia de Genji*.

44 Miller, L. *Beauty up. Exploring contemporary Japanese body aesthetics*. University of California Press, 2006.

45 Lowell, A.; Shikibu, M., *et al. op. cit.*; Kyo, C, *op. cit.*

46 *Ibid.*, p.19.

47 *Ibid.*, p.20.

48 *Ibid.*, p.215.

de esta época. Lo más común eran los recogidos elaborados con adornos como lazos, flores y pasadores. En cuanto al cuerpo, la delgadez, las cinturas estrechas y los cuerpos alargados eran generalmente apreciados, aunque era indispensable cubrir el cuerpo de manera que la figura no quedara marcada⁴⁹. Este canon, exceptuando la forma y el tamaño de los ojos, se asemeja bastante a aquel que caracterizará el siglo XX, debido a la influencia de Occidente. Sin embargo, los ojos especialmente grandes no eran sinónimo de belleza en el Japón Antiguo, algo que demuestra cómo el concepto de belleza varía en gran medida dentro de una misma cultura. De hecho, en el Japón previo a la llegada de Occidente, los ojos finos y alargados sí se consideraban símbolo de belleza⁵⁰.

Con la occidentalización, la belleza deja de basarse en un único canon, ya que, como se explica más adelante, muchas mujeres comenzaron a seguir la moda americana y europea. Así pues, en la pintura de autores como Takehisa Yumeji, objeto de estudio de este trabajo, se aprecian los nuevos estándares de belleza. Este es el caso de las piernas alargadas, muy obvio en la producción de dicho artista:

Women portrayed in paintings from the same age have awfully long legs. The proportion of the head to the body of the woman in Takehisa Yumeji's *Nostalgia for Hirado* (Fig. 3) is closer to one-tenth than to one-eighth. The position of the sash indicates that her upper body is extremely short, occupying only one-fourth of her height, while her legs appear to be one-and-a-half times the length of her upper body. If such woman actually appeared before one's eyes, one would flee in shock. However, people did not at all think or find this exaggerated portrayal strange.⁵¹

Un elemento que ayuda a comprender qué se ha considerado bello y femenino en Japón es el género *bijin-ga* –traducido como “imagen/pintura de persona bella”–, tipo de estampa que representa a las mujeres como seres hermosos. A través del análisis de estas imágenes se puede ver a una mujer que destaca por una serie de rasgos que se repetirán en toda la pintura. Esta tradición pictórica se remonta, según las fuentes, al siglo X, y gracias a ella se pueden conocer los conceptos de belleza de las distintas épocas así como la moda a lo largo de cada período, como el maquillaje, la ropa y el peinado. El término *bijin* –“persona hermosa”– para hacer referencia a los modelos de estos cuadros se usaba, hasta el siglo XVIII, tanto con hombres como con mujeres, pero pasó a hacer referencia exclusivamente a las imágenes de estas últimas a finales de dicho siglo⁵²,



Fig. 3: *Nostalgia for Hirado (Hirado kaiko)*. Takehisa Yumeji.

49 Tal y como sucedía en la Antigua Grecia, la proporción de ocho cabezas como largo del cuerpo era considerada la altura ideal.

50 Kyo, C., *op. cit.*

51 «Las mujeres retratadas en la pintura de esta misma etapa poseen piernas exageradamente largas. La proporción entre la cabeza y el cuerpo de la mujer en *Nostalgia for Hirado* es más cercana a una décima parte que a una octava. La posición de la ropa indica que la parte superior de su cuerpo es extremadamente corta, y ocupa únicamente un cuarto de su altura, mientras que sus piernas parecen ser una vez y media la medida del torso. Si una mujer así apareciera realmente ante los ojos de uno, huiría en shock. Sin embargo, a la gente no le parecía extraño esta representación exagerada.» *Ibid.*, p.240. Traducción propia.

52 Brown, K. H. *Dangerous beauties and dutiful wives: Popular portraits of women in Japan, 1905-1925*. Dover publications Inc, 2011.

independientemente de su clase social. A diferencia de lo que se ha venido haciendo tradicionalmente en Occidente, con un marcado gusto por las medidas perfectas del cuerpo, los ideales y los cánones, que se representan en la mayoría de casos mediante el desnudo, la pintura en Japón no ha centrado la atención en las proporciones de un cuerpo expuesto, siendo lo más común ver a las mujeres vestidas⁵³. Como ya se mencionaba, al discutir los valores estéticos tradicionales, se valora especialmente la capacidad de sugestión y no lo explícito, interesa más aquello que no es evidente.

Tradicionalmente, las manifestaciones físicas que eran representadas en la pintura sugerían un cierto tipo de personalidad. Así, la piel clara y luminosa de una mujer indicaba que su corazón era puro; si las cejas eran altas y elegantes, era amable; los labios delicados pero carnosos denotaban pasión; su postura, por otro lado, indicaba el estado de ánimo o la personalidad de la misma⁵⁴. El cabello de las mujeres representadas tendía a ser abundante y lustroso, y hacía referencia al estatus social de la mujer y su edad en base al peinado usado. El cabello voluminoso era visto como un símbolo de vitalidad, mientras que el brillo del mismo era señal de pureza moral. Durante el período Heian, como ya se explicaba, las pinturas retrataban a mujeres con cabellos especialmente largos, que a menudo sobrepasan los pies, pues solía llevarse suelto o en una coleta baja.

Como se exponía al comienzo de este apartado, en Japón, la sutileza es un valor muy apreciado. Esto explica que, en el *bijin-ga*, la timidez simbólica reflejaba el encanto sexual de la mujer. Así, en este tipo de imágenes, la nuca funciona como una de las máximas expresiones del erotismo, por lo que esta zona es a menudo enfatizada⁵⁵.

La ropa era también un aspecto complejo, pues reflejaba el estatus económico y social, pero variaba mucho conforme a la elección personal. Mientras que las mujeres de la élite sí hacían un uso frecuente de ropa occidental, la mayoría de las mujeres de la época Taishō seguían vistiendo con el *kimono* tradicional. Además, los colores, estampados, materiales y el corte del *kimono* indicaban las estaciones del año y el momento que vivía la mujer de la imagen –si era casada, soltera, viuda, etcétera. Así, los diseños con colores más claros y con motivos de mayor tamaño denotaban que la mujer era joven y no estaba casada, mientras que los diseños de tonos más oscuros y con motivos menos marcados eran propios de las mujeres casadas de mediana edad.

La estación y los elementos de la naturaleza también estaban a menudo representados en la imagen con una función alegórica, por lo que el entorno funciona como parte de la belleza de la mujer. De este modo, la nieve simbolizaría pureza, mientras que las flores de cerezo indicarían fugacidad⁵⁶. Las mujeres que aparecen en este tipo imágenes se muestran con frecuencia introspectivas, en actitud de reflexión o contemplativas. Otras escenas muy comunes serán las de mujeres maquillándose o tomando un baño, es decir, en momentos íntimos y privados. Lo cierto es que, hasta finales del siglo XIX y principios del XX, la expresión de las mujeres tendía a ser hierática, expresándose casi exclusivamente mediante gestos y acciones.

53 La principal excepción será el *shunga-e*, imágenes de contenido erótico. Aún así, los desnudos que se representan en estas imágenes tienden a no ser integrales, tanto en el caso de la mujer como en el del hombre.

54 Brown, K. H. , *op. cit.*

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*, p.9.

A comienzos del siglo XVIII, la figura de la *geisha* tal y como se la conoce aparece en el panorama japonés, heredera de toda una tradición de mujeres que se dedicaban al entretenimiento y la prostitución, actividades que eran llevadas a cabo por mujeres muy comprometidas con el cuidado de la imagen personal y la estética. Así, se desarrollará desde este momento el tipo de *ukiyo-e* tan conocido que representa la vida y la sociedad de las clases populares, en contraste con las escenas de la corte que tradicionalmente aparecían en la mayor parte de la pintura. La mujer aparece en este momento no sólo como una esposa dedicada al ámbito doméstico, sino que se inscribe en el ambiente de las fiestas populares y la vida del pueblo, formando parte del ámbito social, popular y sexual⁵⁷. La mujer comenzó a ser partícipe de la sociedad, por lo que empezó a aparecer tanto en escenas eróticas como realizando otras actividades cotidianas.

Aunque en un principio el *bijin-ga* se reducía a la xilografía tradicional, el desarrollo de una nueva sociedad consumista como resultado del proceso de modernización e industrialización hizo que estas imágenes de mujeres se extendieran a nuevos formatos como revistas, periódicos e ilustraciones de libros. Gracias a estos nuevos tipos de imágenes se pueden apreciar cambios significativos en cuanto a técnica y estilo, pero también reflejan la nueva moda occidental que se extendió por todo el país tanto en la vestimenta como en el peinado.

A principios del siglo XX, el *bijin-ga* fue un modo de redefinir la integridad de la cultura japonesa, ya que la pintura era a menudo considerada como artesanía más que como arte, por lo que el gobierno se interesó por ensalzarla como la más refinada de todas las expresiones artísticas, reivindicando que el *bijin-ga* materializaba los conceptos japoneses de belleza⁵⁸. Además de esto, los japoneses trataron de distanciar la idea de la mujer japonesa y la cultura nipona del exotismo que el mundo occidental atribuía a la *geisha*, figura que siempre fascinó al extranjero y sigue siendo a día de hoy un cliché. El *bijin-ga* de esta época sirvió para reflejar una nueva realidad, mostrando retratos de jóvenes estudiantes, mujeres trabajadoras y chicas de campo. Paradójicamente, la irrupción de Kuroda Seiki (1866-1924) en el panorama artístico japonés supondría la incorporación del cuerpo femenino desnudo, lo cual chocaba con el intento de los japoneses por alejarse de los temas eróticos durante esta época⁵⁹. Sin embargo, como se explica más adelante, Kuroda no busca representar temas sexuales mediante el desnudo, sino que propone la desnudez como arte en sí mismo, como algo bello y no necesariamente erótico.

La evolución del *bijin-ga* fue paralela a la del concepto de *bijin*, que reflexionaba sobre los conceptos de belleza tanto exterior como interior. Así, diversos manuales y artículos del siglo XX trataban el tema del fenómeno *bijin*, debatiendo sobre las nuevas modas y la estética tradicional. A su vez, las revistas y periódicos de arte discutían sobre el género *bijin-ga*, en los que se discutía la definición de belleza y la conexión de este género artístico con los valores de la cultura japonesa. El discurso sobre el *bijin* se caracterizó por abarcar una serie de temas notablemente extensa, como la nueva forma de

57 Cabañas, P., 1996. "La imagen de la mujer en el grabado japonés". *Revista de Estudios Asiáticos*, no2, pp.137-151. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Instituto Complutense de Asia.

58 Brown, K. H. , *op. cit.*

59 El *shunga-e*, género que se caracteriza por sus representaciones de índole erótica, fue prohibido por el gobierno a principios de la Era Meiji, tras adoptarse la moralidad occidental como consecuencia de la invasión de las tropas extranjeras. A pesar de su pérdida de popularidad como consecuencia de su prohibición, continuó produciéndose de manera clandestina. En el propio *shunga-e* se ven los cambios estéticos de la época, pues las personas representadas eran a menudo hombres con uniformes occidentales. La occidentalización no se refleja sólo a nivel temático, pues también se adoptarán las técnicas occidentales.

vestir, la educación, la prostitución o el matrimonio, que eran característicos de una sociedad que, en un corto lapso de tiempo, había pasado a convertirse en un país fuertemente industrializado, que cada vez más importaba los aspectos propios de las naciones occidentales.

3.2. Kuroda Seiki y la nueva pintura japonesa

La llegada de Kuroda Seiki (1866-1924) al mundo de la pintura de Japón dio lugar a nuevos conceptos de feminidad en la sociedad de la época. Con la exhibición de sus cuadros, que representaban frecuentemente desnudos femeninos, comenzó a extenderse la idea de que la desnudez no respondía necesariamente a una visión erótica o a una cosificación del cuerpo, sino que podía aparecer como mera expresión artística.

Nacido en el seno de una familia adinerada, Kuroda decidió estudiar derecho en Francia, lugar donde residió durante aproximadamente una década, aunque abandonó dichos estudios para dedicarse por completo a la pintura. De Kuroda destaca un amplia producción de obras cercanas al impresionismo, pues durante sus años de estudio en París se dedicó a la pintura al aire libre y estudió con detenimiento cómo plasmar en su pintura los cambios de luz, algo propio de los artistas impresionistas. Según indicaban Kuroda y sus compañeros, durante su estancia en Francia estudiaban el estilo impresionista y a menudo se reunían en la pequeña villa de Grez-sur-Loing. Cerca de esta bucólica y pintoresca población se encontraba el bosque de Fontainebleau, que los artistas impresionistas y de la escuela de Barbizon frecuentemente visitaban y recogían en sus cuadros. Se interesaron especialmente por el pintor naturalista Jules Bastien-Lepage (1848-1884). Artistas como Lepage se caracterizaban por su estilo eclético, que combinaba el realismo academicista con el efecto *plein-air*⁶⁰ propio del impresionismo. Podría decirse que, gracias a Kuroda Seiki, el *yōga* fue finalmente aceptado por la gran mayoría de la sociedad, y gracias a él fueron cada vez más los artistas que pusieron en práctica este nuevo estilo.

La importancia de este autor en relación con el tema de la mujer en la pintura radica en que su obra *Morning Toilette* (1893), perdida durante la Segunda Guerra Mundial, sería el primer desnudo femenino en ser públicamente expuesto en Japón⁶¹. Lo cierto es que el propio Kuroda buscaba con esto poder romper los prejuicios de Japón frente a la representación del cuerpo desnudo. Así, a su vuelta a Japón, y debido a la exhibición de dicho cuadro, el pintor se encontró inicialmente con un importante rechazo a causa de la desnudez de la imagen, aunque con el paso de los años sus obras llegaron a ser reconocidas y apreciadas, dejando de lado los tabúes. Tal llegó a ser su fama que fue nombrado jefe de la Academia Imperial de Bellas Artes en 1922⁶², tras haber sido director en distintas escuelas de arte que se centraban en el estilo *yōga*. Kuroda siempre hizo hincapié en la importancia del esbozo y en la necesidad de conocer la anatomía del cuerpo para poder representarlo correctamente, algo que difiere mucho de la pintura tradicional japonesa, caracterizada por la desproporción del cuerpo y la falta de realismo. Además de esto, el pintor insistía en la importancia

60 Término pictórico que hace referencia a la pintura al aire libre, en contraposición al método de la pintura en interiores como el estudio. En el siglo XIX fueron muchos los artistas, por ejemplo los pintores de la Escuela de Barbizon, los que apostaban por pintar en el exterior debido a su preferencia por la luz natural. Así, los pintores reproducían en sus obras los distintos cambios de la luz y sus efectos sobre aquello que pintaban.

61 Buckland, R 2008. "Traveling Bunjin to Imperial Household Artist: Taki Katei (1830-1901) and the Transformation of Literati Painting in Late Nineteenth-century Japan". Tesis Doctoral inédita, Universidad de Nueva York.

62 Satō, D. *Modern Japanese art and the Meiji state: The politics of beauty*. Getty Publications, 2011.

de la composición y las posturas de los personajes, y reiteraba que los géneros más importantes eran los históricos, de temas amorosos y mitológicos. Otra pintura importante de Kuroda es el tríptico *Wisdom, Impression, Sentiment* (1889) (Fig. 4), exhibido en la Exposición Internacional de París de 1900, en la que las mujeres actúan como representaciones simbólicas de los tres conceptos que le dan nombre. Éste será el primero de sus cuadros en mostrar el desnudo de una mujer japonesa pues, en *Morning Toilette* (1893) la mujer representada es europea

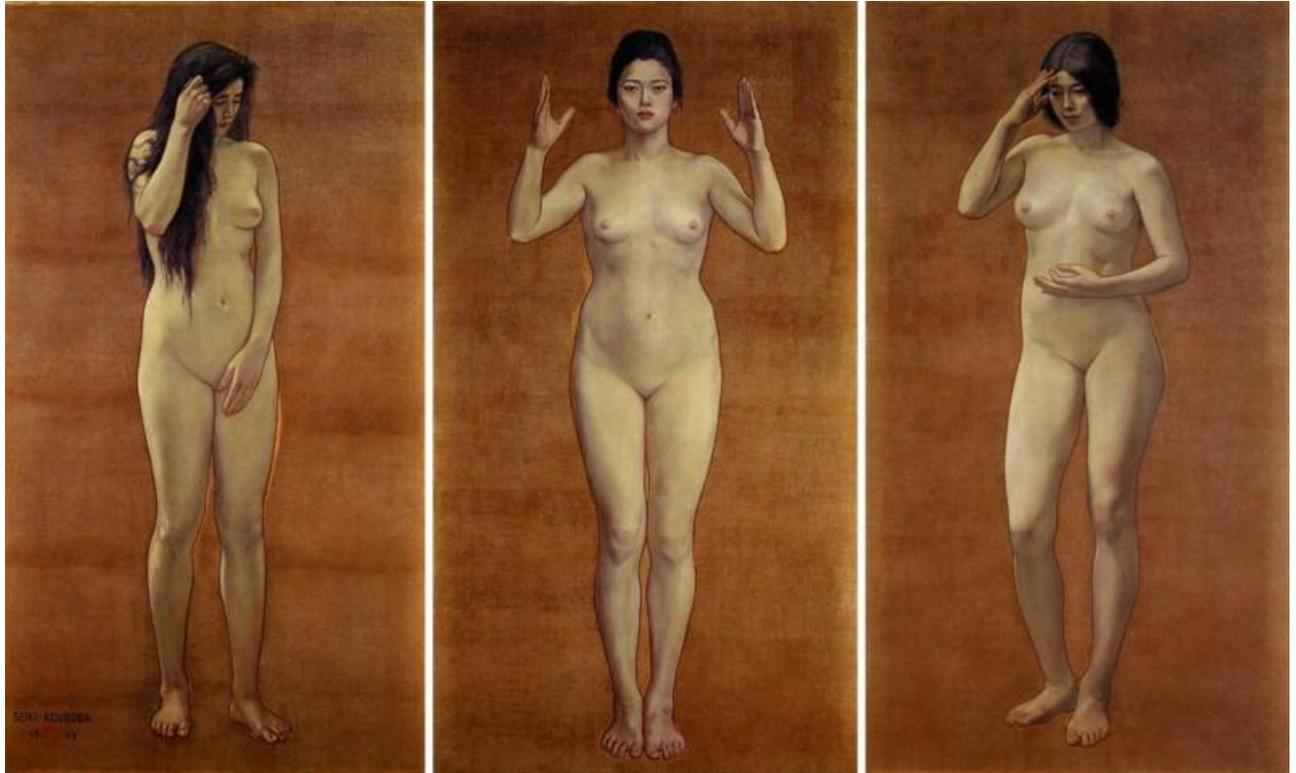


Fig. 4: *Wisdom, Impression, Sentiment*. Kuroda Seiki (1897-1899). Museo Nacional de Tokio.

De este modo, Kuroda no sólo popularizó el *yōga* y lo transmitió a sus numerosos alumnos, sino que a él se debe un nuevo tratamiento del cuerpo femenino que nunca antes se había dado en la tradición pictórica japonesa. Además de conseguir que el estilo occidental fuera más aceptado, hizo que la representación de la mujer fuera entendida desde nuevos puntos de vista.

3.3. La mujer japonesa a principios del siglo XX y el concepto de *moga*

En el Japón de principios del siglo XX, tal y como ocurrió en los países occidentales durante la expansión industrial y la urbanización, los cambios sociales dieron lugar a una nueva imagen de la mujer mucho más dinámica, liberal y activa. El creciente desarrollo de la industria de las comunicaciones, a través de los periódicos, revistas, películas y radio, tuvo un papel principal a la hora de mostrar una nueva imagen de la mujer como trabajadora, aunque las representaciones de esta como ama de casa eran también una constante. Mientras que en el *bijin-ga* tradicional las mujeres aparecían retratadas especialmente en el ámbito doméstico, en esta época comenzaron a aparecer imágenes de mujeres leyendo, pintando, escribiendo o realizando el *ikebana* –arreglo floral japonés. Hay un paso hacia una representación más realista de la mujer, con proporciones más reales y mujeres más robustas.

Durante este período las mujeres comenzaron a convertirse en iconos muy significativos de la ciudad moderna, con reproducciones de éstas en los medios de transporte públicos, tiendas y calles

abarrotaadas. Esta imagen de la mujer no resultaba únicamente novedosa, sino que era sumamente polifacética y daba lugar a un individualismo muy notable en la representación de la misma, ya que, tradicionalmente, las mujeres que aparecen en la pintura son difícilmente diferenciables, los rasgos particulares se perdían en la homogenización. Su vestimenta también contrastaba con la anterior, y suponía una ruptura con las ropas tradicionales como el *kimono*. De este modo, las nuevas imágenes de la mujer japonesa desafiaban los estereotipos que siempre se habían atribuido a éstas, consideradas esposas dóciles, dulces y delicadas. Aunque estas imágenes no representaban la realidad de todas las mujeres, sino que se reducían a un sector más bien pequeño de la población, demostraron que se estaba pasando de un modelo de sociedad a otro, y que la identidad de éstas era cada vez más heterogénea. De esta manera, la idea de un nuevo modelo de mujer cobraría en un principio fuerza especialmente entre colectivos intelectuales, pero acabarían por llegar al gran público.

Un punto de inflexión en esta nueva tendencia serán los años 20, pues Japón evolucionó durante esta década hasta llegar a ser una sociedad cada vez más consumista de la que la mujer formaba parte, en oposición a su imagen relegada a la vida de esposa y madre. Sin embargo, todos estos cambios serían propios únicamente de las áreas urbanas y las clases más pudientes, pues la situación en las zonas rurales y entre los más pobres eran bien distintas, por lo que este consumismo algo muy limitado. También durante esta época comenzaron a publicarse en revistas y periódicos artículos que hablaban del nuevo papel que las mujeres comenzaban a desempeñar en la sociedad⁶³, lo que suponía tanto una reafirmación de la transformación de la mujer como un escaparate que motivaba a las jóvenes a aspirar a nuevos roles dentro del entramado social. Así pues, muchas mujeres acabarían por verse reflejadas en los distintos medios de comunicación, pero además serviría para que muchas apostaran por trabajar no sólo debido a razones económicas, sino por el mero deseo de cultivarse a sí mismas y ser más independientes. La lectura de estos artículos, que conlleva la compra de prensa, reafirmaba el papel de la mujer como consumidora. También la publicidad jugó un papel muy importante en cuanto a este nuevo modelo de mujer como consumidora, pues se anunciaban cosméticos que captaban rápidamente el interés de éstas.

Esta nueva visión con respecto a las mujeres no seguiría un único camino, sino que se vería bifurcado en dos vertientes principales: por un lado, aparece la mujer como símbolo de deseo sexual e icono de belleza –al igual que ocurría en Estados Unidos–, y por otro, como trabajadora profesional, símbolo fundamental del proceso de modernización del país.

Si bien los ideales de belleza se habían basado tradicionalmente en la tez blanca y los labios rojos, con el proceso de occidentalización la gama cromática se vio ampliada. Con la Restauración Meiji (1868) se comenzó a hacer uso de polvos faciales de distintas tonalidades, pues se comenzó a pensar que cada una favorecía a las mujeres en función de su color natural, eligiendo tonos más acordes a éste. Otro cambio notable fue el abandono de la práctica del *ohaguro*, que quedó obsoleta en el periodo Taishō (1912-1926), debido, una vez más, a la influencia occidental. También el cabello se vio afectado por la occidentalización, pues, aunque a finales del siglo XIX y principios del XX se volvió a llevar el pelo suelto o en recogidos muy simples, durante los años siguientes las mujeres comenzaron a adoptar los peinados de moda en Europa y Estados Unidos, comenzando a llevar cortes más atrevidos y a rizarlo.

63 El nivel de alfabetismo entre las mujeres aumentó como resultado de la nueva obligatoriedad de asistir a la escuela primaria. Se promovía, además, que éstas acudieran también a la escuela secundaria, por lo que, para 1910, el número de mujeres que podía leer revistas y periódicos aumentó significativamente.

Durante los años 20 aparecen las *modan gāru* o *moga* –transcripción japonesa del inglés *modern girl*–, chicas que seguían la moda occidental y abandonaban por completo la estética japonesa. Éstas usaban el maquillaje para aparentar unos ojos más grandes con cejas muy marcadas y una boca pequeña, llevaban el pelo corto tratado con permanente –corte *bob*⁶⁴–, vestían con faldas ajustadas a la altura de las rodillas y usaban zapatos de tacón, siguiendo el estilo occidental de las *flapper*. Esta imagen se ve claramente retratada en la pintura de la época, especialmente en la litografía *A little tipsy* de Kobayakawa Kiyoshi (Fig. 5). En esta imagen se aprecian elementos de la moda occidental de la época, como el uso de anillo y reloj, su corte de pelo estilo *bob* y el consumo alcohol y de tabaco. Este retrato pone de manifiesto el contraste entre los dos tipos de mujer en el momento: la mujer de la imagen equivaldría a aquellas que se resistían al estereotipo de buena esposa y madre sabia, demostrando las distintas y contradictorias interpretaciones de qué se consideraba femenino. Las *moga*, que solían trabajar en cafés u oficinas, y fueron una primera muestra de la independencia financiera de la mujer en Japón. Mientras que los sectores más conservadores condenaban esta nueva moda y tachaban a sus seguidoras de promiscuas, estas jóvenes, que bailaban jazz y se atrevían incluso a bañarse en la playa, se mostraban seguras de sí mismas y no parecían afectadas por la opinión pública. El nuevo papel de la mujer comenzaba a salir de los estereotipos con los que durante tanto tiempo se las había identificado, y rompía con las ideas tradicionales establecidas en el siglo XVIII, cuando hubo un intento de estandarizar un modelo de *mujer perfecta* basado en la moral confuciana proveniente de China, que situaba a la mujer por debajo de su marido⁶⁵. Sin embargo, no todo se dividía en tradicional u occidental, y es que la combinación de aspectos estéticos de ambos ámbitos estaba a la orden del día, pues era muy común llevar el cabello al estilo occidental mientras se usaba el tradicional kimono japonés. Así pues, la modernización la moda y la estética no se basaría en la mera copia, sino que era, en realidad, un tipo de adaptación.

Las imágenes de revistas, libros, periódicos y publicidad y las pinturas de mujeres a finales del siglo XIX y principios del XX recogen ese cambio en el concepto de belleza y feminidad que tiene lugar en este período de la historia japonesa, poniendo de manifiesto la variedad de tipos de mujer que conformaban la sociedad del momento.



Fig. 5: *A little tipsy*. Kobayakawa Kiyoshi (1930).

64 La primera peluquería de estilo occidental de Japón abrirá en Tokyo en 1923 a cargo de Chieko Amano, de 27 años.

65 El confucianismo daba por sentado la inferioridad de la mujer e identificaba lo femenino con el *yin*, que se corresponde con lo negativo, la oscuridad y la debilidad. La educación de la mujer tenía como finalidad el convertirla en una buena esposa y que sirviera a modo de instrumento de transmisión de la tradición familiar a sus descendientes. Las pautas de esa educación se establecieron en un código de conducta denominado *Onna-daigaku* –gran enseñanza de la mujer. Publicado en 1716, este código marcó la vida de las mujeres hasta la restauración Meiji (1868).

4. La mujer en la pintura japonesa de entreguerras

La situación de la mujer en esta nueva configuración de Japón es un claro reflejo de los cambios que el país atravesaba en tan numerosos aspectos. Como ya se trataba en el apartado anterior, la occidentalización afectó a Japón de muy distintas maneras y llegó a todos los niveles posibles: las ciudades se llenaban de tecnología, se abrían cafés de estilo occidental, la moda cambiaba y adoptaba estilos americanos y europeos, se expandía el pensamiento de tendencia socialista y la literatura extranjera comenzaba a traducirse al japonés. En este ambiente de cambio, que ocurría de manera tan abrupta, las mujeres comenzaron a seguir la moda occidental en diferentes grados y por diferentes motivos. De este modo, las imágenes de mujeres del período de entreguerras son especialmente representativas en este sentido, ya que muestran a jóvenes que dejan de lado el *kimono* para adoptar estilos como el *flapper*, mientras que otras tantas se decantaban por combinar la ropa tradicional con detalles y complementos de origen extranjero. A menudo, aquellas mujeres que decidían abandonar la ropa japonesa y optaban por vestir siguiendo fielmente la moda occidental eran criticadas, especialmente por los sectores más conservadores de la sociedad. Algunos, de hecho, consideraban que lo occidental era sinónimo de vulgar. En cualquier caso, gracias en gran parte a la actividad de los colectivos feministas, las mujeres comenzaban también a acceder a ciertos puestos de trabajo, aunque ciertamente eran muy limitados⁶⁶. Como se ha visto, el desarrollo del feminismo en Japón fue bastante notable y contribuyó a que comenzara a extenderse la idea de que la mujer podía ser independiente, tener control sobre su cuerpo y tomar sus propias decisiones.

De toda la metamorfosis que Japón vivía en esta época, es de especial interés para este trabajo aquella que afectó a los cánones de belleza, y es que, como se verá a continuación, la representación de la mujer en la pintura supuso un claro reflejo de ello.

Cabe destacar, además, que el estilo, los materiales y las técnicas pictóricas también estaban cambiando debido a la influencia del arte occidental, que se consolidó gracias a artistas tan reconocidos como Kuroda Seiki.

De este modo, el presente apartado se centra en el caso de dos artistas cuya producción tiene lugar especialmente en el Japón de entreguerras (1919-1939): Uemura Shōen (1875-1949) y Takehisa Yumeji (1884-1934)⁶⁷. Analizando la pintura de ambos, se tratará de reflexionar sobre cómo, durante el mismo período, cada artista representa a la mujer de manera muy distinta, tanto por su forma de vestir como por sus gestos, las actividades que aparece realizando, la posición social y el poder adquisitivo, su carácter, su estética y sus circunstancias. Estudiando a ambos pintores también se puede apreciar cómo la pintura occidental influye en la manera de representar a la mujer, algo que en ocasiones es especialmente obvio y fácil de ver, pero más difícil de percibir en otras tantas. Así

66 A lo largo del siglo XX, los distintos colectivos feministas consiguieron, poco a poco, acceder a nuevos puestos de trabajo, más allá que el de secretaria o vendedora. Sin embargo, incluso a día de hoy hay puestos de trabajos que son considerados más propios del género femenino o masculino.

67 La elección de estos dos artistas se debe a que permiten conocer cómo era la realidad de Japón a principios del siglo XX a través de la figura de la mujer en la pintura. Al ser tan distintos, son un perfecto reflejo de los fuertes contrastes del Japón de la época, dividido entre lo moderno y lo tradicional. Además, permite ver cómo una mujer retrata al género femenino y cómo lo hace un hombre. Por otro lado, cabe destacar que Shōen será una artista puramente académica, mientras que Yumeji es marcadamente comercial. Sus obras ilustran cómo muchos siguen anclados en los valores tradicionales y la estética y los cánones clásicos de Japón, mientras que otros tantos se decantaban por todo lo occidental. Además, a través de su pintura, especialmente la de Yumeji, se puede ver cómo la mujer va saliendo de esos roles de género tradicionales.

pues, a medida que se ponen de relieve estas cuestiones, se irán buscando similitudes y diferencias entre ambos artistas. Para analizar adecuadamente la pintura de estos, se utilizan varias imágenes con el fin de ilustrar y mejorar la comprensión de lo que se explica.

4.1. Uemura Shōen y Takehisa Yumeji

Uemura Shōen y Takehisa Yumeji, artistas en los que se centra en el presente estudio, son dos de los pintores más reconocidos de finales del Período Meiji, el Período Taishō y la primera mitad del Período Shōwa, períodos que comprenden la Primera y la Segunda Guerra Mundial. La elección de comparar y contrastar la obra de estos dos autores se basa en que ambos tratan el género *bijin-ga* de una manera que, a pesar de parecer muy dispar, guarda ciertas similitudes en varios aspectos, como se trata de mostrar en este apartado. Mientras que las mujeres retratadas por Uemura Shōen parecen pertenecer a una clase más alta y son representadas de manera muy idealizada y llena de elegancia, con ropas sofisticadas y realizando danzas de teatro *nō*⁶⁸, las jóvenes que aparecen en las imágenes de Takehisa pertenecen, por lo general, a la clase trabajadora, y son a menudo retratadas en situaciones bastante duras que se veían obligadas a superar. A este aspecto se suma la diferencia de estilo entre ambos autores. Si bien Shōen es marcadamente clásica en su forma de pintar y sigue la tradición pictórica japonesa, Takehisa muestra una clara influencia de la pintura occidental de la época, especialmente del modernismo, como se explica más adelante. Así pues, podría decirse que la pintura de Shōen retrata una belleza más tradicional, en la que aparecen mujeres de clase alta y, por otro lado, las imágenes de Takehisa reflejan una cierta denuncia social y centra a menudo su atención en los sectores más desfavorecidos. Este último, además, es especialmente conocido por sus imágenes de carácter comercial, que aparecían con frecuencia en las revistas de la época⁶⁹. Shōen, en cambio, presentaba su trabajo en exhibiciones e incluso trabajó para la casa imperial. Otro aspecto a destacar es el hecho de que estudiar a estos autores permite ver cómo una mujer representa al género femenino y cómo un hombre lo hace.

Es interesante destacar que ninguno de estos dos artistas son realmente conocidos fuera de Japón, a pesar de que una de las ambiciones de Takehisa era alcanzar la fama en el extranjero. Esto se explica por el hecho de que muchos críticos occidentales ubicaban el arte japonés dentro de la categoría de artes decorativas, ya fueran cerámicas, lacas, pinturas o esculturas. Debido al fuerte carácter colonialista occidental del siglo XIX, los europeos consideraban que el término “bellas artes” sólo podía ser aplicado a las obras propias de los *pueblos civilizados*⁷⁰. En el caso de Takehisa, su falta de reconocimiento a nivel internacional se debe además a que era un artista comercial, que publicaba postales, hacía portadas para libros e ilustraba cuentos y revistas, por lo que no entraba en la definición de bellas artes.

68 Drama musical de máscaras que se caracteriza por su lentitud y por el uso de un escenario austero. El *nō*, que tiene su origen en el siglo XIV, evolucionó a partir de numerosas artes populares entre la aristocracia. Debido a su elegancia, sutileza y su registro elevado del lenguaje, el *nō* era especialmente apreciado por las clases altas, mientras que el *kabuki* era disfrutado por las clases populares.

69 Cabe recordar que estas revistas no eran representativas por completo de la sociedad japonesa, pues mostraba, sobre todo, a la mujer de ciudad, dejando de lado a campesinas, trabajadoras de fábricas, pescadores y mineras.

70 Spurgeon, J. L. “Western Aesthetics and Avant-Garde Trends in the Formation of Modern Nihonga”. Tesis doctoral inédita. Universidad de Wisconsin-Madison, 2010, p.77. Las profundas diferencias entre el arte académico occidental y el arte japonés acrecentaban estas opiniones, pues se consideraba que la falta de conocimiento de los japoneses de anatomía o de técnicas como el claroscuro suponían una lacra. Fenollosa trató de hacer cambiar de opinión a quienes defendían estas creencias, resaltando que la pintura japonesa era excelente en muchos otros aspectos formales como el color, el sombreado o la disposición armónica de los elementos representados.

4.1.1. Uemura Shōen

Uemura Shōen, pseudónimo de la pintora Uemura Tsune, fue una importante artista femenina durante la era Meiji, el período Taishō y comienzos de la era Shōwa. Conocida especialmente por sus pinturas *bijin-ga* y su estilo *nihonga*, la figura de Shōen resulta de gran interés, ya que es una de las pocas –si no la única– mujeres pintoras de Japón que han sido consideradas relevantes en un área dominada por los hombres. Aunque había mujeres que sí pintaban en privado, o en compañía de amigos cercanos a lo sumo, al carecer de la formación a la que podían acceder los hombres era muy difícil que una mujer pudiera progresar con su arte, y mucho menos vivir de ello. Las pocas excepciones que podían formarse en pintura, como era el caso de ciertas esposas o hijas de pintores, nunca llegaban a ser reconocidas por su trabajo. Además de esto, compaginar la vida pre-asignada de madre y ama de casa con una carrera artística era algo extremadamente difícil. Sin embargo, Uemura Shōen fue un caso poco convencional, ya que nunca contrajo matrimonio y crió sola a su hijo, sin desvelar oficialmente el nombre del padre, como se explica más adelante⁷¹. Así pues, Uemura Shōen supo hacer frente a la sociedad de su tiempo y seguir su vocación artística en una época en la que las pocas mujeres que pintaban se dedicaban al género pictórico paisajístico, de flores o pájaros⁷², y no de manera profesional.

Nacida en Shimogyō-ku (Kioto) en 1875, Uemura Shōen fue huérfana de padre al morir este dos meses antes de su nacimiento, por lo cual creció con su madre, sus tías y su hermana en un ambiente completamente femenino. Ya antes de aprender a leer y escribir, Shōen se dedicaba a pintar constantemente, en especial figuras femeninas, que acabarían siendo el tema más representado a lo largo de toda su producción y aquello por lo que más se la recordaría. Su pasión por el dibujo desde tan temprana edad llamó la atención de los clientes de la tienda de té que regentaba su madre, que comenzaron a regalarse libros y materiales de dibujo con frecuencia. Más tarde, ya en la escuela, su talento fue reconocido cuando ganó el premio de una exhibición de colegios de primaria a nivel nacional⁷³. Mientras que a finales del siglo XIX la mayoría de chicas eran enviadas a colegios en los que se les instruía en la costura y la ceremonia del té tras acabar la escuela primaria, la madre de Uemura apoyó a esta en su decisión de ir a la escuela de arte, a pesar de la oposición por parte del resto de miembros de la familia. Así pues, en 1887 Shōen entró en la Escuela de Pintura de la Prefectura de Kyoto a la edad de doce años. En esta fue alumna de Suzuki Shōnen (1848-1918)⁷⁴, artista de género *nihon-ga*. Shōen fue reconocida como una de sus mejores alumnas, y es para muchos la mujer artista más prominente del periodo Meiji. Mientras que muchos artistas japoneses de la época buscaban inspiración en Occidente, esta escuela de dibujo era más fiel al estilo tradicional japonés, algo visible a lo largo de toda la producción de Shōen⁷⁵. Como era costumbre en la relación

71 Yamada, N. y Merrit, H. 1992. "Uemura Shōen: her paintings of beautiful women". *Woman's Art Journal*. Vol. 13, no 2, pp.12-16.

72 Género de origen chino que suele ser representado en murales. Aunque este tipo de representaciones ya se hacían en Japón antes de recibir la influencia china, entre los siglos VII y X se adoptó el estilo propio de la Dinastía Tang (618-907).

73 Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.*

74 Artista de género *nihon-ga* conocido especialmente por sus paisajes y por su pintura de flores y pájaros. Shōnen consiguió distintos premios en exposiciones fuera de Japón como la Exposición Universal de París de 1900.

75 Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.*

maestro-alumno, se esperaba que esta reprodujera el mismo estilo que su profesor, y así lo hizo, aunque lo dotó de una nueva sensibilidad dentro de su estilo tradicional, haciéndolo propio. Al año de entrar en la escuela, en 1888, se decidió incorporar a las enseñanzas del centro la artesanía, a lo cual el maestro Shōnen se oponía, lo que lo llevó a abandonar su puesto de trabajo y dedicarse a dar clases de carácter privado en su propio hogar⁷⁶.

De este modo, Shōen abandonó también la escuela para atender a las clases de su profesor. De su romance con Shōnen, la artista tuvo un hijo nacido en 1902, Uemura Shōkō, también futuro pintor, al cual crió como madre soltera con las consecuentes dificultades que esto suponía en la época: su reputación fue manchada, algo que no es de extrañar si se tiene en cuenta que Kioto era una ciudad especialmente tradicional y conservadora, y que Shōnen era un hombre casado y con hijos. Tras tres años como alumna, a la edad de 15 años ganó una competición nacional de pintura, el *Shiki Bijin-zu*, con una obra que fue comprada por el británico duque de Connaught en su visita al archipiélago, noticia de la que se hicieron eco los periódicos de la época, lo cual le propició cierta fama a una temprana edad⁷⁷. En un autorretrato realizado por la artista con tinta china al año siguiente, en 1891, (Fig. 6) se nota ya con claridad el estilo tradicional japonés que aparece en toda su pintura, caracterizada por una línea muy marcada y por reflejar los cánones típicos de la mujer en la pintura japonesa, ataviada además con la vestimenta japonesa clásica: la cara y nariz son alargadas, la piel pálida, la boca pequeña y el cabello oscuro, liso y elegantemente recogido.



Fig. 6: *Autorretrato*. Uemura Shōen (1891). Museo de Arte de Shōhaku, Nara.

Tras siete años de aprendizaje con Shōnen, la artista entró en la academia privada de Kōno Bairei (1844-1895), considerado uno de los artistas de *ukiyo-e* más influyentes de la época. El estilo de éste se caracteriza por su delicadeza y por la suavidad de su trazo, bien distinto a la pincelada fuerte y vigorosa de Shōnen. Sin embargo, a los dos años de comenzar las clases con Bairei, este falleció, eligiendo entonces Shōen a uno de los discípulos de su maestro, Takeuchi Seihō (1864- 1942) como nuevo profesor, el cual siempre animaba a sus estudiantes a desarrollar un estilo propio. Para entonces, a la edad de 20 años, Shōen había decidido ya que aspiraría a ser pintora de manera profesional. En esta nueva escuela, siendo muy estricta consigo misma, se dedicó fervientemente a copiar todos los trabajos de su maestro, incluso a horas muy tempranas cuando el resto de alumnos aún no había llegado a clase. En 1900 formó parte de una nueva e importante exposición patrocinada por la Academia de Bellas Artes de Japón (*Nihon Bijutsuin*) junto con la Asociación de Pintura de Japón (*Nihon Kaiga Kyokai*), en la cual consiguió el tercer puesto, mientras que su anterior profesor, Shōnen, quedó por detrás de ella, en quinto lugar⁷⁸.

⁷⁶ Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.*

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*

Tras haber conseguido varios premios en distintas exposiciones, Shōen comenzó a conseguir cierta fama, por lo que decidió junto a su madre cerrar la tienda de té y comenzar a dar clases de pintura. Gracias a la impartición de clases y la venta de sus obras, Shōen pasó a ser la fuente de ingresos principal de la familia. Su hijo, hablando de su infancia, recuerda a una Shōen dedicada e inmersa siempre en su trabajo:

My mother's studio was on the second floor. She stayed there and painted from morning to night. I was prohibited from going upstairs because I might detract from her concentration on her work. [...] My mother, Shōen, went to museums very often [...] She took *yatate* (portable brush with sumi ink) for making *shukuzu* (small scaled copies and sketches). Making *shukuzu* of famous old paintings was for her an important method of study.⁷⁹

Como se afirma en la cita, era propio de Shōen llevar siempre consigo un cuaderno de dibujo para hacer esbozos y estudios de pinturas famosas, pero también de las personas que veía por la calle, sus posturas y expresiones, y de plantas y árboles. Son comunes en estos cuadernos los detalles de accesorios para el pelo, cepillos y máscaras de teatro *nō*, en el que la artista se inspiraba.



Fig. 7: *Honoo*. Uemura Shōen (1918). Museo Nacional de Tokio.

En 1918 Shōen presentó su cuadro *Honoo* (“llama”), una de sus obras más reconocidas (Fig. 7). Al igual que la mayor parte de sus trabajos, las medidas de *Honoo* eran considerables, con 189 cm de alto y 90 cm de ancho. La imagen que es representada en este cuadro es tomada del *Genji Monogatari* (Historia de Genji), y muestra a la dama Rokujō, amante abandonada del príncipe Genji. Esta, llena de celos al ver a Genji irse con otras mujeres, se deja llevar por el rencor y la desazón. Tras fallecer, su espíritu posee a la Dama Aoi, esposa de Genji, causando su muerte tras conocer que esta estaba embarazada. Previamente, los temas más recurrentes en la pintura de Shōen habían sido mujeres en actitud relajada en ambientes tranquilos y acogedores, pintadas con delicadeza y mostrando emoción de manera muy sutil. La propia artista explicaba:

I like to paint *bijin-ga* that reach[es] the zenith of truth, virtue, and beauty [...] In addition, I want to show the idealism and devotion inherent in the beauty of women.⁸⁰

Por este motivo, *Honoo* contrasta fuertemente con sus pinturas anteriores: en esta ocasión, la mujer es presentada con un aire fantasmal, piel especialmente blanca y cabellos oscuros que llegan al suelo y desaparecen entre los pliegues

79 «El estudio de mi madre estaba en la segunda planta. Se quedaba allí y pintaba de la mañana a la noche. Yo tenía prohibido subir las escaleras porque podría distraerla de su concentración en el trabajo. [...] Mi madre, Shōen, iba a museos con mucha frecuencia [...] Se llevaba *yatate* (pincel portátil con tinta *sumi*) para hacer *shukuzu* (pequeñas copias a escala y sketches). Hacer *shukuzu* de pinturas famosas era un importante método de estudio para ella.» En Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.* Traducción propia.

80 «Me gusta pintar *bijin-ga* que llegue al cénit de la verdad, la virtud y la belleza [...]. Además, quiero mostrar el idealismo y la devoción inherente a la belleza de las mujeres.» . En Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.* Traducción propia.

del *kimono*⁸¹. Su rostro, basado en la máscara de teatro *nō* que solía usarse para representar esta escena, muestra unos ojos que sugieren lágrimas, acompañados de un claro ejemplo de *hikimayu*, práctica de la que se hablaba en el apartado anterior que consistía en depilarse las cejas y dibujarlas en una posición más alta. Se considera que Shōen habría utilizado su propia experiencia amorosa con Shōnen para crear esta imagen, que es considerada una de sus mejores obras⁸². Sin embargo, siendo Shōen notablemente tradicional, la pintora temía que la fuerte expresividad y el cabello despeinado representados en *Honoo* se alejaran del género *bijin-ga*, y consideraba que era una imagen cercana a lo decadente. Esta opinión se explica por su miedo a que el público la relacionara con una nueva corriente que crecía en Kioto, liderada por el grupo *Kokuga Sōsaku Kyōkai* (Asociación Nacional de Pintura Creativa)⁸³, al que pertenecían varios compañeros de la artista. Este colectivo, formado por discípulos de Takeuchi Seihō, estaba influenciado por la pintura occidental, y producía obras que se alejaban del gusto por lo refinado propio de Shōen. Es por esto que la artista decidió alejarse de dicha asociación y seguir su propio camino, algo muy significativo si se tiene en cuenta que, en Japón, seguir las enseñanzas del maestro y adoptar su estilo es la costumbre, pues establece la identidad del discípulo, como ya se ha explicado. Así pues, Shōen siguió centrando sus obras en el retrato de mujeres de clase alta, bebiendo además del teatro *nō*, que era popular en la alta sociedad.

Tras la exhibición de *Honoo*, la artista pasó por un período poco productivo, causado posiblemente por una depresión u otros problemas personales, aunque poco se sabe en realidad del tema. Lo cierto es que, aunque fuera una temporada poco prolífica, Shōen siguió trabajando intensamente, ya que durante varios años centró toda su atención en pintar por encargo para la casa imperial, lo que suponía un gran reto al que dedicó casi veinte años. Además de esto, la madre de la artista sufrió un derrame cerebral en 1928, por lo que el cuidado de la misma recayó sobre Shōen hasta que, finalmente, falleció en 1934. Tras su muerte, Shōen retomó el hábito de pintar, y a finales de dicho año presentó su obra *Oyako* (Madre e hija), que sería adquirida por el gobierno. Este mismo año, siguiendo con una estética muy clásica y tradicional propia de la artista, Shōen terminó *Ao-mayu* (Cejas azuladas), pintura en la que se retrata a una mujer que sigue la tradición japonesa de depilarse las cejas y pintarlas más elevadas en un tono azulado. Más tarde, en 1936, se exhibe *Jo no Mai* (Fig. 8), obra muy representativa de la autora y que representa a una mujer realizando una danza introductoria de teatro *nō*, siendo este el teatro que gustaba a la alta sociedad

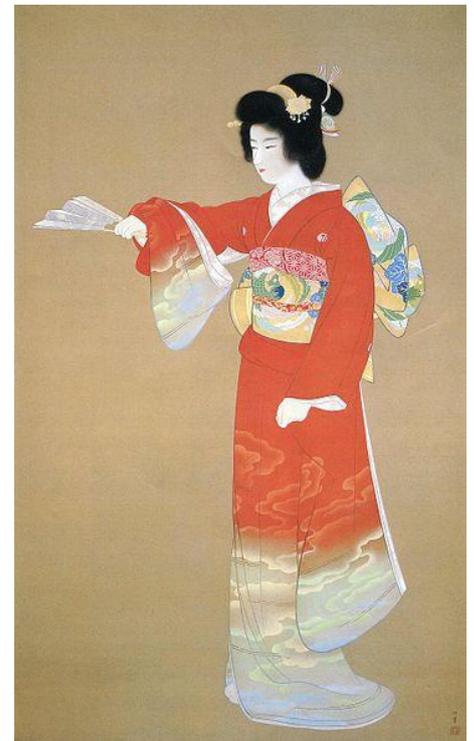


Fig. 8: *Jo no Mai*. Uemura Shōen (1936). Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio.

81 Por lo general, en Japón se representa a los fantasmas sin pies, pues se sobreentiende que levitan. En el teatro, inspiración de esta imagen, este efecto se consigue mediante el efecto de un *kimono* especialmente largo, como se aprecia en la imagen.

82 Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.*

83 La *Kokuga Sōsaku Kyōkai* fue la segunda sociedad de arte más importante de Japón de este período, formada por artistas prominentes de Kioto en 1918. Fue fundada bajo el principio de que cada artista debe tener total libertad de expresión. Este grupo se oponía al dominio del arte academicista del *Bunten* (Exhibición de Bellas Artes del Ministerio de Educación).

por su sutileza y elegancia en contraposición al teatro *kabuki*, más propio de las clases populares. La pintora describía a la mujer que aparece en *Jo no Mai* como una mujer ideal, y añadía que trató de retratar la nobleza de la mujer y que quería demostrar la firmeza y la fuerza de la misma a través de un estilo clásico. En esta imagen, la figura llena de colorido sobre un fondo neutro sirve como contraste y crea así un profundo sentido de presencia. De sus 60 años como pintora, hay quienes apuntan a que este nuevo período sería el de mayor esplendor en su carrera.

Con el desarrollo del militarismo en Japón a comienzos de la década de los 40, los únicos temas que se consideraban apropiados para la pintura, aparte de los militares, eran las escenas de la vida cotidiana, por lo que la pintura de género o pintura costumbrista se reafirmó como la protagonista de la gran mayoría de obras. De este modo, en 1941 una Shōen de 67 años pintaba por primera vez mujeres en sus puestos de trabajo, llenas de vitalidad y, a menudo, incluso con gotas de sudor imperceptibles en la frente, algo que muestra la importancia del detalle para la autora. Debido a esto, esta etapa podría considerarse uno de los puntos álgidos de su producción, pues muestra un nuevo grado de humanidad e interés en la sociedad de la época. A esta nueva corriente pertenece *Yugure* (Crepúsculo), pintura que representa a la madre de la artista, la cual, según esta, cosía sin cesar incluso cuando se ponía el sol. En esta imagen (Fig. 9), se aprecia cómo la mujer trata de aprovechar los últimos rayos de luz para enhebrar el hilo en la aguja. La pintura, hecha en colores beige con acentos rojos en los labios de la madre y el lazo, es simple en su composición y se libera de las convenciones del *bijin-ga* decorativo y lleno de color. Shōen comienza a explorar la vida de las mujeres con una nueva sensibilidad y representa a personas más corrientes y ordinarias, con ropas más comunes, menos elegantes. Unos años más tarde, en 1948 Shōen se convirtió en la primera mujer en recibir el *Bunka-kunshō*⁸⁴, galardón otorgado a distintas personas por sus contribuciones al arte, la literatura o la cultura que concede el Emperador de Japón. Al año siguiente, sin embargo, la artista fallece por cáncer de pulmón.



Fig. 9: *Yugure*. Uemura Shōen (1941).

El caso de Uemura Shōen es sin duda interesante, ya que siempre fue una fiel admiradora de los grabados de Hiroshige y Hokusai y nunca estudió la pintura occidental. Sin embargo, aunque las escenas que reproduce son ciertamente tradicionales y usa los materiales clásicos japoneses, por lo que su pintura se encuadra en el género *nihon-ga*, lo cierto es que se deja notar un cierto cambio en comparación con los artistas plenamente tradicionales:

84 Frédéric, L. et al. *Japan encyclopedia*. Harvard University Press, 2011.

Yet despite its dependence on native tradition, it shows a certain Western influence in its greater interest in illusionistic space and plastic form in contrast to the more linear emphasis and flatter, more decorative pattern which is characteristic of the work of an artist like Utamaro.⁸⁵⁻⁸⁶

Así pues, la influencia occidental, aunque sutil, se deja notar por ejemplo en *Yugure*. Esta pintura, con su grado de expresividad y su composición, es considerada la más cercana al estilo occidental de sus obras, lo cual resulta paradójico al tratarse además del cenit del afán de abstracción de la tradición japonesa por parte de la autora. En cualquier caso, cualquier influencia occidental que pueda aparecer en su pintura no habría sido intencionada, y ocurrirían de manera indirecta. Shōen, de hecho, nunca se unió a la corriente que por aquel entonces se extendía entre los pintores japoneses: el *plein-air*, introducido por Kuroda Seiki, como se explicaba en el apartado anterior. Además, Shōen siempre usó la brocha y las pinturas solubles hechas de pigmentos minerales (*iwaenogu*) y vegetales propios de la tradición japonesa, que daban lugar a un color rico y opaco. La línea, como es propio de la tradición pictórica japonesa, predomina siempre sobre el color, y su dominio del *bokashi*⁸⁷ es propio de su formación académica. Su trazo es fino pero firme, los contornos de las figuras son muy marcados pero finos. El color, bastante sólido, tiene la función de crear distintos ambientes, aunque tiene también un importante componente decorativo. Otro aspecto típico de la tradición artística japonesa, tanto en pintura como en literatura, es la inclusión de elementos que aluden a la estación del año. De este modo, en las obras de Shōen es común encontrar, por ejemplo, mujeres con abanicos, signo de que la escena tiene lugar en los húmedos días de verano, al igual que las luciérnagas indicarían el comienzo de dicha estación y la nieve simbolizaría el invierno.

Con el paso de los años, se puede ver cómo las figuras de Shōen pierden expresividad física, algo que se explica por la fuerte influencia del teatro *nō* en su obra. Mientras que el *kabuki* se caracteriza por ser expresivo y estar lleno de movimiento, el teatro *nō* hace uso de máscaras que no permiten la comunicación directa entre el actor y el espectador. En este tipo de teatro, lo esencial es siempre tratar de expresar mucho de la manera más sutil posible, al igual que ocurre en muchos otros ámbitos y artes del mundo japonés, como el *haiku*. Así, Shōen habría pasado a expresar los sentimientos de la mujer de manera más sutil, tal vez tratando de conservar ese aire refinado y elegante y procurando no caer en ese *bijin-ga* que consideraba decadente. Como ella misma explicaba, *Honoo* era una obra demasiado expresiva para la propia artista.

Cabe destacar también el hecho de que esta pintora, a pesar de inspirarse profundamente en el *ukiyo-e*, siempre se alejó del interés erótico que muchos artistas de esta tradición tenían. Shōen

85 Munsterberg, H. 1967. "Tradition and Innovation in Modern Japanese Painting". *Art Journal*, vol. 27, no 2, p.151-155.

86 «A pesar de su dependencia de la tradición nativa, muestra influencia occidental en su gran interés por el espacio ilusionista y la forma plástica, en contraste con los motivos decorativos con un énfasis más lineal y plano característico de artistas como Utamaro.» En Yamada, N. y Merrit, H., *op. cit.* Traducción propia.

87 Técnica de degradado propia del *ukiyo-e*. Aunque los métodos son varios, consiste básicamente en frotar los colores con una brocha mojada para aclarar el tono. Según los materiales usados y la forma resultante, cada tipo de degradado recibe un nombre. En un principio se usaba sobre todo para difuminar el azul del cielo hasta llegar a un tono blanco en el horizonte, como se ve claramente en la producción de Hiroshige. Sin embargo, esta técnica acaba perdiendo su propósito naturalista y se convierte en un motivo decorativo, aunque aparece de manera más sutil en otros autores que en los grabados de Hiroshige. Es especialmente característica del siglo XIX, pues era un proceso poco común en las obras anteriores a dicha época. El degradado puede hacerse en la plancha de impresión o directamente sobre el material final. En las imágenes de Shōen, el degradado también aparece como mezcla de colores, en una especie de transición de uno a otro.

no muestra en ninguna de sus imágenes la sensualidad de la mujer, no representa ningún desnudo o semi-desnudo, no se deja entrever nada. De este modo, podría deducirse que, a través de este estilo recatado, la pintora se estaría alejando de una cierta cosificación de la mujer. Así, el sexo femenino estaría dejando de ser retratado como objeto de deseo sexual, ya no sería representado conforme a los gustos e intereses de los varones, no estaría hecha para el consumo de los hombres⁸⁸. Así pues, Shōen muestra a sus mujeres en actitud dulce, lejos de la frecuente sensualidad con la que se las representa en el género *bijin-ga*. Aunque la figura femenina es el principal sujeto de su pintura, la habilidad de la artista para reflejar profundidad psicológica en sus cuadros los aleja de ser únicamente una *imagen bonita*⁸⁹. En este aspecto es interesante observar cómo la artista hacía uso de escenas de teatro nō para expresar distintas emociones y pensamientos de las mujeres que retrata. Así, Shōen se alejaría de la representación de la mujer vista únicamente como una bella efigie, por lo que deja de ser tan solo un elemento decorativo o superficial, pues la dotaba de sentimientos bien definidos y con carga psicológica plena. Además, es importante destacar que Shōen es especialmente admirada y reconocida por su coraje a la hora de abrirse hueco en un sector que estaba dominado por los hombres.

4.1.2. Takehisa Yumeji

Takehisa Yumeiji (1884-1934) fue un pintor y poeta japonés conocido por pintar *bijin-ga* tanto en estilo japonés, *nihon-ga*, como en estilo occidental, *yōga*. Nacido en Oku (ahora Setouchi), prefectura de Okayama, Takehisa Yumeiji, al contrario que Shōen, nunca estudió pintura en ninguna academia ni fue seguidor de ningún maestro, lo que llevó al artista a desarrollar un estilo muy particular. En un principio, la idea de Takehisa era la de dedicarse a la poesía, pero comenzó a diseñar postales cuando fue consciente de que no podría vivir siendo únicamente poeta, pues este mercado estaba en pleno florecimiento durante la época⁹⁰. Además de esto, se dedicó a la ilustración de libros para niños, de revistas y portadas de álbumes musicales⁹¹, que sirven como claro ejemplo de la síntesis entre lo japonés y lo occidental. Renegaba, sin embargo, del término “artista”, pues lo consideraba pretencioso, algo que molestaba a otros artistas de la época⁹². Así pues, Takehisa ganó una gran popularidad especialmente fuera de los círculos de artistas, entre la gente de a pie. Debido a su ideología socialista y su estilo poco convencional, era sobre todo la gente joven la que compraba ávidamente las revistas en las que se publicaban los trabajos de Takehisa, con frecuencia en contra de sus padres. A día de hoy, Takehisa Yumeji sigue siendo muy conocido y apreciado por los japoneses, con seis museos dedicados al mismo por todo Japón y su casa abierta al público.

88 Cabañas, P., 1996. “La imagen de la mujer en el grabado japonés”. *Revista de Estudios Asiáticos*, no2, pp.137-151. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Instituto Complutense de Asia.

89 Hay que recordar que el propio término usado para denominar el género de estos artistas, el *bijin-ga*, significa literalmente “mujer hermosa”.

90 En Japón, las primeras postales oficiales, del servicio de correos, fueron introducidas en diciembre de 1873, poco después de la llegada de los sellos. Más tarde, en 1900, comenzó la circulación de postales no vinculadas al gobierno.

91 Ilustró especialmente las portadas de álbumes de música popular y canciones para niños.

92 Aquí se aprecia que Takehisa es claramente productor de imágenes que se encuadraría en lo que se conoce como *cultura popular* o *cultura de masas*, en oposición a las Bellas Artes propias de la *alta cultura*. Estos son términos sociológicos y políticos que tradicionalmente se han usado para distinguir las actividades y gustos de las clases bajas y obreras, usado frecuentemente de manera peyorativa, frente al arte de las altas clases. Sin embargo, en la actualidad, la línea que separaba estos conceptos comenzó a ser cuestionada durante el siglo XIX y se ha ido desvaneciendo durante los últimos años. Gans, H. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*. Basic Books, 2008.

Tras asistir a la escuela primaria, Takehisa comenzó la secundaria en Kōbe en 1899, pero la abandonó un año después al ser reubicada su familia en Kyūshū, isla del sur de Japón. Reacio a permanecer en una zona que consideraba aislada del resto del país por su ubicación, Takehisa desafió los deseos de su padre y se trasladó a Tokio, donde entró en contacto con el movimiento socialista. Debido a ello, varios de sus primeros trabajos aparecieron en el periódico *Chokugen* (literalmente, “expresión honesta”, “palabras claras”), producido por *Heiminsha*, colectivo dirigido por distintos activistas y pensadores socialistas como Kōtoku Shūsui (1871-1911)⁹³ y Sakai Toshihiko (1871-1933)⁹⁴. En Tokio, cortada la relación con su padre y su familia, Takehisa realizó todo tipo de trabajos para poder mantenerse, como, por ejemplo, tirador de *rickshaw*. Conocedor de las dificultades de la clase obrera debido a sus circunstancias propias, el artista se hizo cada vez más afín a los colectivos de activistas radicales. Además, los obstáculos que tuvo que afrontar al trasladarse a Tokio y tratar de mantenerse como le era posible fueron una clara inspiración para sus obras. Otro acontecimiento que condicionó la obra de Takehisa fue el gran terremoto de Kanto de 1923, que causó una enorme devastación en diversas áreas y acabó con la vida de un gran número de personas, además de destruir gran parte de la obra del artista, lo que le afectó fuertemente.

Aunque con el tiempo acabó por romper los lazos con los movimientos políticos, Takehisa siempre conservó cierto espíritu de resistencia frente a las autoridades, compromiso con el pacifismo y las causas sociales y simpatía por la clase trabajadora oprimida, pues se consideraba a sí mismo parte de ella⁹⁵. De ahí que muchas de las obras del artista retraten a la mujer de la clase obrera y los obstáculos que estas debían afrontar, algo que no iba en concordancia con la idea del emperador benevolente que la casa imperial y el gobierno trataban de inculcar a la sociedad. La primera modelo importante para el artista fue su mujer, Kishi Tamaki, que se convirtió en uno de los ideales de belleza de la época. Con ella, el artista abrió una tienda en Tokio llamada *Minatoya* (tienda del puerto) en 1914, en la que vendían artículos de papelería, textiles –diseñados por Takehisa– y obras del pintor. Esta tienda pronto se convirtió en un punto de encuentro para artistas progresistas que seguían el movimiento *shin hanga*⁹⁶. Sin embargo, la relación acabó en tan solo dos años, y su siguiente esposa falleció a una temprana edad. Takehisa, que había sido siempre autodidacta, encontró muchas dificultades a la hora de cumplir su sueño de viajar al extranjero para estudiar arte en América o Europa. Finalmente, pudo viajar a California en 1931 y a sitios como París y Berlín en 1932, huyendo del creciente militarismo japonés. En esta última ciudad, el artista dio clases de *nihonga* en la Itten Schule⁹⁷, una importante escuela de arte alemana de principios del siglo XX. De vuelta en Japón, murió de tuberculosis en 1934.

93 Periodista a menudo considerado como un mártir de la izquierda al haber sido ser ejecutado, acusado de traición por el gobierno japonés. Su postura de desprecio hacia las leyes de prensa le trajo problemas con el gobierno en numerosas ocasiones, por lo que cumplió cinco meses de prisión en 1905. Fue además uno de los primeros en traducir *El Manifiesto Comunista* a la lengua japonesa.

94 Escritor e historiador que colaboró con Kōtoku Shūsui en la traducción de *El Manifiesto Comunista* en 1904.

95 Hartley, B., et al., 2012. “Text and image in pre-war Japan: Viewing Takehisa Yumeji through Sata Ineko’s’ from the caramel factory”. *Literature & Aesthetics*, vol. 22, no 2, p.153-173.

96 Traducido como “nuevas impresiones”, el *shin hanga* fue un movimiento artístico japonés de principios del siglo XX que mantuvo el sistema tradicional de producción del *ukiyo-e*, donde el artista y el impresor se dividen el trabajo, en oposición al *sōsaku-hanga*, que defendía la auto-elaboración.

97 Escuela creada por el artista suizo Johannes Itten (1888-1967), asociado a la Escuela Bauhaus.

De este autor se pueden encontrar retratos femeninos realizados con técnicas propias de la pintura japonesa, por ejemplo sobre biombos, y también hechos mediante métodos occidentales, como el óleo sobre lienzo. Resulta interesante que, incluso cuando realizaba retratos mediante las técnicas tradicionales japonesas, el estilo está marcadamente influenciado por la pintura occidental, como se verá más adelante. Tan propio es el estilo de Yumeji que se adoptó el término *Yumeji shiki bijin-ga* para describir sus retratos femeninos, es decir, “*bijin-ga* de estilo Yumeji”, muy característicos por su particular sentido estético. Sus imágenes, muestra de la armonía entre lo occidental y lo propiamente japonés, son reconocibles por las composiciones simples, líneas muy definidas, colores vivos, perspectivas generalmente frontales y un uso de la luz muy uniforme. Además de pintar mujeres, es común encontrar en su amplia producción imágenes de niños. A través de su obra se puede apreciar no sólo la influencia occidental en su estilo, sino que también muestra cómo la sociedad adopta la moda extranjera (Figs. 10 y 11). Algunos especialistas señalan también que los grandes ojos tan característicos de las mujeres que representa Takehisa podrían proceder de la inspiración extranjera⁹⁸. Así, aunque lo normal en sus obras es ver a mujeres que hacen uso del tradicional *kimono*, es común encontrar a niños, hombres y muchachas que llevan ropa de estilo no japonés. Además, aunque las mujeres visten a menudo con ropa japonesa en sus imágenes, los accesorios que usan y los peinados a menudo reflejan una influencia occidental bastante clara⁹⁹, como se ve especialmente en sus ilustraciones para revistas de los años 20. Takehisa, uno de los artistas comerciales más populares de la época, hacía ilustraciones para las revistas con mayor circulación en el momento, las cuales estaban sometidas a los intereses del Estado, es decir, debían promover los ideales y las políticas de las autoridades. Teniendo esto en mente, resulta interesante ver cómo Takehisa conseguía publicar imágenes en los medios de comunicación más comunes que



Fig. 11: *Yuki no kaze*. Takehisa Yumeji (1924).



Fig. 10: *Uranai*. Takehisa Yumeji (1926). Frontispicio.

cumplían con el hegemónico discurso japonés de la mujer *como buena mujer y sabia madre* a la vez que presentaban una clara influencia occidental y, a menudo, una discreta sensualidad.

Las estudiantes también son una constante en la pintura de Takehisa, un elemento que aparecía con frecuencia en la producción de la gran mayoría de artistas comerciales. Por lo general, el tipo de estudiante que se representaba era el de una chica de clase burguesa que acabaría siendo una futura esposa y madre, ya que la educación que recibían las jóvenes

⁹⁸ Merrit, H. *Modern Japanese woodblock prints: the early years*. University of Hawaii Press, 1990.

⁹⁹ Hartley, B. *Op. cit.*



Fig. 12: *Kurasumeeto* (Compañeras de clase). Takehisa Yumeji (1909).

durante esta época estaba, generalmente, dirigida a dicho fin. Takehisa se caracteriza además por retratar tanto a las *modan gāru*, mencionadas en el punto dos, como a las idílicas estudiantes y futuras amas de casa, una yuxtaposición que ejemplifica el claro contraste entre las distintas clases sociales y que sirve como reflejo de la cambiante sociedad japonesa. En la Fig. 12, publicada en 1907 para la revista educacional *Chūgaku sekai* (Mundo de la Escuela Secundaria), se puede apreciar que la joven de la derecha es hija de una familia con recursos, pues de su atuendo destaca un estiloso abrigo, el uso de pantalones masculinos *-hakama-* y unas mangas más cortas de lo normal, una extravagancia propia de las familias acomodadas. Además, es interesante ver que esta joven lleva en el pelo un lazo y va calzada con lo que parecen botas de tacón de estilo occidental. Takehisa resta importancia en cierto modo esta figura, que es la más común en la representación de jóvenes estudiantes, al pintarla dando la espalda al espectador. Así, el rostro que se aprecia es el de la joven que parece pertenecer a una familia menos acomodada. Esta perspectiva no parece casual, sino que podría tratarse de una estrategia narrativa que pone de relieve el contraste entre las distintas clases sociales. Pone de relieve sus diferencias dotando a la chica de clase menos acomodada de un mayor protagonismo, queriendo darle la importancia y el reconocimiento que, a su parecer, merece. Esta muchacha, como añadido, está cuidando de lo que parece ser su hermano menor, otro rasgo que pone de manifiesto las probables dificultades que atravesaría su familia. A esto se suma la clara diferencia entre sus kimono, que no hace más que marcar las diferentes circunstancias de cada una.

Los motivos de estas prendas son visiblemente más simples en la chica de la izquierda, que además hace uso de los *geta*, tipo de calzado típico japonés que se caracteriza por ser barato y práctico, muy alejado de las botas de estilo occidental de la joven de la derecha. Esta imagen, aunque sencilla a simple vista, demuestra la capacidad incisiva del artista para representar las profundas diferencias de la sociedad japonesa.

Otro tema interesante que refleja la realidad del Japón de entreguerras retratado por Takehisa es el éxodo rural propio de la época. En algunos casos ocurría además que, al trasladarse las personas a la ciudad en busca de trabajo y no encontrarlo, era común que estas volvieran a su hogar en el campo. Esta situación dio lugar a un escenario en que las personas que habían fracasado en su búsqueda de empleo se agruparan en estaciones y templos antes de volver a sus aldeas rurales. Las mujeres fueron parte de estas migraciones, representadas en la obra de Takehisa llevando consigo sus escasas posesiones. Estas, itinerantes, buscaban trabajo para ayudar económicamente a sus familias, y muestran un rostro que refleja muy claramente la falta de esperanza. De este modo, aquellas con el rostro oculto entre las manos, cabizbajas, expresando desazón, son un motivo recurrente en las imágenes de Takehisa.

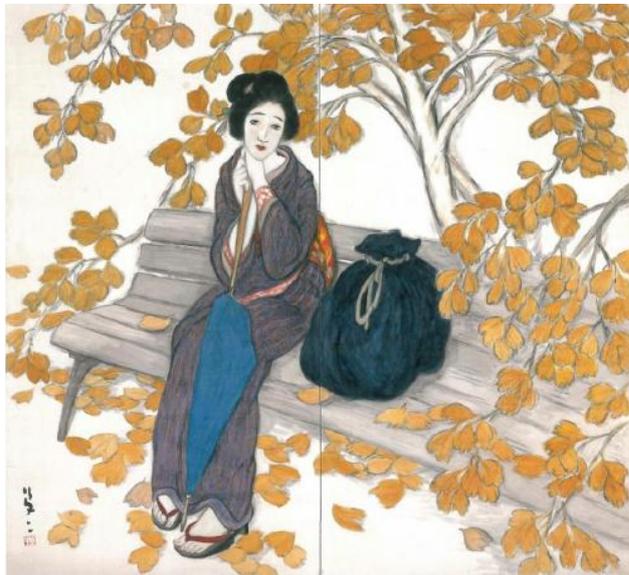


Fig. 13: *Aki no ikoi* (Descanso otoñal). Takehisa Yumeji (1920). Museo de Takehisa Yumeji en Okayama.

formado en arte a nivel académico podría haber jugado en su favor en este sentido, ya que, al aprender todo por sí mismo, no siguió la manera de pintar de ningún mentor, lo cual había sido el sistema tradicional de aprendizaje en Japón durante siglos. De este modo, el haber aprendido por su cuenta le habría brindado la oportunidad de ser más creativo, pues no estaba limitado o condicionado por ninguna escuela o profesor. Así, la falta de formación, lo que podría verse como una lacra, habría pasado a convertirse en una ventaja. Su estilo suele ser enmarcado en el *Taishō Roman*, tendencia cultural de principios del siglo XX que adoptó los principios del Romanticismo europeo¹⁰¹. El *Taishō Roman* fue evolucionando con la llegada del Modernismo a Japón, algo que se ve con claridad en las imágenes de Takehisa.

Aunque Takehisa aspiraba a ser reconocido internacionalmente, sus trabajos no son muy conocidos fuera de Japón aún a día de hoy, y hay pocas referencias extranjeras sobre el artista. Al considerarse que era un artista que no entraba en la definición de bellas artes y abarcar tantos aspectos de las artes visuales –publicidad, diseño gráfico, sets de escritura, toallas de mano–, es difícil encasillarlo en una categoría concreta, de ahí la falta de investigación sobre este autor. Aunque el propio Takehisa renegaba del término *artista*, se relacionó con círculos académicos de pintores y mantuvo buenas relaciones con pintores reconocidos del momento, como Fujishima Takeji (1867-1943), pintor romántico e impresionista –estilo *yōga*– influenciado también por el Art Nouveau.

Takehisa, al contrario que muchos de sus contemporáneos, que delegaban en grabadores e impresores, realizaba todas las tareas por sí mismo. Atraído por el arte occidental, especialmente por el *art nouveau* y por Gauguin, en su obra se deja ver una clara influencia de la pintura europea¹⁰⁰. Sus pinturas son fácilmente reconocibles por el uso de colores brillantes, formas alargadas y trazos definidos.

Lo que más llama la atención de las obras de este artista es que, mientras que muchos de sus contemporáneos adoptaban plenamente el estilo *yōga*, dedicándose a movimientos como el impresionismo, Takehisa optó sobre todo por pintar un *nihonga* al que incorporaba elementos de la pintura europea, creando un estilo individual e innovador. El no haber sido



Fig. 14: *Kurofuneya*. Takehisa Yumeji (1919).

100 Cabañas, P. 2005. "Protagonismo de la mujer". En *Hanga, Imágenes del mundo flotante. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Japón, pp.43-52.

101 Usui, K. *Marketing and consumption in modern Japan*. Routledge, 2014.

5. Conclusiones

El comienzo del siglo XX en Japón estuvo caracterizado por los múltiples cambios que el país atravesó en un período de tiempo muy reducido. Tras dos siglos de aislamiento, el archipiélago se abrió al mundo y emprendía todo un proceso de industrialización y modernización que otros países habían vivido en un espacio de tiempo bastante más dilatado. No es de extrañar que, en tal contexto, la sociedad japonesa destaque por su heterogeneidad y contrastes en múltiples aspectos. Así pues, la mujer es un ejemplo perfecto que refleja la realidad del país, pues su situación comienza a cambiar notablemente. Por un lado, hubo mujeres que optaron por seguir los roles de ama de casa, madre y esposa sumisa, mientras que otras se involucraron de lleno en el activismo feminista; aunque la gran mayoría seguía usando el *kimono*, un creciente número de jóvenes abandonaba la ropa tradicional japonesa y se decantaba por usar vestimenta occidental¹⁰², bastante más reveladora, algo que escandalizaba a las clases más conservadoras¹⁰³.

En este sentido, se entiende que fenómenos como el feminismo comenzaran a desarrollarse en la época¹⁰⁴, movimiento gracias al cual las mujeres empezaron a ser conscientes de que era necesario manifestar su descontento con los roles de género tradicionales y luchar por conseguir los mismos derechos de los que los hombres ya gozaban. De este modo, entre muchas otras cosas, la mujer trataba de acceder a los mismos niveles de educación que el hombre y exigía una política de control de natalidad más justa. Además, en esta época, un número considerable de mujeres comenzaría a incorporarse al mercado laboral y optaría por trabajar, sobre todo, en fábricas, oficinas e incluso cafeterías. En cualquier caso, cabe señalar que el movimiento feminista en Japón está lleno de matices que lo diferencian del feminismo occidental, tema que merecería ser tratado en mayor profundidad en futuros trabajos.

En un ambiente marcado por tan rápidos y numerosos cambios, resulta interesante observar cómo el arte de la época refleja esta metamorfosis tan única. La occidentalización del país es evidente y se deja notar a través de sus manifestaciones culturales, como es el caso de la pintura. Es por esto que resulta de gran interés el análisis de artistas como Uemura Shōen y Takehisa Yumeji, ya que muestran, cada uno a su modo, lo singular que fue esta etapa de Japón. Al observar la obra de ambos pintores se puede apreciar a simple vista que el país vivía una época marcada por opuestos: por un lado, el mundo rural, por otro, el desarrollo de las grandes ciudades y las fábricas. Al estudiar la pintura de Shōen es fácil advertir que una gran parte de la sociedad seguía siendo muy tradicional y conservadora. Esta artista retrata a mujeres que visten el *kimono*, pinta escenas de teatro *nō* y nunca muestra una excesiva expresividad o sensualidad en sus obras. Además, el físico de la mujer representada por Shōen sigue los cánones estéticos tradicionales de Japón: la actitud de estas es elegante, el cuerpo siempre está tapado y no se marcan sus contornos, la base de maquillaje es blanca, los ojos son delgados y alargados, los labios rojizos y las cejas largas y finas –a veces, incluso,

102 Las *modan gāru*, de las que se hablaba en un apartado anterior, se mostraban en las revistas como la antítesis de esas mujeres que seguían los estándares de *buena mujer y madre sabia*.

103 Se daba también el caso de que muchas mujeres combinaban la ropa tradicional japonesa con detalles, complementos y adornos occidentales. Por otro lado, hubo además una tendencia a occidentalizar el propio *kimono*, acortando las mangas de este, por ejemplo.

104 Como ya se explicaba, el debate sobre los orígenes del feminismo en Japón sigue abierto. Por un lado, se dice que podría haber surgido como importación del activismo feminista occidental y, por otra parte, se defiende que habría comenzado a desarrollarse en Japón sin la influencia extranjera.

pinta mujeres con el ya mencionado *hikimayu*. Salta así a la vista que la estética autóctona del país seguía estando aún muy presente, pues, además, siempre muestra gestos y actitudes elegantes y solemnes. Sin embargo, aun siguiendo la estética tradicional, llama la atención ver cómo también retrata a la mujer trabajando. Ella misma, en su vida personal, salía de los tradicionales roles de género, pues fue madre soltera y vivió profesionalmente del arte siendo mujer, cuando el mercado del arte era de ámbito masculino.

Yumeji, sin embargo, refleja en su obra la otra cara de la sociedad. Este pintor, relacionado con los colectivos de izquierdas, muestra una realidad marcada por las complicadas situaciones a las que dio lugar el proceso de industrialización y hace a menudo hincapié en las desigualdades sociales. Por otro lado, también se dedicó a ilustrar revistas que gozaban de especial popularidad entre los jóvenes y reflejaban la modernización del país. En este sentido, podría decirse que Yumeji es más comercial y más cercano a la cultura popular. En las imágenes de este autor, aunque también aparecen mujeres con *kimono*, se puede ver a jóvenes que visten con ropas extranjeras y que se maquillan siguiendo la moda occidental: las faldas no siempre llegan hasta los pies, los ojos se pintan con la intención de parecer más grandes y la base de maquillaje es menos pálida. Refleja, además, cómo estas se incorporaban al mundo del ocio y al ámbito laboral. En su caso, la modernización que vivía el país es especialmente notable. A través de la figura de la mujer, Yumeji muestra además cierto carácter de denuncia social, algo directamente relacionado con su ideología política socialista.

Las diferencias en cuanto a temas y estilos son notables: Shōen, por su parte, siguió a varios profesores, mientras que Yumeji fue autodidacta; los dos artistas utilizaban técnicas distintas, y el segundo de estos trabajó con múltiples formatos; el grado de expresividad es notablemente mayor en las obras de este último, al igual que las situaciones en las que se retrata a las mujeres; los escenarios en los que se presenta a los personajes son más diversos en el caso de Yumeji –incluso las retrata jugando a las cartas o en bares y cafeterías–, mientras que los espacios de Shōen son más neutrales; los colores del artista son más vivos y llamativos, mientras que los de ella son más suaves; la artista siempre se movió por círculos académicos, museos y exposiciones, mientras que él fue un artista comercial que publicaba sus ilustraciones en revistas, pósters y carteles. Ambos autores son rápidamente identificables ya que sus imágenes conforman una unidad estética muy clara y marcadamente distinta.

Sin embargo, aunque estos artistas puedan parecer la antítesis del otro, en realidad existen ciertas similitudes en su obra. A pesar de hacerlo desde su propia óptica, ambos tratan el género *bijin-ga*, y en ambos casos se muestra, por ejemplo, a una mujer que trabaja. Yumeji, más ecléctico, también hizo uso de las técnicas y los materiales tradicionales que Shōen usaba. Como es característico de la tradición pictórica japonesa, en ambos casos la línea predomina fuertemente sobre el color. Además, aunque mantenían relaciones cercanas con otros artistas, ambos optaron por desarrollar un estilo propio y no llegaron a formar parte, de manera oficial, de colectivos o grupos de pintores, a pesar de relacionarse con algunos de ellos.

De este modo, aunque ambos autores tratan el género *bijin-ga*, cada uno lo hace desde una perspectiva distinta y mediante una caracterización muy diferente. Sin embargo, aunque en el caso de Yumeji es más evidente, la modernización y la occidentalización del país se dejan notar en la pintura de ambos. Con Shōen, la evolución del *bijin-ga* se aprecia principalmente en el hecho de que retrata a la mujer trabajando, algo bastante novedoso, ya que anteriormente se la solía representar, sobre todo, maquillándose. Con Yumeji, la transformación del género es palpable desde el primer momento: las mujeres que retrata emigrando del campo a la ciudad para buscar trabajo son un

claro reflejo de esta nueva realidad socioeconómica, y las jóvenes *modan gāru*, dedicadas al ocio, son el paradigma de la modernidad y la adopción de la estética occidental. De este modo, se puede constatar que sus diferencias son, en realidad, el reflejo de lo profundamente dispar que era la sociedad de la época. Ambos muestran los grandes contrastes del Japón de principios del siglo XX a través de perspectivas distintas, por lo que se demuestra que el país, lejos de ser un todo homogéneo, vivía un tiempo marcado por opuestos. Dentro de este contexto, la evolución de la mujer dentro de la sociedad japonesa es un fenómeno esencial, por lo que la manera de retratarla evidencia la nueva realidad del país. Gracias a ello se aprecia que las mujeres comenzaban a ser conscientes de que estaba en sus manos el tomar las decisiones que consideraran adecuadas y de que había que luchar contra las injusticias que sufrían por su condición de mujer. Se comprueba, además, que comenzaba su incorporación al mundo laboral y que la ropa y la estética occidental empezaban a propagarse. Todo este clima se ve reflejado en una nueva forma de retratar a la mujer. Sin embargo, no se puede ignorar que una gran parte de la sociedad seguía anclada en los valores del Japón más tradicional, lo que daría lugar a una naturaleza muy particular del país, marcada por diferencias que parecen irreconciliables.

Estudiar a la sociedad japonesa desde la perspectiva del arte y la mujer ayuda a conocer mejor los puntos de vista tan variados de las personas que vivieron esta época, algo que depende, como cabe esperar, de numerosos factores que condicionan a cada persona, como la clase social o el género. Es por ello que se ha tomado como objeto de estudio la obra de una mujer y la de un hombre pues, además, Shōen vivió en una zona más rural mientras que Yumeji se mudó a la gran ciudad, Tokio. Las obras de estos artistas suponen, al fin y al cabo, una reflexión sobre su entorno, de ahí su interés. El tema estudiado, además, permite que se exploren asuntos tan interesantes como el concepto de belleza, la evolución de la pintura, la influencia occidental en el arte y el movimiento feminista. Cabe destacar que este último, el feminismo, es un tema muy actual en estos momentos, por lo que aprender sobre sus orígenes y su desarrollo en otros países resulta de especial interés. Además de esto, es necesario mencionar que el género *bijin-ga*, adaptado a la actualidad, sigue siendo tratado a día de hoy por artistas contemporáneos japoneses, con la particularidad de que su evolución ha hecho que los estilos se vean muy multiplicados, tanto por los materiales y las técnicas usadas como por el estilo individual de los autores¹⁰⁵.

A raíz de este análisis, es posible plantear muchas otras líneas de investigación. Sin embargo, debido a la naturaleza y la extensión del trabajo, no se puede profundizar en ellas tanto como cabría desear, pues es necesario mantener el enfoque sobre el objeto de estudio principal. Temas como el feminismo en Japón y la occidentalización a través de la moda o a través de la pintura son asuntos que merecerían, pues, un análisis más extenso en futuros trabajos. La representación de la mujer, centrada en este trabajo en la obra de Takehisa Yumeji y Uemura Shōen, podría también ser enfocada en la pintura de distintos autores de este mismo período, pues cada uno ofrece sus propias particularidades. Sin embargo, nuevamente por la extensión del trabajo, abarcar tan amplio estudio en un escrito tan limitado no permitiría analizar a fondo a tan diversos artistas. Otro factor a tener en cuenta es la escasa bibliografía sobre los dos artistas principales, especialmente en español, pero también en inglés, lo cual sorprende al tenerse en cuenta que ambos son pintores de renombre en Japón. Es por ello que también ha sido necesario recurrir a libros en lengua japonesa. Así pues, quedaría pendiente realizar futuros trabajos que hagan posible que artistas tan importantes

105 Este es el caso de artistas como Yasunari Ikegana. Este trata el género *bijin-ga* con un estilo que, además, sigue las antiguas tradiciones japonesas, cercano al *nihonga*.

comiencen a ser conocidos fuera de su país de origen. Por todo esto, resultaría conveniente realizar una mayor investigación sobre estos asuntos en un futuro, con el propósito de lograr una correcta difusión acorde a su posición dentro de la historia del arte de Japón.

Por último, es interesante recordar que, tal y como se afirmaba al comienzo de este trabajo, lo que se considera bello radica, inconscientemente, en la sensibilidad de una mayoría y no en los gustos individuales. Es este concepto de belleza el que se plasma en el arte a través del tiempo y permite al observador advertir los cambios en los cánones de belleza. Mediante un análisis más exhaustivo, es posible comprender cuál es la realidad de la sociedad que produce estas imágenes al situarlas en un período y un contexto concretos, de manera que el arte se convierte en una herramienta esencial para conocer la historia.

Bibliografía

- Akiko, N. y Yoda, T. 1993. "The formation of the myth of motherhood in Japan". *US-Japan Women's Journal. English Supplement*, no 4, pp.70-82.
- Barlés, E. y Almazán, D. *La mujer japonesa: realidad y mito*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Brown, K. H. *Dangerous beauties and dutiful wives: popular portraits of women in Japan, 1905-1925*. Dover Publications, 2011.
- Bru i Turull, R. 2007. "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1868- 1887)". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 21, pp.57-86.
- Bru i Turull, R. 2009. "El comerç d'art japonès a Barcelona: (1887-1915)". *Locus amoenus*, (10), pp.259-277.
- Bru i Turull, R. *Els orígens del japonisme a Barcelona: la presència del Japó a les arts del vuit-cents, 1868-1888*. Institut d'Estudis Món Juïc, 2011.
- Buckley, S. *Broken Silence: Voices of Japanese Feminism*. University of California Press, 1997.
- Cabañas Moreno, P. 2005. "Protagonismo de la mujer". *Hanga, Imágenes del mundo flotante. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Japón, pp.43-52.
- Cary, O. *A History of Christianity in Japan: Roman Catholic, Greek Orthodox, and Protestant Missions*. Tuttle Publishing, 1976.
- Duiker, W. y Spielvogel, J. *World History*. Cengage learning, 2015.
- Germer, A. et al. *Gender, Nation and State in Modern Japan*. Routledge, 2014.

- Gombrich, E. H. *La Historia del Arte*. Phaidon, 2013.
- Gutiérrez, F. G. *Japón y occidente: influencias recíprocas en el arte*. Ediciones Guadalquivir, 1990.
- Hamanaka, S. y Newland, A. R. *The Female Image: Twentieth Century Prints of Japanese Beauties*. Hotei Publishing, 2000.
- Hane, M. *Reflections on the Way to the Gallows: Rebel Women in Prewar Japan*. University of California Press, 1988.
- Hane, M. *Breve historia de Japón*. Alianza editorial, 2011.
- Harris, F. *Ukiyo-e: the art of the Japanese print*. Tuttle Publishing, 2013.
- Hume, N. G. *Japanese aesthetics and culture: a reader*. Suny Press, 1995.
- Hunter, R. 2014. "Aesthetics of womanhood in Heian Japan". Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oregon.
- Jansen, M. B. *The Making of Modern Japan*. Harvard University Press, 2002.
- Keene, D. *Emperor of Japan: Meiji and His World, 1852-1912*. Columbia University Press, 2013.
- Kyo, C. *The Search for the Beautiful Woman: A Cultural History of Japanese and Chinese Beauty*. Rowman & Littlefield Publishers, 2012.
- Lowell, A. et al. *Diaries of Court Ladies of Old Japan*. Courier Corporation, 2003.
- Merritt, H. y Yamada, N. *Guide to modern Japanese woodblock prints: 1900-1975*. University of Hawaii Press, 1995.
- Merritt, H. y Yamada, N. 1992. "Uemura Shōen: her paintings of beautiful women". *Woman's Art Journal*. Vol. 13, no 2, pp.12-16.
- Miller, L. *Beauty up. Exploring contemporary Japanese body aesthetics*. University of California Press, 2006.
- Mulhern, C. I. *Heroic with Grace: Legendary Women of Japan*. Routledge, 2015.
- Nara, H. *Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts*. Lexington Books, 2007.
- Salafranca, F. L. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Editorial Verbum, 2003.
- Salter, R. *Japanese woodblock printing*. University of Hawaii Press, 2001.
- Sansom, G. B. *A History of Japan to 1334*. Stanford University Press, 1958.
- Sato, B. *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*. Duke University Press, 2003.

- Satō, D. *Modern Japanese art and the Meiji state: the politics of beauty*. Getty Publications, 2011.
- Shusaku, N. 1993. "Fukuzawa Yukichi (1835-1901)". *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, no 3, pp.521-534.
- Sievers, S. L. *Flowers in Salt: The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan*. Stanford University Press, 1983.
- Shively, D. H. et al. *The Cambridge History of Japan: Heian Japan*. Cambridge University Press, 1993.
- Shonagon, S. *The pillow book*. Penguin UK, 2006.
- Surgeon, J. L. 2010. "Western Aesthetics and Avant-Garde Trends in the Formation of Modern Nihonga". Tesis Doctoral inédita. Universidad de Wisconsin-Madison.
- Tipton, E. K. y Clark, J. (Eds.). *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s*. University of Hawaii Press, 2000.
- Tipton, E. K. (Ed.). *Society and the state in interwar Japan*. Routledge, 2002.
- Usui, K. *Marketing and consumption in modern Japan*. Routledge, 2014.
- Winther-Tamaki, B. *Maximum Embodiment: Yoga, the Western Painting of Japan, 1912-1955*. University of Hawaii Press, 2012.
- Yamada, C. 1940. "Japanese Modern Art". *Monumenta Nipponica*, 3(2), pp.567-578.