



RECUPERANDO EL DISCURSO SOBRE SU PROPIA HISTORIA DEL ARTE: LA PARTICIPACIÓN JAPONESA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE PARÍS (1867) A CHICAGO (1893)

Japan's Reclaiming of the Discourse on its Art History: Japanese Participation in Universal Exhibitions from Paris (1867) to Chicago (1893)

Daniel Sastre de la Vega

Centro de Estudios de Asia Oriental
Universidad Autónoma de Madrid

E-mail: daniel.sastre@uam.es



Autor

Uno de los procesos más interesantes que se puede documentar por medio de la participación de los Gobiernos japoneses en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX es el papel que tenía en las relaciones internacionales el peso de la tradición cultural de cada nación manifestada a través de obras artísticas. Japón entendió muy pronto este aspecto de la política internacional y progresivamente configuró un discurso propio sobre la historia del arte japonés estableciendo una delimitación con las interpretaciones que desde Occidente se hacía de la misma. En este artículo se intentará observar las diferentes circunstancias de participación por parte de Japón en estas efemérides prestando especial atención a aquellos documentos o acciones que las autoridades japonesas publicaron o realizaron para dar a conocer su patrimonio. La mejora de las condiciones materiales de Japón repercutió especialmente en su representación en estas, pero desde un principio existió la apuesta por participar siempre en estos eventos. Se evidencia así la prioridad para el Gobierno japonés de ser visto en compañía del resto de las naciones y, a ser posible, de las potencias más desarrolladas. La razón última de esta perenne necesidad de retratarse continuamente frente al mundo radica en la insistencia del resto de potencias desarrolladas occidentales de emplazar el papel de Japón dentro del mundo en una categoría inferior, menos desarrollada y que consideraba, por ende, su arte en la misma posición de inferioridad.

Dentro de esta evolución, la participación en la Exposición Colombina de Chicago del año 1893 marca un hito al ser la primera ocasión en que se expone a un público extranjero un



Resumen

discurso consistente e hilado de una historia del arte japonés materializado en un pabellón arquitectónico considerado uno de los puntos álgidos de su producción artística. Se daba el primer paso para un definitivo viraje en la posesión del conocimiento y articulación sobre el arte japonés que se consolidaría en la Exposición Universal de París de 1900.

The role of the cultural tradition of a nation manifested through its art works in international relations such as seen at the Universal Exhibitions during the second half of the 19th century has been documented, but it is particularly fascinating if we pay attention to Japan's participation in such exhibitions. Japan understood this aspect of international politics explicitly and progressively configured its very own discourse on Japanese Art History, a subject which until that time had been primarily interpreted through Western perspectives.

This article will try to analyze the different circumstances of Japan's participation in these events, paying special attention to documents published or actions taken by Japanese authorities in order to disseminate knowledge of its heritage. While the improvement of material conditions in Japan had a direct influence in Japan's representation in the exhibitions, already from the beginning there was a bet by the Japanese Government to be there. This indicates Japanese authorities' priority to showcase Japan together with the rest of the participating nations in the hopes that Japan would be seen as one of the most developed nations. Another reason for such need to present itself to the world was the insistence by the rest of the developed countries on placing Japan within an inferior category, as less developed, and consequently, placing its art in the same inferior position.

Within this evolution of Japan's regaining its right to its own Art History, its participation in the Columbine Exhibition of Chicago in 1893 was epoch-making, since it was the first occasion in which the international public was presented with a consistent and solid discourse on Japanese Art History materialized in an architectonic pavilion considered to be one of the apexes of Japan's artistic production. It was the first step into swinging the balance in the possession and articulation of knowledge on Japanese Art that would be completely secured by the time of the Paris Universal Exhibition of 1900.

Historia del Arte japonés; exposiciones universales; Pabellón Ho-Ō-Den; Okakura Kakuzō; historiografía japonesa.

Japanese Art History; universal exhibitions; Hō-ō-den Pavilion; Okakura Kakuzō; Japanese historiography.

Recibido: 17-01-2020. Aceptado: 17-03-2020



Abstract



Key words



Fechas

1. Introducción

La segunda mitad del siglo XIX fue la edad dorada de las exposiciones universales. Estos eran eventos organizados por los Gobiernos de un país y que poco a poco se fueron convirtiendo en el escaparate de los avances de la tecnología y las artes. No tan solo eso, una amigable rivalidad se establecía entre los países organizadores, así como en los países participantes que se recompensaba en multitud de concursos y competiciones con medallas en diversas categorías.

La tradición de exposiciones universales se considera habitualmente inaugurada con la gran exposición de Londres de 1851 celebrada en el famoso Cristal Palace de Joseph Paxton (1803-1865). Le siguieron las grandes exposiciones de París de 1867, Viena de 1873, Filadelfia de 1876, París de 1889 y Chicago de 1893¹. Son precisamente dichas muestras las que se analizarán en este estudio por ser las más relevantes tanto por nivel de convocatoria como por su posterior influencia en la evolución del pensamiento artístico sobre Japón. También son fundamentales para comprender la evolución de la articulación de un discurso sobre la historia del arte japonés.

Progresivamente, estas ferias se fueron convirtiendo en escaparates internacionales donde mostrar el estado de desarrollo de cada nación. Esto se puede ejemplificar en la llamada a participar en la Exposición Colombina de 1893 por parte de las autoridades estadounidenses:

Y en el nombre del Gobierno y las Gentes de los Estados Unidos, por la presente invito a todas las naciones de la Tierra a tomar parte en la conmemoración de un evento que es preeminente en la historia humana y de interés perenne a la humanidad y que designen representantes para esto, y a enviar el tipo de muestras a la Exposición Universal Colombina como mejor se ajusten e ilustren completamente sus recursos, sus industrias y su progreso en civilización². (Miles, 1892, p. 1)

Las exposiciones universales se iban conformando en esto precisamente, un momento para entender cuál era el estado de la civilización mundial por medio de comparar lo que se exponía en cada uno de los pabellones. De ahí también surge el elemento fundamental que son los premios por categorías que se concedían dentro de cada uno de los pabellones principales.

En un siglo en el que se asistió al auge y consolidación del concepto del estado-nación como forma de vehicular las políticas identitarias —y que facilitarían la creación de dos países nuevos como fueron Italia y Alemania, conformados tras largos procesos de unificación— las Exposiciones Universales suponían un escaparate perfecto para demostrar el éxito de los países (Geppert, 2010). La carrera competitiva entre las naciones europeas por la dominación mundial y el establecimiento de poderosos imperios coloniales se extendió también de un modo simbólico a su desempeño en las exposiciones universales. Es en este tipo de contexto donde las autoridades japonesas, desde una fecha muy temprana, comprendieron la relevancia de la participación en dichos eventos ya que cimentaba una visión mediada al público internacional de su imagen como nación y contribuía a la independencia simbólica de los países que querían resarcirse del yugo de las potencias occidentales que dictaban cómo había que entenderlos en el orden

*En un siglo
en el que se
asistió al auge
y consolidación
del concepto del
Estado-nación
las Exposiciones
Universales
suponían un
escaparate
perfecto para
demostrar el éxito
de los países*

¹ El siglo XIX fue testigo de un gran número de exposiciones a nivel local e internacional tales como la de Hamburgo de 1862, Saint Louis de 1864 o la de Barcelona de 1888 que, a pesar de poseer un gran interés, no se abarcarán en este estudio. En comparación con las exposiciones que se analizan en el artículo, tuvieron menor impacto internacional.

² Todas las traducciones son del autor a no ser que se especifique lo contrario.

mundial. La necesidad de retomar la autoría de dicho relato es el hilo conductor que permite atestiguar el formidable cambio que realizó el Gobierno japonés en la segunda mitad del siglo XIX para conseguir el reconocimiento como un país igual a las grandes potencias coloniales.

Un aspecto de enorme relevancia en esta discusión se plantea desde el punto de vista de cómo las potencias occidentales veían la producción artística japonesa. En el siglo XIX las categorías y jerarquías artísticas occidentales estaban claramente diferenciadas, existía una larga tradición sobre el tema y exposiciones regulares donde las obras se presentaban dentro de estos marcos. La definición estaba bastante clara, como declaraba en su libro sobre las obras maestras de la Exposición Centenaria de Filadelfia, Walter Smith:

Hablamos de las Bellas Artes como distintas de aquellas que son simplemente útiles o mecánicas; y por Bellas Artes queremos decir la poesía, la música, la escultura, la pintura y la arquitectura. (Smith, 1878, p. 4)

El problema se presentaba cuando las autoridades japonesas tomaron conciencia de que muchas de sus producciones tradicionales, tales como las lacas o los biombos, asociadas a la producción más elevada del arte japonés no se ajustaban exactamente a dichas categorías y terminaban siendo clasificadas como artes menores o artes decorativas (Coaldrake, 2013). Coaldrake comenta cómo de hecho la tradición japonesa es una en la que se ha tendido a la unidad de las artes y no a una clasificación taxonómica de las mismas:

El genio del arte japonés ha sido históricamente la manera en que objetos prácticos tales como cajas y biombos fueron elevados a los niveles estéticos más altos. Históricamente no existía una distinción entre lo bello y lo decorativo: el arte japonés era melifluamente ambos al mismo tiempo. (p. 177)

Esta característica del arte japonés hacía que fuese imperiosa la necesidad tanto de incluir a las producciones japonesas junto con sus homólogos occidentales dentro de los ámbitos artísticos (y no exclusivamente de las manufacturas tanto artesanas como industriales), así como de explicar por sí mismos la relevancia y significado de las mismas, no dejando que se interpretasen unilateral y exclusivamente por voces autorizadas occidentales.

Ha sido ampliamente documentado el aspecto conceptual relacionado con la traducción de estas ideas surgidas del contexto occidental en el lenguaje japonés donde el concepto de Bellas Artes se tradujo en el neologismo *bijutsu* (美術), y el de artes decorativas o artesanías con ambiciones artísticas como *kōgei* (工芸) estableciéndose su uso en las tres últimas décadas del siglo XIX³. La expansión y uso de estos neologismos supuso la aceptación por parte de la sociedad japonesa de la jerarquía implícita en el marco occidental al que posteriormente se le irían añadiendo mejoras para reflejar efectivamente las tesituras del arte nativo japonés.

Para entender el peso fundamental que tuvo en el desarrollo de estas ideas en Japón la participación en las exposiciones universales pasaremos a estudiar las muestras donde el Gobierno japonés consideró que era crucial para su imagen estar representado.

Las autoridades japonesas, desde una fecha muy temprana, comprendieron la relevancia de la participación en dichos eventos ya que cimentaba una visión mediada al público internacional de su imagen como nación

³ Existe una amplia bibliografía sobre este tema. Satō, D. (2011). *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institution. En japonés el estudio pionero es el de Kitazawa, N. (1989). *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*. Tokio: Bijutsu Shuppansha.

2. Antecedentes: la participación en las exposiciones universales previas

2.1. La Exposición Universal de París (1867)

Japón comenzó oficialmente su participación en este tipo de eventos el año 1867, en París, cuando se presentó con tres pabellones oficiales: los de los dominios provinciales de Satsuma, Hizen⁴ y el gobierno sogunal de Tokugawa como el de Japón (Aso, 2014). Esto se debía a que el país se encontraba bajo una situación de descomposición política y los dominios regionales tenían la fuerza suficiente como para desafiar a la autoridad política sogunal. Más tarde, y ya como país unificado bajo el Gobierno Meiji, comenzó su andadura en la Exposición Universal de Viena de 1873, la de Filadelfia de 1876 y las de París de 1878 y 1889. En todas estas ocasiones la organización de estas fue una empresa conjunta que delimitaba de un modo peculiar que se iba a presentar al mundo exterior de su producción.

Con ocasión de la participación japonesa en París, y debido a la inexperiencia de las autoridades japonesas en este tipo de eventos, se buscó la ayuda de un extranjero, el francés Léon Roches (1809-1901), cónsul general de Francia en Japón que había transmitido la invitación oficial a participar en el evento tres años antes (Satō, 2011). Roches aconsejó llevar a la muestra parisina artes decorativas japonesas (Aso, 2014).

Las autoridades sogunales de los Tokugawa demostraron tener visión sobre la relevancia de este evento y enviaron al hermano pequeño del sogún, Tokugawa Akitake (1853-1910), para representarles. En el pabellón se mostraron estampas japonesas que supusieron el comienzo de una fiebre por los productos japoneses que posteriormente se bautizaría como “japonismo”⁵. Fue la primera ocasión para un gran número de artistas europeos de entrar en contacto con obra gráfica japonesa. El pabellón japonés se encontraba junto con los de China y Siam, (fig. 1) y proporcionalmente ocupaba un espacio muy modesto, especialmente si lo comparamos con los pabellones dedicados al país anfitrión, así como al área de Gran Bretaña.

El mensaje que se enviaba en estas exposiciones con el espacio que uno ocupaba —tanto por superficie como por importancia simbólica (estando situado estratégicamente en lugares concurridos o acabar ubicado en la periferia de la muestra)— se convertirá en una de las obsesiones de las delegaciones japonesas que comenzarán a pelear, o pagar, por una mayor representación en el espacio. Algo que irá en aumento, obteniendo su primera victoria en la exposición de Chicago y se consagrará en la Exposición Internacional de Saint Louis de 1905 donde sería el segundo país con mayor superficie expositiva (Aso, 2014).

En este artículo lo que nos interesa es indagar sobre cómo articulaban en estos momentos el relato sobre su producción artística los japoneses a los extranjeros que visitaban los pabellones ya que en este detalle recae la importancia que se le daba a ser dueños del relato sobre sus producciones, y en lo que nos atañe, sobre su arte.

En este momento todavía existía en Japón una autonomía en la clasificación artística y aún conviven las producciones artesanales con las que se denominarían posteriormente como Bellas Artes en un plano de igualdad. Por las noticias que tenemos sobre esta exposición lo que existía

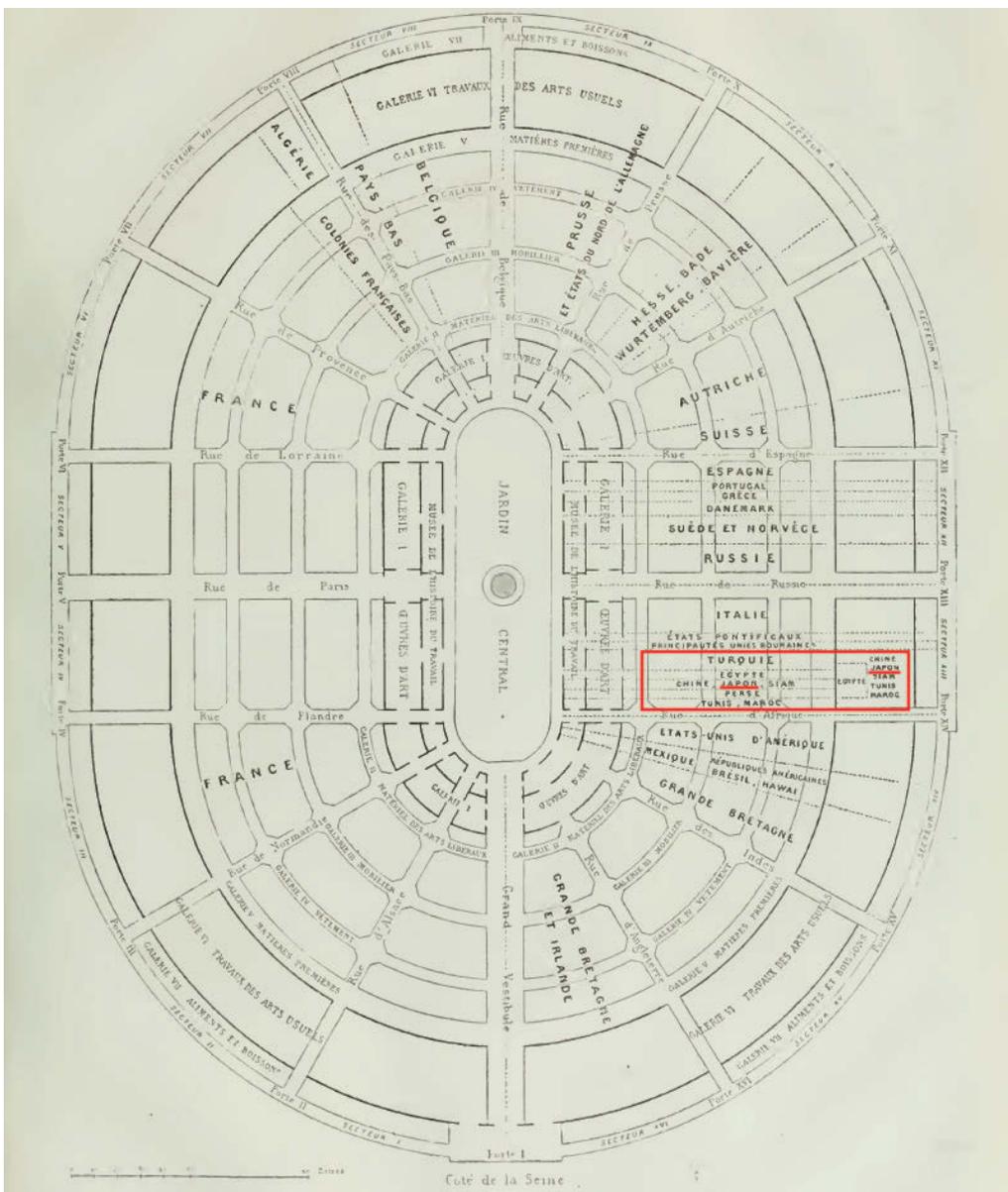
Japón comenzó oficialmente su participación en este tipo de eventos el año 1867, en París, cuando se presentó con tres pabellones oficiales

4 En la actualidad corresponderían con las prefecturas de Kagoshima y Saga respectivamente.

5 Un gran estudio sobre el tema es Bru, R. (2013). *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona: La Caixa.

era una apreciación del valor artesanal de las producciones y no se demuestra como ejemplo de un “algo” japonés, sino como manifestaciones de la maestría individual de cada artesano. En esta muestra no se elaboró ningún material específico que acompañase la visita al pabellón a los curiosos que por él se paseasen y se dejaba a su albedrío el criterio de evaluación de las obras allí expuestas. Lo que hizo que predominasen las interpretaciones exclusivamente occidentales sobre lo que se veía.

Fig. 1. Planta del pabellón de exposición de la Exposición Universal de 1867 en París. A la derecha se encuentra el pabellón de Japón etiquetado con su nombre y dentro de un recuadro rojo



Fuente: *L'Exposition universelle de 1867 illustrée: publication internationale autorisée par la Commission Impériale*. V.2. p. 205

2.2. La Exposición Universal de Viena (1873)

La siguiente convocatoria internacional a la que las autoridades japonesas se presentaron fue la Exposición Universal de Viena en el año 1873. En este momento, toda la oferta venía por parte del Gobierno japonés, esta vez sin divisiones, y bajo la nueva autoridad Meiji. De nuevo, esto no significaba que no hubiese una oferta privada que, por supuesto, la hubo, como de hecho era la norma en el resto de expositores internacionales, sino que se ejercía un control mucho más eficaz a la hora de planificar, organizar y mantener las obras durante la muestra.

Esta fecha supuso un cambio fundamental en la categorización de las obras artísticas en el panorama japonés. La convocatoria internacional para participar en la exposición de Viena se realizó en alemán, con un anuncio a toda página en el periódico indicando las diferentes categorías donde se podía aportar elementos por parte de cada país. En este anuncio aparecía la expresión “schöne Kunst” para describir el concepto de Bellas Artes, que incluía la producción pictórica y escultórica de un país (Kitazawa, 1989). Los comisionados japoneses decidieron traducir esta idea con el término *bijutsu* 美術 que se introduciría como un neologismo en el lenguaje japonés para el concepto de “arte” y cuyo uso pervivirá hasta nuestros días. Dicho concepto estableció de golpe una jerarquía en la evaluación de la producción japonesa entre la artística (pintura, escultura y dibujo) y la artesanal, y aunque tardaría unos años en establecerse sólidamente entre los habitantes del archipiélago, en el ámbito de las exposiciones internacionales su impacto fue muy directo (Satō, 2011). A Viena se terminaron llevando muchos ejemplos de artesanía, así como una legación de artesanos para que estudiaran en Europa maneras de mejorar su técnica y métodos de producción; en esta ocasión, de nuevo, bajo la recomendación de otro extranjero, el alemán Gottfried Wagener (1831-1892), que indicó la necesidad de potenciar la producción cerámica, de *cloisonné* (esmaltes alveolados) así como de las lacas (Aso, 2014). El Gobierno japonés consiguió dos áreas expositivas relevantes: una se encontraba dentro del Pabellón de la Industria y en el exterior, erigió un jardín japonés incluyendo una pagoda así como algunas esculturas (fig. 2). Sin embargo, Japón compartía de nuevo espacio expositivo con China y Siam en el ala de las Artes Industriales en la parte oriental del edificio principal. Todavía no había podido desgajarse del área asiática, donde las potencias occidentales la emplazaban, esto también era debido a que, en el caso vienés, el criterio expositivo de la exposición fue el geográfico (Navarro, 1875).

La seriedad con la que el Gobierno japonés preparó su participación en la exposición de Viena hizo que se estableciese un sistema de control de calidad ya en Japón sobre lo que se iba a enviar o no. Esto hizo que el impacto de sus obras en exposición fuese más alto y fue inmediatamente reconocido por los visitantes. Un ejemplo de ello lo tenemos en las palabras de Edward Everett Hale (1822-1909):

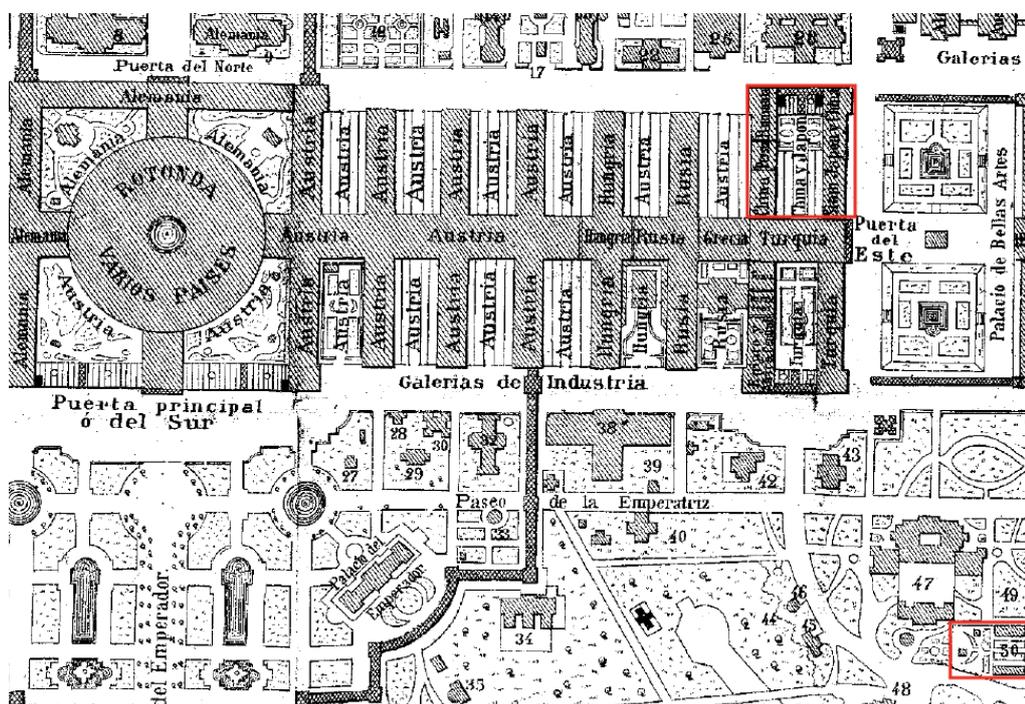
Nuestro propio gobierno [Estados Unidos] envió artículos a la exposición libre de fletes a Trieste. Hasta aquí todo se facilitó a los participantes. La propia libertad y facilidad de enviar a Viena tentó a innumerables charlatanes a enviar sus embaucamientos a la muestra, y en las mismas proporciones los sensatos se han abstenido. Se convierte hasta un punto considerable en una muestra publicitaria. La muestra americana en Viena está llena de embustes, anunciándose a costa de la nación, y esto no se puede evitar a no ser que la colección de muestras se sistematice, como se ha hecho tan a fondo por el Gobierno japonés. (Miles, 1892, p. 73)

La impresión que el Gobierno japonés consiguió entre los visitantes fue muy positiva también por la preparación de una explicación sobre los contenidos de lo que se podía observar. Es

La seriedad con la que el Gobierno japonés preparó su participación en la exposición de Viena hizo que se estableciese un sistema de control de calidad ya en Japón sobre lo que se iba a enviar o no

relevante citar, aunque sea algo extenso, algunas partes de la descripción que el español Juan Navarro Reverter (1844-1924) hizo en su libro *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena* del año 1875. Este autor, ingeniero, literato y político, pertenecía a las élites burguesas de la sociedad española y representa bien el punto de vista mayoritario de las élites cosmopolitas transnacionales en la segunda mitad del siglo XIX.

Fig. 2. Detalle del mapa de la Exposición Universal de Viena mostrando el Pabellón de Japón junto con los de China y Siam, así como el jardín japonés en el número 50, dentro de recuadros rojos



Fuente: Navarro Reverter, J. (1875). *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena*. Valencia: Domenech.

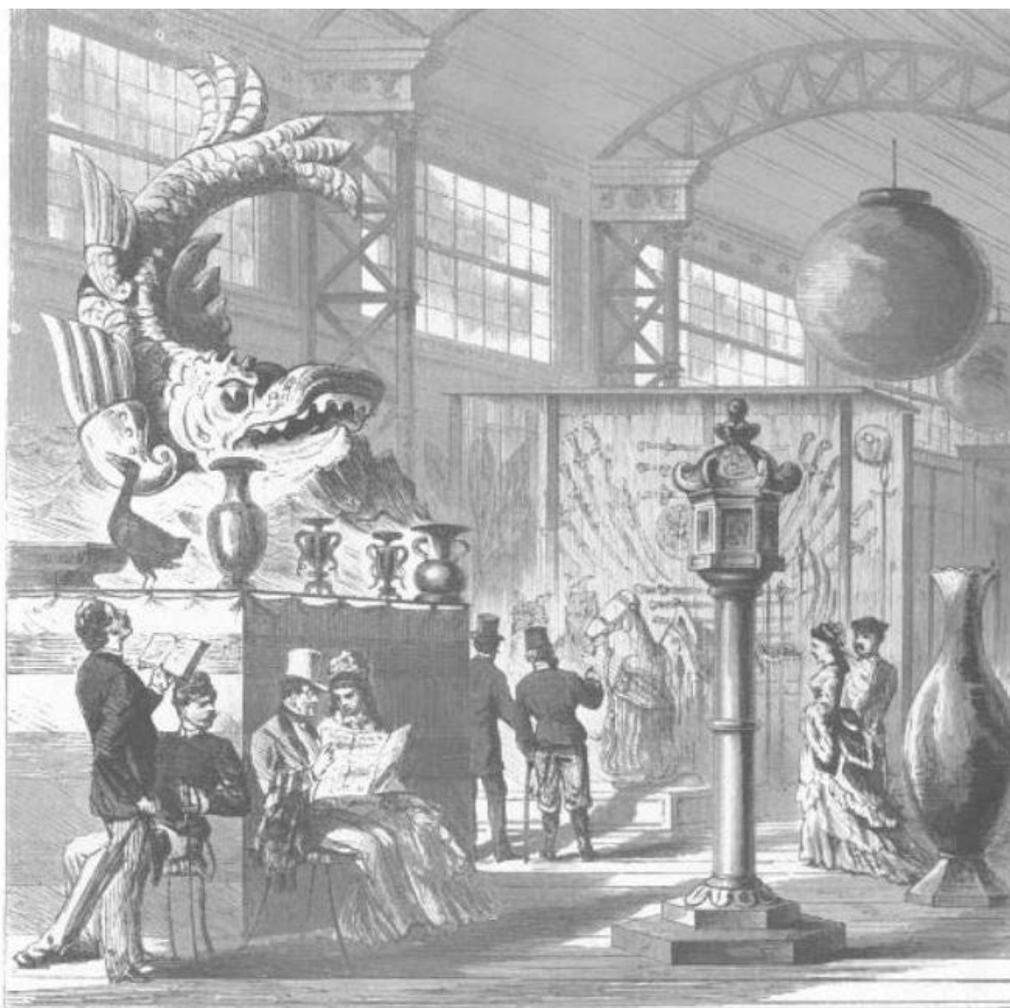
Estamos en el Imperio casi celeste del Japón, que se presentó en Viena con un gusto y un esplendor verdaderamente increíbles. [...] El 23 de Enero partió con rumbo a Trieste el vapor Phare con todas las colecciones; a mediados de Marzo las desembarcaba, y cuando Austria inauguró la Exposición, el Imperio Japonés figuraba ya en las galerías. Y figuraba bien. La Comisaría hizo su buen catálogo; publicó una excelente reseña del Imperio con un álbum fotográfico; colocó sobre cada producto un tarjetón con una breve reseña de los métodos usados para obtenerlo; dio, en fin, una severa lección de orden y de previsión a muchos de los Estados europeos que, fiados en su grandeza, descuidaban lamentablemente los detalles de la ejecución. (Navarro, 1875, p. 552)

El Gobierno japonés comenzaba a recuperar el control sobre el discurso de sus objetos, aunque todavía no con un relato sobre su propio arte claro y conciso, sino incluyéndolo todavía en la transmisión de la historia de Japón donde se hacía un hueco el discurso artístico. Como se puede ver, Navarro alaba en su parte final a Japón respecto a las potencias europeas que no han planeado de un modo similar su participación en el certamen. Es decir, uno de los objetivos de la muestra por parte de los japoneses, como era una batalla de la imagen internacional del

país bajo el nuevo Gobierno, estaba calando en la ciudadanía extranjera. Sin embargo, no hay que llevarse la falsa impresión de que se aceptaba la equiparación absoluta con las potencias occidentales. Y es precisamente en el terreno artístico donde se nota más. En el mismo capítulo donde Navarro elogia el pabellón japonés también refleja el grado de conocimiento que se tenía en la década de los 70 del siglo XIX sobre el arte japonés:

[...] me encantó una fuente [de porcelana] de cerca de un metro de diámetro, con una alegoría de las cuatro estaciones y una preciosa cenefa de ligeras mariposas junto al borde. La finura de los esmaltes y la viveza de los colores, eran dignas de los mejores tiempos del decadente arte. Los abanicos eran muy originales, y sus pinturas de un gusto tan extraño que han logrado los favores de la versátil Moda⁶, insaciable Diosa del contraste. (Navarro, 1875, pp. 555-556)

Fig. 3. Pabellón de Japón en la Exposición Universal de 1873 en Viena



Wiener Weltausstellung: In der japanesischen Galerie. Nach einer Zeichnung von H. Frickmann.

Fuente: *Illustrirte Zeitung*. Leipzig, Berlin, Wien, Budapest, New York: Weber.

⁶ En cursiva en el original.

Se advierte la condescendencia con la que el autor examina estas obras japonesas. La crítica no se detenía en el ejemplo de las “artes menores”, también en uno de los principales atractivos de la muestra japonesa, (fig. 3) el gran *shachihoko*, o bestia mítica relacionada con el agua que con carácter apotropaico se ubicaba en los tejados de los castillos japoneses para protegerlos de los rayos —así como del fuego—, Navarro no ocultaba su desagrado:

La entrada era de efecto teatral. Había en ella dos pescados gigantes, de bronce, nadando sobre un mar cándidamente imitado, cubiertos con escamas de luciente oro y deslumbrante plata, con tremendas aletas, cola aterradora, boca monstruosa, centelleantes ojos, creación artística-mitológica, de tres metros de altura, que desde el siglo XVI cubre las torres del castillo de Owari, diploma colosal del mal gusto mogol, y de su impericia para imitar a la naturaleza. (Navarro, 1875, p. 553)

La facilidad con que Navarro utiliza los adjetivos despectivos respecto a la producción japonesa: “decadente”, “extraño”, delata su entendimiento de que a pesar de que estamos frente a productos artesanos de gran calidad no tienen el genio occidental. Algo que de hecho explicita en el texto:

El japonés es acaso el más culto de los naturales de aquella parte del Asia; pero sus obras se distinguen por el trabajo de la paciencia⁷ más que por el genio y el numen, signo de fecundos bienes. (Navarro, 1875, p. 560)

Aquí observamos la preeminencia de las jerarquías artísticas occidentales y su aplicación a los productos japoneses y no sabemos si es que el mensaje de las autoridades japonesas, que se habían esforzado en explicar a los visitantes lo que estaban viendo fue realmente ineficaz o, quizá más probablemente, que la mentalidad occidental no podía aceptar en un plano de igualdad a productos que en su escala solo eran “artes menores”.

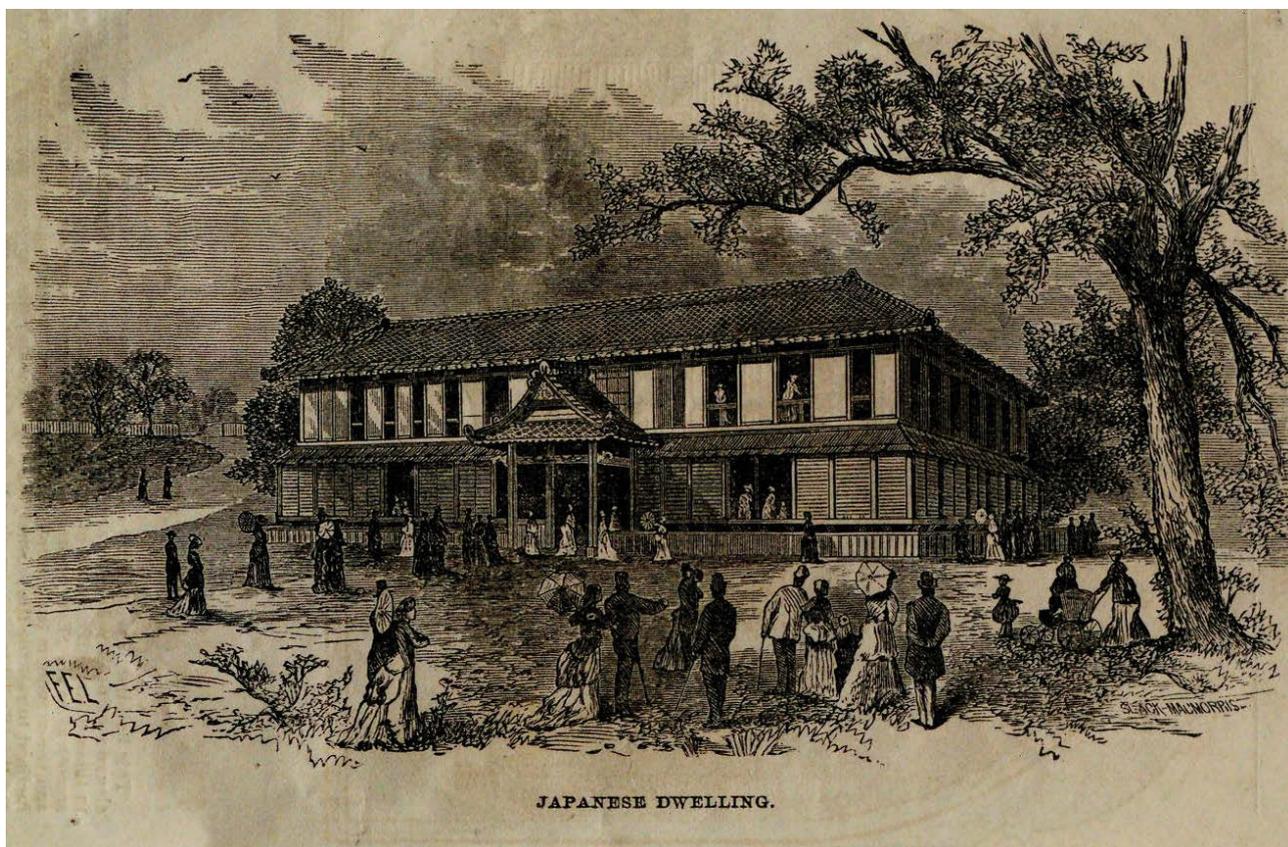
Finalmente, hay que tener en consideración que ya desde París la reputación de las artesanías japonesas estaba en boca de todos, lo que hizo que comercialmente, fuese un éxito para la organización. Aso recoge el comentario de Hirayama Narinobu, quien explicaba cómo “los visitantes acudían al rincón japonés, y consecuentemente las ventas fueron extremadamente buenas. Además, museos de varios países adquirieron mercancías japonesas buscando incluirlas en sus colecciones” (Aso, 2014, p. 28).

2.3. La Exposición Universal de Filadelfia (1876)

En 1876 el Gobierno estadounidense decidió celebrar una gran exposición universal en la ciudad de Filadelfia. Debido a que la exposición se celebraba a los 100 años de la independencia del país se denominó como la *Centennial Exhibition*. Se dedicó el parque de Fairmount para su realización y en comparación con las exposiciones anteriores triplicó la superficie de exposición. El pabellón japonés estaba ubicado dentro del *Main Hall Building* y también se erigió una casa tradicional japonesa (fig. 4).

El Gobierno japonés comenzó a recuperar el control sobre el discurso de sus objetos, aunque todavía no con un relato sobre su propio arte claro y conciso, sino incluyéndolo todavía en la transmisión de la historia de Japón

⁷ En cursiva en el original.

Fig. 4. Vivienda japonesa en la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia

Fuente: (1873). *The Centennial Exposition Guide: Fairmont Park, with map and complete description of all the buildings, what to see, where to go*. Philadelphia: Hamlin & Lawrence.

El Gobierno japonés elaboró una extensa guía para el visitante inglés donde se presentaba el país y sus producciones y en la que comenzaba a distanciar sus producciones de las occidentales. El título del ejemplar es *Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the Industry and Agriculture of Japan* (1876).

Un aspecto a destacar en este volumen es que junto con una extensa sección de “manufacturas” se incluye otra novedosa titulada “Bellas Artes” donde se habla de “escultura y pintura”, “grabado y litografía” así como de “decoración con materiales vítreos e incrustaciones”. Es decir, todavía la categoría de “arte” no está perfectamente definida e incluye aspectos que se consideraban más bien manufacturas. La razón de incluir una sección independiente de arte se debe al objetivo japonés de que se le reconozca al mismo nivel que las potencias europeas en las muestras. Como hemos comentado antes, la carencia de una jerarquía estética similar a la europea hacía que Japón acabase en inferioridad y afrentada porque no se aceptaba que sus producciones artesanas de rango alto eran arte en el archipiélago del mismo modo que en Occidente lo era un cuadro de historia. La estrategia que se seguirá será la de explicar y presionar para que en cada una de las muestras se vaya incluyendo una representación japonesa en la sección de Bellas Artes (Snodgrass, 2003).

El tono de recuperación del propio discurso lo podemos encontrar en varias partes, por ejemplo, al finalizar la presentación de la sección de cerámicas leemos:

Se hace más y más aparente, especialmente tras la experiencia ganada en Viena, que la mera imitación del estilo europeo se abandonará, y que todos los esfuerzos de las manufacturas tenderán a preservar el carácter genuino del arte japonés, junto con sus buenas tradiciones. Este ha sido el caso, sino de todo al menos de una gran parte de los productos cerámicos exhibidos en Filadelfia. Se espera también que la visión de las bellas y variadas creaciones del arte cerámico en Europa lleve a los manufactureros japoneses a utilizar la gran variedad de materiales crudos a los que pueden acceder, para la producción de nuevos artículos de valor artístico. (The Japanese Commission, 1876, p. 69)

Un ejemplo de cómo se ha decidido no dirigirse por el gusto occidental y presentar ejemplos de estética local al mundo. Una apuesta que posteriormente le salió caro al no tener en cuenta que una gran cantidad de la producción se destinaba a la venta y al ser un mercado dependía mucho de las modas de cada momento. En la sección de “Bellas Artes” es interesante leer el planteamiento japonés:

Se ha dicho en las notas del departamento de manufacturas, que la ciencia y la industria deben su nacimiento a Corea y a China; que el origen del arte también se debe a estas mismas fuentes, se muestra claramente por medio de las primeras pinturas, moldes y esculturas, así como por la ornamentación usada por los artistas; [...] Pero, similar a las industrias, las cuales, aunque introducidas desde Corea y China, fueron a pesar de ello mejoradas a su llegada, y al final totalmente transformadas, el arte también cambió pronto en sus modos, y adquirió un carácter nacional el cual actualmente lo distingue enormemente del chino. (The Japanese Commission, 1876, p. 98)

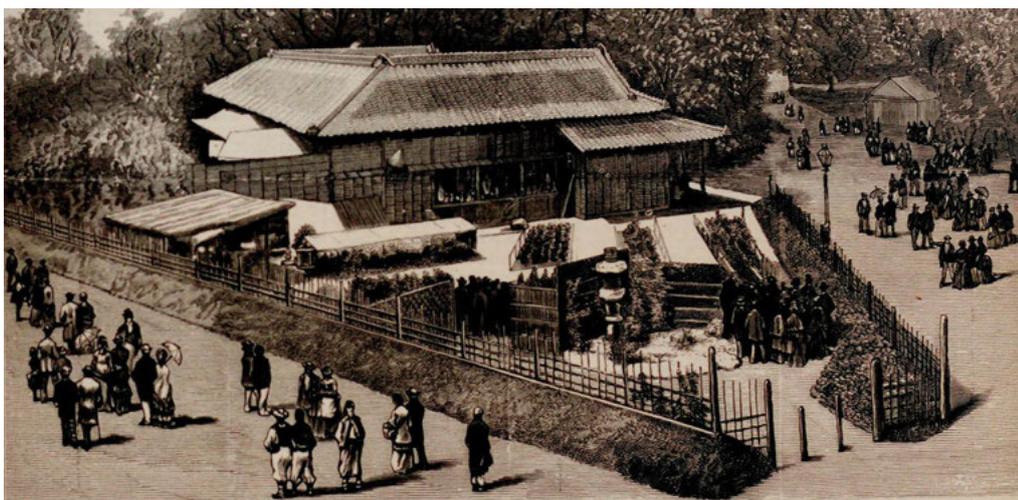
Estos párrafos aparentemente informativos y explicativos, sin embargo, están demostrando la construcción de una producción cultural japonesa que se define como autónoma de sus orígenes continentales y que se individualiza de los mismos. Y es fundamental que el mundo sea capaz de discernir un arte de los otros para poder construir una imagen de país civilizado, avanzado, donde se produce progreso, que Japón ansía en estos momentos. A pesar de esta necesidad de independencia, todavía necesita justificar ante el público occidental por qué las producciones artísticas que presenta no se ajustan a las categorías habituales, por eso se explica que los pintores japoneses no son tan buenos pintando caballos o animales de gran tamaño, no existen pinturas de historia y no se ha de buscar un modelado tridimensional basado en luces y sombras ya que “su mérito reside más en el movimiento, que en la fidelidad y plasticidad del dibujo” (The Japanese Commission, 1876, p. 100).

Esta postura oficial convivía como ya hemos visto con la inversión privada de ciudadanos japoneses que veían la oportunidad de las exposiciones universales como un buen negocio. Estas muestras tenían un componente comercial muy relevante y de ahí que la tendencia fuese a enfatizar aquellas producciones de gran calidad, pero baratas en su ejecución más que la muestra de obras únicas de arte por parte de la iniciativa privada.

El coleccionista y marchante de arte Wakai Kanesaburō (m.1908) llevó por primera vez a la exposición de Filadelfia de 1876 más de una veintena de obras antiguas de laca japonesa *makie* y se sorprendió ante el éxito que obtuvieron y la rapidez con la que fueron vendidas. Esto demostraba que el público occidental no tenía interés solamente por los utensilios de nueva factura, sino también por las antigüedades. Una lección que, posteriormente, Hayashi Tadamasu (1853-1906) aplicaría con gran éxito en Francia (Kigi, 2009). Kanesaburō es el origen de multitud de piezas de arte japonés que ahora se encuentran en colecciones tanto norteamericanas como europeas.

En la exposición de Filadelfia existía también un bazar japonés que se ubicaba en uno de los extremos de los grandes terrenos dedicados a la muestra. Al estar en la confluencia de dos caminos recibió mucha afluencia de público que estaba dispuesto a comprar en el bazar todo tipo de objetos —para ellos, exóticos— de producción japonesa (fig. 5).

Fig. 5. Bazar japonés en la Exposición Universal de 1876 en Filadelfia



Fuente: (1877) *Frank Leslie's Illustrated Historical Register of the Centennial Exhibition*. New York: Frank Leslie's Publishing House

Tanto el pabellón oficial del Gobierno japonés como el bazar tuvieron un tremendo impacto en los arquitectos americanos que veían por primera vez ejemplos de arquitectura japonesa *in situ* (Lancaster, 1953). En una de las múltiples publicaciones que salieron al mercado con motivo de la exposición se la describe del siguiente modo:

Esta casa, durante su erección, creó más curiosidad y atrajo infinitamente más visitantes que ningún otro edificio en el recinto. Fue erigida en su propia manera con sus curiosas herramientas y aún más curiosos procesos manuales. De hecho, todo el trabajo parecía ejecutarse bajo los métodos exactamente contrarios a la carpintería de aquellos que se usan en este país. [...] Este edificio único es una de las más apreciadas curiosidades de la Exposición. (Westcott, 1876, p. 22)

2.4. La Exposición Universal de París (1878)

La exposición de París de 1878 fue la más generosa en los espacios dedicados al pabellón japonés hasta la fecha. El recinto de la exposición estaba partido en dos por el río Sena. A un lado los Campos de Marte y al otro el Trocadero. En la parte de los Campos de Marte se instaló el Pabellón japonés, con portón de madera y dos fuentes de agua a los lados como se puede ver en la imagen (fig. 6). Estas fuentes se hicieron muy populares por estar ubicadas en un punto muy concurrido de la muestra. Este pabellón fue la primera participación independiente de Japón en una exposición universal mostrándose en su propio espacio sin compartir la superficie expositiva. Continuaba eso sí, pared con pared con el pabellón chino aunque parece que se

elevó su categoría al de las potencias europeas de segunda fila como eran España e Italia en ese momento (fig. 7).

Fig. 6. Pabellón japonés en la Exposición Universal de 1878 en París.

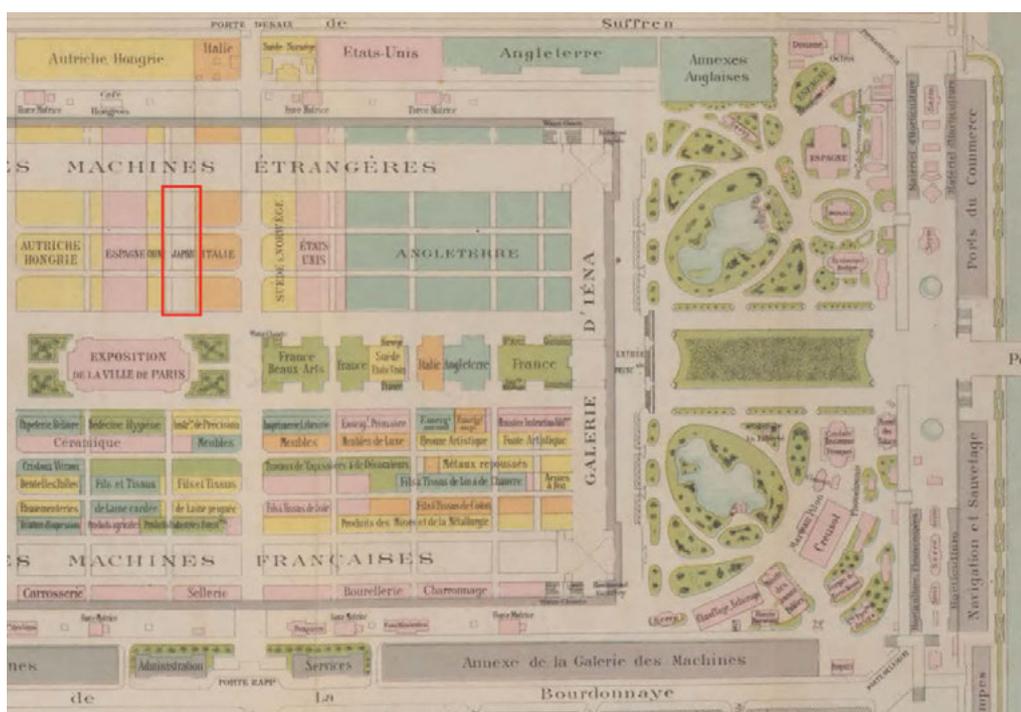


Fuente: (1878) *L'Art et L'Industrie de tous les peuples a L'Exposition Universelle de 1878*. Paris: Librairie Illustrée

Cruzando el río Sena, en la zona del Trocadero se instaló la “casa japonesa” que consistía en una construcción popular de la arquitectura japonesa, pero incluyendo un espacio ajardinado donde descansar lo que la hizo muy popular. Estos serían los edificios o pabellones japoneses que eran de patrocinio gubernamental, pero luego a nivel de las cosas que se trajeron para mostrar o comerciar con ellas estas podían aparecer en diferentes pabellones a la vez (Kigi, 2009). Una de las señas de identidad de la muestra en París fue la exposición de una primitiva historia del arte universal por medio de obras maestras antiguas y modernas que se expusieron en el gran edificio del Trocadero, en vitrinas, y en un espacio claramente museado (Fernández de los Ríos, 1878). El famoso conocedor del arte y ferviente portavoz del arte japonés en Europa, Louis Gonse (1846-1921) se encargaría de editar dos gruesos volúmenes, titulados *L'Art Ancien* y *L'Art Moderne a L'Exposition de 1878*, realizados un año después por un equipo de especialistas donde se explicaba a los visitantes las bondades de los ejemplos artísticos de cada época. En el caso japonés, la mayor parte de lo expuesto en el Palacio del Trocadero provenía de coleccionistas europeos tan importantes como Émile Guimet (1836-1918) o Henri Cernuschi (1821-1896) que posteriormente abrirían museos homónimos en París con colecciones de arte asiático fundamentales. Dentro de la sección de Arte antiguo, el arte japonés fue especialmente representado en la sección de lacas japonesas, que recibiría un elogioso texto de apreciación por parte del crítico de arte Charles Éphrussi (1849-1905) y una sección entera sobre Japón y

la exposición a cargo de Ernest Chesneau (1833-1890). Como se habrá podido deducir, toda esta atención se debía a la fiebre por los productos artísticos japoneses que empezando por París había ya conquistado a toda Europa. El japonismo estaba de moda y la exposición aprovechó la ocasión para ilustrar, así como comerciar, con el fenómeno.

Fig. 7. Ubicación del pabellón japonés (recuadro rojo) en un detalle del plano de la Exposición Universal de 1878 en París en la sección de los Campos de Marte



Fuente: Fernández de los Ríos, A. (1878). *La Exposición Universal de 1878*. Madrid: English y Gras

Lo que vemos es que comenzó a verse una evolución profunda en la percepción del arte japonés en un momento de absoluta fiebre por lo japonés en París y, por ende, en la Europa del momento.

Siguiendo la política que comenzó en Viena y Filadelfia, el Gobierno japonés realizó dos volúmenes en francés donde exponía todo tipo de información sobre el país, sobre su historia y pinceladas sobre sus producciones artísticas. Se titulaba *Le Japon a l'Exposition Universelle de 1878*. Superando en conjunto las 350 páginas era una publicación cuya intención era transmitir la posición oficial del Gobierno japonés en relación a su propia historia y donde se explicaba de modo autónomo, sin recurrir a modelos europeos, el valor de su arte. En su prefacio lo dejaba claro:

El creciente desarrollo de las relaciones diplomáticas y comerciales entre el Imperio del Japón y las naciones de los dos continentes hace desear más que nunca la publicación de un libro que permita a los extranjeros hacerse una idea exacta de su geografía y su historia. (Commission Impériale du Japon, 1878)

El Gobierno Meiji había instalado en 1875 la Agencia de Historiografía (*shūshikyoku*) y precisamente para conseguir esa exactitud sobre el relato, encargó a sus miembros la redacción de la parte de geografía e historia (Mehl, 1998). Frente a las historias occidentales, o los comentarios en libros artísticos que definían las etapas de la producción japonesa por siglos o por términos europeos (Antigüedad, Edad Media...) estos volúmenes colocaban la producción japonesa en relación a los mandatos imperiales. De manera que todo quedaba vinculado a la figura de la familia imperial.

En el libro segundo, que trata sobre el arte, incluye descripciones sobre la pintura, pero también de la educación, las medidas o las porcelanas. Todavía se realiza un relato en el que las producciones existen de un modo independiente, sin estar interconectadas y aunque ya empiezan a aparecer nombres de artistas relevantes, obras clave y métodos de elaboración, tan solo están juntos en el mismo libro por ser del mismo país pero sin vincularse los unos a los otros de ningún modo.

La publicación tuvo una gran aceptación y, de hecho, fue ampliamente utilizada en los volúmenes que al año de la clausura de la muestra publicó Gonse (Gonse, 1878). Por lo que se puede comprobar que la situación comenzaba a cambiar, los japoneses se iban configurando lentamente en la autoridad a la que recurrir para comenzar a hablar sobre el arte japonés. Libros posteriores de autores sobre las artes japonesas y que tuvieron gran influencia en el relato de las mismas en el extranjero, como *L'Art Japonais* (1883) de Gonse, o *The Pictorial Arts of Japan* (1886) de William Anderson (1842-1900) utilizarán mucha de la información aportada por estos volúmenes en sus explicaciones.

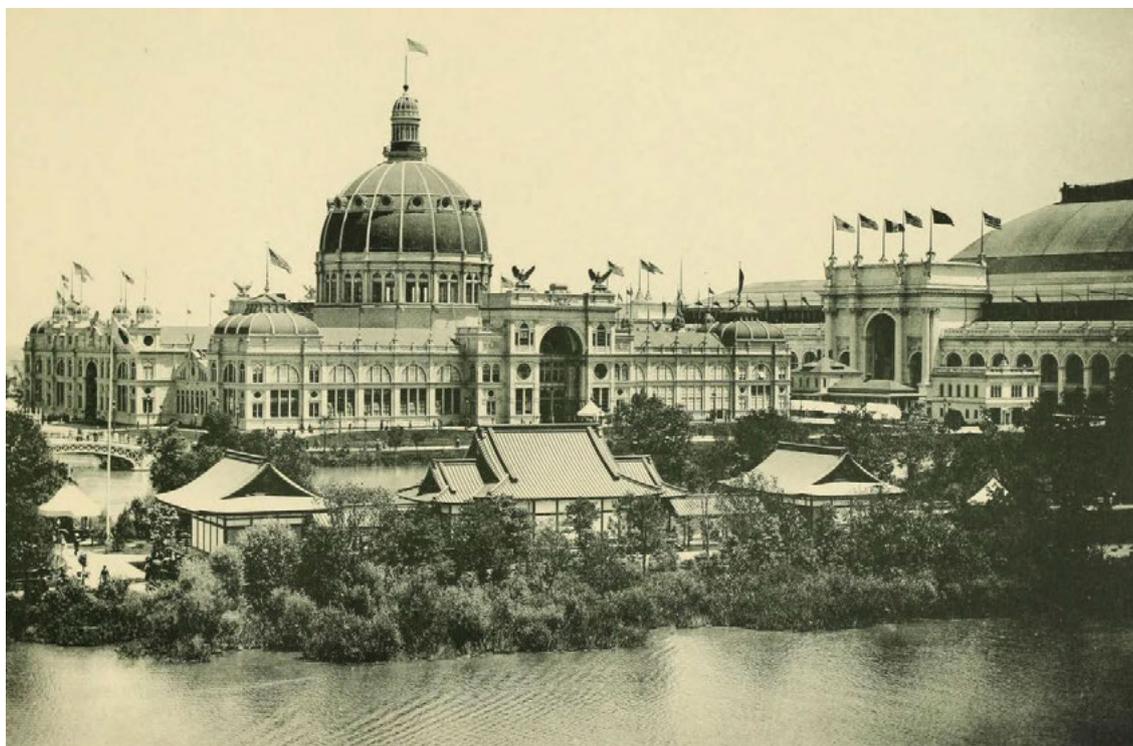
Durante la década de los años 80 del siglo XIX se había producido en Japón un rápido proceso de consolidación de diversas instituciones culturales

2.5. Un relato sobre el arte japonés autónomo: Chicago 1893 y el Pabellón del Fénix

El Gobierno de los Estados Unidos había quedado muy satisfecho de cómo había resultado la experiencia de Filadelfia en 1876 y con ocasión de la efeméride del descubrimiento de América en 1492 y su cuarto centenario el año 1892 decidió volver a convocar una gran exposición universal. La fecha sin embargo generó controversia ya que multitud de localidades a lo largo del país querían celebrar por todo lo alto el aniversario y sentían que se quedarían en la periferia si toda la atención se centraba en Chicago. Esta fue una de las razones por las que se decidió que se celebraría en 1893, para dejar protagonismo durante todo el año de 1892 al resto de ciudades y sus conmemoraciones (Applebaum, 1892).

La Exposición Internacional de Chicago venía entonces, como hemos podido ver, trabajada sobre la experiencia de diferentes prácticas previas donde los comisarios encargados de su organización ya sabían qué tipo de productos estaban teniendo más o menos demanda por parte de un público occidental. Las expectativas por parte del público eran muy altas: “Ya que establecerá el progreso actual de la civilización moderna, la Exposición Universal de Chicago será el evento representativo más completo del siglo XIX” (Miles, 1892, p. 2).

El espacio elegido para la celebración del evento fue el área de Jackson Park que suponía una multiplicación sustancial de la superficie tradicionalmente dedicada a las exposiciones universales. En cuestión de meses se erigió lo que se vino a denominar como “La Ciudad Blanca” configurada por multitud de pabellones dedicados a la Industria, las Manufacturas, el Transporte o la Minería entre otras (Rand, McNally, & Co, 1893) (fig. 8).

Fig.8. Vista de la Feria con el pabellón japonés en la parte inferior central

Fuente: Arnold & Higinbotham (1893). *Official Views of the Columbian Exposition issued by the Department of Photography*. Chicago: Press Chicago Photo-Gravure Co.

Durante la década de los años 80 se había producido en Japón un rápido proceso de consolidación de diversas instituciones culturales que comenzaban a velar a nivel gubernamental por el registro y conservación de los bienes culturales. Fruto de esta empresa que ya había comenzado en la década de los años 70, en 1881 se inauguraba el Museo Nacional de Tokio (Tseng, 2008). Este proceso continuaría en 1889 con la apertura de la Escuela de Bellas Artes de Tokio cuya dirección se encargó a Okakura Kakuzō⁸ (1862-1911) quien se encargaría de impartir la primera asignatura titulada Historia del Arte Japonés y que fue la primera que nunca se había enseñado sobre la materia. Para ello, se basó en el trabajo de los historiadores de la Agencia de Historiografía así como de los informes de registro de los bienes culturales que el Gobierno japonés llevaba décadas realizando (Satō, 2011). Desde muy joven debido a su dominio del inglés, así como por su inteligencia, consiguió tener contactos influyentes en las élites de la ciudad de Tokio y consiguió desde muy pronto estar dentro de las agencias gubernamentales a cargo de la conservación y estudio de los bienes culturales. Precisamente de ahí surgirá su elección como director de la Escuela de Bellas Artes además de un encargo que le realizó el Barón Kuki Ryūichi (1852-1931), quien estaba a cargo de la delegación japonesa para la Exposición Colombina de Chicago: la elaboración de un catálogo donde se ilustrase la evolución del arte japonés así como la decoración del mismo por parte de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes (Okakura, 1893).

⁸ También conocido por su apodo Tenshin. Para profundizar en su figura Weston, V. (2004) *Japanese Painting and National Identity. Okakura Tenshin and his circle*. Ann Arbor: The University of Michigan.

Para comprender la relevancia del pabellón japonés hay que entender previamente que Okakura había comenzado a redactar y articular en base a sus experiencias una primera narrativa de una historia del arte japonés donde existía un carácter nacional japonés, una esencia, que se transmitía de época en época y se manifestaba en las diferentes obras de arte (Sastre, 2019, pp. 104-129). Un concepto que había heredado de las narrativas histórico-artísticas occidentales donde existía un sentido de evolución y progreso de las naciones asociadas a sus producciones artísticas. Dentro de estas narrativas se introducía la mecánica de los periodos de auge y esplendor para entender las producciones artísticas y establecer al mismo tiempo jerarquías. Dicho proceso no le vino de la nada, sino que se basó en la historia oficial que en aquellas décadas también estaba escribiéndose. Todos los ensayos que realizó para configurar esta narrativa clara de la historia del arte japonés se realizaron en Japón y la oportunidad de la Exposición Colombina supuso la primera ocasión de trasladarlo a un nivel internacional (Sastre, 2019, pp. 130-142).

Okakura no fue el único en recibir un encargo para esta Exposición Universal, también los miembros del Comité de Compilación Historiográfica de la Universidad Imperial lo recibieron y de ahí que elaborasen el libro *The History of the Empire of Japan*, libro escrito en inglés y publicado por la Comisión Imperial Japonesa para la Exposición Internacional Colombina, “con la intención de ser usada por los visitantes a la Sección Japonesa de la Exposición Internacional Colombina de Chicago, U.S.A., 1893” (Imperial Japanese Commission, 1893).

Este libro mostraba los avances que en la ciencia histórica se venían desarrollando en Japón siendo uno de los más interesantes que su relato ya no estaba exclusivamente controlado por una sucesión de mandatos imperiales como en el caso de Filadelfia de 1876 o París de 1878, sino que comenzaba a articular la historia japonesa por eras históricas como Nara, Heian o Kamakura. Su voluntad de contar la historia japonesa de un modo autónomo queda reflejada en su prefacio:

En el Occidente es costumbre dividir el período de la Historia de una nación en antiguo, medieval, y moderno. Este método ha comenzado a ponerse de moda en Japón últimamente. Sin duda es un método adecuado en el caso de otros países. Pero en Japón los sobresalientes incidentes de la historia no se prestan a la adopción de tal sistema de división. Es por ello que no se sigue en la compilación de estos anales. (Imperial Japanese Commission, 1893, pp. V-VI)

En este breve fragmento podemos comprobar qué diferente es la posición de los historiadores japoneses comparándola con tan solo veinte años atrás cuando confiaban en la comprensión de los lectores extranjeros para no extraviarse en el entendimiento de la historia japonesa. En este momento se explica que la historia japonesa no se puede comprender del mismo modo que la occidental y rechazan que se la clasifique con un lecho de Procusto con el que no se encuentran satisfechos. Asimismo, ya se comienza a incluir en el relato histórico las producciones artísticas como un componente fundamental de evaluación del grado de desarrollo y progreso de las sociedades en sus diferentes etapas artísticas. Esto explica que encontremos apartados denominados “Industria y las artes” o “Industria y las Bellas Artes” en cada una de las diferentes épocas (Imperial Japanese Commission, 1893).

El texto supone uno de los primeros ejemplos ilustrados sobre la cultura artística japonesa, y muestra por primera vez algunos monumentos y obras de arte que irán conformando a partir de ese momento el canon de obras de arte de Japón. Un ejemplo se puede ver en la presentación de una época de esplendor en el terreno escultórico como lo es el periodo Kamakura:

La dirección de la Escuela de Bellas Artes se encargó a Okakura Kakuzō (1862-1911) quien se encargaría de impartir la primera asignatura titulada Historia del Arte Japonés

En cuanto a los artistas glípticos, la Época Kamakura legó a la posteridad dos nombres de las más alta fama, Unkei y su hijo, Tankei. Estos maestros se entregaron principalmente a la escultura de imágenes budistas. Unkei descendía de Sadatomo, un célebre escultor de ídolos quienes florecieron en una época anterior. Koyen, el nieto de Unkei, trabajando junto con Chin Wakyo, produjo multitud de artículos exquisitos de mobiliario templario, y llevó el arte de la escultura en Kamakura a tal altura que el término Kamakura-bori (esculpido de Kamakura) llegó a convertirse en sinónimo de trabajo de alta calidad en esa clase. (Imperial Japanese Commission, 1893, p. 202)

El texto viene acompañado por una reproducción a doble página en blanco y negro de una de las obras maestras de esta escuela, los guardianes Niō del templo Tōdai-ji en Nara (fig. 9).

Fig. 9. Niō by Unkei.



Fuente: Imperial Japanese Commission (1893). *History of the Empire of Japan*. Yokohama: Dai Nippon Tosho Kabushiki Kwaisha

En el texto también se introducen dos elementos que son relevantes ya que están reflejando una metodología narrativa histórica que articula el pasado japonés como una sucesión de ciclos de esplendor y decadencia que tienen su reflejo también en las producciones artísticas. Un elemento que Okakura enfatizará mucho más en su discurso de la Historia del Arte japonés como veremos más adelante. Un ejemplo de esto lo vemos en el siguiente párrafo:

En un repositorio denominado Shoso-in, que forma parte del Totai-ji [sic] y en el templo de Horiu, ambos edificios en Nara, se conservan un número de utensilios

domésticos, vestimentas, instrumentos musicales, etcétera, que se han transmitido desde la época Nara, siendo testigo cada uno de ellos de una civilización refinada y artística, que no fue superada por las generaciones posteriores. (Imperial Japanese Commission, 1893, pp. 95-96)

Finalmente, un punto más que se incluye que resulta de gran interés, es la diferenciación con lo que ocurre en Occidente. Se necesita la referencia a los hechos acaecidos en épocas similares para por un lado contextualizarse en la historia universal, y por otro lado distinguirse de un modo positivo de lo que ocurrió en el pasado. El siguiente párrafo es claro en este mensaje:

A pesar de la guerra continua y los disturbios incesantes de la época Muromachi, los sogunes y los grandes nobles y generales poseían un modo de vida refinado y de lo más lujoso, y en consecuencia resultó que la época más oscura de la historia japonesa, en cuanto a la preservación de la paz y orden pública y a la seguridad de la vida y propiedad, fue sin embargo una era de marcado desarrollo artístico, así diferenciándose esencialmente de las eras oscuras producidas en Europa por la sombra de la espada. (Imperial Japanese Commission, 1893, p. 254)

Estos elementos suponían en su conjunto un mensaje muy sofisticado y desarrollado de presentar su propia cultura en un entorno internacional, escrito en inglés para asegurar una difusión comprensible y mayor del mensaje, y que establecería la base sobre la que comenzar cualquier investigación sobre el país en años venideros.

Okakura, como habíamos comentado antes, había recibido el encargo de escribir un catálogo de toda la Historia del Arte japonés por parte del Barón Kuki pero la brevedad de las fechas hizo que no fuese posible, de modo que lo que se elaboró fue una breve guía en inglés para los visitantes del pabellón japonés pero que supondría en sí misma un primer modelo al mundo de una periodización del arte japonés propia. Pero para ello primero veamos cómo era el pabellón japonés.

El Gobierno japonés entendió que la cita americana iba a tener una gran relevancia internacional desde el anuncio de la misma. Tateno Gōzō (1842-1908), ministro japonés en Washington describía la intención de su participación

[...] para que el mundo pueda ganar un conocimiento más certero y exhaustivo de nuestro país, su historia, su progreso, y sus aspiraciones. (Tateno, 1893, p. 35)

Poco a poco, el Gobierno japonés va tomando conciencia de su creciente relevancia:

Japón no es ni mucho menos un novato en lo que toca a las Exposiciones internacionales. Hemos participado —creo que puedo decir con relevancia— en cada una de las exposiciones importantes que se han celebrado durante los últimos veinte años [...] Japón participará por ello en la Exposición Columbina con un conocimiento certero de las ventajas que deben aportarse a sus gentes de esta oportunidad para mostrar al mundo sus verdaderas condiciones políticas y sociales [...]. (Tateno, 1893, p. 35)

El mensaje es claro, frente a lo que se ha dicho del país, las autoridades japonesas van a corregir el discurso y aclarar qué y qué no son en la muestra. Y para ello no repararon en gastos, como el mismo Tateno explica más adelante en el mismo documento, se destinaron 630.000 yenes, o el equivalente a medio millón de dólares, por parte de la Dieta (el Congreso japonés) para su

El Gobierno japonés entendió que la cita americana iba a tener una gran relevancia internacional desde el anuncio de la misma

ejecución y se preparó el envío de mercancías que vendrían a ser tres veces las que se enviaron a París o Filadelfia (Tateno, 1893).

El Gobierno japonés consiguió tras negociar largo y tendido con las autoridades estadounidenses organizadoras que se les concediese una parcela de terreno ubicada en la isla que se elevaba en el lago central de la feria, *The Wooden island* (fig. 8). Era la primera vez que Japón se independizaba arquitectónicamente en el contexto de las ferias y con un edificio de gran magnitud. La ubicación era estratégicamente perfecta ya que la isla del lago estaba conectada por varios puentes que la hacían el lugar idóneo para acortar distancias al cruzar de un lado al otro de la misma y, al estar rodeada de naturaleza, se convirtió en uno de los lugares favoritos de los visitantes. Snodgrass considera que también ubicaba a Japón lejos de la esfera de los países asiáticos, y en especial China, que quedaban amalgamados en diferentes espacios de la feria y sin la independencia del pabellón nipón (Snodgrass, 2003).

El edificio japonés se concibió desde un principio como un regalo a los Estados Unidos y a la ciudad de Chicago por lo que se destinaron enormes recursos para su realización ya que constituiría un símbolo imperecedero de la amistad nipoamericana a través del tiempo⁹.

El pabellón era una réplica del famoso templo de Byōdō-in del periodo Heian y ubicado en la ciudad de Uji (fig. 10). Construido el año 1052 d. C., constituía el mejor ejemplo de la arquitectura de ese periodo —considerado como uno de los periodos de auge de las artes y que ya se había incluido en el canon artístico del país—. Este pabellón tenía el sobrenombre del Pabellón del Fénix, según algunas teorías derivaba de las aves que lo coronan, mientras que otras lo atribuían a la forma en planta del edificio similar a esta ave mítica (fig. 11). Sin embargo, y a diferencia del original, aunque tomaba su forma, la configuración de cada uno de los pabellones se elaboró de acuerdo con diferentes estilos. Y aquí es donde radica el punto más atractivo de este pabellón: su intención de ilustrar tres diferentes estilos arquitectónicos y artísticos de la historia japonesa para mostrárselo al mundo. La elaboración del edificio se encargó a maestros especialistas carpinteros japoneses de la compañía Okura & Co. bajo la dirección del arquitecto Kuru Masamichi (1855-1914), mientras que toda su decoración se solicitó a los estudiantes de la recientemente inaugurada Escuela de Bellas Artes de Tokio bajo la dirección de Okakura (Okakura, 1893).

Okakura escribió el folleto explicativo *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*, donde por primera vez se propuso al mundo un modelo de periodizar el arte japonés original y diferente del que se había venido utilizando hasta ahora. Tenía muchos puntos en común con el relato histórico que hemos analizado antes en *History of the Empire of Japan* pero también divergía en algunos aspectos sobre la conceptualización de las etapas de esplendor y decadencia del arte japonés. Esta similitud se debe a la fluida comunicación entre Okakura y los autores del volumen.

En la exposición de Chicago, el edificio japonés se concibió desde un principio como un regalo a los Estados Unidos y a la ciudad

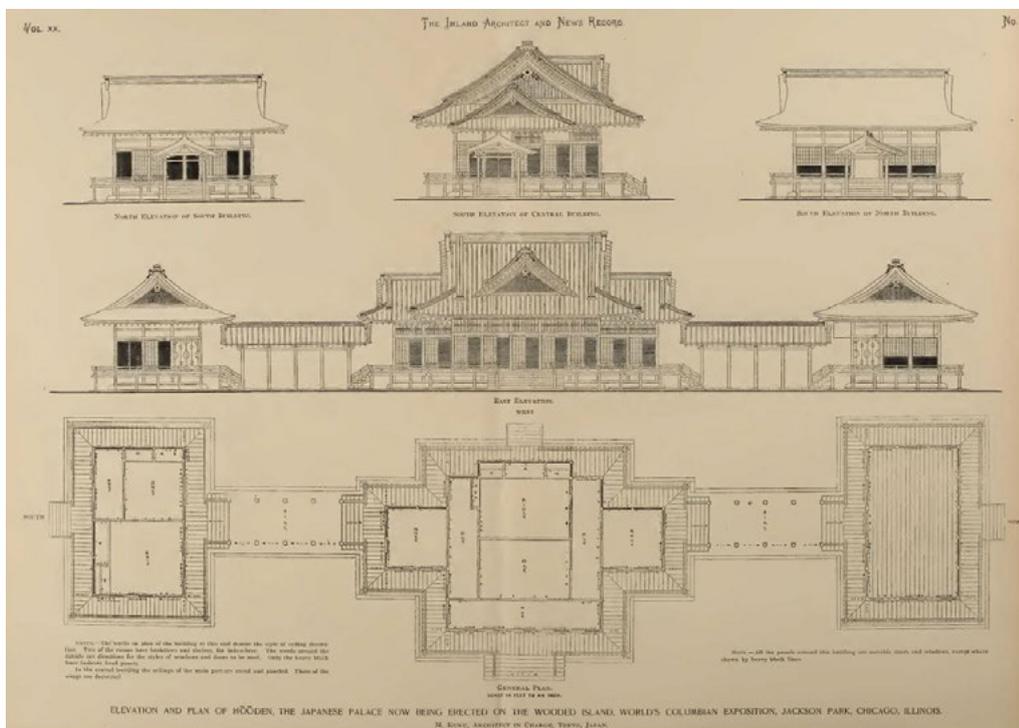
⁹ No es nuestra intención hacer una relación intensiva del pabellón y sus circunstancias constructivas. Se recomienda la lectura de Snodgrass (2003), Tateno (1893) y Wight (1893).

Fig. 10. Pabellón japonés conocido como Hō-Ō-Den (Pabellón del Fénix). De izquierda a derecha, pabellones norte, central y sur



Fuente: Okakura Kakuzō (1893). *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*. Chicago & Tokyo: K. Ogawa Publisher

Fig. 11. Planta y alzado del pabellón japonés elaborado por Kuru Masamichi



Fuente: (December, 1892) *The Inland Architect and News Record*

El pabellón norte se hizo siguiendo el estilo de la época Fujiwara (Heian), que Okakura data del 880-1150 d. C. Una datación interesante ya que no cuadra con la oficial que usan los

historiadores en el volumen anteriormente estudiado para el periodo y que comienza a denotar una variante que se conservará hasta la actualidad y que es la de periodizaciones diferentes de la historia japonesa de acuerdo con la disciplina de la historia del arte japonés. Este pabellón imitaba al templo de Uji, como hemos comentado anteriormente, así como a los aposentos del palacio imperial de Kioto en su interior (fig. 12a). El pabellón sur representaba el arte del periodo Ashikaga (Muromachi) que Okakura data 1350-1550 d. C. por medio de una recreación de una habitación del templo de Ginkaku-ji en Kioto durante el periodo del según Ashikaga Yoshimasa (1449-1473) (fig. 12c). Finalmente, el pabellón central se convertía en el final del recorrido cronológico del edificio representando el arte del periodo Tokugawa (Edo) que Okakura data de principios del siglo XVII hasta 1868 (fig. 12b). La habitación replica uno de los interiores ceremoniales del castillo de Edo conocido como *jodan-no-ma*.

Fig.12. Interior de los tres pabellones del Hō-ō-Den (Pabellón del Fénix). De izquierda a derecha: a) Interior del pabellón norte. b) Interior del salón central. c) Interior del pabellón sur



Fuente: Okakura Kakuzō (1893). *The Hō-ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*. Chicago & Tokyo: K. Ogawa Publisher

La intención de Okakura era plasmar los tres momentos de esplendor de las artes japonesas a lo largo de la historia y mostrar al mismo tiempo a los visitantes de la exposición universal que el arte con mayúsculas japonés no eran únicamente las manufacturas de porcelana, laca o seda que podían adquirir en diferentes pabellones, sino que la nación japonesa poseía una larga tradición de creación artística en pintura, escultura y arquitectura que la hacían igual de civilizada que las potencias occidentales. El que se destacase la colaboración de la Escuela de Bellas Artes así como que la selección de los mobiliarios del interior corriese a cargo de los especialistas del Museo Imperial de Tokio (rebautizado como tal en 1889) demostraba que el Gobierno Meiji había establecido y consolidado el tipo de instituciones culturales y educativas que una potencia desarrollada y progresiva requería.

El énfasis en situar a Japón como una nación con una larga tradición artística en su historia era necesario para frenar las opiniones generalizadas que apreciaban la producción popular relacionada con la estampa japonesa, que era la que había sido especialmente alabada por los artistas imbuidos del movimiento del japonismo en Occidente. Esto hacía que existiese un desequilibrio muy elevado entre lo que los japoneses consideraban arte y lo que los occidentales consideraban digno de ser llamado como tal. El pabellón suponía un fuerte testimonio de que Japón poseía edificios que eran dignos de la más alta arquitectura y que no dependían exclusivamente de la tradición china como en ocasiones se pensaba.

Las reacciones fueron muy positivas y en algunas de ellas se puede apreciar como la comprensión de los esfuerzos por el patrimonio cultural realizado por las autoridades japonesas comenzaban a impresionar a las audiencias especializadas e intelectuales extranjeras. Por ejemplo, es el caso de la revista de arquitectura *The Inland Architect and News Record* que publicó dos números sobre el pabellón y recibió los planos directamente de la Comisión Imperial de la Exposición. En el comentario sobre los mismos leemos:

Las autoridades del Museo Imperial han estado, durante los últimos veinticinco años, asegurándose de medir y dibujar a escala los edificios antiguos de Japón para su preservación. Estos dibujos son especialmente interesantes en la actualidad por la razón de que el plano de este templo sugiere la conformación general del palacio japonés que se está erigiendo ahora en Jackson Park. Son además, ilustraciones de un edificio el cual se considera por los expertos japoneses como uno de los mejores ejemplos del mejor periodo de la arquitectura antigua japonesa. Son tan solamente dibujos constructivos y no dan idea de la elaboración de la escultura y color con los cuales el edificio está enriquecido. (Wight, 1892, pp. 68-69)

Es un comentario donde se puede apreciar el respeto verdadero por unos colegas japoneses que han dedicado su labor a la divulgación del patrimonio arquitectónico japonés a la vez que lo están protegiendo. Esfuerzos que son fundamentales en la consolidación de las instituciones culturales creadas por el Gobierno Meiji como hemos visto a lo largo del artículo.

Hubo un personaje ilustre que quedó muy impresionado por este pabellón y que marcaría su futura carrera: el arquitecto Frank Lloyd Wright (1867-1959) quien atribuiría a este edificio el cambio en su manera de concebir la arquitectura y el desencadenante de su primera visita a Japón (Lancaster, 1953).

Japón no redujo su presencia al pabellón, también participó en el Pabellón de Minería con una muestra de bronce japoneses y de pintura contemporánea. La reacción del público a esta muestra continúa mostrándonos la persistencia de las imágenes heredadas sobre Japón y su arte. El año 1894, un año después de la Exposición Colombina, el autor cubano Manuel S. Pichardo publica un breve libro titulado *La Ciudad Blanca. Crónicas de la Exposición Colombina de Chicago*. En el bloque donde ha analizado durante varias páginas y con todo lujo de detalles las obras pictóricas de artistas de diferentes países (casi en su totalidad europeos), finaliza analizando la representación japonesa en la anteriormente mencionada sección:

Nada excepcional podría decirse de los demás países pictóricos que han venido a la Exposición. Son ellos, más o menos lúcidamente, estelas de los pueblos directores del arte. Señalaré, por su remarcado exotismo, las obras del Japón, en las cuales causa un deleite cómico, su desconocimiento de las leyes de la perspectiva, sus quebrados modelos y sus extravagantes simbolismos. No carecen de expresión artística, algunos relieves y estatuitas en madera, bronce y marfil. (Pichardo, 1894, pp. 91-92)

Se refiere Pichardo a las obras expuestas por varios de los artistas más prestigiosos del periodo en Japón, tales como Kubota Beisen (1852-1906), Hashimoto Gahō (1835-1908) o Kishi Chikudō (1826-1897) (Bancroft, p. 761).

Hay cierta insistencia en juzgar el arte japonés bajo el ojo occidental, de ahí que Bancroft en su crítica de las obras expuestas en el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición, al hablar de las obras que no tratan de la naturaleza exponga la siguiente opinión:

Hay cierta insistencia en juzgar el arte japonés bajo el ojo occidental

Con las figuras humanas los japoneses tienen menos éxito, y especialmente en las escenas bélicas, donde sus guerreros son de todo menos belicosos, a pesar de mirarse entre ellos con el ceño fruncido con una maldad en la expresión que sugiere una larga travesía por la más baja de las bajas regiones. Los llamativos adornos de sus corceles son bastante más conspicuos que los caballos mismos, los cuales a menudo están enredados en una madeja y apabullados por sus jinetes con sus cotas de malla, cada eslabón y cordón de sus armaduras reproduciéndose con una aterradora fidelidad en el detalle¹⁰.

Bancroft sin embargo queda impresionado por la escultura de los japoneses con los ejemplos de Takamura Kōun (1852-1898) y de Suzuki Chokichi (1848-1919), y da un interesante colofón a su descripción de la sección japonesa:

Para aquellos que han comparado las colecciones japonesas con las que se mostraron en París en 1889, y en Filadelfia, se admite que en ninguna de las escuelas [nacionales de arte] hay evidencias claras de mejoría. En las ramas más altas del arte Japón apuesta competir en igualdad de condiciones con las comunidades culturales más avanzadas, ya que incluso ahora al ejecutarlas tiene en mente la utilidad común; y es que en ningún lugar se está desarrollando la facultad artística o se está cultivando con mayor fervor que allí¹¹.

De hecho, incluso el anteriormente citado Pichardo reconoce que se ha producido un avance en las producciones artísticas de Japón:

En la Exposición se da la sorpresa de que países que teníamos por semi-bárbaros se adelantan a viejas y engréidas naciones europeas. Dígalo el Japón, con más de dos mil manufactureros notables en diversidad de industrias. Pero sólo citaré, por ser su fuerte, la porcelana y la seda. ¡Qué lujo en una y otra! Se diría que por aquellas tierras sobran el feldspato [sic] y los gusanos laboriosos. Jarrones he visto de tres metros de altura, y piezas de kopín con las que se pondrían de baile todas las mujeres del orbe. Júrolo por Kío. (Pichardo, 1894, p. 144)

Frente a estas opiniones cabe contrastar la de uno de los especialistas que hicieron más en el siglo XIX por la difusión del arte japonés en la sociedad occidental y en particular la estadounidense, el historiador del arte Ernest Fenollosa (1853-1908) quien consideraba que la participación japonesa en la exposición marcaba un hito en la evolución del arte en aquel país. Es cierto, que no era un actor imparcial en su apreciación debido a sus relaciones con el Gobierno Meiji quien le había contratado para ir al país y con el que tenía una estrecha relación, pero no deja de ser interesante su divergente apreciación de la muestra japonesa en Chicago:

Lo significativo del departamento japonés de la Feria Universal de Chicago reside en el hecho de que aquí por primera vez tiene la política de auto-desarrollo en el arte moderno oriental una oportunidad de justificarse por medio de resultados, por muy inmaduros que sean. [...] Mientras que en Viena, París y Filadelfia sus triunfos residieron en su mayoría en sus colecciones en préstamo de réplicas antiguas y modernas, en Chicago por primera vez se atrevió deliberadamente a ser original, y pedir el favor del mundo para su arte contemporáneo en base a sus propios méritos. [...] Desde esta

10 Bancroft. P.763.

11 Bancroft. P.764.

altura parece haberse descrito un horizonte ilimitado para el futuro del arte japonés. (Fenollosa, 1893, p. 580)

La participación japonesa en la Exposición Colombina de Chicago también tuvo un interés político relacionado con finalizar de una vez los tratados de extraterritorialidad impuestos a Japón por las potencias europeas cuando se le forzó a abrir sus mercados al extranjero (Snodgrass, 2006). En el memorando que Tateno escribió describiendo la participación japonesa terminaba de la siguiente manera:

Sin desafiar la legitimidad de las restricciones que fueron impuestos sobre ellos cuando los tratados se hicieron por primera vez, el pueblo japonés siente que la necesidad de esas restricciones ha expirado completamente. La carga que aún permanece puede parecer ligera a otros; a ellos es un recordatorio constante del hecho de que todo lo que han conseguido estará incompleto mientras este innecesario, incubado vestigio del pasado permanezca. Es por ello, que es justo que den la bienvenida a la Exposición Colombina como un medio de demostrar que han logrado una posición merecedora de respeto y confianza de otras naciones. (Tateno, 1893, p. 43)

Un año después, Inglaterra aceptaría revocar su extraterritorialidad en Japón y progresivamente otras potencias fueron sumándose a esta decisión. Sería en 1911 cuando Japón recuperaría el control total de su soberanía sobre las aduanas (Schirokauer, Lurie, & Gay, 2006, 2014). Desde el punto de vista de cómo evolucionaría esta recuperación del discurso sobre su propio arte, podemos establecer que sería en la próxima muestra universal, la de París de 1900, cuando Japón claramente estableció su autoridad al publicar en francés el volumen *Histoire de l'Art du Japon*, ricamente ilustrado con fotografías a toda página y con un relato exclusivamente histórico-artístico, presentando lo que se consideraba canónico en el país. El primer volumen como tal que se había escrito nunca sobre el tema y que se convertiría en un referente a partir de ese momento.

3. Conclusión

La participación japonesa en las exposiciones universales que hemos analizado supone un interesante recorrido por la cada vez más compleja presentación de la producción artística japonesa como un indicador de civilización. Dentro del concepto decimonónico del progreso de la Humanidad y de las naciones, el arte se convierte en un distintivo fundamental para subir o bajar escalones dentro de esa jerarquía mundial. Japón se tuvo que enfrentar a una situación en la que estaba en desventaja como era el tener que equiparar su sistema de apreciación estética y artística al vigente en Occidente teniendo el mejor ejemplo de la fricción en las artes decorativas o menores y las Bellas Artes, conceptos completamente alejados de la cultura del este asiático regidas por un modelo sínico. En este devenir por las diferentes muestras el Gobierno Meiji fue adquiriendo más y más confianza según iban comprobando con métodos de ensayo y error qué artículos tenían más o menos éxito con el público. Este es un aspecto que interesaba para salvaguardar la viabilidad económica del proyecto. Pero también hemos visto cómo, especialmente en Chicago en 1893, lo que el Gobierno Meiji estaba buscando era articular un discurso contundente y convincente con el que presentar su patrimonio cultural y que reivindicaba de un modo simbólico con la erección del Pabellón de Chicago del Hō-Ō-den, así como por conseguir la anhelada independencia estructural, en su propio pabellón, logrando afirmar su identidad como nación plena soberana en el conjunto de las naciones desarrolladas. Esta línea culminará en la siguiente gran cita internacional, la Exposición Universal de París

de 1900 cuando se publique en francés la primera historia del arte japonés para acompañar la muestra de tesoros artísticos que allí se presentó.

Bibliografía

- Applebaum, S. (1982). *The Chicago World's Fair of 1893 a photographic record photos from the collections of the Avery Library of Columbia University and Chicago Historical Society*. New York: Dover Publications Inc.
- Arnold, C. D., & Higinbotham, H. D. (1893). *Official Views of the Columbian Exposition issued by the Department of Photography*. Chicago: Press Chicago Photo-Gravure Co.
- Aso, N. (2014). *Public Properties. Museums in Imperial Japan*. Durham and London: Duke University Press.
- Coaldrake, K. (2013). Fine Arts vs Decorative Arts. The Categorization of Japanese Art in the World Exhibitions. Vienna (1873), Paris (1878) and Chicago (1893). *Japan Forum*, 25(2), 174-190. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/09555803.2012.743482>
- Commission Impériale du Japon. (1878). *Le Japon a L'Exposition Universelle de 1878. Première Partie. Géographie et Histoire du Japon*. Paris: A la Commission Impériale du Japon.
- Commission Impériale du Japon. (1878). *Le Japon a L'Exposition Universelle de 1878. Deuxième Partie. Art, Éducation et Enseignement, Industrie Productions, Agriculture et Horticulture*. Paris: A la Commission Impériale du Japon.
- Fenollosa, E. (1893). Contemporary Japanese Art with examples from the Chicago Exhibit. *The Century Illustrated Monthly Magazine*, 46(4), 77-580.
- Fernández de los Ríos, A. (1878). *La Exposición Universal de 1878*. Madrid: English y Gras.
- Geppert, A. (2010). *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. London and New York: Palgrave MacMillan.
- Gonse, L. (1879). *L'Art Ancien a l'Exposition de 1878*. Paris: Publication de La Gazette des Beaux-Arts.
- Gonse, L. (1879). *L'Art Moderne a l'Exposition de 1878*. Paris: Publication de La Gazette des Beaux-Arts.
- Imperial Japanese Commission. (1893). *History of the Empire of Japan*. Yokohama: Dai Nippon Tosho Kabushiki Kwaisha.
- Kigi, Y. (2009). *Hayashi Tadamasu. Ukiyo-e wo koete Nihon bijutsu no subete wo*. Kioto: Minerva Shobō.
- Kitazawa N. (1989). *Me no Shinden. Bijutsu juyōshi nōto*. Tokio: Bijutsu Shuppansha.
- Lancaster, C. (1953). Japanese Buildings in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture. *The Art Bulletin*, 35(3), 217-224. DOI: <https://doi.org/10.1080/00043079.1953.11408188>
- Mehl, M. (1998). *History and the State in Nineteenth-Century Japan*. London: Palgrave MacMillan Press Ltd.

- Miles, G. (1892). *World's fairs from London 1851 to Chicago 1893*. Chicago: Midway Publishing Company.
- Navarro Reverter, J. (1875). *Del Turia al Danubio: memorias de la Exposición Universal de Viena*. Valencia: Imprenta de J. Domenech.
- Okakura, K. (1893). *The Hō-Ō-Den (Phoenix Hall) An Illustrated Description of the Building Erected by The Japanese Government at the World's Columbian Exhibition, Jackson Park*. Chicago & Tokio: K. Ogawa Publisher.
- Pichardo, M. S. (1894). *La Ciudad Blanca. Crónicas de la Exposición Colombina de Chicago*. Habana: Biblioteca de El Figaro.
- Rand, McNally, & Co.'s (1893). *A Week at the Fair. Illustrating the Exhibits and Wonders of the World's Columbian Exposition*. Chicago: Rand, McNally & Company Publishers.
- Sastre de la Vega, D. (2019). *Arte y Nación. El discurso de la Historia del Arte en el Japón Meiji*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Satō, D. (2011). *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institution.
- Schirokauer, C., Lurie, D., & Gay, S. (2006, 2014). *Breve historia de la civilización japonesa*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Smith, W. (1878). *The Masterpieces of the Centennial International Exhibition Illustrated. Volume II. Industrial Art*. Philadelphia: Gebbie & Barrie.
- Snodgrass, J. (2003). *Presenting Japanese Buddhism to the West. Orientalism, Occidentalism, and the Columbian Exposition*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- Tateno, G. (1893). Japan. Foreign Nations at the Worlds's Fair. *The North american Review*, 1(156), 34-43.
- The Japanese Commission. (1876). *Official Catalogue of the Japanese Section and descriptive notes on the Industry and Agriculture of Japan*. Philadelphia: The Japanese Commission.
- Tseng, A. (2008). *The Imperial Museums of Meiji Japan. Architecture and the Art of the Nation*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Westcott, T. (1876). *Centennial portfolio: a souvenir of the international exhibition at Philadelphia, comprising lithographic views of fifty of its principal buildings*. Philadelphia: T. Hunter.
- Weston, V. (2004). *Japanese Painting and National Identity. Okakura Tenshin and his circle*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Wight, P. B. (1892). Japanese Architecture at Chicago. *The Inland Architect and News Record*, 20(5), 49-50.
- Wight, P. B. (1892). Japanese Architecture at Chicago. *The Inland Architect and News Record*, 20(6), 68-69.