

ARTÍCULO

<https://doi.org/10.24201/ea.v61i1.e3140>

Comercio y coleccionismo de arte japonés en América Latina, siglos XIX y XX

Japanese Art Trade and Collecting in Latin America, 19th and 20th Centuries

AMAURY A. GARCÍA RODRÍGUEZ

<https://orcid.org/0000-0003-1528-8062>

*El Colegio de México,
Centro de Estudios de Asia y África
(Ciudad de México, México)
amaury@colmex.mx*

Recepción: 21 de enero de 2025 ❖ Aceptación: 29 de enero de 2025
Publicación: 22 de diciembre de 2025

Resumen: El texto realiza un análisis general de la circulación de objetos de arte japonés en América Latina durante las últimas dos décadas del siglo XIX y los primeros cincuenta años del XX, para describir cómo se desarrolló la práctica del coleccionismo de arte asiático (y japonés en particular) a partir de una muestra representativa de coleccionistas de diferentes países de la región. Además de rastrear la situación actual de algunas de estas colecciones, se demuestra cómo hay una agencia local en la importación y la circulación de estos objetos, y un conocimiento temprano sobre Japón, independientemente de la mediación inicial de Europa.

Palabras clave: mercado de arte; Japón; arte asiático; circulación de conocimiento; colecciones

Abstract: The text makes a general analysis of the circulation of Japanese art objects in Latin America during the last two decades of the 19th century and the first half of the 20th. It describes how the practice of collecting Asian art (and Japanese art in particular) developed, based on a representative selection of collectors from different countries in the region. In addition to tracing the current situation of some of these collections, it demonstrates the local agency involved in the importation and circulation of these objects, and an early knowledge about Japan, independently of Europe's initial involvement.

Keywords: art market; Japan; Asian art; circulation of knowledge; collections

La circulación y el consumo de la cultura material asiática tienen una presencia amplia y sostenida en la historia moderna del territorio latinoamericano.¹ A pesar de que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, diversas mercaderías se embarcaron desde Filipinas con destino a España a través de la conocida ruta comercial del galeón de Manila, buena parte de esos objetos se quedaban en México, mientras que otros se transportaban de Acapulco a Veracruz para proseguir su viaje a Europa (Bernabéu 2013; Bonialian 2012; Gasch-Tomás 2019). Algunos de ellos se movieron más al sur en el continente americano gracias al activo comercio entre los virreinos (Bonialian 2022; Suárez 2015). El mercado formal, así como el tráfico ilegal de sedas, porcelanas, marfiles, marquetaría, alfombras, biombos, abanicos, perfumes, entre otros, contribuyó no sólo al éxito comercial de la empresa, sino también a la cada vez más frecuente presencia de este tipo de obras en las vidas y las casas de las familias acomodadas. Además, es necesario destacar los diferentes procesos de asimilación de las técnicas y los estilos de esos objetos por parte de los productores locales americanos, y su recreación en aquellos otros objetos que se manufacturaban de este lado del Pacífico.² No obstante este importante antecedente, hay gran déficit de registros de prácticas sistemáticas de coleccionismo de objetos asiáticos en el continente americano en esos siglos, así como de posibles colecciones previas al siglo XIX que no se hayan dispersado.

Por otro lado, para el caso concreto del arte nipón, es importante considerar que, entre 1639 y 1853, se desplegó una política de control de las relaciones internacionales y comerciales (conocida hoy como *sakoku* 鎖国) por parte del gobierno central japonés. Esta estrategia, que a veces se confunde con la idea del país completamente cerrado al extranjero, implicó que toda entrada y salida de personas y mercancías estuviera monopolizada por el Bakufu 幕府 (administración shogunal). Desde el punto de vista comercial, se menciona casi siempre la base holandesa, en la isla artificial de Dejima 出島, en Nagasaki 長崎, como único contacto formal con Europa, a pesar de que Japón también mantuvo relaciones comerciales a través de las bases china y coreana, así como con los territorios del norte y con los mares del sur, desde donde entraban y salían mercancías de orígenes muy diversos, algunas de ellas indirectamente, desde y hacia Europa.³ Aun con esa red mercantil, como consecuencia de las limitaciones impuestas por

¹ Este texto forma parte de un proyecto de investigación mayor para el que recibí una beca de investigación del Metropolitan Center for Far Eastern Art Studies.

² Destaco aquí los trabajos de Sonia Ocaña (2024) y de Yayoi Kawamura (2024) sobre estos temas.

³ La base comercial china se ubicaba también en la ciudad de Nagasaki, mientras que los intercambios con Corea estuvieron sobre todo bajo control del dominio de Tsushima 対馬, en la isla del mismo nombre. Para el caso del comercio con los territorios del norte, principalmente con el pueblo ainu y con Rusia, se llevaba a cabo a través del dominio de Matsumae 松前, en la isla de Hokkaidō 北海道. Finalmente, el dominio de Satsuma, en la sureña isla de Kyūshū 九州, controlaba el comercio con el reino de Ryūkyū 琉球, que a su vez mantenía una red de intercambios con el Sureste de Asia. Hoy se cuenta con un abundante número de estudios sobre estos temas; por ejemplo, Kazui 1982; Walker 1996.

el shogunato al comercio internacional, hubo en Europa pocas colecciones de arte japonés de esos años. Entre las más tempranas están la de Isaac Titsingh (1745-1812) y la de Philipp Franz von Siebold (1796-1866),⁴ quienes adquirieron sus objetos mientras trabajaban en la mencionada base holandesa entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Hoy, la colección de Titsingh está dispersa por varios museos de Europa, mientras que la de Von Siebold se conserva, sobre todo, entre la Siebold Huis y el Museo Nacional de Etnología, ambos en Leiden, Holanda.⁵

Fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX, estimulado por el fulgor del gusto por lo japonés y en coincidencia con la liberalización de las relaciones comerciales de Japón con diversos países, cuando el arte nipón impactó en la escena cultural europea y se expandió a otras partes del mundo.

Varios factores contribuyeron al éxito del japonismo, como se le conoció en Occidente.⁶ En buena parte de la bibliografía sobre el tema⁷ se enfatiza siempre el peso que en su popularidad tuvo el entusiasmo de los pintores de las principales ciudades europeas; muchos de ellos enfrascados en la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de plantearse el hecho plástico, de apartarse de las academias y de lo que para ellos era la práctica artística convencional en ese momento. Considero, empero, que a la par de los artistas visuales y de su contribución vital al japonismo y al arte moderno, hubo otros condicionantes que también coadyuvaron a que lo nipón fuera un dispositivo innovador en el quehacer plástico y además una moda en un ámbito mucho más amplio. Entre ellos, subrayo el papel de las exhibiciones, del coleccionismo, del mercado del arte y de la imprenta, ya que son figuras que se repiten también en el ámbito latinoamericano, como se verá más adelante.

La Exposición Universal de 1862 en Londres, y la de 1867 en París, permitieron un primer acercamiento a la cultura del archipiélago nipón a través de la exhibición de objetos de ese país provenientes, sobre todo, de la colección privada de Rutherford Alcock (1809-1897)⁸ para el caso de Londres, y de una selección

⁴ Isaac Titsingh fue el funcionario a cargo de la base holandesa en Nagasaki entre 1779 y 1784. Phillip Franz von Siebold fue un médico y botanista alemán que radicó en la base holandesa entre 1823 y 1829.

⁵ Hay otros conjuntos tempranos de arte japonés, como los de las Colecciones Reales Españolas, los conservados hoy en diversas colecciones de Portugal (por ejemplo, el Palácio Nacional da Ajuda o el Museu de Arte Antiga), el del rey Augusto el Fuerte en el Japanisches Palais de Dresden, y el de la East India Marine Society (actualmente en el Peabody Essex Museum) de Salem, entre otros. Para más información, véanse Palacio Real 2003; Curvelo 2023; Hertzog, Friedrichs y Karge 2019; Schwartz 2020.

⁶ Término acuñado en 1872 por Philippe Burty (1830-1890), crítico de arte, artista y coleccionista francés para referirse al impacto que las artes japonesas tuvieron en el mundo cultural europeo del siglo XIX. En un sentido más amplio, el japonismo se extendió más allá de Francia y de Europa, y abarcó el gusto por lo japonés en espacios más allá de los artísticos.

⁷ Entre los estudios generales sobre el fenómeno del japonismo destaco: Almazán Tomás et al. 2014; Bru 2013; Irvine 2013; Lacambre, Hitoshi y Humbert 2017; Lambourne 2005; Meech-Pekarik y Weisberg 1990; Put 2000.

⁸ Primer diplomático británico que residió en Japón.

de productos artesanales y artísticos patrocinados por el dominio de Satsuma 薩摩, para el caso de París. No fue sino hasta las exposiciones internacionales de 1873 en Viena, de 1876 en Filadelfia y de 1878 en París (Cody 2005; Teramoto 2017) cuando, por primera vez, el nuevo gobierno de Meiji 明治⁹ participó de manera oficial con un pabellón nacional que brindó la posibilidad de interactuar directamente con una cantidad mayor de obras de arte y objetos japoneses.¹⁰ La reacción de la prensa fue inmediata, y lo japonés acabó volviéndose tema de conversación y de moda.

Esos años, entre las décadas de 1860 y de 1880, fueron también decisivos para la proliferación de colecciones y de tiendas especializadas en arte japonés, y asiático en general. Si bien París fue el centro de efervescencia no sólo de la vida artística europea, sino también del japonismo como moda, en ciudades como Boston (Meech 2003), Viena (Wieninger, Mabuchi y Bijutsukan 1994), Londres (Ono 2003), Barcelona (Bru 2014) o Moscú (Steiner y Katsnelson 2019) comenzaron a configurarse importantes colecciones, muchas de ellas hoy en museos públicos de estas ciudades. A la par, comercios especializados como La Porte Chinoise en París, Yamanaka en Estados Unidos o La Japonesa en Madrid (Chiba 1998; Chen 2010; Bru 2013) y *dealers* de arte y objetos asiáticos como Siegfried Bing (1838-1905), Philippe Sichel (1839-1899), Arthur Liberty (1843-1917) y Hayashi Tadamasa 林忠正 (1853-1906), por mencionar algunos, fueron actores decisivos en la difusión del gusto por lo japonés, que poco a poco se fue trasladando hacia la industria de la ropa, por ejemplo, o a los diferentes movimientos de artes aplicadas e industriales, que voltearon a ver al arte nipón en busca de soluciones de diseño novedosas. De esta manera, el arte y los objetos japoneses, o con influencias de ese país, fueron llenando los espacios de la vida cotidiana.

Gracias a este desarrollo, el japonismo se expandió más allá de las artes plásticas y engendró modelos en la literatura, la música, el teatro y la arquitectura de la época. Por otro lado, también en esas décadas de finales del XIX aparecieron los primeros textos sobre arte y cultura japoneses que se publicaron en lenguas occidentales. Baste mencionar *L'art japonais*, de Louis Gonse (1883), y *The Pictorial Arts of Japan*, de William Anderson (1886), o la conocida revista *Le Japon artistique* —que coordinó el *dealer* y coleccionista Siegfried Bing entre 1888 y 1891—, que circularon ampliamente por todo el mundo, incluida América Latina. El desarrollo de la imprenta y la amplia circulación de publicaciones periódicas también contribuyeron a la fuerte presencia de lo japonés en las principales ciudades de Europa y de Estados Unidos a través de noticias sobre Japón, artículos de interés, crónicas de viajeros, anuncios de eventos y de exhibiciones y publicidad de tiendas y productos.

⁹ Periodo que va de 1868 a 1912, época en que ocurrió la Restauración imperial del mismo nombre.

¹⁰ Hay que añadir aquí que también se organizó un número importante de exhibiciones de arte japonés a partir de colecciones privadas o en establecimientos de *dealers* especializados.

Esta brevísima introducción al fenómeno del japonismo, cuya única intención es presentar un contexto general,¹¹ servirá de punto de partida para revisar y evaluar el comportamiento de esa corriente en América Latina y su impacto en el coleccionismo de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX.¹² ¿Hay correspondencia en las maneras en que se articularon esos factores y medios en Europa y Estados Unidos y lo que sucedió en América Latina? ¿Cuáles fueron los principales mediadores para la entrada del japonismo? ¿Qué colecciones de arte japonés se conocen y cómo llegaron? ¿Se puede hablar de un mercado local para objetos de arte japonés, o asiáticos en términos más generales?

Deseo precisar que este texto es parte de un trabajo aún en ciernes. Un primer intento de construir y presentar un estado de la cuestión sobre un tema complejo. Forma parte de un proyecto de investigación mayor (en tiempo, espacio y densidad) que pretende responder con mayor detalle a éstas y otras interrogantes sobre la historia del coleccionismo, el mercado, la exhibición y la escritura de arte japonés en varios países latinoamericanos. En este sentido, todavía faltan archivos y bibliotecas por revisar, colecciones que “encontrar”, obras que catalogar,¹³ rastros que seguir. Hay lagunas que es necesario cubrir, por lo que, por el momento, se dispone de más información sobre algún país, colección o aspecto en detrimento de otras naciones y temas. Por lo tanto, este trabajo tiene la intención de presentar algunas primeras coordenadas generales sobre el proyecto, y se concentra sobre todo en el fenómeno del coleccionismo y la circulación del arte japonés en nuestra región.

El análisis del orientalismo (y, en menor medida, su vertiente japonista) en América Latina cuenta ya con un conjunto de resultados importantes. Un gran número de esos trabajos se ha centrado en la literatura (poesía, narrativa, crónicas de viajes); otros, en temas vinculados con debates identitarios o con las comunidades de migrantes en el continente, por citar algunos casos.¹⁴ Sin embargo, a pesar de las contribuciones que examinan la circulación de objetos de Asia y sus influencias en la obra de artistas plásticos latinoamericanos, así como de otros vinculados con comunidades diaspóricas, el impacto de lo japonés en las artes visuales latinoamericanas es aún una asignatura pendiente en la historia del arte de nuestra región, y las publicaciones afines son escasas (por ejemplo, Curiel 2007; JANM 2018; García Rodríguez, Mata Sandoval y Rius Caso 2019),¹⁵ por lo que puedo decir, con absoluta certeza, que no hay

¹¹ Ya que, además, abundan las publicaciones que tratan a fondo cada uno de los temas mencionados.

¹² El estudio del comercio y el coleccionismo de arte japonés en la segunda mitad del siglo XX corresponderá a un trabajo posterior.

¹³ La catalogación de colecciones de arte japonés (y de otros países de Asia) es algo que, en América Latina, se ha empezado a realizar recientemente, y todavía hay casos por trabajar.

¹⁴ A pesar de que hay más ejemplos, destaco los siguientes: Camayd-Freixas 2013; Gasquet 2015; Kuniyoshi 1998; López-Calvo 2007; Taboada 1998; Tanabe 1981; Tinajero 2003.

¹⁵ La revista *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, publicada por Brill, ocasionalmente publica trabajos sobre estos temas. También hay artículos, capítulos de libros y otros

un estudio sistemático regional sobre estos tópicos. Más allá del hechizo por Europa, sumado al peso histórico de los discursos nacionalistas, que marcan la manera en que las historias del arte locales han sido estructuradas, es importante considerar que es un tema complejo, para el que se requieren especialistas en arte de países latinoamericanos y de países asiáticos (o en arte japonés, para este caso en específico). Por lo tanto, casi no existen estudios en profundidad sobre el mercado del arte de productos japoneses o en torno de la práctica del coleccionismo de arte japonés, así como tampoco sobre la escritura pionera sobre arte japonés o asiático en América Latina.

Ese japonismo que se desató en Europa en la década de 1870 llegó a nuestros países un tanto más tarde. Desde la segunda mitad del siglo XIX se distinguió un paulatino proceso de afrancesamiento de las élites latinoamericanas¹⁶ y, por tanto, la presencia de las chinerías (*chinoiseries*) se hizo más visible, junto con el recuerdo de aquellos objetos asiáticos que, desde las épocas de la colonia, circularon en diversas ciudades de esta región. Poco a poco, en los últimos años del siglo XIX, se volvieron más frecuentes en la prensa local los comentarios sobre el *boom* japonista francés y algunos de sus promotores, como los hermanos De Goncourt,¹⁷ así como las apropiaciones y las referencias que introducía la literatura modernista a través de revistas literarias. Pero fue sobre todo en las primeras dos décadas del siglo XX cuando la corriente japonista realmente se acriolló en América Latina.

Es interesante notar que el japonismo material y visual que se estableció en América Latina se difundió en particular a través de comerciantes, coleccionistas, exhibiciones y una recurrente presencia en las numerosas revistas ilustradas que se publicaban entonces.¹⁸ Hasta donde he podido explorar, los artistas plásticos no fueron una vía preferente de introducción, a pesar de que algunos de ellos poseían estampas japonesas y de que se apropiaron de recursos y motivos de ese arte. Éste es otro de esos tópicos que precisa de un estudio meticuloso, ya que, en el caso de México, hay ejemplos a los que no se les ha prestado la adecuada atención y que marcan conexiones muy explícitas con el arte japonés (Rius Caso 2019). En todo caso, no es éste el texto que analiza el impacto del japonismo o de lo japonés en las artes visuales de América Latina, ése es tema para otro espacio, por lo que no abundaré en ello. Aun así, considero imprescindible insistir en la necesidad de más estudios sobre ese asunto que quizá provoquen un cambio de perspectiva al respecto.

textos dispersos en publicaciones diversas, así como catálogos de exhibiciones y tesis de grado y pregrado guardadas en bibliotecas de instituciones de América Latina.

¹⁶ Muy notorio, por ejemplo, en México, Brasil, Argentina, Chile o Cuba.

¹⁷ Por ejemplo, en la *Revista Moderna* en México, en *La Prensa* en Argentina, o en *Jornal do Brasil* en Brasil. Los hermanos Edmond de Goncourt (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870) fueron escritores vinculados con la corriente naturalista francesa y fervientes promotores del arte y la cultura japoneses.

¹⁸ Hasta el momento he encontrado muy pocos estudios específicos, entre ellos: Espinar Castañer 2015; Takeuchi 2016. En otros, como Kuniyoshi 1998, y García Rodríguez, Mata Sandoval y Rius Caso 2019, más bien se trata el tema de manera indirecta.

Como se verá en los ejemplos que presento a continuación, a pesar de que Europa fue un primer mediador gracias a los viajeros y a los comerciantes que traían arte y otros objetos japoneses, así como libros sobre el tema desde París, Barcelona y otras ciudades, poco a poco se fueron configurando otras vías a través de las cuales coleccionistas e interesados adquirieron estos objetos,¹⁹ entiéndase los viajeros latinoamericanos a Japón y las redes comerciales que se establecieron desde algunas capitales de América Latina directamente con el archipiélago.²⁰

En su tesis dedicada a la presencia de lo japonés en revistas ilustradas argentinas, Esther Espinar Castañer (2015, 36) recoge un comentario de Carlos Ripamonte, pintor y profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina, que indica, a propósito del interés por la estampa japonesa, cómo, en la ciudad de Buenos Aires, “las librerías Peuser, Moen o Espiasse fueron el punto de reunión de los intelectuales, donde podían comunicarse libremente y adonde llegaban las publicaciones de importación”. Si se revisan, además, los catálogos de venta de librerías en varios países latinoamericanos, como lo hace el investigador Juan David Murillo Sandoval (2020, 2019), se constata lo activo del comercio de importación de libros europeos y estadounidenses que mantenían los libreros locales a través de sus redes internacionales.

Esta circulación de conocimiento sobre Japón a través del comercio de libros también fue muy activa en la Ciudad de México entre 1886 y 1930, con espacios como el mercado de libros de la plaza del Seminario, a un costado de la Catedral Metropolitana (Rivera Mir 2017), o por la vía de librerías especializadas y *dealers* particulares, como los mencionados por José Juan Tablada en sus memorias: “compré a Tanaka una pintura (facsimilar) [...] de la artística e insuperable editorial Shimbi Shoin de Tokio” (Tablada 1993, 326);²¹ “adquirí el libro *Impressions of Japanese Architecture and Allied Arts*, por Cram [1905], profusamente ilustrado” (Tablada 1992, 109);²² “después de un gran retraso recibí el N.º 280 del *Kokka* de Tokio y el *Japan Magazine* de noviembre” (128);²³ “dos lugares que me atraían

¹⁹ Es importante comentar que, a pesar de la intensa actividad comercial y de coleccionismo de arte asiático (y japonés en particular) que se desarrolló en Estados Unidos en la región de Nueva Inglaterra, y en concreto en las ciudades de Salem y Boston a lo largo del siglo XIX y principios del XX, y en ciudades como Nueva York o Chicago, entre otras, hasta el momento no he encontrado suficientes fuentes que apunten a una interacción intensa entre ellas y el comercio de arte asiático, el mercado y los coleccionistas latinoamericanos. Esta relación se fue intensificando a medida que avanzaba el siglo XX, pero no sucedió así para la etapa analizada en este texto.

²⁰ La composición de estos grupos era muy heterogénea, ya que, además de coleccionistas adinerados, había diplomáticos, científicos, artistas e intelectuales con intereses diversos en torno a Japón que también compraban arte; por otro lado, entre los comerciantes que favorecieron la circulación de objetos de arte japonés en América Latina, había tanto *dealers* locales como migrantes nipones que, en esas dos primeras décadas, se establecían en territorio latinoamericano.

²¹ Entrada de 1913. La editorial Shinbi Shoin 審美書院, activa de 1899 a 1938, se especializó en la publicación de libros de arte y en reproducciones de alta calidad.

²² Entrada de 1913.

²³ Entrada de 1913. *Kokka* 國華, fundada en 1899 y activa hasta el día de hoy, es una revista especializada en arte japonés y asiático que se caracterizó por la excelente calidad de sus

por aquel entonces eran el mercado de libros viejos de la plazuela del Seminario y la Biblioteca Lancasteriana del callejón de Betlemitas” (Tablada 1991, 104).

En esos catálogos de libreros y en comentarios en memorias de las primeras dos décadas del siglo XX, así como en las actuales bibliotecas latinoamericanas,²⁴ es posible rastrear algunos de los títulos más importantes sobre arte japonés que se difundieron por el mundo y llegaron a nuestros países en esos años. Además de los libros de Gonse y de Anderson y de la revista *Le Japon Artistique*, ya mencionados, otros, como los de Ernest Fenollosa (1912), Oskar Münsterberg (1904), Woldemar von Seidlitz (1910), Edmont de Goncourt (1891), Taki Seiichi (1910), Louis Aubert (1914), Noguchi Yone (1921) y más, circulaban entre intelectuales, coleccionistas e interesados en Japón, por lo que la movilidad de “lo japonés” alcanzó en muchas ciudades de América Latina una vida propia e independiente de Europa. No sólo llegaban libros publicados en Occidente, sino también impresos en Japón, como se evidencia en las citas de Tablada, así como en el trabajo de Yoshitaka Hibi (2023), que analiza las redes de importación de libros japoneses y librerías dedicadas a su venta en varias ciudades de América Latina. Por otro lado, parte importante de la labor de coleccionar objetos y arte japoneses, más allá de los ecos del japonismo parisino, era la de complementar lo que esas piezas brindaban con información proveniente de los materiales impresos que circulaban de mano en mano o a través de las redes de libreros.

Las casas comerciales locales son otra significativa muestra de la forma en que el mercado de objetos y de arte asiáticos se insertó en las dinámicas de vida y consumo de varias ciudades de la región. Es de destacar que el establecimiento de relaciones comerciales de Japón con países de América Latina incidió en un aumento no sólo de casas de venta, sino también de negocios importadores, y que varias rutas de la marina mercante japonesa conectaban ciudades de ese país con otras del continente americano (Greenstein 2023). Se sabe de varios casos de negocios que se dedicaron a la venta de arte y de objetos japoneses y de Asia en general, pero seguramente son únicamente una pequeña muestra de lo que hubo en esas primeras décadas del siglo pasado.

En su libro *Imagens do Japão: uma utopia de viajantes*, que trata sobre los viajeros brasileños a Japón, Celina Kuniyoshi (1998, 102) señala que, en la ciudad de Río de Janeiro, se instalaron dos tiendas: Bazar Japão, ubicada en Avenida Central 118, y Casa Hachiya,²⁵ establecida en la década de 1910. Por otro lado, “la revista *Kosmos*, en octubre de 1907, publicó un anuncio que promocionaba la apertura de una filial de la tienda Nippaku & Comp., de Kobe, Japón, instalada en la Avenida Central 50, en Río de Janeiro. Aclaraba que era una *casa destinada*

reproducciones. La revista *The Japan Magazine: A Representative Magazine of Things Japanese* se dedicó a temas culturales y sociales de Japón y fue publicada en inglés y en japonés en Tokio por The Japan Magazine a principios del siglo XX.

²⁴ Como la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Argentina, la Biblioteca Nacional de Chile, la Biblioteca Nacional de Brasil y la Biblioteca Nacional de México, entre otras.

²⁵ Esta tienda, con sede en Nagoya, importaba directamente desde Kobe a través de la ruta marítima que enlazaba esa ciudad japonesa con Río de Janeiro, Santos, Montevideo y Buenos Aires.

únicamente a la venta de productos de esa bizarra y exquisita industria japonesa” (100; énfasis en el original).

De Cuba, hay registro fotográfico de la tienda La Japonesa, ubicada en la ciudad de Caibarién, en la zona central de la isla grande. Ese negocio, establecido muy a principios del siglo XX por el inmigrante cantonés Lou Su Ting y su sobrino, no fue el único en su tipo, ya que, en el barrio chino de La Habana, otros comercios parecidos funcionaban aún en la década de 1950. Por otro lado, según refiere en entrevista el investigador Ernesto Cardet,²⁶ en La Habana “el *ukiyo-e* se puso de moda en los años cuarenta del siglo XX para ambientar cuartos [...]; la galería El Arte (ubicada entonces en las calles Galiano y Dragones, en las cercanías de la escuela de pintura San Alejandro) era la tienda más económica donde se adquirían” (Toranzo 2010, 13-14).

Para el caso de México, Tablada vuelve a darnos pistas en su *Diario*, donde comenta que en 1913 compró “en La Kimona dos elegantes *sudare* netamente japoneses para *stores* de las dos ventanas de mi biblioteca [...] En Mikado cinco figuras de músicos, dos de damas de la corte para el *O hina matsuiri* y una figura en *ronde-bosse* de *samurai* y dos de *daimio*” (Tablada 1992, 112).²⁷

Finalmente, se señala que, en la ciudad de Buenos Aires, el primer negocio de importación y venta de arte japonés fue la tienda Dai-ichiban, que fundaron en 1885 Mauricio Mayer y un amigo suyo de apellido D’Amico, quienes habían visitado Japón ese mismo año y regresaron con “porcelanas, objetos de laca, metal, armas antiguas, grabados y telas de seda” (Onaha 1997, 26). Posteriormente, en 1889, un tal señor Jordán estableció otra tienda de artículos japoneses en la calle Florida, con objetos traídos de Europa, pero en 1899 decidió venderla al señor Mattaldi, quien nombró la tienda Bazar Nippon y comenzó a importar directamente desde Japón. A lo largo de las primeras décadas del siglo XX hubo otros comercios, como Nuevo Japón, fundado en 1905 por Kijuro Yasuda e Hikosaburo Yamazaki²⁸ y ubicado en la calle Pellegrini; Casa Togo, establecida en 1910 en la calle Florida 664 por Bunpei Takinami, quien además abrió sucursales en Montevideo (imagen 1) y en São Paulo; Maison Satsuma, cuyo primer local fue abierto en 1917 en la calle Pellegrini 173 por Kenkichi Yokohama, quien no sólo importaba arte de Japón y de China, sino que también colaboraba en la organización de exhibiciones y otras actividades culturales en torno a Japón, y Casa Hara, ubicada en la calle Belgrano 1470 y fundada por Noboru Hara en 1928 (Espinar Castañer 2015, 144), entre otros.

²⁶ Especialista jubilado del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y entrevistado por Toranzo (2010).

²⁷ Los *sudare* 簾 son cortinas de fibras de bambú u otro tipo de madera. Las figuras que menciona en su segundo comentario parecieran ser, unas, las típicas que se utilizaban en la celebración del *hinamatsuri* 雛祭り (festival de las muñecas), y las otras, piezas con incrustaciones de esmalte, posiblemente para el mercado de exportación.

²⁸ Para el caso de los nombres japoneses de inmigrantes y sus descendientes, se respeta la forma en que ellos los utilizaron en América Latina. Es decir, nombre primero y apellido después, sin marcas diacríticas.



Imagen 1. Publicidad de la tienda La Casa Japonesa en Montevideo, Uruguay.
Revista Selecta 2 (17), 1918. Colección Universidad República de Uruguay. Acceso abierto.

Ahora bien, ¿qué tipo de arte o de objetos vendían esas tiendas? Si se repara en los pocos comentarios recogidos en memorias o en anuncios que estos negocios colocaban en la prensa local, se advierte que no todos eran iguales; no vendían el mismo tipo de piezas ni estaban dirigidos a un público similar. En sentido general, se importaban y vendían objetos tanto de Japón como de China, algunos antiguos y otros seguramente obras de calidad, manufacturadas para venderse en el extranjero; otras tiendas comerciaban, aparentemente, con artesanías y objetos asiáticos de uso práctico, y muchas de ellas también vendían té. No he encontrado registros de sus inventarios; sin embargo, en la mayoría de los casos se repiten productos: muebles, jarrones, biombos, porcelanas, lacas, objetos de piedra, esculturas, grabados, pinturas, armaduras, armas, juguetes, instrumentos musicales, abanicos, collares y sedas.

Por otro lado, tampoco se sabe con certeza si muchas de las piezas de arte japonés que se conocen en colecciones de América Latina fueron adquiridas en esas tiendas. Salvo raras excepciones, no hubo una sistematicidad en la anotación del origen de las obras adquiridas por parte de los coleccionistas y, en algunos casos, tampoco quedan registros de su entrada en colecciones de museos, como se verá más adelante. En cuanto a las tipologías que más caracterizan las colecciones de arte japonés en América Latina, hay estampas *ukiyo-e* 浮世絵, *netsuke* 根付²⁹ y porcelanas y otros tipos de cerámica; bronce, muebles, lacas y, en menor me-

²⁹ *Netsuke*: esculturas en miniatura, talladas en madera, hueso, marfil u otros materiales, que decoraban la parte superior del sujetador de pequeños contenedores llamados *inrō* 印籠, que se colocaban en el cinturón del quimono.

dida, armas, *tsuba* 金鎧³⁰ y pinturas. Esto no quiere decir que sean los únicos ejemplos, pero sí los más comunes y de los que se conserva mayor número.

En sentido general, el coleccionismo de arte asiático, y japonés en particular, en América Latina fue una empresa privada. Si bien hoy se conservan colecciones de estampa japonesa o de otras manifestaciones artísticas de Asia en museos de la región, el origen de la mayoría de esas piezas está en la labor de coleccionistas privados que después donaron o vendieron (aunque para el caso de Cuba, como se verá, hay ejemplos diferentes) sus obras a distintas instituciones. A veces pasaron a manos de otros coleccionistas y, en algunos casos, fueron liquidadas en subastas o vendidas fuera del país donde se encontraban. Si es difícil rastrear el origen de estos conjuntos, igual lo es, en ocasiones, seguir la suerte de algunas viejas colecciones que ya no se encuentran en la región.

La lista de coleccionistas, sistemáticos u ocasionales, o de personas que poseyeron o poseen conjuntos de arte asiático que he podido ubicar hasta el momento en América Latina es importante, y es muy probable que siga encontrando nuevos nombres. Como comenté, éste es un proyecto que apenas comienza a ofrecer algunas coordenadas generales, y es necesario realizar mucho trabajo de archivo y bibliográfico, así como entrevistas. Algunos de los nombres que se revisarán en este artículo como ejemplos de esta práctica en América Latina son de quienes se dedicaron a coleccionar estampas japonesas; otros, diversos objetos de Japón y de varios países de Asia.

Para este artículo seguí la pista, sobre todo, de colecciones que incluyen objetos de arte japonés (en ocasiones conjuntos importantes de estampas japonesas),³¹ no sólo por su relevancia como parte de la mencionada corriente japonista, sino también porque es el tipo de colección que más he trabajado hasta el momento. A pesar de este énfasis, hago también referencia a colecciones de arte asiático que contemplan poca obra japonesa.

Por razones de espacio, así como del avance que en estos momentos posee la investigación, sólo presento una muestra de casos de coleccionistas que considero representativos y de los que poseo información certera. Comienzo con las coleccionistas mujeres, no sólo por su relevancia, sino también porque hace muy pocos años que sus nombres, vidas y acciones empezaron a emerger, gracias a contribuciones importantes en la historia del coleccionismo.³² De esas coleccionistas latinoamericanas, a pesar de que algunos nombres sean conoci-

³⁰ *Tsuba*: guardas de espadas.

³¹ Cuando hablo de estampa japonesa o *ukiyo-e* (también traducido en ocasiones como “estampas del mundo flotante”), me refiero a la producción xilográfica con temática urbana que caracteriza la cultura popular del periodo Edo 江戸 (1603-1867). De estas estampas provienen las imágenes más recurrentes que afloran en el imaginario colectivo cuando de arte japonés se trata, y fueron las que más impactaron en las transformaciones que acontecieron en el terreno artístico moderno de finales del siglo XIX y principios del XX.

³² Destaco la reciente y valiosa contribución al tema de la participación femenina en la historia del japonismo publicada recientemente por Emery (2020), así como otros trabajos suyos posteriores (2023), más puntuales, que parten de este primer texto.



Imagen 2. Eva Klabin, 1929.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eva_Klabin,_1929.jpg

dos, falta información sobre sus prácticas, por lo que sigue siendo necesario un trabajo de investigación profundo en archivos.

Tanto María Luisa Gómez-Mena Vila (1880-1963), en Cuba, como Eva Klabin (1903-1991) y Ema Gordon Klabin (1907-1994), en Brasil, lograron reunir colecciones de arte asiático gracias a un fuerte interés personal y a las fortunas que poseyeron por herencia familiar.³³ La obra asiática que recopilaron, en su mayor parte interactuaba con el espacio en que vivieron, y hasta la fecha se conserva allí. La colección de Eva Klabin (imagen 2), que se atesora hoy en la Casa Museo y Fundación a su nombre,³⁴ en la ciudad de Río de Janeiro, está compuesta por más de 2 000 piezas de arte de diferentes partes del mundo, entre las que destaca el conjunto asiático. Este grupo incorpora objetos de China, Birmania, Camboya, India, Indonesia, Japón, Tailandia y Tíbet, con un mayor número de arte chino: piezas en bronce, figuras de terracota, porcelana y esculturas budistas, entre otras. Se cuenta que sus padres, emigrantes lituanos y fundadores de las empresas Klabin, de papel y celulosa, influyeron en su gusto y en el de su hermana Ema por coleccionar arte desde muy jóvenes (Migliaccio 2007). Su colección se formó, básicamente, con los objetos de arte que Eva adquirió en

³³ Aunque hay información ocasional del apoyo económico de sus esposos en la adquisición de obra (sobre todo para el caso de Eva Klabin), es un aspecto que necesita mayor investigación, ya que Eva y María Luisa enviudaron antes de sus momentos más activos como coleccionistas. Ema Gordon Klabin, quien dirigió el consejo empresarial después de la muerte de su padre, nunca se casó ni tuvo hijos.

³⁴ Agradezco a Ruth Levy, curadora de la Casa Museo de Eva Klabin, su hospitalidad y generosidad. Para más información sobre la Casa Museo, véase Levy 2023.



Imagen 3. Objetos de arte asiático en la Casa Museo de Ema Klabin.
Fotografía del autor.

sus viajes a Asia, en casas de anticuarios en São Paulo, Río de Janeiro y Europa, y en subastas celebradas en Buenos Aires, Londres y Nueva York.³⁵ Su hermana Ema también decidió convertir su residencia en una fundación, la Fundação Ema Klabin-Casa Museu,³⁶ ubicada en la ciudad de São Paulo y destinada a conservar el acervo de las más de 1 500 piezas que reunió a lo largo de su vida (imagen 3). El núcleo asiático incluye tanto obra de Turquía, Persia, India y el Sureste de Asia, como de China y Japón (Freitas 2007, 2017). Al igual que en el caso de Eva, el conjunto de arte chino es el más representativo, mientras que de Japón hay sobre todo *netsuke*, cerámica, y unas pocas estampas japonesas. Ema Gordon Klabin fue, además, una mujer muy activa en el circuito cultural paulista, y colaboró con varios museos de la ciudad (Jaguaribe 2004).

En la isla de Cuba, el conjunto de arte asiático reunido por María Luisa Gómez-Mena Vila, también conocida como la condesa de Revilla-Camargo, es quizás el más destacado en el país. Una de las herederas de la acaudalada familia Gómez-Mena, dueña de ingenios azucareros, logró a lo largo de su vida en Cuba reunir miles de piezas de arte en su palacete de El Vedado, La Habana, hoy convertido en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Cuba.³⁷ De ellas,

³⁵ Véanse los sitios web de las fundaciones Eva y Ema Klabin para más información.

³⁶ Agradezco a Maria Paula Crunivel, museóloga de la Casa Museo Ema Klabin, por su atención en São Paulo y por facilitar información de su archivo sobre la colección asiática.

³⁷ Como el Museo Nacional de Artes Decorativas de Cuba conserva obra no sólo de la antigua colección de María Luisa, sino también de otros orígenes, hay mucha información ambigua sobre el tamaño de su colección. Algunas fuentes hablan de más de 30 000 piezas, pero



Imagen 4. Luisa Lynch del Solar, 1918.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luisa_Lynch_del_Solar.jpg

son los conjuntos francés y asiático los más numerosos, y en este último hay un importante núcleo de porcelana china y japonesa,³⁸ muebles, biombos y bronce budistas, por mencionar sólo unos pocos. María Luisa abandonó Cuba en 1958, poco antes del triunfo de Fidel Castro, y tanto su mansión como el contenido guardado en ella fueron expropiados por el gobierno cubano; la misma suerte corrieron otras importantes colecciones de arte privadas del país. Por cuenta del estigma ideológico que el discurso oficial cubano les impuso a los acaudalados dueños —y en el caso de María Luisa, a su crítica abierta en contra de Castro—, la información que se tiene de ella es escasa y confusa.³⁹ Hasta el momento no he encontrado ningún estudio específico sobre su labor como coleccionista y mecenas de la cultura; igualmente se desconocen detalles de cómo y dónde adquirió sus piezas.⁴⁰

no queda totalmente claro si el número se refiere sólo a lo que dejó esta coleccionista o al de piezas en el museo.

³⁸ De los escasos estudios publicados sobre la colección asiática del museo de los que tengo conocimiento, destaca el de Fornaris Garcell (2020).

³⁹ En ocasiones se confunden las figuras de María Luisa Gómez-Mena Vila y su sobrina del mismo nombre, y asimismo se traslapan sus historias de vida. Mucha de la información que corre es por transmisión oral, en anécdotas que contribuyen a los mitos que se han creado en torno a ella.

⁴⁰ En el blog del museo hay información general que dice que quizá compró parte de su colección en las estancias que anualmente hacía en París, Londres, Madrid y Nueva York (MNADC 2021).

El último ejemplo de mujeres coleccionistas en América Latina que comentaré es el de Luisa Lynch del Solar (1855-1937) (imagen 4), periodista, feminista, promotora y amante del arte en Chile (Alvarado Cornejo 2022). En compañía de su esposo, Carlos Morla Vicuña, diplomático chileno, ministro plenipotenciario en Estados Unidos y acreditado en Japón, viajó a la nación nipona en 1898, donde vivieron nueve meses (Museo Nacional de Bellas Artes 2018). Regresó a Chile con un importante conjunto de arte, muebles y diferentes objetos japoneses que atesoró en su casa y difundió en la prensa (Yáñez Silva 1916), y con el que organizó dos exhibiciones en Santiago (en 1910 y 1927). Entre la obra reunida se mencionan estampas japonesas, pinturas, tapices, biombos, lacas, porcelanas y *netsuke*. Hoy se desconoce el rumbo que tomaron muchas de sus piezas, pero en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago se conserva un núcleo pequeño de estampas *ukiyo-e* y algunas pinturas que, en 1930, fueron inventariadas y que formaban parte de la exhibición de 1927.

Además de los casos presentados, también hay artistas plásticos, escritores, músicos, diplomáticos y funcionarios públicos, científicos y académicos, y empresarios, entre otros, que coleccionaron arte japonés o asiático en América Latina. Me referiré brevemente a algunos, precisando siempre que sigue pendiente un estudio en profundidad acerca de ellos y de otros nombres.

José Antonio Torre Bertucci (1888-1970), argentino, compositor y profesor de música, ofreció su colección de 1 904 piezas de arte de Japón, China, Persia, Egipto, India, Tailandia, Tíbet e Indonesia (Secretaría de Cultura Argentina 2016) al Museo Nacional de Arte Oriental de la ciudad de Buenos Aires, donde se conservan desde su muerte. Si bien el núcleo de estampas *ukiyo-e* del legado Torre Bertucci, compuesto por más de 200 obras,⁴¹ es uno de los más importantes en América Latina, su colección abarca también porcelana, marfiles, lacas, escultura y accesorios de diverso tipo. Hasta el momento se desconocen los detalles de cómo y dónde adquirió estas piezas que mantuvo en su casa hasta su decisión de donarlas al museo; tampoco hay registros sobre su entrada en los archivos de la institución.

En Río de Janeiro, los actuales Museus Castro Maya⁴² reúnen las obras que el empresario brasileño Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) adquirió, junto con su hermano Paulo, más otras que heredaron de su padre, también coleccionista.⁴³ Además de un importantísimo núcleo de arte moderno tanto europeo como brasileño, Raymundo se interesó por el arte asiático a partir de la década de 1920 y atesoró obra de India, Tailandia, China y Japón, con la

⁴¹ En 2016, después de catalogar la colección de estampas, organicé, con el apoyo y el trabajo de Luis Zo y Anush Katchadjian, especialistas del museo, la primera muestra pública de casi la mitad del núcleo de estampa japonesa bajo el título *Aires de kabuki: teatro popular y estampa japonesa del siglo XIX*.

⁴² Cuenta con dos sedes, el Chácara do Céu y el Museu do Açude (donde se encuentra la mayoría de las piezas asiáticas), ambos en la mencionada urbe carioca.

⁴³ Agradezco a Denise Maria da Silva Batista, especialista de los Museus Castro Maya, por haberme permitido revisar los archivos del museo y por su hospitalidad en esa visita.

que, aparentemente, tuvo contacto por primera vez en Francia (Alencar 1996; Baptista 2022). Hoy ese conjunto está integrado por cerca de 400 piezas y se compone sobre todo de esculturas, pinturas, porcelanas y un grupo de estampas japonesas.⁴⁴ En 2017 se organizó una muestra de *ukiyo-e* en la ciudad de Recife, donde se exhibió obra de los Museos Castro Maya, así como de la colección privada de João Maurício de Araújo Pinho (Baptista 2017).

Para finalizar, me gustaría comentar sobre el trabajo que el escritor mexicano José Juan Tablada (1871-1945) desplegó no sólo como poeta modernista, cronista y crítico de artes plásticas, sino también como coleccionista empedernido. En sus memorias (sobre todo Tablada 1992, 1991 y 1993) es posible encontrar rastros de esta empresa y de cómo se enfrascó en la búsqueda y la adquisición de libros sobre arte japonés, de estampas *ukiyo-e* y álbumes ilustrados japoneses,⁴⁵ así como de objetos diversos de ese país.

Hoy se sabe que fue construyendo su colección japonesa a través de vías diversas. Algunas piezas las obtuvo a través de las tiendas de objetos asiáticos establecidas en México; otras las compró en Japón en 1900; ejemplos diferentes vinieron de manos y colecciones de amigos y conocidos (como el caso de los libros ilustrados de su amigo Pedro de Carrère y Lembeye), y otras más las adquirió durante su estancia en Nueva York.⁴⁶ Lo que aún se conserva, además de parte de su archivo y de su biblioteca, es un grupo de 225 estampas *ukiyo-e* y una veintena de libros ilustrados japoneses, que están resguardados en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

A partir de los ejemplos mencionados, se observa que, a pesar de que el coleccionismo de arte asiático en América Latina fue una labor individual y privada, actualmente son las instituciones públicas las que mayoritariamente abrigan este patrimonio. No obstante, también hay ejemplos en algunas entidades privadas,⁴⁷ así como casos aislados de colecciones que siguen formando parte de

⁴⁴ Véase también el sitio web oficial de los museos.

⁴⁵ Las estampas *ukiyo-e* y los libros y los álbumes ilustrados conforman un mismo conjunto gráfico que editores, ilustradores, grabadores e impresores produjeron entre los siglos XVII y XX en Japón, por lo tanto, no deben considerarse como entidades independientes. A este respecto, véase García Rodríguez 2005.

⁴⁶ Para el caso concreto del poeta mexicano, un proyecto de investigación que he desarrollado ya desde hace varios años desembocará en un libro de autor, la edición crítica del *Hiroshigué* de Tablada y el catálogo razonado de su colección de estampas y libros japoneses. En 2019 curé, junto con el investigador Luis Rius, una exhibición pública de gran parte de esta colección en el Museo Nacional del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, y que presentó por vez primera la labor de Tablada como coleccionista y se acompañó de un catálogo con los primeros resultados del trabajo. Este proyecto es parte de un esfuerzo conjunto de Rodolfo Mata, investigador de la UNAM, y el autor de este texto, aunque es importante mencionar que hemos contado con la colaboración de otros colegas. Para más detalle, véase García Rodríguez, Mata Sandoval y Rius Caso 2019.

⁴⁷ Por ejemplo, el Instituto Moreira Salles y las Fundaciones Eva y Ema Klabin en Brasil, la Casa Popenoe en Guatemala, o lo que se conserva en el Centro de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

acervos personales o familiares.⁴⁸ Si se toma como muestra la estampa japonesa, la mayoría de los conjuntos son de aproximadamente 200 piezas o menos, y 80% de la obra es del siglo XIX, peculiaridad que responde a que en la primera mitad del siglo XX era lo que más abundaba en Japón y en el mercado internacional, y lo que tenía precios más accesibles. Entre las instituciones públicas, son los museos los receptores más favorecidos para la conservación de estos acervos.

Como se ha visto, la ruta más común para la llegada de esas colecciones a las instituciones públicas y privadas ha sido la donación. Ya sea porque los propietarios crearon fundaciones para preservar y difundir su patrimonio, o porque cedieron su obra a entidades ya establecidas con los mismos propósitos de resguardo y trascendencia. La entrada por compra ha sido ocasional y, en buena medida, ha dependido de propietarios que se acercaron a las instituciones para ofrecer sus posesiones y no de una acción proactiva de aquéllas. Un poco diferente fue lo ocurrido en los museos de Cuba, que, sobre todo durante la década de 1960, recibieron buena parte de lo que constituyen sus acervos a través de lo que se conoce como “recuperación de valores del Estado”, y que consistió básicamente en la incorporación de obras de arte provenientes de la expropiación de bienes que dejó atrás la élite económica y política cubana a partir del triunfo de Fidel Castro. La mayor parte del arte asiático en museos del país también proviene de este proceso.

Si se examinan las fechas de entrada de gran parte de las colecciones japonesas a los museos, se verá que en la mayoría de los casos ingresaron en la segunda mitad del siglo XX y a través de donaciones; son raros los conjuntos que entraron antes de la década de 1950. A pesar de lo extendido del gusto por lo japonés en toda América Latina, los museos no tuvieron una respuesta en esa dirección. De hecho, salvo casos excepcionales, no hubo (y no hay) políticas sistemáticas de adquisición de arte nipón o de otras partes de Asia. Lo más común ha sido la incorporación de arte europeo, latinoamericano y local. El encantamiento histórico respecto a las metrópolis no sólo marcó y sigue marcando muchas de estas políticas, también ha restringido las posibilidades de acercamiento y estudio de las prácticas de coleccionismo de arte asiático, y la propia toma de conciencia y reconocimiento de que Asia y lo asiático han estado más cerca, presentes y activos en nuestra vida y obra de lo que se asume generalmente. Por supuesto, también en esto confluyen otros factores, como los devaneos institucionales y estatales que han caracterizado la historia reciente de nuestros países, las limitantes presupuestales y la falta de especialistas con capacidad para catalogar muchas de estas piezas, entre otras carencias.

Todavía hay mucho trabajo pendiente. A pesar de los logros en la catalogación y la investigación de algunas colecciones, hay muchas otras que aún no cuentan con información básica certera, o que necesitan mayor documentación y corrección en lo que se ha hecho. También será importante seguir trabajando en la organización de exhibiciones que difundan este patrimonio, en su con-

⁴⁸ Los casos de Francisco y Graziella Díaz de León en México, o de João Maurício Araújo Pinho y Roberto Okinaka en Brasil, entre otros.

servación y en proyectos para estudiar en profundidad no sólo las piezas, sino también la manera como llegaron allí. De esta forma, se contribuirá mejor a conocer la historia de esos conjuntos y las maneras en que nuestras sociedades latinoamericanas han interactuado con los objetos y el arte japoneses o asiáticos, más allá de la mediación inicial europea. ❖

Referencias

- ALENCAR, Vera Maria, ed. 1996. *Os museus Castro Maya*. São Paulo: Banco Safra.
- ALMAZÁN TOMÁS, David Vicente, Fernando García Gutiérrez, Yayoi Kawamura y José Luis Merino Gorospe. 2014. *Arte japonés y japonismo: [Exposición] Museo de Bellas Artes de Bilbao: 10 de junio-15 de septiembre de 2014*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- ALVARADO Cornejo, Manuel. 2022. “¿Coleccionismo y feminismo? Luisa Lynch del Solar (1855-1937) y su rol como coleccionista de arte japonés en Chile a comienzos del siglo XX”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, núm. 18, 93-123.
- ANDERSON, William. 1886. *The Pictorial Arts of Japan*. Londres: L. Lowe, Marston, Searle & Rivington.
- AUBERT, Louis. 1914. *Les maîtres de l'estampe japonaise*. París: Librairie Armand Colin.
- BAPTISTA, Anna Paola. 2017. *Ukiyoe: a magia da gravura japonesa*. Recife: Caixa Cultural Recife.
- BAPTISTA, Anna Paola. 2022. *Os museus Castro Maya*. Vol. 1, *O Museu da Chácara do Céu*. Río de Janeiro: Ministério do Turismo.
- BERNABÉU Albert, Salvador, coord. 2013. *La nao de China, 1565-1815. Navegación, comercio e intercambios culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla. <https://doi.org/10.12795/9788447221455>
- BING, Siegfried, ed. 1888-1891. *Le Japon artistique : documents d'art et d'industrie*. 36 vols. París: Librairie Centrale de Beaux-Arts.
- BONALIAN, Mariano. 2012. *El Pacífico hispanoamericano. Política y comercio asiático en el Imperio Español (1680-1784)*. México: El Colegio de México.
- BONALIAN, Mariano. 2022. “El Perú virreinal transpacífico, 1580-1604. Agentes, plata y productos chinos entre Potosí, Lima, Nueva España, Filipinas y Macao”. *Historia* 55 (1): 43-81. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942022000100043>
- BRU, Ricard. 2013. *Japonisme. La fascinació per l'art japonés*. Barcelona: Fundació La Caixa
- BRU, Ricard. 2014. “El colleccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868-1936)”. En *Mercat de l'art, colleccionisme i museus*, editado por Bonaventura Bassegoda e Ignasi Domènech, 51-86. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CAMAYD-FREIXAS, Erik, ed. 2013. *Orientalism and Identity in Latin-America: Fashioning Self and Other from the (Post)Colonial Margin*. Tucson: University of Arizona Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1qwwk5r>
- CHEN, Constance J. S. 2010. “Merchants of Asianness: Japanese Art Dealers in the United States in the Early Twentieth Century”. *Journal of American Studies* 44 (1): 19-46. <https://doi.org/10.1017/S0021875809000036>
- CHIBA, Yoko. 1998. “Japonisme: East-West Renaissance in the Late 19th Century”. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 31 (2): 1-20. <https://www.jstor.org/stable/44029769>

- CODY, Sara. 2005. *Japan Goes to the World's Fairs: Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States, 1867-1904*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum.
- CRAM, Ralph Adams. 1905. *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*. Nueva York: The Baker & Taylor Company.
- CURIEL, Gustavo, ed. 2007. *Orientes-Occidentes. El arte y la mirada del otro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CURVELO, Alexandra. 2023. "Os biombos *Nanban* do Museu Nacional de Arte Antiga: recriação historiográfica e museológica (1925-1955)". En *A história na era da (des) informação*, editado por Marília dos Santos Lopes, 188-212. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- EMERY, Elizabeth. 2020. *Reframing Japonisme: Women and the Asian Art Market in Nineteenth-Century France, 1853-1914*. Londres: Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781501344657>
- EMERY, Elizabeth. 2023. "Florine Langweil, marchande et experte d'art asiatique au XIX^e siècle". En *À portée d'Asie. Collecteurs, collectionneurs et marchands d'art asiatique en France*, editado por Pauline d'Abrigeon, Pauline Guyot y Catherine Tran-Bourdonneau, 106-121. Grenoble: Lineart.
- ESPINAR Castañer, Esther. 2015. "La presencia de Japón en Buenos Aires (1916-1930). El japonismo en las revistas *Caras y Caretas*, *El Hogar* y *Plus Ultra*". Tesis de doctorado, Universitat de les Illes Balears. <http://hdl.handle.net/11201/148719>
- FENOLLOSA, Ernest. 1912. *Epochs of Chinese and Japanese Art*. Londres: William Heinemann.
- FORNARIS GARCELL, Yosvanis. 2020. "Collecting Chinese Porcelain in Cuba". *The Oriental Ceramic Society Newsletter*, núm. 28, 3-6.
- FREITAS COSTA, Paulo de. 2007. *Sinfonia de objetos. A coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras.
- FREITAS COSTA, Paulo de, ed. 2017. *A coleção Ema Klabin*. São Paulo: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury A. 2005. *Cultura popular y grabado en Japón: siglos XVII al XIX*. México: El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv3f8qpk>
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Amaury, Rodolfo Mata Sandoval y Luis Rius Caso. 2019. *Pasajero 21. El Japón de Tablada*. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- GASCH-TOMÁS, José Luis. 2019. *The Atlantic World and the Manila Galleons. Circulation, Market, and Consumption of Asian Goods in the Spanish Empire, 1565-1650*. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004383616>
- GASQUET, Axel. 2015. *El llamado de Oriente. Historia cultural del orientalismo argentino (1900-1950)*. Buenos Aires: Eudeba.
- GONCOURT, Edmond de. 1891. *Outamaro, le peintre des maisons vertes. L'art japonais du XVIII^e siècle*. París: Bibliothèque Charpentier.
- GONSE, Louis. 1883. *L'art japonais*. París: A. Quantin.
- GREENSTEIN, Elijah J. 2023. "Japanese Shipping Lines in Latin America, 1905-1941". En *The Japanese Empire and Latin America*, editado por Pedro Iacobelli y Sidney Xu Lu, 37-62. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- HERTZIG, Stefan, Kristina Friedrichs y Henrik Karge. 2019. *Das Japanische Palais in Dresden: Porzellanschloss - Staatsmonument - Museum*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- HIBI, Yoshitaka. 2023. "Chasing the Transnational Flow of Books and Magazines: Materials, Knowledge, and Network". En *The Japanese Empire and Latin America*, editado por Pedro Iacobelli y Sidney Xu Lu, 191-207. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- IRVINE, Gregory, ed. 2013. *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement*. Nueva York: Thames & Hudson.
- JAGUARIBE, Helio Celso Lafer, Marcelo Mattos Araujo y Paulo Herkenhoff. 2004. *Universos sensíveis. As coleções de Eva e Ema Klabin*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- JANM (Japanese American National Museum). 2018. *Transpacific Borderlands: The Arts of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*. Los Ángeles: JANM.
- KAWAMURA, Yayoi. 2024. "Pensar el arte americano virreinal desde Asia: el arte japonés y sus huellas". *Anales del Museo de América*, núm. 30, 281-302.
- KAZUI, Tashiro. 1982. "Foreign Relations during the Edo Period: Sakoku Reexamined". *The Journal of Japanese Studies* 8 (2): 283-306. <https://doi.org/10.2307/132341>
- KUNIYOSHI, Celina. 1998. *Imagens do Japão: uma utopia de viajantes*. São Paulo: Estação Liberdade.
- LACAMBRE, Geneviève, Mori Hitoshi y Aimé Humbert. 2017. *À l'aube du Japonisme. Premiers contacts entre la France et le Japon au XIX^e siècle*. París: Maison de la Culture du Japon à Paris.
- LAMBOURNE, Lionel. 2005. *Japonisme: Cultural Crossings between Japan and the West*. Londres: Phaidon.
- LEVY, Ruth. 2023. *A casa da Lagoa. Arquitetura e história do cenário de vida de Eva Klabin*. Río de Janeiro: Fundação Casa Museu Eva Klabin.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio. 2007. *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- MEECH, Julia. 2003. "The Early Years of Japanese Print Collecting in North America". *Impressions*, núm. 25, 14-53.
- MEECH-PEKARIK, Julia y Gabriel P. Weisberg, eds. 1990. *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts 1876-1925*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- MIGLIACCIO, Lucciano. 2007. *A coleção Eva Klabin*. Petrópolis: Kappa.
- MNADC (Museo Nacional de Artes Decorativas de Cuba). 2021. "Historia del Museo Nacional de Artes Decorativas de Cuba". *Museo Nacional de Artes Decorativas de Cuba* (blog), 14 de mayo de 2021. <https://mnadcuba.blogspot.com/2021/05/historia-del-museo-nacional-de-artes.html>
- MÜNSTERBER, Oskar. 1904. *Japanische Kunstgeschichte*. Vol. 1. Brunswick: George Westermann.
- MURILLO SANDOVAL, Juan David. 2019. "Conexiones librerías: modernización y cultura impresa entre Argentina, Chile y Colombia, 1880-1920". Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MURILLO SANDOVAL, Juan David. 2020. "Los catálogos de venta de las librerías argentinas: eclosión y especialización de un medio publicitario efímero, 1850-1920". *Información, Cultura y Sociedad*, núm. 43, 87-106.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. 2018. *Mundo flotante del periodo Edo. Arte japonés*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- NOGUCHI, Yone. 1921. *Hiroshige*. Nueva York: Orientalia.
- OCAÑA, Sonia. 2024. *La domesticación de Asia. El arte transpacífico en Nueva España en el siglo XVII*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- ONAH, Cecilia. 1997. "Características de la inmigración japonesa en la Argentina". *Cuadernos Canela* 19: 21-38.
- ONO, Ayako. 2003. *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*. Londres: Routledge.

- PALACIO REAL. 2003. *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales Españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- PUT, Max. 2000. *Plunder and Pleasure: Japanese Art in the West, 1860-1930*. Leiden: Hotei.
- RIUS CASO, Luis. 2019. “Hiroshigué. Una palanca del futuro del arte mexicano”. En *Pasajero 21. El Japón de Tablada*, de Amaury A. García Rodríguez, Rodolfo Mata Sandoval y Luis Rius Caso, 101-135. Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- RIVERA MIR, Sebastián. 2017. “El expendio de libros de viejo en la Ciudad de México (1886-1930)”. *Información, Cultura y Sociedad*, núm. 36, 43-64.
- SCHWARTZ, George H. 2020. *Collecting the Globe: The Salem East India Marine Society Museum*. Amherst: University of Massachusetts Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvxkn6vm>
- SECRETARÍA DE CULTURA ARGENTINA. 2016. “Quién fue Torre Bertucci, el coleccionista que donó casi 2 000 piezas al Museo de Arte Oriental”. 21 de diciembre de 2016. https://www.cultura.gob.ar/quien-fue-torre-bertucci-el-coleccionista-que-dono-casi-2000-piezas-al-museo-de-arte-oriental_3219/
- SEIDLITZ, Woldemar von. 1910. *A History of Japanese Colour-Prints*. Londres: William Heinemann.
- STEINER, Evgeny y Galina Katsnelson. 2019. Япония в России: коллекционирование японского искусства в России в конце XIX - начале XX вв. и последующая судьба этих собраний [Japón en Rusia: el coleccionismo de arte japonés en Rusia a finales del siglo XIX y principios del XX, y el destino posterior de estas colecciones]. Moscú: Pervi Tom.
- SUÁREZ, Margarita. 2015. “Sedas, rasos y damascos: Lima y el cierre del comercio triangular con México y Manila en la primera mitad del siglo XVII”. *América Latina en la Historia Económica* 22 (2): 101-134. <https://doi.org/10.18232/alhe.v22i2.591>
- TABLADA, José Juan. 1991. *La feria de la vida*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- TABLADA, José Juan. 1992. *Obras IV. Diario (1900-1944)*. Editado por Guillermo Sheridan. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TABLADA, José Juan. 1993. *Las sombras largas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- TABOADA, Hernán G. H. 1998. “Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920”. *Estudios de Asia y África* 33 (2): 285-305. <https://doi.org/10.24201/ea.v33i2.1476>
- TAKEUCHI, Marcia Yumi. 2016. *Imigração japonesa nas revistas ilustradas: preconceito e imaginário social (1897-1945)*. São Paulo: Edusp.
- TAKI, Sei-ichi. 1910. *Three Essays on Oriental Painting*. Londres: B. Quaritch.
- TANABE, Atsuko. 1981. *El japonismo de José Juan Tablada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TERAMOTO Noriko 寺本敬子. 2017. *Pari Mankoku Hakurankai to japonizumu no tanjō* パリ万国博覧会とジャポニズムの誕生 [La Exposición Universal de París y el nacimiento del japonismo]. Kioto: Shibunkaku Shuppan.
- TINAJERO, Araceli. 2003. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue University Press.
- TORANZO, Teresa. 2010. “Acercamiento a la historia y caracterización de la colección de ukiyo-e del Museo Nacional de Bellas Artes”. Tesis de maestría, Universidad de La Habana.

- WALKER, Brett L. 1996. "Reappraising the 'Sakoku' Paradigm: The Ezo Trade and the Extension of Tokugawa Political Space into Hokkaidō". *Journal of Asian History* 30 (2): 169-192.
- WIENINGER, Johannes, Akiko Mabuchi y Tobu Bijutsukan. 1994. *Japonisme in Vienna*. Tokio: Tokyo Shinbun-sha.
- YÁÑEZ SILVA, Nathanael. 1916. "Interiores: Colección de la Sra. Luisa Lynch de Gormaz". *Zig-Zag* 59 (64), 30 de septiembre de 1916.

Amaury García es doctor y maestro en estudios japoneses por el Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) de El Colegio de México. Sus temas de investigación giran en torno a la historiografía del arte japonés y la cultura material y visual de Japón de los periodos moderno temprano y moderno (siglos XVII al XX), así como sobre el comercio y el coleccionismo de arte japonés en América Latina. Es autor de *El control de la estampa erótica japonesa shunga* (El Colegio de México, 2011) y *Cultura popular y grabado en Japón* (El Colegio de México, 2005). Ha impartido cursos y conferencias en varias universidades de México y de otros países, y ha sido curador de varias exhibiciones de arte japonés. Recibió el Premio Nacional de la Academia Mexicana de Ciencias por la mejor tesis de doctorado en humanidades (2008), así como el Reconocimiento del Gobierno de Japón (2019) por su trabajo de acercamiento entre Japón y México a través de la cultura y las artes. Fue director del CEAA de 2016 a 2022. Actualmente es profesor-investigador en el CEAA y coordinador de la Cátedra de Estudios sobre Arte Japonés Terry Welch de El Colegio de México.