

DE LA ALFOMBRA AL KIMONO: EL ORIENTALISMO EN LAS TRANSFORMACIONES DEL CONCEPTO DE INTERIOR EN LA PREMODERNIDAD CHILENA

Mauricio Baros Townsend*
Facultad de Arquitectura/ Centro de Estudios Arabes
Universidad de Chile

El confort y el lujo son dos conceptos modernos, que aparecieron en el ámbito de los hogares chilenos recién hacia siglo XIX. En ello jugó un rol fundamental el orientalismo, primero con referentes árabes y posteriormente con referentes nipones; precisamente este último caso, denominado como japonismo es sobre el cual se quiere tratar en este paper, buscando demostrar el influjo que las artes del Japón tuvieron sobre el periodo premoderno chileno principalmente a través de los medios como las revistas de la época. Para ello, se analizará el rol de ciertos objetos, como las alfombras, que se transformaron en uno de los primeros productos mercantiles en convertirse en objeto de consumo asociado al lujo y el confort, para terminar con el kimono y otros objetos, que cumplieron el mismo rol en las décadas posteriores con el japonismo.

Palabras clave: orientalismo, japonismo, viviendas, premodernidad.

FROM THE CARPET TO THE KIMONO: ORIENTALISM IN THE TRANSFORMATIONS OF THE INTERIOR CONCEPT IN CHILEAN PREMODERNITY

Comfort and luxury are two modern concepts, which appeared in the field of Chilean homes recently towards the 19th century. Orientalism played a fundamental role in this, first with Arabic references and later with Japanese references. It is exactly this last case, like the Japonism that we want to deal with in this paper, seeking to demonstrate the influence that the arts of Japan had on the Chilean premodern period mainly through the media such as the magazines of the time.

It will start by analyzing the role of certain objects such as carpets, which becomes one of the first commercial products to become an object of consumption associated with luxury and comfort, to end the kimono and other objects, which fulfilled the same role only in the last decades during japonisme.

Keywords: orientalism, Japonisme, home, pre-modernism.

Artículo Recibido : 15 de Noviembre de 2020

Artículo Aceptado : 20 de Enero de 2021

* E-mail: mbartown@gmail.com

Al examinar en que dimensión ha operado la influencia del orientalismo durante los siglos XIX y XX, nos es posible constatar ciertas invariantes que permanecieron de manera constante al menos durante un extenso periodo que abarca parte de estos dos últimos siglos. Es precisamente durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, que ocurrieron las principales transformaciones que dieron origen a lo que hoy se denomina como la vivienda moderna. Uno de los principales hechos que caracterizó a esta nueva vivienda moderna, fue la búsqueda del confort. En los estilos arquitectónicos precedentes rara vez el confort apareció como una característica de las viviendas, al contrario, fueron épocas que transitaron desde una austeridad completa, como ocurrió en el medioevo, hacia una suerte de despilfarro de la época barroca: en ambas épocas no hubo una mayor confortabilidad para sus usuarios.

La idea del confort provino de Oriente y se propaló en el mundo europeo durante el colonialismo principalmente. En efecto, Oriente le proporcionó una serie de elementos como las alfombras, los mobiliarios, las vestimentas, etc., que cautivaron su atención e irrumpieron en el imaginario europeo muy tempranamente para permanecer en él hasta el día de hoy. En esta perspectiva, sin duda, resulta interesante indagar cómo el orientalismo influyó en el periodo de la premodernidad chilena, a través de una serie de ciertos objetos, que comenzaron a aparecer en las viviendas de la época y que tuvieron un claro origen oriental, desde la alfombra hasta el kimono, y cómo ellos se manifestaron particularmente a través de un tópico que experimentó igualmente una fuerte transformación en esa época, esto es, el rol de la mujer. En efecto, estos objetos, comenzaron a formar parte del interior del hogar, ese espacio privado que se asociaba con el dominio propio de la mujer, es por ello que en torno a su figura se concentraron los principales cambios que fueron evolucionado a través del tiempo, pero siempre teniéndola a ella como protagonista de los mismos.

El imaginario del lujo y del confort orientalistas.

Como se señaló anteriormente, tanto el imaginario del lujo como el del confort, tienen un origen orientalista. Desde tiempos romanos se asociaba el lujo tanto en sus aspectos positivos como negativos con oriente: «Eastern or oriental imports were part of the classical, western definition of luxury. Livy argued that Rome had been contaminated with Asiatic luxuries, imported from Greece and the East»¹. No obstante, el imaginario del lujo moderno emergió en el mundo flamenco, en el siglo XVI, cuando los comerciantes holandeses se apropiaron de la primacía del comercio con Oriente, que antiguamente había estado en manos de los venecianos. Mientras el comercio veneciano había estado destinado a una élite, los holandeses democratizaron el comercio, al hacerlo asequible a otras clases sociales, como lo fue la clase media burguesa, que pudo adquirir los objetos traídos de Oriente por estos mercaderes, entre los cuales figuraban textiles principalmente, alfombras, especias, flores y cerámicas. Objetos que podemos apreciar a través de las pinturas de la época, que se constituyen en verdaderos inventarios de esta nueva clase burguesa opulenta. «The Netherlands became in this period an entrepôt of exoticism»². Estos objetos se pueden apreciar en las pinturas de la época en las cuales se constituyeron en indiscutibles inventarios de esta nueva clase burguesa opulenta y, además, contribuyeron a construir un imaginario del lujo, del confort e, indiscutiblemente del consumo.

Entre todos ellos, las alfombras ocupan un lugar preeminente, pues sin duda se constituían en los objetos más apreciados, dado el exotismo de sus diseños, su cuidada y exquisita factura, y su utilidad de aislante de los helados suelos de las casas de la época. Las alfombras fueron los primeros objetos, en convertirse en un producto mercantil, como lo entendemos hoy en día, y esto sólo pudo producirse luego que fueran desarraigadas de su contexto original y fueran integradas al ámbito del consumo y del mercantilismo.

Desde la Edad Media, las alfombras orientales han sido reconocidas en Occidente como accesorios mobiliarios prestigiosos. De muchas formas representan el epitome del interés occidental en los objetos producidos por otras culturas y, en especial, en los artículos utilitarios de otras latitudes. Los tapetes ingresaron al terreno cultural de Occidente en calidad de cosas extrañas y atractivas, y se convirtieron con el paso del tiempo en mercancías.³

Las alfombras orientales, en particular las persas y las del Asia Central, tenían un origen tribal, pues representaban a un determinado grupo étnico o social, por consiguiente, eran objetos identitarios de aquella comunidad; así como ha ocurrido, verbigracia, con las alfombras de las culturas andinas. Las alfombras orientales fueron desvinculadas de sus orígenes por los comerciantes holandeses al transformarlas en objetos de consumo. En este proceso de integración en un nuevo contexto operó como dispositivo el orientalismo. Este imaginario orientalista que emergió del mundo flamenco, incluyó no solo a las alfombras sino también a otros objetos provenientes de Oriente, como lo fueron las especias, el té, el café, las telas, las cerámicas, etc.

¹ . Berg, Maxine y Eger, Elizabeth, *Luxury in the Eighteenth-Century*, Palgrave MacMillan, New York, 2003, p. 8.

² Schmidt, Benjamin, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 2015, p. 6.

³ Appadurai, Arjun, *Vida Social de las Cosas*, Grijalbo, Ciudad de México, 1991, p. 243.

While it is true that Venetian mirrors, Turkish carpets, Persian silks and Japanese lacquerware were all re-exported, it is also true that the domestic market was buoyant, especially in the last half of the century. Indeed, the demand had penetrated below the wealthiest elite, so that indigenous workshops in Amsterdam were turning out imitations, particularly of mirrors and lacquer boxes, at cheaper prices.⁴

Cabe señalar que este oriente imaginario del orientalismo no tenía las mismas fronteras geográficas de donde provenían estos objetos. El oriente que maneja el orientalismo era más simbólico que real, lo que permitía incluir dentro de él elementos de otras procedencias, como el chocolate, de origen americano. Todo ello era homogeneizado y etiquetado dentro del denominado exotismo de la época, claramente asociado con el lujo.

Las alfombras además de su origen tribal, también son asociadas con el nomadismo, y, por lo tanto, con la movilidad. Se constituían en uno de los pocos objetos que era posible transportar en las caravanas que transitaban por las diversas rutas de comercio y emigración, que iban desde China hasta Turquía. Su capacidad funcional de aislar del suelo, las hacía muy valiosas en un contexto nómada, pues además de esta característica dignificaban el espacio en donde eran dispuestas, y se prestaban también para otros servicios como el religioso, al separar la superficie sucia del suelo por una atmósfera límpida para la oración, tal como se utiliza en el presente en el caso del islamismo. Es importante mencionar asimismo su relación con ámbito literario con la idea de la movilidad que se asociaba a las alfombras voladoras, un mito muy arraigado en la cultura medio oriental y del Asia Central. Como se aprecia, las alfombras estaban intrínsecamente asociadas a la movilidad, que, finalmente, las transformó en mercancías de consumo.

As highly expensive commodities, Oriental carpets were in fact only rarely laid out on the ground. More often, they were arranged on banks, tables, and benches; or they were hung over balconies.⁵

Los textiles como superficies de representación

Si aceptamos la idea de Debray⁶ que el mundo pasó de la grafósfera a la iconósfera durante el Renacimiento, podemos entender el cambio que se produjo cuando la imagen comenzó a tener preeminencia sobre la palabra, un hecho que queda claramente demostrado en el mundo flamenco del siglo XVI. De esta manera, la narración cede ante la descripción, la descripción reúne lo gráfico y lo literario en una sola unidad. «Al emplear el término descripción, los textos geográficos reconocían las bases gráficas de su disciplina, y al mismo tiempo relacionaban sus datos con una determinada noción de representación

⁴ Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Vintage, New York, 1997, p. 304.

⁵ Schulz, Vera-Simone, «Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence and Pisa», *Konsthistorik Tidsskrift*, vol. 87, n° 4, 2018 (pp. 214-233), p. 219.

⁶ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.

visual»⁷. Los objetos ahora no se narran, sino que son descritos gráficamente con todo detalle, y, con ello, aparecen por primera vez representados visualmente y no de manera simbólica en los interiores de los hogares flamencos, surgiendo así, por primera vez, la representación de un ámbito doméstico. El gozo que produce la observación de los objetos domésticos es un gozo no mediado intelectualmente, muy distinto a lo que ocurría en la representación de los interiores del mundo mediterráneo, aún cargados con una fuerte connotación religiosa o política. Los objetos en las pinturas flamencas de la época se presentan desnudos ante el espectador, pudiendo ostentar todo el brillo, el exotismo que ellos poseían, convirtiéndose así claramente en objetos de deseo, deseo que a su vez contribuía al consumo. «Exotic geography presented the world as an agreeable product— an image of the world as commodity»⁸. En este sentido, los holandeses se adelantaron a lo que ocurrió con la Revolución Industrial recién a partir del siglo XVIII y en el resto del mundo europeo y americano.

En esta dimensión, es preciso destacar que Alpers ha señalado que, además de las alfombras, están los textiles en general a los cuales, ha denominado, en su conjunto, superficies de representación. «Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo»⁹. Esta característica se debe a que en el caso de las alfombras estas se transformaron en verdaderos cuadros plasmados sobre una superficie textil. E, incluso, con el surgimiento de la cartografía, a la postre, considerada una ciencia nueva, permitía no solo explorar nuevas rutas, sino también emplear los textiles y las alfombras para registrar en ellos las transitadas rutas con mayor precisión. Al mismo tiempo, es preciso agregar el rol de la imprenta que impulsó la difusión de libros, tratados y memorias de viajes; en fin, la alfombra, el mapa, la carta, el libro, el tapiz, eran superficies sobre las cuales se podía registrar gráficamente este mundo exótico de los países orientales y, a la vez, ser todos incorporados en estas superficies de representación. No obstante, esta representación bidimensional y plana del mundo, de su geografía, paisajes, cultura, colaboró indirectamente con el reduccionismo y la liviandad, pues los hacía propicios para la activación del orientalismo y, simultáneamente, convertirse en mercancías.

El lujo y confort en Latinoamérica en el siglo XIX

A diferencia de los Países Bajos, en Chile no ocurrió un fenómeno como el caso holandés del siglo XVI, pues solamente durante el siglo XIX, cuando la nueva sociedad republicana chilena comenzó a distanciarse de la época colonial y empezó a adoptar las modalidades europeas, principalmente francesas, entonces procuró construir una nueva imagen social que se alejara de la austeridad y pobreza coloniales. De esta manera, para esta singular élite hubo una apertura de variados productos importados, de diverso origen, algunos provenientes del mundo oriental que inundaron sus hogares aburguesados.

Durante el siglo XIX, el desarrollo económico del país y su paulatina incorporación a la economía internacional (en calidad de exportador de materias primas, e importador de productos manufacturados y suntuarios), no produjo ni con mucho una distribución proporcional -ni que decir equitativa de las nuevas riquezas. Estas beneficiaron con preferencia a la élite, factor que,

⁷ Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987, p. 199.

⁸ Schmidt, Benjamin, *op.cit.*, p. 18.

⁹ Alpers, Svetlana, *op.cit.*, p. 182.

sin embargo, no siempre aseguró la conservación de las virtudes sociales del consumo conspicuo¹⁰.

Es preciso señalar que, tanto en la Europa afrancesada como en Chile en particular, este imaginario del lujo y confort oriental emergió como idea transmitida a través de textos, cartas, descripciones, que se hizo realidad una vez desembarcados los artefactos de esas regiones asiáticas. Un evento singular y de gran repercusión tuvo lugar en Chile, en 1843, cuando se exhibió el cuadro *Ali Baja y la Vasiliki*, de Raymond Monvoisin, (véase figura 1). Fue la primera exposición pública de los cuadros que este pintor traía desde Europa. Esta pintura llamó profundamente la atención del público por su calidad, el despliegue y el lujo de las vestimentas, pletóricas de brillo y colorido, peculiaridades incompatibles con las austeras representaciones de cuño colonial que aún persistían entre algunos artistas. Esta expresión de lujo estimuló a la alta sociedad chilena el deseo de poseer y ostentar cuando, en las próximas décadas, se produjo la bonanza económica debido a la explotación del salitre, luego el trigo y después el cobre. De esta manera arribó el orientalismo a Chile, no solo de la mano de pintores extranjeros como Monvoisin o Rugendas, sino también a través de objetos de mobiliario, y de la propia arquitectura que se reflejó en la construcción de palacetes de impronta orientalista, como el Palacio de la Alhambra (1862) y el Palacio Díaz Gana (1875), entre otros¹¹.

Cabe señalar, en relación al uso de las alfombras en Chile, que, como objeto textil en América gozaban de larga data, pues eran conocidas ya que se usaban y provenían de la época precolombina, por consiguiente, la introducción de las alfombras orientales en las viviendas chilenas acomodadas se las consideró objetos de lujo, como lo reflejan las primeras pinturas de los interiores de hogares chilenos del siglo XIX, tal como se puede observar en la figura 2, cumpliendo a la sazón, un lugar importante, similar al mundo flamenco, pues reflejaba la posición económica de sus poseedores o dueños. Estas pinturas asimismo dan cuenta de que los propios artistas, en muchas ocasiones las proporcionaban las alfombras, juntos a otros objetos de su propiedad, debido a su escasez y costo –tal como lo hacían en Europa–, para escenificar así el cuadro dentro de un ambiente de lujo y opulencia que los dueños deseaban transmitir.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, sucede un segundo periodo orientalista en Chile, pero con un referente distinto. Mientras el orientalismo de esta primera época fue de influencia árabe o islámica, en esta segunda época será de impronta china y japonesa, y se desarrollará desde fines del siglo XIX, hasta las primeras décadas del XX, coincidiendo con el arribo de las vanguardias artísticas europeas al país.

El interior como un espacio ginocéntrico: La representación de la mujer en las vanguardias

En efecto, el orientalismo de la segunda mitad del siglo XIX coincidió con el Neoclasicismo, y el eclecticismo de la época, de modo tal que el japonismo coincidirá con la aparición de las vanguardias artísticas tanto en Europa como en Chile, aunque, en el caso chileno su característica fundamental es que será más ecléctica, pues el Neoclasicismo pervivió casi hasta mitad del siglo XX en sus ciudades. Para definir con precisión estas

¹⁰ Vicuña, Manuel, *El París americano : la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Univ. Finis Terrae, Santiago, 1996, p. 36.

¹¹ Baros, Mauricio, *El Imaginario Oriental en Chile en el Siglo XIX*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011.

peculiaridades artísticas de Chile, es preciso detenerse y analizar el rol que tuvo la presencia y la representación de la mujer en las vanguardias y el orientalismo.

Desde la revolución artística que, supuso el movimiento Arts&Crafts con William Morris, las mujeres pasaron a tener un rol preponderante como sujetos de representación, pero de una manera muy peculiar. «It was an era in which women were kept as virtual pets, set up on marble pedestals and made to feel helpless and therefore desirable»¹². Así, a partir de 1854, cuando se produjo la apertura del Japón al mundo, también implicó el arribo de miles de productos japoneses al mundo europeo y al norteamericano principalmente, y significó el inicio del influjo nipón sobre las artes y arquitectura de la época que, inclusive, ha subsistido hasta el presente. Las vanguardias pictóricas se vieron fuertemente impactadas por este nuevo referente, como lo demuestra el amplio abanico de pintores y arquitectos que también cayeron bajo esta influencia y lo transmitieron a sus obras. Por ahora nos centraremos en el impacto que tuvo en los interiores de las viviendas de la época.

El cambio impulsado por William Morris a través de la *Gesamtkunswerk*¹³, que contemplaba que el arquitecto abarcara todos los ámbitos del diseño, representó una revolución en los interiores de los hogares de la época. Se pasó así del eclecticismo victoriano, a unos interiores mucho más equilibrados tanto en colores, texturas, materiales, como en la composición general de los mismos. El control sobre todos los aspectos del diseño llegó a tal extremo que numerosos arquitectos diseñaban incluso las vestimentas de sus esposas, para que combinaran con los interiores de las viviendas que ellos habían realizado. «Culture became the decoration of life, not an essential part of it. Thus, portraying women in a context far removed from the realities of modern experience was consistent with both the role of culture and the role of woman»¹⁴. Esta situación lejos de ser una particularidad fue bastante habitual entre los arquitectos del Art Nouveau, porque de alguna manera reflejaba algo que también estaba ocurriendo en el campo de la pintura de las vanguardias de la época, esto es, la representación de la mujer como un objeto.

El origen de este movimiento está completamente ligado al influjo del japonismo. El descubrimiento de los *ukiyo-e*, es decir, un género japonés que floreció entre los siglos XVII y XIX, y representaba, entre otros objetos, a mujeres niponas estilizadas y etéreas, fascinó al mundo artístico premoderno. Ellas representaban, de algún modo, la liviandad, la fragilidad, y la abstracción de un universo de formas alejadas del eclecticismo historicista. Desde la cerámica, hasta las vestimentas, las mujeres niponas transmitían esa fragilidad y sutileza inusuales ante los ojos europeos. Este influjo japonista, se vio consolidado con el coleccionismo que se convirtió en una moda, no sólo entre la clase pudiente, sino principalmente entre los artistas; a saber: Morris, Rossetti, en Inglaterra; Monet, Lautrec, en Francia, Wright en los EE. UU., entre muchos otros.

Coleccionaron telones japoneses, abanicos, estampas y, sobre todo, cerámica oriental. Esta última era conocida entre ellos como “Azul” o “Azul y blanca”; era la porcelana china de los siglos XVII y XVIII,

¹² Thompson, Jan, «The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau», *Art Journal*, vol. 31, n°2, 1971 (pp. 158-167), p. 158.

¹³ . El término *Gesamtkunswerk* fue utilizado por primera vez por Karl F.E. Trahndorff en su obra *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlin: Maurer, 1827, y se refiere a la integración de las seis artes de la época: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. Fue popularizado por Richard Wagner en su obra *Das Kunstwerk der Zukunft*, de 1849.

¹⁴ Van Hook, Bailey, «Decorative Images of American Women: The Aristocratic Aesthetic of the Late Nineteenth Century», *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 4, n° 1, 1990, (pp. 45-69), p. 61.

de los períodos K'ang Hsi (1622-1722), Yung Cheng (1723-35) y Ch'ien Lung (1736-95), aunque para Rosetti el sólo término de "Azul" bastaba como descripción¹⁵.

En efecto, la tendencia nipona fue aportada por las casas comerciales instaladas en las principales capitales europeas y ciudades americanas, como *La Porte Chinoise* (1860) y la *Maison de l'Art Nouveau* (1895) en París, *Liberty* en Londres (1875), y que comerciaban con los productos nipones y chinos. De esta manera, junto con los *ukijo-e*, aparecieron las cerámicas, el mobiliario, los objetos de uso diario y vestimentas, entre otros.

La cerámica fue sin duda uno de los objetos más apreciados, por su fineza, abstracción y el exotismo que ellas transmitían, siendo así uno de los primeros objetos que empezaron a ocupar el interior de las viviendas europeas y americanas más pudientes. A continuación, le siguieron los abanicos, los biombos, los parasoles, y las prendas de vestir, entre ellas, precisamente, el kimono, que se transformó, posteriormente, en las primeras décadas del siglo XX, en un verdadero fetiche orientalista.

In The lange leizen of the Six Marks, Whistler's taste for chinese blue-and-white porcelain can be seen. Although Japanese objects are also depicted this is not especially important since most of the shops sold Chinese and Japanese objects together, and Whistler wanted an oriental appearance.¹⁶

Todos estos objetos mencionados y desarraigados de su origen nipón, tuvieron el mismo derrotero de las alfombras, esto es, no sólo se convirtieron en objetos mercantiles y de consumo, también fueron resignificados dentro de la nueva geografía orientalista europea. Estos objetos permitieron componer un paisaje de lo exótico al interior de las viviendas. Al asociarlos con el hogar, se les relacionó inmediatamente con los interiores domésticos, y con la figura de la mujer, quien, para la mentalidad de la época, era la principal habitante de los mismos: «Women had been stereotyped as decorative objects, and were further defined as makers of decorative crafts because crafts were believed to take great patience and little thought to produce»¹⁷.

De esta manera podemos apreciar que la construcción del imaginario japonista en Europa, implicó diversos niveles, que involucraron, una constelación de objetos, como, por ejemplo, los impresos artísticos, la cerámica, los abanicos, etc. (Véanse las figuras 3, 4 y 5). Estos objetos pasaron a ornamentar los cuadros y las viviendas de la época. Es dable recordar que esta práctica había ocurrido con los objetos de procedencia árabe, por lo tanto, este uso constituía la continuación del mismo dispositivo orientalista, realizado en el harén, pero, ahora, no con matices del Medio Oriente árabe, sino japonistas.

¹⁵ Gaunt, William, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: Tres vidas de escándalo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2002, p. 50.

¹⁶ Ono, Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, London. Routledge. 2003, p. 65.

¹⁷ Thompson, Jan, *op.cit.*, p. 159.

El harén como dispositivo.

The harem was constructed by Western authors in two ways. First, it was stereotyped as a space of absolute oppression, in which women were entirely disempowered and objectified, to validate representations of the Middle East as less 'civilized' than the West and implicitly justify European colonial intervention. Second, the harem figured in hyper-sexualised fantasies, conjuring images of enslaved, scantily clad women who were readily available sexual objects for men¹⁸.

El harén fuera de ser uno de los tópicos más recurrentes del orientalismo pictórico, es sin duda un dispositivo creado por el orientalismo para satisfacer los deseos conscientes o inconscientes respecto de control de la mujer en el espacio privado del hogar. El hecho que comprueba su calidad de dispositivo es la vigencia que ha continuado hasta el presente en las diversas representaciones artísticas, que van desde la pintura hasta el cine contemporáneos. En el caso que nos atañe, el harén en tanto instrumento de control del cuerpo de la mujer se manifestó explícitamente en la primera época orientalista, a través de las innumerables escenas pictóricas -en su mayoría imaginarias más que reales- de estos harenes, en que explícitamente mostraban, por ejemplo, a las mujeres cautivas en estos espacios que resultaron tan atractivos para los pintores europeos.

En el segundo periodo orientalista -hacia fines del siglo XIX en Europa, y unas décadas más tarde en nuestro país-, surgió un cambio de escenario, pues ahora será el japonismo el que, de algún modo, continuó con el accionar de este dispositivo de sujeción de la mujer, bajo el poder masculino, pero, ahora, a través de otros objetos y figuras, como, por ejemplo: la Geisha, las cerámicas, el mobiliario y ciertas piezas de vestuario como lo fueron el kimono. “One interpretation is certain: the kimono and the intimate interior space, while declaring virtue and hinting at exoticism, represented the social confinement of women”¹⁹.

El kimono como símbolo de la modernidad.

En efecto, el kimono pasó a constituirse en uno de los objetos protagónicos en las representaciones pictóricas vanguardistas, pues aparecían vistiéndolo las mujeres, inclusive en el uso diario del mismo. Esta situación motivó que el kimono ingresara muy pronto al ámbito del diseño de las vestimentas femeninas europeas. Justamente, el kimono, por un lado, se convirtió en un fetiche y, por otro en él se plasmaron todas las ambigüedades, temores y prejuicios que tenía principalmente el mundo masculino europeo.

Debido a que el kimono fue un objeto desarraigado de su origen y convertido, además, en objeto de consumo, ahora se ve integrado al paisaje orientalista europeo, pero de una manera diferente de lo había sido la vestimenta nipona. «In its new context, the

¹⁸ Bharj, Hegartya, «A Postcolonial Feminist Critique of Harem», *Analogies in Psychological Science. Journal of Social and Political Psychology*, vol. 3, n° 1, 2015 (pp. 257-275), p. 259.

¹⁹ Stevens, Rebecca e Iwamoto, Yoshiko, *The Kimono inspiration : art and art-to-wear in America*, Textile Museum, Washington, D.C, 1996, p. 52.

kimono has been transformed into a novelty. In a european painter's imagination, the kimono is used to embody an exotic Japan». ²⁰

En primer lugar, el antecedente del kimono está en el *kosode*²¹ japonés, el cual era usado indistintamente por hombres y mujeres. En occidente se feminizó pues se consideró una pieza de vestuario específicamente para las mujeres. Un hecho significativo ocurrió cuando se produjo la apertura comercial del Japón -hacia mitad del siglo XIX- y su inmediata modernización que ocurrirá cuando los mismos japoneses adoptarán el tipo de vestuario europeo, relegando el kimono al uso exclusivo de la mujer, especialmente en los ambientes urbanos.

*There was no such thing as "kimono" until the Japanese began to adopt Western dress. The rigidity and formality that characterize modern kimono were developed in deliberate contrast to the informality and variability of modern western clothing, with all the Western schemes for registering class, status, and taste that the Japanese absorbed*²².

Otro aspecto peculiar y ambiguo tuvo el kimono fue que su uso podía tanto ser entendido como sinónimo de liberación, como también de represión de la mujer. Esta liberación estuvo dada por el carácter exótico atribuido a esta prenda, asociado al lujo de una determinada elite, lo que le permitía convertirse en un elemento trasgresor de las normas y costumbres que sólo esta clase elitista podía permitirse, dando licencia a comportamientos que en otros ámbitos habrían sido inaceptables, como el fumar, una actividad que era sancionada en la mujer, o simplemente vestirse osada y ligeramente, y que solo se realizaba en el ámbito íntimo. «Internationally, the kimono stood for Japanese national identity, while in the United States it symbolized both the repression and liberation of women»²³. Por otro lado, es interesante destacar que esta libertad de movimiento que permitía el kimono se presentaba diametralmente opuesta al corsé, que a la sazón usaban las mujeres. Por consiguiente, el kimono representaba otro tipo de liberación que estaba sucediendo en el cuerpo de la mujer. Sin embargo, surgía también otra lectura del uso del kimono, y se relacionaba con la represión hacia las mujeres.

En Occidente el kimono erradamente se asoció con las prostitutas, que era el rol que se pensaba realizaban las geishas. «Fervent and frequently misguided associations between the kimono, the geisha and the courtesan were formulated during this period and persist today».²⁴ Efectivamente, mientras las prostitutas usaban otra pieza de vestuario, las geishas se vestían con el kimono. De esta manera, el mundo occidental asociaba una pieza manifiestamente exótica como el kimono, con la idea del burdel, que, de alguna manera, era otra manera de reinterpretar el harén. Esta connotación notoriamente erótica estaba presente en las obras que los pintores europeos hacían de las mujeres, las cuales si bien no eran consideradas prostitutas, si aparecían como objetos de posesión encerradas simbólicamente en el universo de objetos de pertenencia masculina. «In this sense, the kimono was but one more prop in the depiction of women as soft, intimate creatures, unable to express their own will, and confined inside the home for men's housekeeping

²⁰ Satsuki, Terry, *Kimono a Modern History*, Reaktion Books, London, 2014, p. 141.

²¹ El *kosode* era una prenda de manga corta que se convirtió en una pieza de uso habitual en hombres y mujeres del periodo Edo (siglo XVII al XIX). Ver Dalby, Liza, *Kimono Fashioning Culture*, Vintage, 2001.

²² Hollander, Anne, *Feeding the eye: Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000, p. 132.

²³ Stevens, Rebecca e Iwamoto, Yoshiko, *op.cit.*, p. 45.

²⁴ Satsuki, Terry, *op.cit.*, p. 144.

needs and sexual pleasures»²⁵. Esto queda claramente comprobado, al considerar que los principales compradores de estos productos orientales eran, en general, hombres que ostentaban estos objetos en los interiores de sus casas, y, a continuación, serán los mismos quienes integrarán a sus esposas, amantes, amigas, como un objeto más de la colección, «Woman was merely an extension of the furnishings, intended to blend harmoniously with the decor of salons»²⁶.

La fabricación del interior.

Si bien en el idioma español, el término *fabric*, no posee la connotación textil que tiene en el ámbito anglosajón, resulta funcional para entender, que el espacio interior, y la idea que tenemos de él, es una construcción propia de los últimos dos siglos. Por ello, es posible establecer que la idea del interior como una fabricación, con la doble connotación de construcción, pero también fuertemente asociada al concepto de lo textil. Debemos considerar que lo textil fue un concepto imprescindible en los discursos que fundamentaron la modernidad, desde Semper en adelante. «In Style Semper replaced all previous architectural origin myths with his carpet myth. His theory of the origins of architecture is based on the act of enclosing space with a woven Surface»²⁷.

El rol que debía cumplir el ornamento en arquitectura se fundamentó a partir del rol que había tenido en el desarrollo del arte textil en especial en las sociedades consideradas arcaicas, y de ahí se pudo distinguir cuando cumplía un rol funcional y cuando tenía un rol puramente decorativo. Así, la discusión respecto del ornamento se constituyó en el vehículo que conduciría primero a la abstracción para luego terminar desapareciendo completamente. El principal soporte de estas experimentaciones de lo figurativo hacia lo abstracto, se dieron inicialmente en el campo textil, antes incluso del arte y la arquitectura. «Este vigor de la actividad textil como arquetipo que se convierte en modelo ejemplar (implícito) para la cultura subsiguiente lo reconoce Semper en el inicio de *Der Stil*»²⁸. Precisamente, fueron las alfombras, los tapices, las sedas, las telas en general, las que ya hacia siglos se habían constituido en el mundo oriental en estas superficies de inscripción, que se ha descrito anteriormente. Ellos fueron los primeros lienzos en donde figurativismo y abstracción se encontraron, y esto fue precisamente lo que descubrieron los artistas de las vanguardias, y que tanto les atrajo de los productos japoneses como los *ukijo-e*.

«It would seem that the origins of this love for the interlace may be found in the 'textile mentality' that in certain ways possessed the society»²⁹. Esta mentalidad textil, ha estado siempre presente en Oriente, según la autora dando origen a lo que ella denomina como un verdadero culto a lo textil. Sin embargo, hay que considerar que, en este caso, no se está otorgando atributos de género alguno a esta tendencia, pues la autora se refiere a la cultura islámica en general. En tanto, lo textil en Occidente aparece en los interiores de las viviendas asociado con el universo de lo femenino. Debido a ello es que las sedas, los encajes, los brocados, eran una extensión y parte misma de la feminidad, hecho que también se quiso transferir al mundo de la educación de las mujeres, como es posible ver en los programas educacionales chilenos de comienzos de siglo XX:

²⁵ Stevens, Rebecca e Iwamoto, Yoshiko, *op.cit.*, p. 52.

²⁶ Thompson, Jan, *op.cit.*, p. 159.

²⁷ Lenssen, Annela, « Travels of the Carpet Myth: Retracing Owen Jones, Ibn Khaldun, and Gottfried Semper», *Thresholds*, vol. 34 n° 70-73, 2007, p. 72. www.jstor.org/stable/43876592

²⁸ Armesto, Antonio, *Escritos Fundamentales de Gottfried Semper*, Fundación Arquía, Madrid, 2014, p. 32.

²⁹ Golombek, Lisa, «The Drapped Universe of Islam, ed. Soucek, Priscilla, *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania State University Press, New York, 1988, p. 36.

Del total de diplomadas, un gran número provenía de las secciones de Lencería, Modas y en tercer lugar Comercio. Cabe señalar que Lencería era uno de los ramos más importantes del curriculum de las Escuelas Profesionales, ya que constituía la base de todos los demás ramos, debiendo permanecer en él las alumnas un año antes de pasar a otras secciones como Moda, Bordado, etc³⁰.

Es decir, estas dos maneras de entender lo textil, por una parte como un rasgo intrínseco a una cultura, y por otra como propio de un género específico, es lo que permite afirmar que ya estaba asentado en nuestro medio entonces este universo fabril -en el sentido anglosajón- y textil, relacionado con la figura de la mujer, en aquel entonces que el japonismo hace su arribo al país.

El japonismo en Chile.

Chile no estuvo exento de la influencia del japonismo, sólo que a través de vehículos diferentes, porque en Chile no se establecieron casas comerciales exclusivamente dedicadas a los productos nipones como en Europa o Norteamérica. No obstante, fueron, los viajeros, los artistas y las publicaciones de la época, los que en el ámbito académico -pintores principalmente y, en seguida, en el ámbito más popular, a través de la prensa, contribuyeron a instalar el imaginario japonista en Chile. Queremos centrarnos en esta segunda fuente de estudio, para los efectos de este trabajo.

Durante las primeras décadas del siglo XX, en la publicidad chilena eran varios los tópicos a través de los cuales apareció el japonismo en nuestro país. Uno de estos tópicos se relaciona directamente con la aparición de cuentos, noticias y reportajes respecto de los países orientales en general, con especial énfasis en China y Japón, los cuales sin duda presentaban un gran atractivo por el exotismo de sus costumbres.

Cada vez que yo me detenía frente a una venta, centenares de japoneses y japonesas se detenían a su turno, para observarme con tanta curiosidad como observaríamos nosotros mismos a un individuo vestido de japonés, que se viniera una tarde a pasear por las veredas de Gath y Chaves³¹.

Un segundo tópico se vincula con los objetos, siendo muy importante la cerámica, que era abundantemente ilustrada tanto en la portada de las revistas, como mostrada en los interiores de las viviendas mismas (véase figuras 6 y 7). Se trataba de un coleccionismo privado propio y que aparecía al interior de las viviendas de la élite, como se puede observar en las fotografías de la época. Además, es interesante notar que no hay mención alguna a los objetos orientales mostrados. Una posible explicación sería la imitación que hacían los diseñadores gráficos de las revistas europeas en boga en ese momento, pues claramente el

³⁰ Godoy, Lorena, «Armas ansiosas de triunfo: dedal, agujas, tijeras ...La educación profesional femenina en Chile, 1888-1912», eds. Godoy, Lorena et al., *Disciplina y Desacato : construcción de identidad en Chile. Siglos XIX y XX*, CEDEM, Santiago, 1995, p. 91.

³¹ Irarrázaval, Alfredo, *Porque los Japoneses nos llaman bárbaros*, Pacífico Magazine, tomo 2, julio-diciembre de 1913. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85509.html>.

referente principal era de origen pictórico, como es posible apreciar en muchas cubiertas que representan directamente pinturas de artistas famosos.

Un tercer motivo de objetos que pasa a formar parte de esta constelación de productos nipones y chinos, son los abanicos, los parasoles, los biombos, los faroles (véase figura 8), los muebles y las piezas de vestimenta como el Kimono.

Thus Western women of that era saw in kimono garments, which were part of the fashion for Japonism, an ease and a liberation as well as exoticism and consequently adopted them as dressing gowns.³²

El kimono más que como vestimenta en sí, emerge más bien a través de las adaptaciones que se harán de él y que pasaron a influir fuertemente en la moda femenina, por ello es posible encontrar frecuentes alusiones al mismo, relacionadas con diversas piezas de vestir, siempre dentro del ámbito femenino. «However, it was necessary to await the appearance of Paul Poiret on the Paris fashion scene. On the brink of the twentieth century fashion, always craving change, was about to undergo a major transformation. In 1903 Poiret began to create clothes with hints of a kimono look»³³. En el caso nacional influyó en piezas de vestuario que adoptaron de cierta manera el kimono, y que eran llamadas de la misma manera en los medios de publicación nacionales. (véase figuras 9, 10 y 11)

Un tercer elemento fue el mobiliario, el que apareció de dos maneras: una como piezas originales importadas por sus propietarios, como biombos, tapices, sillones, que se integraron a las viviendas, convirtiéndose en el salón chino o japonés de la vivienda. «En todo salón elegante se admira el rincón chino, cuando no se puede pagar la dueña de casa el lujo de tener un salón completo, decorado y amueblado en el estilo chino»³⁴. Importaba más el exotismo que la veracidad respecto de su origen, mezclándose en estos espacios elementos de ambas procedencias. (Véase figuras 12, 13 y 14)

Otra manera de surgir fueron las revistas chilenas de la época que tenían como referente sus homologas europeas. Es así que resulta interesante constatar la presencia de modelos que correspondían a diseños propios de las vanguardias europeas y que eran exhibidos como modelos modernos para las casas de la época. Lo que estos medios no mencionan es el claro referente japonista de su diseño. Gran parte de este mobiliario, toma como modelo los diseños vieneses de Joseph Hoffmann o del inglés Charles Rennie Mackintosh, ambos arquitectos y diseñadores fuertemente influenciados por el arte y diseño nipones. «The main characteristics of his ‘anglo-Japanese’ furniture is its simplicity. One of the characteristics of British design at the turn of the nineteenth century was its simplified shape»³⁵. Como es posible apreciar, en su obra, la cual se basó en la liviandad de las piezas de mobiliario japonés, el uso del lacado (véase figura 15), los motivos claramente estilizados en el ornamento, un ornamento figurativo o geométrico que tiende a la abstracción, en el primer caso mediante un uso de elementos florales pero muy estilizados, con preferencia de ciertas flores como el crisantemo. Todo ello es muy similar a los interiores mostrados en estas revistas nacionales, sin embargo, nuevamente no se hace referencia alguna a su origen o influencia oriental. (véase figura 16).

³² Fukai, Akiko, *Japonism in Fashion*, Heibonsha, Tokyo, Japon, 1994.

³³ *Idem*.

³⁴ Familia: tomo 13, n° 145-156, enero-diciembre de 1922. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-80583.html>

³⁵ Ono, Ayako, *op.cit.*, p. 33.

Un cuarto tópico es el diseño gráfico mismo: los *ukijo-e* permitieron a los artistas europeos, encontrar no sólo nuevos motivos, sino además nuevos modos de composición de sus obras. Las clásicas reglas de composición europeas, en especial con respecto al manejo de la perspectiva, aquí no eran utilizadas. «Because they recognize that Japanese art was characterized by a spirit of liberation, many Westerners artists were led to study and use Japanese elements to help them move away from restrictions imposed by Western history, conventions and tradition»³⁶. En el arte nipón se practicaba lo que se denominaba la caída del segundo plano, que se caracterizaba por la existencia de elementos en un primer plano muy cercano, generalmente vegetales, y un plano de fondo. Este recurso no sólo fue utilizado en la pintura, sino también en el diseño gráfico, como es posible apreciar en las figuras 17, 18 y 19. Así se puede ver que los diseñadores gráficos incorporaron tanto en el diseño de la revista como en la publicidad también el tipo de composición japonista que ya había aparecido en el mundo pictórico, y que ahora llega a un público más amplio a través de estos medios. (véanse figuras 20, 21 y 22)

Finalmente, pero no menos importante aparece la figura misma de la mujer. Es ella el principal soporte en torno al cual orbitan todos estos objetos y elementos antes descritos. La ideología respecto del papel que se pensaba debía tener la mujer en el hogar en el caso de Chile, estaba centrada en su rol como dueña de casa e, inclusive la enseñanza de la mujer estaba destinada a ese fin, y es por ello que no es extraño que estas manifestaciones claramente japonistas estén presente en revistas orientadas claramente al mundo femenino como lo son la *Familia*³⁷ y *Pacífico Magazine*³⁸.

*Este lugar diferenciado, que ocupan las mujeres en el espacio social y en el mercado de bienes simbólicos, explicaría su inclinación a tratarse a sí mismas como objetos estéticos, y su propensión a entrar en la dialéctica de la distinción y la pretensión*³⁹.

Conclusiones

En virtud de lo expuesto anteriormente, se pudo establecer que el surgimiento del japonismo en Chile se caracterizó debido a tres escenarios: el eclecticismo, la ambigüedad y un nuevo espacio para la mujer.

El eclecticismo floreció debido a que la influencia de los otros orientalismos – específicamente el orientalismo medio-oriental, en primer lugar a través de lo hispano y lo andaluz y, en segundo lugar, con la turquerie⁴⁰ – continuó permaneciendo en forma paralela al movimiento japonista, los cuales, en su conjunto, van a estar de moda en las primeras décadas del siglo XX, contribuyendo al eclecticismo donde los turbantes, los abanicos, las túnicas y los kimonos parecían mezclarse indistintamente. Esta peculiaridad

³⁶ Weisberg, Gabriel, *The Orient Expressed: Japan's Influence on Western Art, 1854–1918*, Mississippi Museum of Art in association with the University of Washington Press, Seattle and London, 2011, p. 71.

³⁷ *La Familia*. Revista para mujeres, fue publicada por editorial Zig-Zag en Santiago, entre 1910 y 1928.

³⁸ *Pacífico Magazine*. Revista editada entre 1913 y 1921 por editorial Zig-Zag, fue una de las más importantes publicaciones periódicas surgidas en los albores del periodismo moderno en Chile.

³⁹ Stiven, Ana María, *Historia de las mujeres en Chile. Tomo 2*. Penguin Random House Grupo Editorial Chile, Santiago, Edición digital. 2014.

⁴⁰ *Turquerie*. Corriente del orientalismo que trata del influjo de la cultura otomana en Europa entre los siglos XVI y XIX particularmente. Ver Williams, Haydn, *Turquerie. An Eighteen-Century European Fantasy*, Thames and Hudson, 2014.

indudablemente corrobora el hecho de que el orientalismo crea su propio Oriente, con límites mucho más maleables y difusos que las fronteras geográficas reales.

En relación a la ambigüedad esta proviene del hecho de que tanto las características asociadas a la represión y la liberación de la mujer, que estaban claramente presentes en el japonismo europeo, aquí aparecen de manera velada. Por una parte, se encuentra una clara alusión de una nueva libertad de la mujer, pero siempre dentro de los márgenes asociados a la misma como centro del hogar y del mundo doméstico al cual pertenece. Es decir, si bien se puede establecer que estos elementos orientalistas, permitían con su exotismo insinuar nuevas libertades, o maneras de comportamiento, todo ello se realizaba dentro de la idea de este dispositivo del harén mental, en el cual se mantenía a las mujeres. «Estaban cautivas en el espacio, sujetas a otros y aprisionadas en sus cuerpos»⁴¹. Y es, en este rol, cuando ellas se convertirán en el principal medio a través del cual se manifestarán los cambios relacionados con el imaginario del lujo y el confort en el interior de las viviendas chilenas, desde fines del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX.

El tercer y último factor tiene relación con el lugar conquistado por la mujer dentro del imaginario artístico. Se ha detectado que las constricciones sociales, mantenían a la mujer dentro de ciertos límites, pues, de alguna manera, el orientalismo les permitió no sólo convertirse en sujeto de representación por sí mismo, sino además transgredir estos límites, transmitido por el factor de apertura que otorgaba el exotismo. El exotismo se relacionaba con el lujo y, por lo tanto, con la ostentación, es decir, permitió romper las reglas sociales usuales por su misma condición elitaria. El carácter casi de disfraz que otorgan estos objetos, ya sea en un interior arquitectónico, como en el mismo cuerpo de una persona, le permiten experimentar la posibilidad de transformarse en ese «otro» sujeto que es pura invención del orientalismo. Sin embargo, la sola de representación de estas mujeres en actos como fumar, divertirse, descansar, etc., ya sea a través de una pintura o cualquier otro material gráfico, situaba, en el ámbito de la discusión, el nuevo rol y las nuevas libertades que la mujer estaba obteniendo o que aspiraba poseer.

⁴¹ Araya, Alejandra, *op.cit.*, p. 82.

Bibliografía

- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1987.
- APPADURAI, Arjun, *La Vida Social de las Cosas*, Grijalbo, Ciudad de México, 1991.
- ARMESTO, Antonio, *Escritos Fundamentales de Gottfried Semper*, Fundación Arquía, Madrid, 2014.
- BAROS, Mauricio, *El Imaginario Oriental en Chile en el Siglo XIX*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011.
- BERG, Maxine y EGER, Elizabeth, *Luxury in Eighteenth-Century*, Palgrave MacMillan, New York, 2003.
- BHARJ, Hegartya, «A Postcolonial Feminist Critique of Harem», *Analogies in Psychological Science. Journal of Social and Political Psychology*, vol. 3, n° 1, 2015 (257–275).
- DALBY, Liza, *Kimono Fashioning Culture*, Vintage, 2001.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ediciones Paidós, 1994.
- FUKAI, Akiko, *Japonism in Fashion*, Heibonsha, Tokyo, 1994.
- GAUNT, William, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: Tres vidas de escándalo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2002.
- GODOY, Lorena, «Armas ansiosas de triunfo: dedal, agujas, tijeras ...La educación profesional femenina en Chile, 1888-1912», eds. Godoy, Lorena, *Disciplina y Desacato : construcción de identidad en Chile. Siglos XIX y XX*, SUR, CEDEM, Santiago, 1995.
- GOLOMBEK, Lisa, «The Drapped Universe of Islam», ed. Soucek, Priscilla, *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania State University Press, New York, 1988.
- HOLLANDER, Anne, *Feeding the eye: Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000.
- IRARRÁZAVAL, Alfredo, *Porque los Japoneses nos llaman bárbaros*, Pacífico Magazine, tomo 2, julio-diciembre de 1913. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85509.html>.
- LENSSEN, Annela, «Travels of the Carpet Myth: Retracing Owen Jones, Ibn Khaldun, and Gottfried Semper» *Thresholds*, vol. 34, n° 70-73, p. 72. www.jstor.org/stable/43876592
- ONO, Ayako, *Japonisme in Britain: Whistler, Menpes, Henry, Hornel and nineteenth-century Japan*, London, Routledge, 2003.
- SATSUKI, Terry, *Kimono a Modern History*, Reaktion Books, London, 2014.
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Vintage, New York, 1997.
- SCHMIDT, Benjamin, *Inventing Exoticism: Geography, Globalism, and Europe's Early Modern World*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 2015.
- SCHULZ, Vera-Simone, «Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence and Pisa», *Konsthistories Tidsskrift*, vol. 87, n° 4, 2018 (214-233).

- STEVENS, Rebecca e Iwamoto, Yoshiko, *The Kimono inspiration: art and art-to-wear in America*, Textile Museum : Washington, D.C, 1996.
- STUVEN, Ana María, *Historia de las mujeres en Chile. Tomo 2*, Penguin Random House Grupo Editorial Chile, Santiago, 2014.
- THOMPSON, Jan, «The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau», *Art Journal*, vol. 31, n° 2, 1971 (pp. 158-167).
- VAN HOOK, Bailey, «Decorative Images of American Women: The Aristocratic Aesthetic of the Late Nineteenth Century», *Smithsonian Studies in American Art*, vol. 4, n° 1, 1990 (pp. 45-69).
- VICUÑA, Manuel, *El París americano: la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*, Univ. Finis Terrae, Santiago, 1996.
- WEISBERG, Gabriel, *The Orient Expressed: Japan's Influence on Western Art, 1854-1918*, Mississippi Museum of Art in association with the University of Washington Press, Seattle and London, 2011.
- WILLIAMS, Haydn, *Turquerie. An Eighteen-Century European Fantasy*, Thames and Hudson, 2014.
- *Revista Pacífico Magazine* (1913-1921). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3640.html#documentos>.
- *Revista Familia* (1910-1928) (1935-1940). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3415.html>.

Anexo Imágenes



Figura 1. Ali Baja y la Vasiliki. Raymond Monvoisin, c.1840. Wikiart. Dominio público.



Figura 2. Don Dámaso Zañartu y Familia, R.Monvoisin, 1844. Wikiart. Dominio Público.

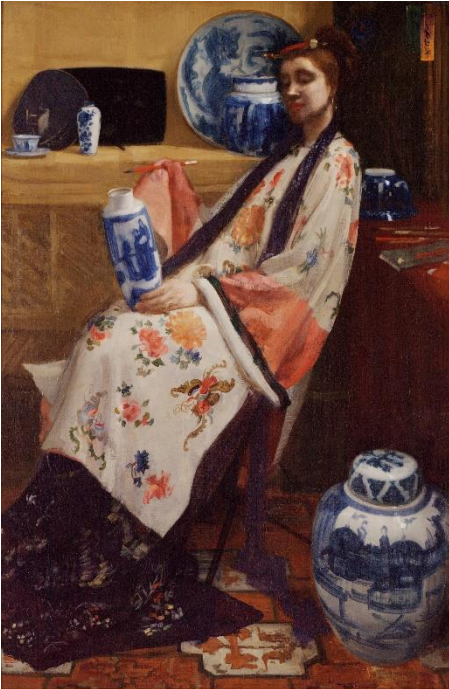


Figura 3. The Lange Leizen of Six Marks, J.M. Whistler, 1864. Wikiart. Dominio público

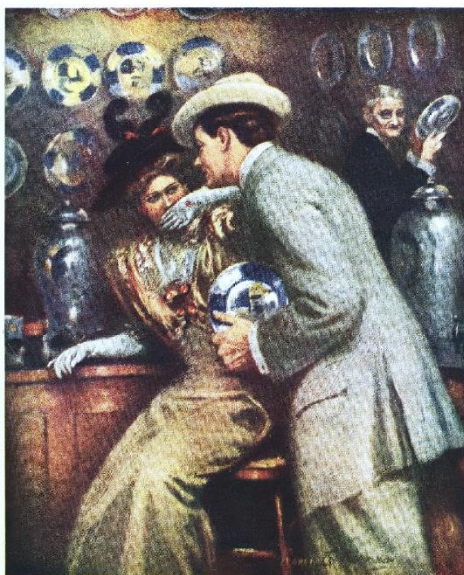


Figura 4. The Princess from the Land of Porcelaine, J.M. Whistler, 1863. Wikiart. Dominio público



Figura 5. La Japonaise. Claude Monet, 1876. Wikiart. Dominio público

FAMILIA



Año III.-Núm. 37 ENERO Precio: UN PESO

Figuras 6. Revista Familia. Enero 1913. Año III. Número 37. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 7. Revista Familia. Marzo 1914. Año V. Número 51. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura. 8. Revista Familia. Diciembre 1913. Año IV. Número 48. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 9. Revista Familia. Mayo 1910. Año I. Número 5. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 10. Revista Familia. Junio 1913. Año IV. Número 42. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 11. Revista Familia. Enero 1914. Año V. Número 49. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



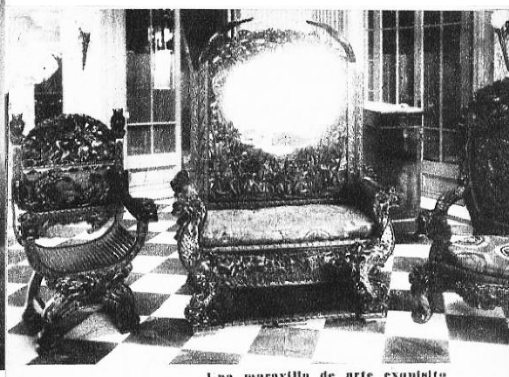
Figuras 12. Imágenes del salón Oriental de la Casa del Sr. Mario Vergara en Santiago. Revista Familia. Julio 1926. Año XVII. Número 199. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 13. Imágenes del salón Oriental de la Casa del Sr. Mario Vergara en Santiago. Revista Familia. Julio 1926. Año XVII. Número 199. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



El salón japonés



Una maravilla de arte exhibito

Figura 14. Salón Japonés del Palacio Falabella. Revista Familia. Diciembre 1926. Año XVII. Número 204. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 15. Revista Familia. Febrero 1926. Año XVII. Número 194. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 16. Revista Familia. Octubre 1914. Año V. Número 58. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.

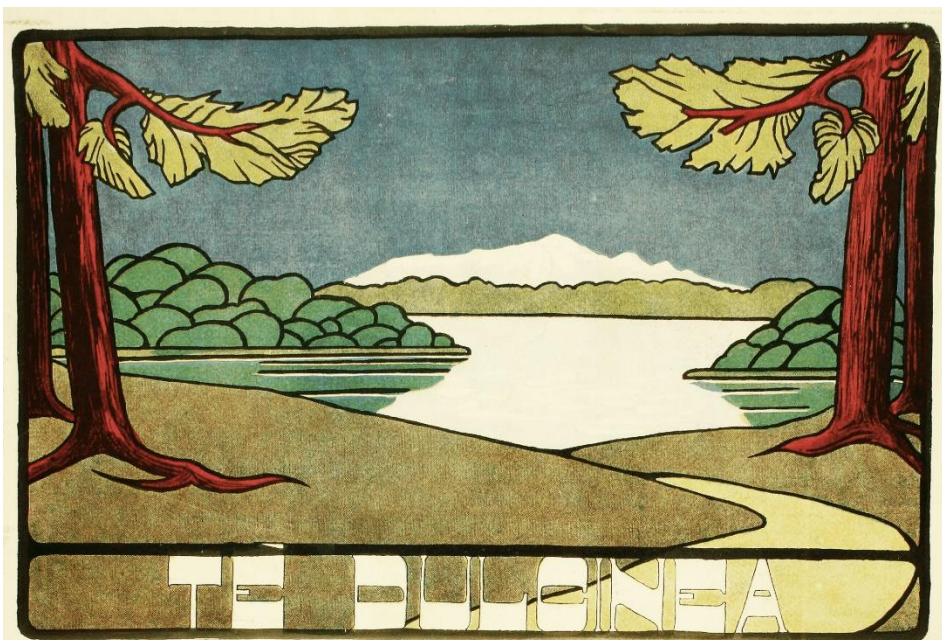


Figura 17. Revista Familia. Abril 1910. Año I. Número 4. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 18. Revista Familia. Mayo 1910. Año I. Número 5. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 19. Revista Pacifico Magazine. Julio de 1913. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



Figura 20. Revista Pacifico Magazine. Diciembre de 1922. Numero 156. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



NOVEDADES PARA OTOÑO-INVIERNO 1921
 Confección Señoras, Confección Niñas y Modas

NUESTRA RECIENTE EXHIBICION DE NOVEDADES, que sus justos elogios recibieren de la entera sociedad de Santiago, ha sido notablemente enriquecida con una NUEVA REMESA de hermosos y elegantes TRAJES, MODELOS, TAPADOS Y SOMBREROS, ADORNADOS procedentes de las más famosas casas de la capital francesa.
 A LA EXHIBICION de referenciada, como de costumbre, GATH & CHAVES tiene el placer de invitar a su distinguida clientela femenina, confiada en que todas las novedades en EXHIBICION han de merecer la mejor atencion del público que nos visita.

Gath & Chaves Ltd.

Figura 21. Revista Pacífico Magazine. Marzo de 1921. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.



El Calzado de Wichert
 satisface las exigencias del gusto más refinado.

Figura 22. Revista Familia. Abril 1919. Año X. Número 112. Memoria Chilena. Patrimonio Cultural Común.