

Entre Oriente y Occidente: vínculos e influencias de la estampa nipona en mujeres artistas de Chile, Francia y Japón (1850-1934)

Gabriela Josefina Müller Ramart

Ricercatrice indipendente

Abstract This research focuses on the prominent artists Berthe Morisot, Elmina Moisán, Georges Achille-Fould, Judith Alpi, Katsushika Ōi, Mary Cassatt, and Uemura Shōen. They had notable recognition in Chile, France, and Japan between 1850 and 1934, a period that was characterized by global interconnectivity. The popularity of Japan amongst women demonstrate their artistic interests internationally and it also contributes significantly to the global female culture and dialogue of the time. The aim of this paper is to link these modern women artists through their art, which represented women's domestic sphere inspired by Japanese prints.

Keywords Circulation. Chile. France. Japan. Japonism. Women artists. Transculturality. Ukiyo-e. Bijin-ga.

Índice 1 Introducción. – 2 La cultura femenina en Chile, Francia y Japón. – 3 La circulación del ukiyo-e. – 4 El legado artístico de Japón. – 5 La hegemonía de Francia. – 6 Chile y la reconstrucción de su identidad. – 7 El encuentro entre teorías y el imaginario japonés en las obras. – 8 Conclusión.

1 Introducción

A nivel global, la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por la encrucijada entre un pasado arraigado en la tradición y un futuro innovador que prometía una nueva forma de vinculación tanto en el ámbito artístico como social. Durante este período, la representación visual de la sociedad estuvo controlada por la perspectiva masculina. No obstante, hubo un quiebre en el pensamiento artístico colectivo desafiando sus convenciones y reconociendo a las mujeres como artistas en la academia. Su participación fue cada vez más valorada y en sus obras se reflejó la emancipación de la mirada masculina. Simultáneamente, las relaciones entre Occidente y Oriente se consolidaron dando lugar a una mayor circulación de bienes y marcando el inicio de un período de interconectividad global. Dentro

del ámbito artístico, se destacó el vínculo entre Europa y Japón ya que los japoneses ejercieron una gran influencia que se expandió incluso hasta Latinoamérica. La popularidad de Japón en Francia dio origen a un movimiento artístico conocido como japonismo, del cual los y las artistas se inspiraron para retratar y reimaginar la sociedad. Como resultado, las mujeres se apropiaron del imaginario nipón creando obras que desafiaron el canon masculino estableciendo un corpus único y escaso en la producción artística femenina.

La información sobre las mujeres y las obras relacionadas con los *ukiyo-e*¹ es escasa. La falta de documentación provocó que los estudios de género con las perspectivas feministas contemporáneas ampliaran el conocimiento sobre las prácticas y estrategias de las artistas en la historia del arte.

1 Técnica de grabado en xilografía japonés que se desarrolló exponencialmente durante el período Tokugawa (1603-1868).



Peer review

Submitted 2024-10-16
Accepted 2025-08-06
Published 2025-12-09



Open access

© 2025 Müller Ramart | CC-BY 4.0



Citation Müller Ramart, G.J. (2025). "Entre Oriente y Occidente: vínculos e influencias de la estampa nipona en mujeres artistas de Chile, Francia y Japón (1850-1934)". *MDCCC 1800*, 14, 57-68.

Dichas mujeres son representantes de cuatro países, correspondiendo a: Katsushika Ōi (circa. 1800-66) y Uemura Shōen (1875-1949) en Japón, Berthe Morisot (1841-1895) y Georges Achille-Fould (1865-1951) en Francia, Mary Cassatt (1844-1926) en Estados Unidos² y Judith Alpi (1893-1983) junto a Elmina Moisán (1897-1938) en Chile. No obstante, el foco se encuentra en la relación entre Chile, Francia y Japón ya que la circulación de los grabados japoneses transcurrió entre estas naciones y se presenta a Francia como un nexo intercultural y artístico. La investigación, que abarca desde 1850 hasta 1934, tiene como objeto de estudio siete obras realizadas por las artistas anteriormente mencionadas. Dichas obras están

revisadas cronológicamente, dando cuenta de los momentos en que opera la transferencia geopolítica del grabado y las relaciones artísticas femeninas al interior de esa operación de circulación de imágenes y significados: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850) de Katsushika Ōi, *Woman at Her Toilette* (1875-80) de Berthe Morisot, *Maternal Caress* (1890-91) de Mary Cassatt, *Portrait de Madeleine L.* (ca. 1902) de Georges Achille-Fould, *La coqueta* (1916) de Elmina Moisán, *Kimono blanco* (1919) de Judith Alpi y *Mother and Child* (1934) de Uemura Shōen. Se decidió optar por una obra representativa de cada una porque a Morisot, Achille-Fould, Alpi y Moisán se les conoce uno o dos trabajos con influencia japonesa.

2 La cultura femenina en Chile, Francia y Japón

Desde los inicios de la historia, las artistas han enfrentado numerosos obstáculos para obtener reconocimiento en una cultura dominada por la presencia masculina. En el siglo XIX, los cambios socioculturales permitieron que las demandas de las mujeres ganaran espacio, mejorando sus vidas privadas y profesionales en Chile, Francia y Japón. Entre 1850 y 1934, se produjo un cruce cultural entre estos países, que favoreció la circulación de ideales femeninos y el surgimiento de un diálogo entre los primeros postulados feministas como movimiento internacional (Mayayo 2003, 16). En ese contexto, Berthe Morisot, Elmina Moisán, Georges Achille-Fould, Judith Alpi, Katsushika Ōi, Mary Cassatt y Uemura Shōen compartieron características socioculturales que permiten su estudio conjunto.

La cultura femenina no fue solo una respuesta a la exclusión, sino una construcción activa de nuevos lenguajes visuales y espacios simbólicos. Dichas artistas compartieron contextos patriarcales y también estrategias comunes: revalorización del ámbito doméstico, hermandad intelectual y apropiación simbólica de influencias externas como el japonismo. Así, tejieron una red internacional de representación de lo femenino, conectando sensibilidad, resistencia y modernidad. La cultura femenina emergente desafió los cánones establecidos, sentando bases para una historia del arte futura más inclusiva y plural.³

En esa lucha por el reconocimiento, la desigualdad de género fue uno de los factores principales que enfrentaron las artistas modernas.⁴

Gloria Cortés Aliaga (2013, 29) explica que es el género el que configura «las construcciones sociales que han definido los roles» femeninos y masculinos, lo que suprimió a las mujeres en la historia del arte. El primer vínculo entre las siete artistas es justamente su condición de mujeres. ¿Qué obstaculizó su integración equitativa en el arte del siglo XIX? La superioridad artística masculina. Los hombres sacrificializaron a los grandes creadores transformándolos en ‘genio’.

solo las feministas no tenían nada que perder con la desacralización del Genio. El individualismo del cual el artista es el principal símbolo se aplica a un solo género. (Pollock 2013, 39)

La exclusión y la falta de derechos sostuvieron la hegemonía masculina en los tres países. Las instituciones reforzaron la supuesta inferioridad intelectual y sensible de la mujer, legitimando su segregación. Sin embargo, durante el siglo XIX comenzaron a fracturarse esas visiones inflexibles. La participación en círculos artísticos masculinos ofreció acceso limitado a redes de poder, mientras que el aprendizaje informal entre mujeres -dentro y fuera de la academia- fue clave para el desarrollo profesional, especialmente en temas prohibidos como el desnudo.

La marginación en torno al desnudo relegó a muchas artistas a géneros como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta (100). Así, las producciones de Achille-Fould, Alpi, Cassatt, Moisán y Morisot fueron consideradas *artes menores*. Los trabajos de Katsushika también

² Si bien Mary Cassatt es norteamericana, su estadía en Francia la coloca en el ambiente artístico francés del siglo XIX.

³ Véase también el libro *The Story of Art without Men* (2022) de Katy Hessel.

⁴ Una autora fundamental es Linda Nochlin con *Women, Art, And Power and Other Essays* (2018).

recibieron escaso reconocimiento. Uemura Shōen sería la excepción: fue probablemente la artista con mayor prestigio a nivel nacional e internacional.

En Chile, Francia y Japón, las mujeres fueron las madres del hogar y de la nación anteponiendo sus deseos profesionales artísticos.

La idea burguesa de que el lugar de la mujer es el hogar y que su única realización genuina es tener hijos -el «no serás una artista, tan solo tendrás bebés»- se ve anticipada en esta presentación maternal más que profesional de la artista. (107)

El patriarcado se perpetuó mediante políticas sociales, culturales y educativas en los tres países, reforzando un ideal femenino que subordinaba cualquier deseo profesional a la maternidad. Como señala Mayayo, el sistema «necesitaba una imagen domesticada y sumisa de la mujer para reproducirse» (121). Incluso en los discursos modernizadores del siglo XIX, el progreso nacional se construía desde un modelo familiar jerárquico. En Chile, por ejemplo, el papel de las madres fue «una función cívica indispensable para la construcción de la república» (Cortés Aliaga 2013, 39), idea que también circulaba en Francia y Japón⁵ bajo distintos matices.

Habitar el hogar se convirtió en el refugio de las artistas y es donde nacen históricamente los círculos de mujeres generando la ‘cultura femenina’. Como expresa Showalter, no se han identificado los patrones entre las artistas porque han sido estudiadas por separado (1985, 137). El hogar y la intimidad fueron temáticas centrales en sus obras, reflejando un imaginario de reivindicación femenina global.

Las historias de reivindicación femenina debieron iniciarse, subyacentes, desde los propios espacios en el que las mujeres se relacionaron históricamente: el hogar, el mundo privado, el habitar femenino. (Cortés Aliaga 2013, 27)

Junto a esta ‘cultura femenina’, Showalter propuso en 1985 el concepto de ‘ginocrítica’ para definir una nueva área investigativa sobre la teorización femenina como una subcultura y con construcciones internalizadas colectivas e interactivas (1985, 131). Este concepto abarca los estudios mencionados demostrando que los proyectos realizados en Chile, Francia y Japón son parte de la ginocrítica. Entiendo, además, que las siete artistas asentaron las bases de la cultura femenina y sus contribuyeron a redefinir la posición social de la mujer tanto en sus países como a nivel global.

3 La circulación del ukiyo-e

Durante el siglo XIX, la reorganización geopolítica global impulsó uno de los mayores intercambios entre Oriente y Occidente. La hegemonía británica y francesa alcanzó el control del 85% del globo, afectando especialmente a África y Asia (Said 2019, 70). En este contexto, la sociedad europea fue impactada por una de las ‘imágenes flotantes’ más difundidas internacionalmente: los ukiyo-e.

La ‘circulación’ se ha convertido en un eje clave para la historia del arte contemporánea, al permitir nuevos vínculos disciplinarios. Aby Warburg fue pionero en reflexionar sobre el movimiento de las imágenes y el peso de la cultura en las artes del siglo XIX. La pervivencia de las imágenes está presente en toda creación, solo es necesario un desplazamiento de perspectiva y la supervivencia de la idea para que la transmisión se vuelva problemática (Didi-Huberman 2009, 77). Esta ‘idea de transmisión’ permite vincular la circulación de la estampa japonesa con las siete obras analizadas a nivel internacional.

El desplazamiento de los ukiyo-e propició un entrecruzamiento cultural acelerado: los grabados llegaron a Chile en el lapso de unos 60 años. A pesar de su decadencia en las últimas décadas del siglo XIX japonés, su pervivencia demostró cómo estas estampas actúan como seres con energía vital capaces de moldear el inconsciente colectivo a través de la cultura visual femenina y su circulación por Occidente.

Didi-Huberman estableció que la historia del arte «renace siempre» (9), y Warburg fragmentó el ‘origen eurocentrico’ de la disciplina al incorporar otras culturas.⁶ Occidente ha dejado de ser una entidad estable: se ha transmutado, adaptado y reconfigurado (Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2017, 59). Esto dio lugar a un nuevo cuestionamiento sobre la circulación: la globalidad. La primera globalización ocurrió en el siglo XVI y la segunda fue a partir de 1850. En ambas se amplió el alcance de Europa y se conectó con distintas culturas, como lo demuestra la presencia de pinturas japonesas en barcos

5 Sobre los estudios de género véanse, respectivamente, los trabajos de Florence Rochefort y Barbara Molony.

6 Banister Fletcher impulsó el método comparativo en la historia del arte, aunque desde una perspectiva eurocentrica. Véase *A History of Architecture on the Comparative Method* (1905).

portugueses (99). Sin embargo, fue en el siglo XIX cuando Japón emergió como una potencia cultural influyente a nivel mundial.

Aunque existen múltiples términos para referirse a la globalidad, la tensión entre «centralidad y periferia» revela jerarquías de poder que reestructuraron la historia del arte. La circulación artística fue decisiva para Chile, Francia y Japón, demostrando que las periferias tuvieron un rol tan fundamental como la centralidad: Japón exportó masivamente ukiyo-e a Francia repercutiendo en el arte moderno; Francia introdujo modelos estéticos e ideales que modernizaron la sociedad nipona; Chile adoptó el modelo francés y el imaginario japonés. Los artistas chilenos viajaron a París, donde absorbieron el japonismo en auge. En este sentido, Warburg define Occidente como:

un territorio sin límites, «impregnado de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos y de todas las civilizaciones». (Didi Huberman 2009, 101)

La cultura es ‘un modo de vida’, un constante movimiento. Con la exportación de la estampa japonesa, Occidente se enfrentó a una nueva realidad que transformó sus lenguajes visuales. Así, la noción de identidad artística nacional se volvió insatisfactoria (Kaufmann, Dossin, Joyeux-Prunel 2017, 1), y la fragmentación de dicha identidad permitió que nuevos imaginarios reformaran la sociedad. En el caso del arte producido por mujeres, se mantuvo la esencia del lenguaje femenino reformulado a partir de la influencia japonesa.

Rara vez un solo objeto ha circulado con tanta amplitud como los ukiyo-e. Monica Juneja se preguntó: ¿cómo una imagen se convierte en metonimia de comunicación intercultural? (63). A través de empatías y fuerzas latentes, las estampas funcionaron como un sistema propio de transferencias culturales. Si bien dependen de las personas para circular, los objetos también poseen una lógica interna que les permite trasmutarse como entes vivos transfiriendo sus lógicas visuales. Así, los ukiyo-e se transformaron en vehículos del lenguaje artístico global.

4 El legado artístico de Japón

El período Tokugawa (1603-1868) fue una de las etapas más relevantes en la historia japonesa. Durante estos 265 años, los samuráis establecieron una paz duradera que unificó el país, y las artes florecieron como nunca antes gracias al apoyo de mecenas y patrocinadores (Jansen 2002, 161). A mediados del siglo XIX, la caída del poder samurái debido a disputas internas dio paso al período Meiji (1868-1912). A partir de entonces, la industrialización y la occidentalización se intensificaron, y en los períodos siguientes - Taishō (1912-26) y Shōwa (1926-89)- Japón avanzó hacia un gobierno democrático y un fortalecimiento militar.

El ukiyo-e alcanzó su apogeo durante el período Tokugawa. Su función principal fue la distribución masiva de imágenes accesibles a todo público. El término *ukiyo* proviene del budismo y significa *mundo flotante*, aludiendo a la impermanencia de la vida (Marks 2010, 9). No obstante, fue en Occidente donde estas obras recibieron mayor reconocimiento, ya que en Japón eran consideradas un arte menor: se estima que el 90 % fue exportado a Europa y Estados Unidos (9). Durante el período Meiji, la occidentalización modificó el imaginario de los ukiyo-e, incorporando desnudos y vestimenta occidental, mientras los editores explotaban los grabados del pasado (Cabañas Moreno 1996, 147). En el período Taishō, los grabados evolucionaron hacia el *shin-hanga*, un

nuevo estilo que representaba escenas cotidianas y bellos paisajes tradicionales (148).

El término *bijin-ga*, que significa ‘imágenes de mujeres hermosas’, se consolidó durante el período Meiji, aunque su iconografía ya había sido trabajada por artistas del Tokugawa. Las geishas se convirtieron en uno de los principales motivos de estos grabados. Como señala Pilar Cabañas Moreno (143):

La representación de la mujer en los grabados japoneses nos va a ir reflejando la evolución de la sociedad, sus cambios estéticos, las modas, las innovaciones e influencias llegadas.

Aunque el *bijin-ga* fue inicialmente un género masculino, las artistas se apropiaron de él y transformaron sus lenguajes visuales. Desde el siglo XVII, las mujeres comenzaron a hacerse visibles en el campo artístico, aunque fue en el período Meiji cuando alcanzaron verdadero reconocimiento. La apertura de Japón trajo consigo nuevos ideales sobre la mujer, la lucha por los derechos y la educación artística, lo cual permitió su valorización ante públicos nacionales e internacionales (Fister 1988, 14). Durante el período Taishō, los ideales femeninos se transformaron bajo la influencia occidental, y las artistas lograron emanciparse de los valores tradicionales, ampliando sus horizontes con una

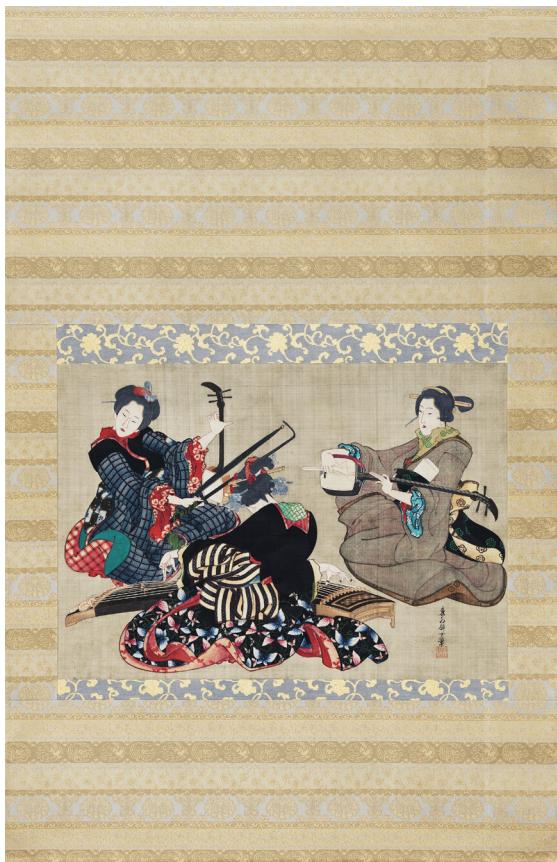


Figura 1 Katsushika Ōi, *Three Women Playing Musical Instruments*. 1850. Tinta y pigmento en seda, 46.5 × 67.5 cm. Museum of Fine Arts of Boston, Massachusetts, Estados Unidos. © Museum of Fine Arts of Boston



Figura 2 Uemura Shōen, *Mother and Child*. 1934. Pigmento en seda, 168 × 115.5 cm. Museo Nacional de Arte Moderno, Tokyo, Japón. NMT000047, © Foto: MOMAT/DNPPartcom

nueva libertad de expresión. Así, los ukiyo-e y bijin-ga pasaron de reflejar el gusto masculino a representar la vida doméstica femenina a partir de 1850.

Katsushika Ōi, hija de Hokusai, llevó una vida excéntrica para los estándares japoneses de su época y dedicó su existencia al trabajo artístico junto a su padre. Se le atribuyen dos libros ilustrados, unas cinco obras (*Three Women Playing Musical Instruments* (1850) y un único grabado realizado junto a Hokusai. Sus obras abarcan el bijin-ga desde una mirada renovada sobre la mujer. En sus composiciones, los espacios femeninos ganan protagonismo y se afirma la dimensión intelectual de la figura femenina. Además, incorporó elementos europeos como

el claroscuro y la perspectiva occidental (130) [fig. 1].

Uemura Shōen destacó desde muy joven, recibiendo premios desde su niñez. A los quince años, su obra *Bijin-zu* fue comprada por un príncipe inglés (Yamada, Merritt 1992, 12), lo que consolidó su carrera a nivel nacional e internacional. Fue invitada a la casa imperial, donde trabajó durante casi dos décadas (14). En su producción, Shōen retrató diversos arquetipos femeninos dentro del bijin-ga, inicialmente marcados por la fortaleza y la perseverancia, y más tarde centrados en una cultura femenina más íntima e inspirada en su madre, como se observa en *Mother and Child* (1934). Hoy es considerada una de las grandes exponentes modernas del bijin-ga (15) [fig. 2].

5 La hegemonía de Francia

Entre 1850 y 1934, Francia vivió profundas transformaciones políticas y sociales. Durante la Segunda República (1848-52) se instauró el

suffragio universal masculino; el Segundo Imperio (1852-70) bajo Napoleón III impulsó la expansión colonial en África y Oriente; y más adelante, la



Figura 3 Berthe Morisot, *Woman at Her Toilette*. 1875-80. Óleo sobre lienzo, 60.3 × 80.4 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, Estados Unidos. © The Art Institute of Chicago

Primera Guerra Mundial (1914-18) y la crisis de 1929 marcaron una época de tensiones, mientras Francia mantenía un diálogo con Alemania para evitar una nueva guerra.

Durante la Belle Époque (1900-14), Francia alcanzó su apogeo cultural y político, consolidándose como faro del pensamiento moderno. Se promovió la educación laica, la innovación tecnológica y el positivismo científico, reflejado en figuras como Marie Curie (Garrigues, Lacombrade 2015, 278). Tras la Primera Guerra Mundial, a pesar de la crisis económica, Francia siguió siendo referente internacional en derechos, arte y modernidad. Su modelo fue imitado en países en desarrollo como Chile y Japón, reforzando la idea de Francia como núcleo civilizador (Barrière 2000, 39).

Napoleón III reavivó el interés por las colonias, lo que propició el auge del orientalismo, uno de los temas centrales del siglo XIX. Los artistas románticos, especialmente Delacroix, construyeron imaginarios orientalistas a partir

de figuras femeninas sensuales y refinadas, concebidas como símbolos de un Oriente inferior y feminizado (Yon 2010, 74). Oriente se convirtió en un espacio de placer y evasión frente a la vida moderna y deshumanizada. Los hombres colonizaron estos territorios movidos por el deseo y el poder que su propio país les negaba.

Japón fue integrado a esta visión orientalista, siendo representado también como entidad femenina. Ayako Kano, en su investigación sobre 'el orientalismo invertido', analiza cómo Japón se enfrentó a esta feminización simbólica entre 1980 y 2000, reivindicando su cultura. Sin embargo, ya desde 1850, Japón había emergido como una potencia cultural en Occidente transformándose en el movimiento artístico 'japonismo'. Este movimiento nació en las Exposiciones Universales de París y fue difundido por las mujeres, que inculcaron el gusto por 'lo japonés'. El japonismo se consolidó como símbolo de modernidad y refinamiento, y hacia principios del siglo XX ya formaba parte del vocabulario del arte moderno



Figura 4 Mary Cassatt, *Maternal Caress*. 1890-91. Pigmento, punta seca y aguatinta sobre papel, 36.8 × 26.8 cm. The Art Institute of Chicago, Illinois, Estados Unidos. © The Art Institute of Chicago



Figura 5 Georges Achille-Fould, *Portrait de Mademoiselle L..* Circa 1902. Óleo sobre lienzo. Musée Roybet Fould, Courbevoie, Francia. © Courbevoie, Musée Roybet Fould

parisino (Burnham 2014, 26). Los impresionistas, fuertemente influenciando a los y las artistas con el ukiyo-e, lo integraron en su lenguaje visual. El japonismo atravesó todas las artes: pintura, escultura, literatura, diseño y ópera, consolidándose como fenómeno visual y cultural. Las mujeres desempeñaron un rol esencial como mediadoras, coleccionistas y modelos, asociando el gusto japonés al consumo femenino (36). Obras como *Madame Chrysanthème* (1887) o *Madama Butterfly* (1904) tuvieron un gran éxito (Morena 2022, 101) y reforzaron estereotipos de sumisión femenina oriental, difundidos incluso en América Latina. Frente a ello, artistas como Cassatt y Morisot reescribieron estos lenguajes visuales desde una perspectiva íntima, autónoma y moderna, apropiándose de los bijinga para resignificar la figura femenina en el arte occidental.

Durante este mismo período, la lucha por una educación femenina igualitaria se intensificó. Las mujeres ingresaron gradualmente a la academia

gracias a los profesores del École des Beaux-Arts que ofrecieron clases, o las artistas buscaron una formación privada. Los impresionistas marcaron un cambio de paradigma al ser los primeros en aceptar mujeres en su grupo. Aunque persistieron distinciones de género, las artistas comenzaron a participar activamente en los círculos artísticos franceses. Su cercanía con los impresionistas también las acercó al japonismo, que para ellas representaba una forma moderna de libertad. Gracias al acceso a la educación, muchas produjeron obras con temas como la maternidad o la infancia bajo una estética influenciada por Japón (Burnham 2014, 39).

Berthe Morisot, Mary Cassatt y Georges Achille-Fould fueron pioneras en la reivindicación del valor artístico de las mujeres y promotoras de la educación femenina. Su presencia en espacios tradicionalmente masculinos ayudó a redefinir el rol de la mujer en el arte. Los temas de la domesticidad, la intimidad y la vida familiar se volvieron centrales en sus obras.

la obra completa de Cassatt puede ser entendida como una forma de delinejar la feminidad tal como es inducida, adquirida y ritualizada desde la juventud, pasando por la maternidad, hasta la vejez. (Pollock 2013, 150)

Para fortalecer esa redefinición, adoptaron referencias del japonismo, construyendo nuevos

estándares e imaginarios de la mujer moderna. Las tres pintaron, respectivamente, *Woman at Her Toilette* (1875-80), *Maternal Caress* (1890-91) y *Portrait de Madeleine L.* (ca. 1902), obras que combinan los ideales femeninos franceses con el lenguaje del bijin-ga: fortaleza, confianza, apropiación de la propia sexualidad y sensibilidad de la mujer moderna parisina [figg. 3-5].

6 Chile y la reconstrucción de su identidad

Desde mediados del siglo XIX, Chile comenzó a reconstruir su identidad adoptando el modelo francés. El auge de la minería fortaleció a la emergente burguesía, que adquirió poder económico, político y social. A pesar de las constantes guerras internas y externas, esta nueva clase impulsó avances en la república y promovió la búsqueda de una identidad moderna.

Entre 1850 y 1934, Chile atravesó cuatro modelos republicanos marcados por crisis políticas, guerras y transformaciones económicas. A pesar de los constantes conflictos, el auge minero generó riquezas que permitieron una modernización urbana con fuerte impronta francesa. El estilo arquitectónico de mansiones y espacios públicos imitaba París, reforzando el afrancesamiento de la élite. Este proceso se consolidó tras la Exposición Internacional de 1875 y continuó en el siglo XX, cuando familias aristocráticas chilenas se instalaron en París. «Por su elegancia, belleza y fastuosidad, estas eran dignas de París» (Haindl, Haindl 2022, 471). Así, Francia se reafirmó como modelo de identidad cultural y social.

Los viajes entre Chile y Francia se volvieron frecuentes, y estudiar en París se convirtió en un must para los sectores acomodados. Francisco Javier González Errázuriz (2002, 17) señala que en 1863 había 1.650 franceses registrados en Chile, y hacia finales de 1800 la cifra alcanzaba los 30.000. Dos factores facilitaron la integración cultural francesa: 1) la Exposición Internacional (1875), que promovió el modelo francés, y 2) el rol de las mujeres, quienes incorporaron elementos extranjeros en sus hogares. Así como *lo japonés* simbolizaba la modernidad en Francia, *lo francés* lo fue para Chile.

Durante el afrancesamiento, el orientalismo llegó a Chile a través de viajeros que introdujeron nuevas ideas y reformularon la percepción nacional desde una óptica exótica. La pintura fue el medio principal en esta construcción, y artistas como Johann Moritz Rugendas y Raymond Monvoisin plasmaron los primeros imaginarios de la joven república. Posteriormente, el japonismo también se instaló como emblema de modernidad, al igual

que en Francia. Las relaciones diplomáticas y comerciales entre Chile y Japón se establecieron desde mediados del siglo XIX. En las artes, figuras como Alfredo Valenzuela Puelma, Joaquín Fabres y Julio Fossa Calderón manifestaron interés por Japón, al igual que Judith Alpi y Elmina Moisán, aunque la incorporación de elementos japoneses respondió a una moda cultural del momento.

Entre 1850 y 1934, las artistas chilenas estuvieron expuestas a influencias japonesas a través de revistas, colecciones y el entorno cultural. A la vez, lucharon por abrirse paso en el espacio público y en el campo artístico, históricamente restringidos para ellas. El hogar se transformó en su espacio de expresión crítica, donde a través del japonismo redefinieron la imagen de la mujer moderna chilena. Sus obras reclamaron reconocimiento y demostraron su capacidad dentro de un medio dominado por hombres.

Es necesario recuperar la obra de estas mujeres, desvelar sus trayectorias individuales y situarlas en el marco general de las tradiciones de creatividad femeninas [chilenas]. (Mayayo 2003, 71)

Elmina Moisán, nacida en Quillota, se trasladó a Santiago en 1912. Estudió en la Escuela de Bellas Artes, obtuvo el título de Profesora del Estado en Artes Plásticas y enseñó en el Liceo de Niñas N.º 4 de Santiago («Elmina Moisan»). Fue reconocida por el uso distintivo del color en su obra. Según Elmina Georgi, nieta de la artista, Moisán y su marido, el artista Otto Georgi, introdujeron en Chile ideas provenientes del hinduismo y el budismo, fundando la asociación religiosa *Suddha Dharma Mandalam Vidyalaya* en 1920. Es probable que algunos de los objetos representados en *La coqueta* (1916), como las cerámicas y el *kimono*, provinieran de sus objetos personales, ya que se repiten en otras obras y podrían formar parte de una colección privada.

Judith Alpi, nacida en Santiago, fue activista, artista y profesora. A lo largo de su carrera realizó más de cien retratos y doscientas



Figura 6 Elmina Moisán, *La coqueta*. 1916. Óleo sobre lienzo, 53 × 62 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. © Museo Nacional de Bellas Artes

acuarelas. Enseñó en el Liceo N.º 1 de Niñas, en la Escuela de Artes Aplicadas y en el Instituto Pedagógico, siendo también miembro y jurado de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Su vínculo con el japonismo no es del todo explícito, aunque su cercanía con Luisa Lynch le permitió acceder a su colección de ukiyo-e (Keller 2018, 46). En sus óleos se destacan los retratos femeninos, los espacios domésticos y la atmósfera de intimidad. *Kimono blanco* (1919) recoge los ideales innovadores japoneses vinculados a la

emancipación femenina. Según Loreto Holuigue Barros y Ela Alpi, nieta y bisnieta de la artista, Judith poseía una importante colección de arte japonés junto a su segundo marido, Gustavo Cassali. La colección, hoy distribuida entre sus descendientes, incluía cinco ukiyo-e: dos de Katsukawa Shunchō, dos grabados anónimos y un bijin-ga de Sadahide. También poseía accesorios japoneses, por lo que es muy probable que el *kimono* y los objetos representados en *Kimono blanco* (1919) le pertenecieran.

7 El encuentro entre teorías y el imaginario japonés en las obras

El conjunto de teorías analizadas permite evidenciar la importancia de los referentes japoneses en las obras de las artistas internacionales entre 1850 y 1934, y establecer vínculos entre Achille-Fould, Alpi, Cassatt, Katsushika, Moisán, Morisot y Uemura a través de sus obras: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850), *Woman at Her Toilette* (1875-80), *Maternal Caress* (1890-91), *Portrait*

de *Madeleine L.* (circa 1902), *La coqueta* (1916), *Kimono blanco* (1919) y *Mother and Child* (1934).

Como señaló Warburg, las imágenes forman parte del mundo social y resurgen en la memoria colectiva incluso al margen de la voluntad de los pueblos. En ellas perviven los ‘fantasmas’ de la historia del arte y se ven en las siete obras, permitiendo comprender cómo la memoria del



Figura 7
Judith Alpi, Kimono blanco. 1919. Óleo sobre lienzo,
198 x 150 cm. Museo Nacional de Bellas Artes,
Santiago, Chile. © Museo Nacional de Bellas Artes

pasado colectivo puede incidir en el surgimiento de una cultura artística femenina e internacional.

‘La experiencia’⁷ es un fenómeno clave para reflejar que las imágenes son inherentes al ser humano. Así, estas obras son una experiencia, un hecho, una práctica, un conocimiento, una circunstancia y un experimento.⁸ Entre 1850 y 1934, las siete artistas transformaron la fragilidad y la fortaleza femeninas en símbolo de arte elevando sus cualidades menospreciadas. Las mujeres representadas son una vitalidad simbólica desde la cual emerge la empatía y retorna lo «femenino eterno» (Didi-Huberman 2009, 378).

Dos aspectos fundamentales diferencian la representación femenina de la masculina: la mujer estando vestida, no como objeto de deseo, y es mirada desde sí misma, no solo desde un sujeto externo (Berger 2016, 47). Las artistas

representaron cuerpos relajados, sin provocación, que revelan una orgullosa intimidad femenina en Chile, Francia y Japón. Como sostienen Showalter y Miller:

La diferencia entre la práctica [...] [artística] de la mujer, por lo tanto, debe buscarse [...] en “el cuerpo de su [...] [arte] y no [...] [el arte] de su cuerpo”. (Showalter 1985, 252).

¿Qué ‘es’ en la imagen que aún ‘no está’ en la realidad? El anhelo de la mujer bajo sus propios términos. Las obras revelan lo que había estado oculto tras las bambalinas del hogar: la belleza femenina bajo los ideales de las mujeres, no según el canon masculino. El arte de las artistas son huellas que inscribieron en la ‘deixis’ icónica femenina y global.

⁷ Autores como Warburg, Showalter, Boehm, Pollock o Sontag exponen la importancia de la experiencia en sus teorías.

⁸ La Real Academia Española ofrece cinco definiciones: 1) «hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo», 2) «práctica prolongada que proporciona [...] habilidad para hacer algo», 3) «conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias [...] vividas», 4) «circunstancia o acontecimiento vivido por una persona» y 5) «experimento».

Los elementos más poderosos de una obra de arte son, con frecuencia, sus silencios. (Sontag 1966, 46)

Warburg identificó la vida en movimiento a través de los gestos, el 'pathos'; Boehm, a través de las huellas. En el bijin-ga, estas huellas aparecen en la postura de las *geishas*, su forma de sentarse, los pechos al descubierto, los pies descalzos o los cinturones gruesos (Cabañas Moreno 1996, 141). Así, los vínculos visuales entre las obras y los ukiyo-e se podrían evidenciar en: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850) influenciada por *Women Preparing Tea Around the Fire-Holder* (Hokusai, 1816). *Mother and Child* (1934) se podría relacionar con *Wife* (Utamaro, 1790). *Woman at Her Toilette* (1875-80) es similar a *Takashima Ohisa Using Two Mirrors to Observe Her Coiffure* (Utamaro, 1795). *Maternal Caress* (1890-91) es el reflejo de *Hour of the Rat: Mistress* (Utamaro, 1790). *Portrait de Madeleine L.* (circa 1902) se podría asociar con *Hanaogi de los Ogiya* (Utamaro, 1795-1800). *La coqueta* (1916) pudo tener de referente *Naniwa Okita Admiring Herself in a Mirror* (Utamaro, circa 1790-95). Y finalmente,

se estipularía que *Kimono blanco* (1919) fue influenciado por *Príncipe Genji y princesa Asago* (Hosoda Eishi, inicios s. XIX).

Uno de los cimientos del *giro icónico* de Boehm es la fenomenología, que observa al 'ser' desde la 'lógica de las imágenes'. Aquí, Boehm distingue entre imágenes 'débiles' (la copia) e imágenes 'fuertes', aquellas que:

indistinta[s] de lo exhibido y lo hace[n] presente potenciándolo en sus posibilidades de manifestación. (Rubio, Vignola 2021, 237)

Las siete obras son «un presentar diverso al de la percepción habitual de cosas» (Rubio 2018, 147), son 'imágenes fuertes'. Pioneras en representar a la mujer como símbolo de libertad y fuerza en el espacio doméstico y artístico. En ellas convergen: lenguajes visuales femeninos de distintos lugares del mundo, que revelan los vínculos generados por la experiencia de ser mujer, e imaginarios que reivindican el espacio femenino en la cultura, fortaleciendo su sensibilidad y generando un «entramado de significaciones [femeninas] en formación» (Rubio, Vignola 2021, 247) en sus obras.

8 Conclusión

La segunda mitad del siglo XIX marcó uno de los períodos más decisivos de hegemonía europea, especialmente francesa, dando inicio a una segunda globalización que facilitó el tránsito masivo de objetos, imágenes e ideas. Francia se convirtió en modelo sociocultural para países como Chile y Japón, que adoptaron sus estructuras y aspiraciones modernizadoras: Japón se occidentalizó industrial y artísticamente, mientras Chile incorporó el modelo francés en la construcción de una identidad nacional moderna.

En este contexto, las mujeres de Chile, Francia y Japón compartieron condiciones estructurales similares, en sociedades patriarcales que las relegaban al espacio privado. Frente a la exclusión y la escasez de recursos, su acceso a la educación se convirtió en una estrategia clave para ingresar al mundo público y artístico global. La lucha por el saber abrió paso a una cultura visual femenina, en la que las artistas transformaron su entorno doméstico en lenguaje de protesta, desplazando el rol pasivo que les había sido asignado.

'La circulación' fue otro eje fundamental. Por un lado, circularon los primeros postulados feministas, permitiendo un diálogo entre mujeres de distintas culturas. Por otro, los ukiyo-e -portadores de una sensibilidad visual distinta- viajaron desde Japón a Francia y Chile, introduciendo nuevos imaginarios y horizontes artísticos. La circulación de estas

imágenes abrió una red de sentidos que, como señaló Aby Warburg, trasciende tiempo y espacio.

¿En qué sentido, pues, resultaba este objeto propicio para *desplazar el objeto 'arte'* tradicionalmente comprendido en la disciplina de la historia del arte? En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo -o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma- de relaciones. (Did-Huberman 2009, 40)

Las siete artistas aquí estudiadas -Morisot, Moisán, Achille-Fould, Alpi, Katsushika, Cassatt y Uemura- dedicaron sus vidas al arte y a la enseñanza. Fueron pioneras en la reivindicación de los derechos de las mujeres y fueron parte de la lucha por su integración en la sociedad internacional. Durante el modernismo japonista, se produjo la emancipación del canon masculino y la apertura al conocimiento artístico femenino. En sus obras se conjugan elementos íntimos y colectivos, memoria y modernidad, Oriente y Occidente. Las pinturas analizadas configuran un archivo visual donde los lenguajes femeninos se afirman como expresión internacional: *Three Women Playing Musical Instruments* (1850), *Woman at Her Toilette* (1875-80), *Maternal Caress* (1890-91), *Portrait de Madeleine L.* (circa 1902), *La coqueta* (1916), *Kimono blanco* (1919) y *Mother and Child* (1934)

no solo representan escenas domésticas, sino que manifiestan una subjetividad emancipada.

La influencia del bijin-ga en estas creaciones no fue meramente estética, sino simbólica: permitió que las mujeres se representaran a sí mismas, desde su propia intimidad y con nuevos códigos visuales. En definitiva, estas artistas construyeron

una genealogía común que pervive más allá de sus contextos nacionales. Sus obras no solo comunican una sensibilidad femenina, sino que forman parte de una red de significados que redefinió lo posible para las mujeres en el arte moderno. Sus huellas, como las imágenes mismas, siguen circulando: activas, vivas y actuales.

Bibliografía

- Artistas Visuales Chilenos. «Elmina Moisan, Artistas Visuales Chilenos (AVCH)». www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40116.html#biografia.
- Berger, J. (2016). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barriere, J.-P. (2000). *La France au XX^e Siecle*. París: Hachette.
- Burnham, H. (2014). *Looking East Western Artists and the Allure of Japan*. Boston: MFA Publications; Museum of Fine Arts.
- Garrigues, J.; Lacombrade, P. (2015). *La France au XIX^e Siècle: 1814-1914*. París: Armand Colin.
- Haindl, E.; Haindl, A-L. (2022). *Historia Política y Económica de Chile 1540-2020*. Santiago: Editorial Amazon.
- Cabañas Moreno, P. (1996). «La imagen de la mujer en el grabado japonés». *Revista de Estudio Asiáticos*, 2, enero-junio, 137-51.
- Cortés Aliaga, G. (2013). *Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno, 1900-1950*. Santiago: Origo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción Juan Calatrava. Madrid: Abada.
- Fister, P. *Japanese Women Artists, 1600-1900 = Catálogo de exhibición* (Kansas, 2 abril-22 mayo; Honolulu, 21 septiembre-23 octubre 1988). Nueva York: Harper & Row.
- González Errázuriz, F.J. (2002). «La influencia francesa en la vida social chilena de la segunda mitad del siglo XIX». *Anuario de Filosofía, Historia y Letras, Universidad Adolfo Ibáñez*, 177-210. <https://tracesdefrance.fr/wp-content/uploads/2016/04/la-influencia-francesa-en-la-vida-social-de-chile-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xix.pdf>
- Jansen, M.B. (2002). *The Making of Modern Japan*. Boston: Belknap Press of Harvard University Press.
- Kaufmann, T.; Dossin, C.; Joyeux-Prunel, B. (2017). *Circulations in the Global History of Art*. Nueva York: Routledge.
- Keller, N. (2018). *Mundo flotante del período Edo: Arte Japonés = Catálogo de exhibición* (Santiago, 25 mayo-05 agosto 2018). Santiago: Museo Nacional De Bellas Artes.
- Marks, A. (2010). *Japanese Woodblock Prints. Artists, Publishers and Masterworks, 1680-1900*. Rutland: Tuttle Publishing.
- Morena, F. (2022). *Gli impressionisti e il Giappone: Arte tra Oriente e Occidente. Storia di un'infatuazione*. Florencia: Giunti.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Real Academia Española. s.v. «Experiencia». <https://dle.rae.es/experiencia>
- Rubio, R. (2018). «El 'giro icónico': ¿un enfoque perceptualista? Precisiones acerca del sentido visual y del sentido icónico». *Roma: Gregorianum*, 1(99), 135-53.
- Rubio, R.; Vignola, J. (2021). «Imagen y diferencia. Una aproximación deconstrutiva a la teoría de la diferencia icónica de Gottfried Boehm». *Tópicos, Revista De Filosofía*, 61, junio, 227-5. <http://doi.org/10.21555/top.v0i61.1204>
- Said, E. (2019). *Orientalismo*. Traducido por M.L. Fuentes. Barcelona: Debolsillo.
- Showalter, E. (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Nueva York: Pantheon Books.
- Sontag, S. (1966) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Corazzano: Editor digital Titivillus.
- Yamada, N.; Merritt, H. (1992). «Uemura Shoen: Her Paintings of Beautiful Women». *Nueva Jersey: Woman's Art Journal*, 2(13), 12-16. <https://doi.org/10.2307/1358147>
- Yon, J.-C. (2010). *Histoire Culturelle de La France au XIX^e Siècle*. París: Armand Colin.