

## Del hogar al burdel: reflexiones sobre el espacio doméstico y público en el *Ukiyo-e*

Estefanía Ibaceta González<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Los estudios de la imagen se están abriendo a incorporar la cuestión del espacio en sus reflexiones, aportando a preguntas desde diversas disciplinas por la relación entre ambas dimensiones. Específicamente, me centro en las implicancias del espacio para los estudios sobre las imágenes, buscando contribuir con una mirada crítica al rol que esta noción tiene para entender las imágenes que pueblan el imaginario de lo doméstico y a quienes se suelen asociar a este lugar: las mujeres. A partir de la obra de Henri Lefebvre, Mona Chollet y Michelle Perrot, discutimos cómo entender la relación entre el espacio y lo doméstico, lo cual luego se analiza a partir de un conjunto de imágenes japonesas del siglo XVIII que contienen representaciones de una casa tradicional y un burdel en el Japón del período Edo.

**PALABRAS CLAVE:** Imagen, espacio, doméstico, *Ukiyo-e*, mujeres.

## From Home to Brothel: reflections on domestic and public space in *Ukiyo-e*

**ABSTRACT:** Image studies are opening up to incorporate the question of space into their reflections, contributing to questions from various disciplines about the relationship between both dimensions. Specifically, I focus on the implications of space for image studies, seeking to contribute a critical look at the role that this notion has in understanding the images that populate the imaginary of the domestic and those who are usually associated with this place: women. Based on the work of Henri Lefebvre, Mona Chollet and Michelle Perrot, we discuss how to understand the relationship between space and the domestic, which is then analyzed from a set of Japanese images from the 18th century that contain representations of a traditional house and a brothel in Japan during the Edo period.

**KEYWORDS:** Images, space, domestic, *Ukiyo-e*, women.

<sup>1</sup> Licenciada en Comunicación Social y Periodista. Universidad de Santiago de Chile. Magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado. Tesista Fondecyt Regular N°1221416. ORCID: 0009-0003-0108-1324  
Email: [estefania.ibaceta@gmail.com](mailto:estefania.ibaceta@gmail.com)

## Introducción

La proliferación de un campo interdisciplinario en torno al problema de la imagen ha dinamizado la investigación en el campo de las humanidades, la historia del arte y los estudios culturales (Yonan, 2011). Cuestiones relativas a las condiciones de creación de las imágenes son cruciales para comprender el repertorio creciente de productos visuales que se presentan tanto para el estudio de fenómenos contemporáneos, como el imaginario de lo ambiental<sup>2</sup> (Mitchell, 2012), o de carácter histórico más allá del campo específico del arte (Elkins, 1995). La presente investigación se pregunta por el diálogo que se establece entre imagen y espacio, de forma tal que nos ayude a comprender el carácter de lo doméstico, centrándome en su tensión entre lo que se espera de lo público y de lo privado. Para ello, tomo como punto de interrogación imágenes sexuales de mujeres japonesas del siglo XVIII, dialogando con pensadores contemporáneos sobre el problema del espacio doméstico, como Henri Lefebvre, Michelle Perrot y Mona Chollet.

Mi investigación se centra en el espacio como construcción social, y se problematiza a partir de la pregunta por lo íntimo, sobre la base de dos imágenes que se analizarán detalladamente: la primera, un escenario doméstico dentro de una casa tradicional japonesa; la segunda, escenario público, en donde se representa un burdel, ambas imágenes ambientadas en el siglo XVIII. A través del análisis de elementos visuales como la vestimenta, la disposición del espacio y la gestualidad de los personajes, pretendo desvelar las significaciones culturales inscritas en estas representaciones y cómo estas imágenes contribuyen a comprender las relaciones de poder y normas de género en la sociedad japonesa de la época.

El caso de las situaciones descritas en las representaciones cotidianas de Japón en el siglo XVIII, son el soporte para un diálogo sobre el espacio cultural en la teoría occidental del siglo XX, tendiendo puentes por medio de la imagen, para ir más allá de la pregunta artística, uniendo al pensador, la imagen y sus soportes (Tucker, 1997).

Argumento aquí que, además de las diferencias presentes en los espacios representados (casa y burdel), estos lugares mantienen semejanzas cruciales en el plano de lo simbólico en cuanto a la figura femenina, anidados en la concepción de lo doméstico como un espacio cargado de ideas sobre la figura de la mujer. Al mismo tiempo, abro la reflexión en torno a la idea del burdel como un espacio que reviste componentes eminentemente domésticos e íntimos -como las prácticas sexuales- pero también públicos -como la prestación de servicios de entretenimiento- y su importancia dentro de la organización de la ciudad, dinamización económica y efectos en la constitución misma del núcleo familiar. Al hacer este análisis, me centro en cuestiones ya avanzadas en la discusión sobre espacio, domesticidad y lo público, a través del trabajo de Lefebvre, Perrot, Chollet, Teyssot y Foucault, entre otros.

Para desarrollar mi argumento, primero reviso cómo se ha entendido el espacio como construcción social y el rol que lo doméstico ha jugado en estas discusiones. Me centro en este desarrollo en los usos del espacio y en su carácter eminentemente visual y social, pero también íntimo e imaginativo. Luego, profundizo en lo que concierne a lo doméstico y lo sexual sobre la base de la figura de la mujer en representaciones artísticas japonesas en estampas conocidas como *Ukiyo-e*. Finalmente, presento un análisis de estas imágenes a partir de casos específicos de tensión de la dicotomía entre lo público y lo doméstico. Todo esto se realiza para lograr el objetivo de complejizar la mirada hacia la imagen de lo doméstico en las nuevas corrientes de pensamiento que anudan lo íntimo y lo colectivo para ampliar el activo campo de los estudios críticos de la imagen.

<sup>2</sup> El trabajo de Mitchell es central para los estudios de la imagen en varios aspectos, pero la lectura de su trabajo sobre el espacio retórico del arte como ocupación es clave para el argumento que aquí elaboro. Una mirada más panorámica a su noción de giro pictórico puede consultarse en: Mitchell, W. J. T. (1984). What Is an Image? *New Literary History*, 15(3), 503-537. <https://doi.org/10.2307/468718>

## Construcción social del espacio y espacio doméstico

Las personas transitamos, ocupamos y habitamos el espacio. Las ciudades, las plazas, los parques, las oficinas, las calles, los museos, edificios públicos o privados. Todos estos lugares forman parte de una determinada manera de organizar el espacio. Uno de los motivos de este surgimiento del espacio como problema ha sido reconocerlo como una categoría construida y no dada. Es decir, el espacio no es solo el escenario objetivo donde transcurren los eventos sociales y culturales, sino que su significación, usos y distribución son decidoras de otras temáticas como el género, la clase o la cultura. Henri Lefebvre, en *La producción del espacio* (2013), realiza un completo análisis sobre la concepción del espacio a partir de la teoría marxista estructuralista, pero introduciendo nuevos enfoques que aportan a profundizar en el complejo escenario teórico que supone hablar del espacio y sus diferentes dimensiones.

El autor señala que la distribución misma del espacio físico en las ciudades está emplazada en relación con las necesidades del capital, mercados y sistemas de producción. Esta afirmación, que Lefebvre acompaña de un análisis en torno al funcionamiento de ciudades europeas y las transformaciones que han sufrido, demuestra un punto que posteriormente es retomado por el geógrafo marxista David Harvey (2007), cuando señala que el Capital no sucede de manera deslocalizada, sino que crea tensiones y formas de relación social en el espacio. Sus investigaciones apuntan a incorporar lo que Harvey denomina como un componente crítico con la supuesta neutralidad de las disciplinas que piensan el espacio y, aunque el autor observa principalmente en la geografía, sus reflexiones se extienden también a los campos artísticos y humanísticos.

Henri Lefebvre señala que el espacio (social) es un producto (social), y que este incorpora aquellos actos sociales, acciones de sujetos colectivos e individuales que nacen, mueren e interactúan.

El espacio social contiene y asigna los lugares apropiados a 1) las relaciones sociales de reproducción -a saber, las relaciones biofisiológicas entre los sexos, las edades, con la específica organización familiar; 2) las relaciones de producción, entendidas como la división del trabajo y su organización, y por tanto a las funciones sociales jerarquizadas. Estos dos conjuntos de relaciones, producción y reproducción no pueden separarse: la división del trabajo repercute en la familia y la sostiene; inversamente, la organización familiar interfiere en la división del trabajo (2013, p. 91).

Lefebvre se refiere a una tríada conceptual en su teoría que contiene lo que él denomina la "práctica espacial", que engloba producción, reproducción, lugares y conjuntos espaciales de cada formación social; "representaciones del espacio", vinculadas a las relaciones de producción y el orden que imponen; y los "espacios de representación", que expresan (con o sin codificación) simbolismos ligados a lo clandestino de la vida social, como también el arte (que podría eventualmente definirse no como código del espacio, sino como código de la representación).

El problema que levanta Lefebvre se relaciona con el hecho de que el espacio construido socialmente, a su vez funda relaciones sociales que en él acontecen. Esta dialéctica del espacio permite problematizar no sólo el plano de lo simbólico, sino también los lugares donde fenómenos de interés para las humanidades suceden. Algunas investigaciones, como el trabajo de Abraham sobre museos y democracia (2008), se han dedicado, por ejemplo, a pensar el espacio del museo, de la plaza pública y de los espacios íntimos, ya no solo como "receptores" o "contenedores" de un espacio, sino en el contexto de relaciones más interconectadas.

El espacio es también una categoría para pensar las dinámicas de poder que se dan en lo doméstico, como aquí estudio. Así, para Massey (2012) el concepto de espacio se explica por tres características claves: es un producto social y, por tanto, es también una responsabilidad política; influye en la forma en la cual se desarrolla una sociedad y en la imagen que esta tiene de sí misma; y finalmente, es relacional y se construye a través de relaciones sociales. El espacio es,

por tanto, dinámico y se encuentra en constante cambio y construcción. Como explica Capasso (2017) respecto a la construcción social del espacio y sus contribuciones en torno a los estudios sociales del arte, el espacio conceptualizado por Lefebvre y Massey reúne en sí mismo dinámicas relacionales y culturales, al tiempo que confluyen en él múltiples distribuciones del poder, el conflicto social y prácticas creativas.

En esta misma línea, décadas antes Foucault, ya señalaba la idea de espacio no sólo como un contenedor pasivo de relaciones sociales, sino como un componente activo en la configuración del poder y las dinámicas que dentro de él acontecen. En su ensayo *Of Other Spaces* (1986) el autor introduce el concepto de *heterotopía* para referirse a espacios que operan como “otros” dentro de la estructura social, desafiando las normas de poder establecidas. Estos espacios, públicos o privados, pueden ser entendidos como lugares de resistencia y contestación.

El espacio, entonces, es reflejo de las relaciones de poder que se gestan entre quienes lo habitan. Este punto es de especial relevancia para el tópico que profundizo aquí, entendiendo que es en el espacio íntimo y de lo doméstico donde las dinámicas de poder se vuelven palpables, entrelazadas a los roles de género.

Un ejemplo ya clásico es el trabajo de Michelle Perrot en *Historia de las alcobas* (2011). El texto inicia con un cuidadoso análisis a la alcoba de Luis XIV, que ejemplifica la tensión de considerar un espacio como puramente íntimo o político: ¿es solo lo doméstico lo que sucede en una habitación? ¿no es acaso el amor, o la muerte incluso, algo que sucede en espacios aparentemente privados como las alcobas? La historiadora francesa va más allá, incorporando al análisis la pregunta por las prisiones, las celdas y las habitaciones infantiles. Junto con ello, los regímenes de uso del espacio o la temprana socialización de acuerdo con el género en las habitaciones de niñas, son algunos casos paradigmáticos para tensionar la división de lo público y lo privado, y que refuerzan la tesis lefebvriana de un espacio socialmente construido.

Perrot comprende la habitación dentro de este espacio doméstico como un microcosmos que protege, defiende, repele y acoge al individuo, pareja o grupo. Es dentro de este espacio donde ocurren y se acumulan experiencias de la vida humana, y donde las relaciones de poder se reflejan, relegando a un género por sobre otro al espacio de lo doméstico.

El espacio público es ámbito exclusivo de los hombres: el del comercio, de la política, del arte de la oratoria, del deporte de alto nivel, del poder. En ese espacio, una mujer no puede pretender intervenir, salvo parcialmente. Cuestión de funciones, pero también de sexo, de hurtar el cuerpo, eventualmente, tras un velo (2011, p. 160).

El trabajo de Perrot nos inspira aquí a preguntarnos por un espacio construido para la socialización de los signos asociados a lo erótico en el Japón del período Edo<sup>3</sup>, la habitación privada y el burdel. Los *ukiyo-e*<sup>4</sup> que aquí mostramos, corresponden a imágenes que hablan sobre espacios, no solo sobre los sujetos allí representados.

Siguiendo con la idea de espacio doméstico y de alcoba, pero esta vez desde el punto de vista de Mona Chollet (2017), quien profundiza en algunos de los diversos y complejos elementos que rodean la idea de espacio doméstico, los nuevos modos de vida que comenzaron a gestarse luego del establecimiento del capitalismo como base estructural de la sociedad, terminaron por erosionar no sólo los modos en los cuales se habita la casa, sino también los modos en los cuales se socializa y concibe la vida con los otros.

Al igual que para Lefebvre, Chollet entiende el espacio como un lugar de resistencia al sistema y engranaje de producción empleados por el capitalismo. Sin embargo, podemos encontrar diferencias en torno a qué espacios se atribuyen como posibles para ejercer la resistencia. Para

<sup>3</sup> El período Edo (1603-1868) en Japón fue una era de paz bajo el shogunato Tokugawa, marcada por un fuerte aislamiento del exterior y un florecimiento cultural, con el crecimiento de las artes como el *ukiyo-e*.

<sup>4</sup> Técnica xilográfica japonesa que se caracteriza por representar escenas de la vida cotidiana, paisajes, actores de teatro (kabuki) y cortesanas.

esta autora el espacio doméstico es ese lugar, y para Lefebvre ese espacio se haya en las calles, evidenciando su postura marxista. Chollet, en tanto, plantea “la casa” como un espacio para ser “no productivo”, un espacio de recogimiento. Esta idea de habitar el espacio también podría llegar a entenderse como un lugar que se relaciona más con lo placentero, lo agradable y lo cómodo.

Por su parte, Bachelard (2000) entiende la casa como un espacio aún más esencial en la vida del ser humano, definiéndola como “nuestro rincón en el mundo” (p. 28), intimidad y protección. El concepto de *casa*, para este autor, es más que una simple construcción arquitectónica, es más bien un espacio vital, un cosmos. Sería la primera experiencia de habitar al que tenemos acceso y que sostiene la individualidad misma del ser humano.

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano (p. 30).

Con todo, la discusión entre lo social y lo íntimo no es nueva en el pensamiento espacial. Georges Teyssot planteó en 1988 que la tarea urgente era la de disolver esta distinción que había marcado hasta ese entonces la arquitectura. Sus agudas observaciones muestran como la construcción de esta barrera terminó también por dividir cuestiones ligadas a los comportamientos, como la idea de espacios moralizantes y también la variable del control de las vidas y los cuerpos al considerar el binomio público-privado. Esta observación es central para lo que aquí se discute, sobre todo cuando Teyssot señala que se le anexan otros pares opuestos como “lo sublime y lo pintoresco” o la idea de lo sentimental contra lo elegante. El desafío que aquí planteamos, y se mostrará a continuación, es centrar estos planteamientos en la cuestión de la imagen.

Para objeto de este estudio, consideraremos las nociones de espacio propuestas por Lefebvre, junto con los aportes teóricos de Harvey y Massey, y el concepto de espacio doméstico desarrollado por Perrot y Chollet. En particular, me enfocaré en dos imágenes realizadas mediante esta técnica xilográfica que representan escenas del período Edo: mujeres en un burdel y en una casa samurái. Argumento que ambas imágenes ilustran cómo se configuraba la noción de lo doméstico en el Japón de esa época, ofreciendo claves para entender las dinámicas de producción del espacio, más allá de la representación escénica o de los aspectos técnicos de la obra artística.

### Mujeres, burdeles y espacio doméstico: representaciones en el arte *ukiyo-e*

Las investigaciones históricas y artísticas enfocadas en el rol de la mujer durante el período Edo han debido sortear dificultades debido a la falta de información y fuentes oficiales que hagan mención de mujeres, al menos desde archivos gubernamentales (del *shogunato*<sup>5</sup> en aquel momento). Esto, explica Tomohiko (1965), se debe a que los documentos oficiales, como por ejemplo los relacionados con propiedades materiales, no incluían en ninguna parte el nombre de la mujer, puesto que todas las pertenencias de un matrimonio eran del esposo, o bien de la figura masculina a cargo de un hogar. Los textos que refieren a figuras femeninas durante aquel período están vinculados mayormente a la literatura, por medio de escritos de leyendas sobre mujeres o novelas escritas por hombres (como las famosas novelas escritas por Ihara Saikaku a fines de 1600<sup>6</sup>), o bien a través de imágenes (estampas *ukiyo-e* o pinturas) que representaban a mujeres provenientes de diferentes clases sociales y en distintos escenarios (como las que

<sup>5</sup> El *shogunato* o también llamado *bakufu*, fue el gobierno militar establecido en Japón entre fines del siglo XII hasta la era Meiji en 1868.

<sup>6</sup> Saikaku (1642 - 1693) fue el autor de una gran cantidad de obras poéticas, novelas e incluso obras de teatro. Entre sus más célebres escritos y que han sido traducidos al español se encuentran: *Koshoku Ichidai Otoko* (Hombre lascivo y sin linaje, 1682), *Koshoku Gonin Onna* (Cinco amantes apasionadas, 1686), *Koshoku Ichidai Onna* (Vida de una mujer amorosa, 1686) o *Nanshoku Okagami* (El gran espejo de amor entre hombres, 1687).

se muestran en este artículo), pero que, vale decir, también fueron ilustrados y realizados por hombres en la mayoría de los casos<sup>7</sup>. Sin embargo, es necesario destacar que sí existieron unas pocas mujeres que lograron dedicarse a la escritura en la época<sup>8</sup>.

Este preámbulo a la descripción de las imágenes y la situación de la mujer en el período Edo resulta vital para destacar que las estampas que se analizan son realizadas desde una mirada masculina. Ambas imágenes fueron producidas por dos artistas hombres a mediados del siglo XVIII. Entendiendo que estas imágenes pueden ser tanto representaciones fantasiosas como cercanas a la realidad, reviso aquí información proveniente de investigaciones que han trabajado el rol de las mujeres en este período dentro del contexto japonés y que permiten tener una visión más completa no sólo de la obra y sus detalles, sino también de cómo se entendía el espacio doméstico y la figura femenina.

### *Mujeres y el peso de las expectativas sociales: el espacio doméstico como parte de un sistema opresivo*

Durante los siglos XVII y XIX, se distribuyeron entre la población libros que funcionaban como manuales de buenos modales y comportamientos, una especie de instructivo destinado a establecer normas e ideales bajo los cuales hombres y mujeres debían ceñirse para ser considerados ciudadanos respetables (Yonemoto, 2010). Estos manuales no especificaban hacia qué tipo de mujeres estaban dirigidos (no se hacían referencias al estatus social, hecho importante en la sociedad japonesa de la época, donde los tránsitos de una clase social a otra eran poco comunes). Se esperaba que todas las mujeres cumplieran con estos estándares y reglas, desde la mujer proveniente de la clase baja rural, hasta la mujer perteneciente a la alta clase social samurái.

El principal tópico que refería a la figura femenina y que englobaba todas las normas y comportamientos establecidos en estos manuales era la administración del hogar, labor que se llevaba casi en su totalidad en la esfera privada, en el espacio doméstico. Las frases "*ie wo osameru*", "*ie wo tamotsu*" o "*ie wo mamoru*" significan manejar, administrar o mantener la armonía y bienestar del hogar, y era mencionado principalmente como un deber de las mujeres. En contraparte, de los hombres se esperaba que se encargaran del negocio familiar, a diferencia de sus esposas, en la esfera pública.

Esta administración del hogar requería diferentes habilidades como diligencia, ahorro, moderación y sacrificio, siempre por el bien de la familia. Al mismo tiempo y con cierta contradicción, también se esperaba que las mujeres adquirieran habilidades desde el manejo de las cuentas de la casa hasta conocimientos de literatura (saber leer era considerada una habilidad necesaria), realización de arreglos florales, peinados y tocar instrumentos musicales (particularmente el *koto*, puesto que el *shamisen*<sup>9</sup> era considerado un instrumento propio de las actividades de cortesanas y *geishas*). Estas habilidades estaban indirectamente relacionadas con cultivar la conciencia de la mujer hacia sí misma y el mundo exterior. Esto puede entenderse como una contradicción en cuanto a lo que se espera de las mujeres y su dedicación a la casa, pero los ideales y reglas predominantes seguían relacionadas con lo doméstico. Estas habilidades personales recién mencionadas están en línea con el *deber ser* de una mujer, propias de una ciudadana decente y útil al ecosistema social y económico.

<sup>7</sup> La representación de mujeres en el arte de las estampas japonesas gozaba de una gran popularidad en la sociedad de la época, llevando incluso un nombre para distinguir esta clase de grabados, conocido como *Bijin-ga* (mujeres hermosas). La mayoría de los artistas que actualmente se conocen como ilustradores de *ukiyo-e* son hombres. La información sobre artistas mujeres es escasa, aunque una excepción es la hija del reconocido artista Katsushika Hokusai, Katsushika Oi, a quien se le atribuyen principalmente tres obras de paisajes nocturnos. Dicho eso, vale decir que existen algunas xilografías *ukiyo-e* que representan mujeres en los talleres de grabado, como talleristas, colaborando en la creación de las imágenes. Sin embargo, la existencia de mujeres que ilustraran estas imágenes es un área que todavía falta por investigar.

<sup>8</sup> Un caso particularmente conocido es el Machiko Ogimachi, noble japonesa erudita, conocida por su diario *Matsukage no nikki* (Diario a la sombra de un pino, 1685 - 1709).

<sup>9</sup> El *koto* es el instrumento nacional de Japón, está hecho de madera y tiene 13 cuerdas de diferente tamaño. Por otra parte, el *shamisen* es un instrumento derivado del chino *sanxian*. Este instrumento japonés era utilizado comúnmente por cortesanas en los burdeles o en las casas de té. Existen varias representaciones de estas mujeres tocando el instrumento en obras *ukiyo-e*.

Primero debes dedicar tu atención a proteger tu hogar (ie wo mamoru beki) ... Se dice que la mujer que mantiene bien un hogar (ie wo yoku tamotsu) se siente atraída por lo que es correcto y gentil; la mujer que trae desorden al hogar (ie wo midasu) se siente atraída por lo que es mezquino y egoísta. Desde la mañana hasta la noche, debes evaluarte a ti misma y tus pensamientos, y desterrar lo que es malo y moverte hacia lo bueno (Sawada Kichi citado por Yonemoto, 2010, p. 43).

La lectura y la escritura eran las habilidades personales más apreciadas dentro de estos manuales de comportamiento. Se esperaba que las personas (también las mujeres) tuviesen la aptitud de leer y escribir; sin esto "los humanos no serían más que bestias" (Yonemoto, 2016). Por esta razón, estos textos eran especialmente dirigidos a mujeres que pudiesen leer por sí mismas. Solo en el caso de mujeres mayores, de 40 años en adelante, se permitía o era bien visto que se dedicaran de forma más específica a la instrucción personal. Tras la crianza de los hijos, del retiro de sus esposos y de heredar los deberes domésticos a las esposas de sus hijos, podían instruirse más profundamente en poesía, arte o música. Todo lo contrario que ocurría en el caso de las mujeres jóvenes, de las cuales sí se esperaba que se dedicaran de lleno a la crianza y la administración del hogar.

Si bien no es el foco de este estudio hacer una comparación con Occidente, es pertinente mencionar que esta situación no estaba simplemente vinculada a la realidad propia de Japón. Este tipo de manuales de conducta existieron también en otras latitudes del mundo, como los libros *Mrs Beeton's Book of Household Management* de Isabella Beeton en la Inglaterra de 1861, *La perfecta casada*, obra literaria española de 1583, o en el mismo caso chileno, donde la economía doméstica formó parte clave del modelo educativo durante el siglo XX, considerando dentro de los planes curriculares de los colegios y universidades materias específicas destinadas a enseñar sobre administración y control del hogar a mujeres (Pérez, 2021).

### *Mujeres a la venta: burdeles y la línea entre espacio público y privado*

La prostitución se ejerció de forma continua durante siglos en Japón, llegando en el período Edo a oficializarse a través del establecimiento de algunos barrios específicamente designados para esta actividad y otras actividades de entretenimiento, que no necesariamente incluían el comercio sexual<sup>10</sup>.

Existieron tres principales barrios de placer en Japón entre los siglos XVI y XX; el primero llamado *Shinchi* fue creado en Osaka en 1585; el segundo más grande fue el barrio *Yanagimachi* fundado en Kioto en 1589; y finalmente el barrio de *Yoshiwara*, creado en 1618 y correspondiente a la capital Edo (actual Tokio). El comercio sexual se ejerció durante todo el período Edo legalmente, finalizando a mediados del siglo XX, durante la era Showa<sup>11</sup>, cuando se abolió la práctica en 1957. Junto con esta prohibición, también se clausuraron los barrios de placer, entre ellos el barrio *Yoshiwara*, lugar que sirvió de inspiración de miles de estampas *ukiyo-e*, pinturas, poemas, novelas, leyendas, tragedias y obras de teatro *kabuki*<sup>12</sup>.

Como menciona Stanley (2012), la prostitución durante el período Edo no fue solo una institución social que permitía a los hombres disfrutar del sexo, prácticas artísticas y entretenimiento, sino que también se constituyó como un creciente negocio que se sostenía en el trabajo de mujeres jóvenes pobres, con un importante impacto económico.

<sup>10</sup> A diferencia de lo que se cree generalmente en occidente, las geishas no eran prostitutas ni se dedicaban al comercio sexual. Estas mujeres eran damas de compañía que acompañaban a sus clientes a casas de té, donde se ofrecían distintos espectáculos de entretenimiento (como música, baile o simplemente conversaciones en grupo). De todas formas, es importante destacar que, aunque las *geishas* no fuesen consideradas estrictamente como cortesanas, sí existían algunas que ofrecían servicios sexuales a clientes.

<sup>11</sup> El período Edo se extendió entre los años 1603 - 1868; la era Meiji desde los años 1868 a 1912; la era Taisho desde 1912 a 1926 y la era Showa desde 1926 a 1989.

<sup>12</sup> Forma de teatro tradicional japonés.

Dado que la prostitución no generaba un producto tangible, no existen fardos de arroz, carretes de seda, sacos de sal ni rollos de tela de algodón que puedan enumerarse como evidencia de su magnitud. En su lugar, su influencia debe medirse por su alcance geográfico y por el número de mujeres que empleaba (Stanley, 2012, p.2).

La prostitución se entiende, en la reflexión de Stanley, como un sistema económico que funcionaba bajo sus propias reglas y “alienado” de la vida diaria y doméstica, esta moldeó las relaciones entre la familia, el estado y el emergente mercado económico en la época. La idea del establecimiento de estos barrios de placer benefició inicialmente a los dueños de los burdeles y casas de té, aunque más tarde el mismo *shogunato* identificara que este lugar, tan finamente demarcado, mitigaba también las potenciales consecuencias del mercado sexual, como amenazas al orden público y social.

Este espacio donde los clientes podían soltar sus fantasías y descansar del hastío diario (o, podría ser, de sus casas), contenía reglas para quienes contrataran sus servicios, como dejar todas las armas a la entrada del barrio demarcado. Así, el gran arco que formaban los pilares que daban la bienvenida a *Yoshiwara* no sólo separaban físicamente un lugar del otro (el adentro del afuera) sino que también invitaba a los hombres a categorizar a las mujeres en dos grupos diametralmente distintos: aquellas que estaban dentro del barrio eran cortesanas, y aquellas que se encontraban fuera eran las esposas, las madres, las hijas.

De este modo, la división de los espacios no era únicamente física, sino también simbólica. Las mujeres que se encontraban dentro de sus casas respondían a las obligaciones y expectativas que colocaba la sociedad sobre ellas; al mismo tiempo que las mujeres en los burdeles y dentro del barrio *Yoshiwara* cumplían también con aquellas otras exigencias y expectativas que estos mismos hombres que transitaban del espacio doméstico al espacio público del barrio de placer, esperaban de ellas.

Desde la perspectiva de los funcionarios del shogunato, los muros alrededor de *Yoshiwara* facilitaban la vigilancia y ayudaban a promover sus objetivos de orden social y político. Sin embargo, para muchos de los súbditos masculinos del shogunato, los muros comenzaron a cumplir un propósito diferente: separaban la fantasía de la realidad, el placer de la reproducción y a las prostitutas de las esposas (Stanley, 2012, p. 53).

Como Lefebvre mencionó en su momento, el espacio es un producto social y éste moldea las relaciones dentro de él se producen. Así ocurría con los barrios de placer ubicados en la antigua *Yoshiwara* de Edo. Este espacio, que surgió inicialmente para poder agrupar al comercio sexual que comenzó a proliferar en distintas partes de la ciudad, se mantuvo y reafirmó su importancia dentro de la construcción espacial de la ciudad por medio del mismo *shogunato*, quienes vieron que esta disposición dentro del mapa evitaba, al mismo tiempo, posibles altercados por el carácter pasional de las actividades que se realizaban dentro del barrio, además de mantener a raya el desorden social (vale decir, alzamientos o protestas), puesto que este espacio servía justamente para alivianar tensiones. Servía así a un ecosistema económico que se alimentaba y crecía en base al trabajo de mujeres, jóvenes y niñas vendidas por sus padres, a la vez que era utilizado con fines políticos, con el objetivo de mantener el orden y el poder.

Expuesto lo anterior, es pertinente preguntarse dónde y cómo habitaban estas mujeres los espacios domésticos en los que trabajaban y vivían, como las casas de té y burdeles. Estos espacios estaban marcados por la división entre lo público y lo privado, una característica que atraviesa las dinámicas de su uso y organización. Aunque abordar esta cuestión en su totalidad podría exceder el alcance de este artículo, me centraré en analizar los detalles presentes en las imágenes que representaban a estas mujeres en ambos escenarios. A pesar de las diferencias entre los contextos retratados, comparten puntos de encuentro simbólicos relacionados con la experiencia de habitar, como figuras femeninas, espacios moldeados por una lógica patriarcal.



## Imágenes desde la casa samurái y el burdel

En esta sección, pongo en práctica la propuesta de Arasse (2008) como estrategia metodológica, que considera observar la pintura (la imagen) desde el detalle, “desgajando” la obra de su conjunto. Observar la imagen a partir de sus detalles, desde la práctica de la descripción, permite desgarrarla, cuadro por cuadro, trozo por trozo. Observarla desde cerca, desde sus extremos derechos hacia el centro, permite encontrar “detalles” que sin esta fina mirada podrían pasarse por alto.

Identificados y aislados, estos detalles ofrecen al lector las “recompensas” prometidas a quien examina pacientemente la pintura. Estas recompensas afectan a la relación del espectador con el cuadro y a la comprensión que de éste puede tener: “la impresión total de una obra de arte se construye a partir de multitud de sensaciones, analogías, recuerdos y pensamientos diversos, algunos manifiestos, muchos ocultos, unos cuantos analizables, la mayoría de ellos inasequibles al análisis” (Arasse, 2008, p. 8).

Las imágenes analizadas en este estudio son dos obras del arte *ukiyo-e*: *Furyu juniki no eiga* (風流十二季の栄花), realizada por Isoda Koryusai en 1773<sup>13</sup> y *Shin Yoshiwara Nakanochō Daimonjiya zashiki* (新吉原仲ノ町大文字屋座敷)<sup>14</sup>, creada por Torii Kiyotada I entre 1745 y 1750. Ambas imágenes fueron seleccionadas porque representan de manera clara ambos espacios, doméstico (la casa) y público (el burdel), y el rol de la mujer en estas representaciones.



Imagen 1: *Furyu juniki no eiga* 風流十二季の栄花 por Isoda Koryusai (1773) - British Museum.

<sup>13</sup> Traducción: Flores prosperas de los elegantes doce meses.

<sup>14</sup> Traducción: Habitaciones en la casa de té Daimonyij en Nakanochō, Nueva Yoshiwara.



Imagen 2: detalle del cabello y vestimenta de la mujer. Isoda Koryusai (1773) – British Museum.



Imagen 3: detalle del cabello y vestimenta del hombre. Isoda Koryusai (1773) – British Museum.

Esta primera imagen forma parte de un álbum *shunga*<sup>15</sup> compuesto de otras 11 estampas, todas realizadas bajo la técnica xilográfica *ukiyo-e*, la cual consistía en la creación de ilustraciones por medio del estampado con bloques de madera en papel de arroz. Esta técnica es una de las manifestaciones artísticas más conocidas de Japón. La materialidad y el proceso de producción de estas estampas permitió que se realizase a gran escala, existiendo tirajes de 1000 a 5000 ejemplares.

La imagen muestra a dos protagonistas ubicados casi en el centro de la escena (uno de ellos se ubica levemente hacia el lado izquierdo). Se ve una mujer con la cabeza recostada en una especie de mesa de centro, junto a un hombre con un instrumento en su mano, y que podría ser una herramienta para la enseñanza de caligrafía, considerando ambos pinceles que se ven justo al costado de la mesa, y los papeles sobre los que descansa la mujer sus brazos y cabeza. Como se mencionó anteriormente, el aprendizaje del arte de la lectura y la escritura era una habilidad necesaria para toda mujer decente, esposa de samurái o comerciante.

Sabemos que se trata de un hombre y una mujer por sus peinados y vestuarios. La mujer lleva un tocado simple en su cabeza (lo que también permite distinguirla de una *oiran*<sup>16</sup>, *geisha* o aprendiz de cortesana, puesto que las *oiran*, como veremos en la siguiente imagen, utilizaban de forma sobrecargada unos elementos decorativos en sus peinados llamados *kanzashi*), en tanto que el hombre lleva el pelo tomado de forma tradicional<sup>17</sup>. La vestimenta de ambos protagonistas también difiere. Por una parte, la mujer lleva un *kimono* de tonos rojos/naranjos con un estampado de flores, mientras que el hombre una *yukata* sencilla y de tonos verdes/grises.

El espacio en el cual se encuentran estos dos personajes es una típica habitación japonesa tradicional, con el piso de *tatami* y las

<sup>15</sup> Género de estampas japonesas *ukiyo-e* que representaban escenas eróticas, sexo y órganos sexuales.

<sup>16</sup> Entre las cortesanas de Japón existían también diferentes categorías que dividían a las mujeres según estatus como cortesanas. Las *oiran* o *tayū* eran las mujeres de mayor rango en *Yoshiwara*, quienes servían a hombres de la élite japonesa, seguidas por las llamadas *sancha* y *umecha*, quienes prestaban servicios a samuráis y burgueses adinerados. Entre las cortesanas de más bajo nivel se encontraban las *yuujo* o las *hashi*. También existían las aprendices de *oiran*, denominadas *kamuro*. Niñas de unos diez años que eran vendidas por sus padres a estos burdeles.

<sup>17</sup> Lleva un corte de cabello parecido al estilo *chonmage* (sólo que sin la cabeza rapada) con el cabello tomado y doblado por encima de la cabeza. Este era un corte popularmente utilizado por hombres de la clase samurái.

puertas corredizas que dan a un pasillo exterior. Tanto la ventana que se ubica en la pared de la habitación como así el espacio que se muestra a un costado de la puerta corrediza, muestran un detallado paisaje exterior. Logra verse un sendero a lo lejos de la casa rodeado de árboles y, hacia el final del camino, un arco tradicional japonés llamado *torii*, los cuales suelen encontrarse comúnmente en la entrada de los santuarios sintoístas<sup>18</sup>, que representan simbólicamente la transición de lo profano a lo sagrado.

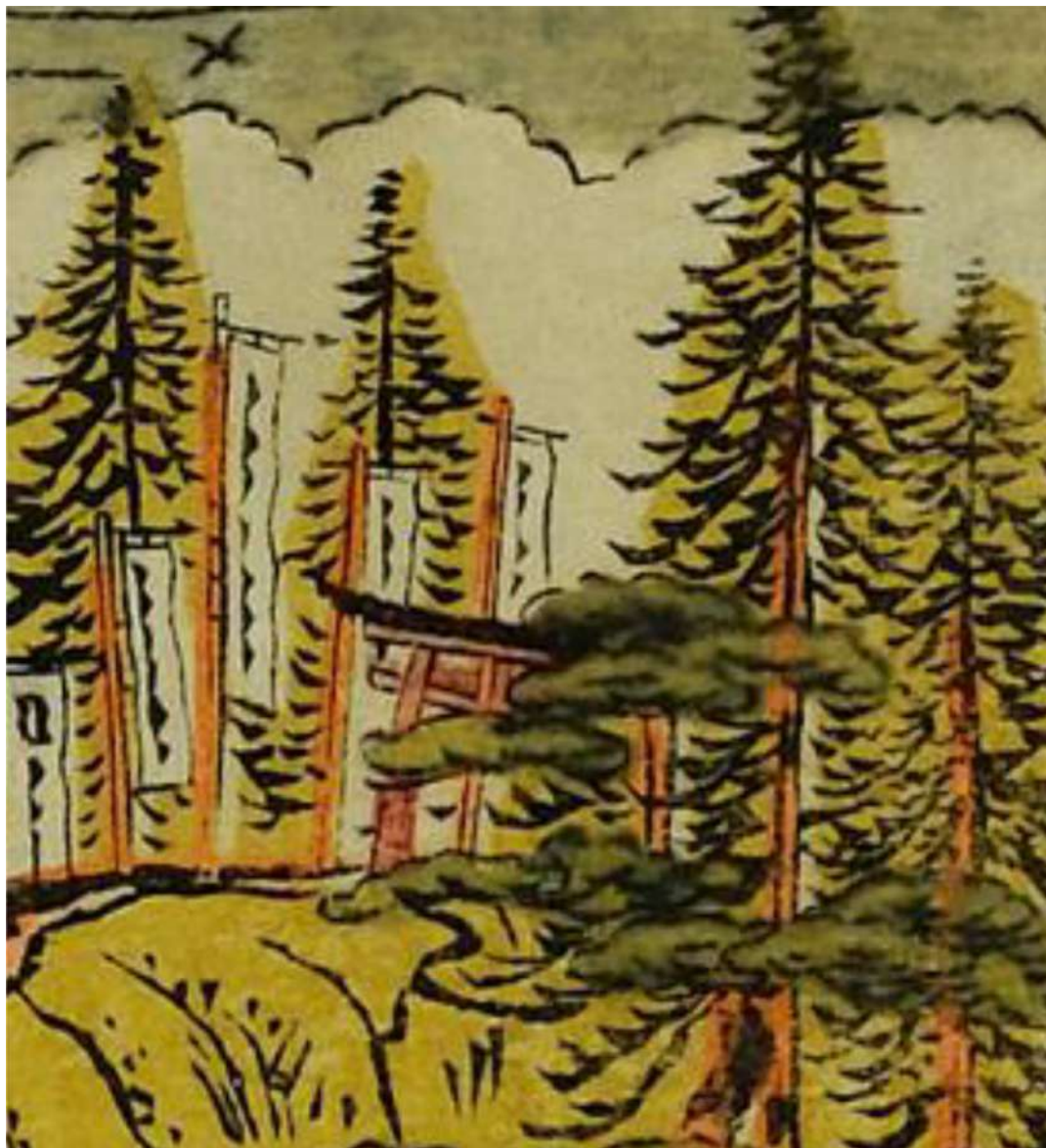


Imagen 4: detalle del paisaje y el *torii* sintoísta. Isoda Koryusai (1773) - British Museum.

18

Religión originaria de Japón que se centra en la veneración de los kami, espíritus sobrenaturales presentes en la naturaleza.



Imagen 5: detalle de la ventana. Isoda Koryusai (1773) - British Museum.



Imagen 6: vista de cerca de la persona observando por la ventana. Isoda Koryusai (1773) - British Museum.

el Japón de la época, confinada al espacio doméstico y a las normas sociales que regulaban el comportamiento de la figura femenina.

Finalmente, al observar de cerca, detalladamente y recorriendo de izquierda a derecha la imagen, logramos ver una pequeña escena dentro de este espacio, un ligero detalle que nos otorga el artista, con la aparición de una persona mirando a través del orificio en el papel de la puerta. Si pensamos que el género al cual pertenece esta obra (el *shunga*) corresponde a imágenes sexuales explícitas, la inclusión de este personaje en la primera imagen del álbum (y que no sabemos si es hombre o mujer), esta especie de mirón o *voyeur*, nos muestra dos posibles escenarios: primeramente nos prepara para el contenido de las imágenes siguientes, en las cuales la mirada forma parte primordial en la composición de la imagen. Podríamos pensar que este personaje que mira por la ventana está próximo a presenciar una escena sexual entre ambos protagonistas dentro del cuarto; y de forma menos directa, hace una especie de alusión al carácter "mirón" del mismo observador que se encuentra fuera de la imagen.

Al igual que lo planteado en relación con este tercer personaje, el *torii* del paisaje refuerza el carácter sexual del álbum completo al cual pertenece la imagen. Si bien esta lámina no tiene un contenido explícito, sí funciona como una puerta, una especie de transición, a lo que está por experimentar el observador. Cabe destacar que a diferencia de este tradicional elemento japonés propio de los santuarios sintoístas, el universo representado en este *ukiyo-e* está ad portas de la transición de lo sagrado a lo profano.

Considerando los elementos iconográficos de la obra y su composición, surge una pregunta central: ¿qué rol desempeña la mujer en la escena? Resulta particularmente relevante para este análisis cómo la mujer ha sido representada en un rol eminentemente pasivo, inmóvil y casi anónimo. Su rostro permanece oculto, y no hay interacción con los otros personajes. Está recostada en la mesa, en el centro de la imagen, observada pero sin agencia propia, convertida en el objeto de la mirada. Así, esta representación refleja lo expuesto anteriormente respecto al rol tradicional que debía cumplir la mujer en

## El burdel del Japón del Período Edo



Imagen 7: Shin Yoshiwara Nakanocho Daimonjiya zashiki 新吉原仲ノ町大文字屋座敷<sup>19</sup> por Torii Kiyotada I (1745 – 1750) – British Museum.

Esta segunda imagen, también realizada bajo la técnica de grabado *ukiyo-e*, a diferencia de la anterior no forma parte de un álbum específico. Una característica que salta a la vista es la detallada composición de la imagen a través de la perspectiva y el punto de fuga que se ubica en el centro. Este tipo de estampas, llamadas *uki-e*, hacían uso de la perspectiva para ilustrar mayormente paisajes urbanos en ambientes exteriores e interiores.

El escenario es el interior de una casa de té, con distintas cortesanas fumando, jugando juegos de mesa, tocando instrumentos musicales como el *shamisen*. En suma, haciendo uso de sus diferentes habilidades de entretención para los clientes presentes en la escena.

En el libro *Geishas and the Floating World* (2020) Stephen y Longstreet recogen el testimonio de Shogi Okada detallando una casa de té. Algunas de estas tenían una muralla frontal solo hecha de barras de madera, de forma que las mujeres que se encontraban dentro de la casa pudiesen ser vistas por los posibles futuros clientes.

Ciertas casas de té, denominadas *hikite-jaya*, eran conocidas no solo por ser casas de té, sino también por servir como lugares desde los cuales se conducía a los clientes hacia las cortesanas que brindaban servicios en los burdeles cercanos.

Luego, guiado por una sirvienta de la casa y seguido por tres chicas y el bufón, sales de la casa hacia el destino final. La casa a la que te llevan es una casa de primera categoría llamada Kodoyebi-ro [...]

<sup>19</sup> Traducción: Habitaciones en la casa de té Daimonyij en Nakanocho, Nueva Yoshiwara.

En esta casa viven más de treinta chicas, todas jóvenes y hermosas. A cada una de ellas se le asignan dos camareras jóvenes y una sirvienta mayor, quienes atienden a su señora en todos los asuntos, día y noche (2020, p.52).



Imagen 8: cortesanas jugando GO, juego tradicional japonés. Torii Kiyotada I (1745 - 1750) - British Museum.

Estas construcciones contenían numerosas habitaciones que servían para alojar a los clientes mientras eran recibidos por las cortesanas, además de habitaciones donde también les servían té y pasteles mientras esperaban su turno.

Las cortesanas también debían cumplir no sólo con una serie de habilidades en las artes del entretenimiento, música, literatura, además de placer y sexo, sino también con ciertos estándares obligatorios si querían seguir manteniendo su estatus. Una de estas normas era que cada cortesana debía hacerse cargo del decorado, limpieza y amueblado de su habitación privada. Así, la cantidad de futones o ciertos elementos decorativos en la habitación también hablaba de su valor como mujer dedicada al mercado sexual.

El autor de este *ukiyo-e* representa en la imagen no sólo distintas personas dentro de la escena, sino que igualmente procura incluir las puertas corredizas detrás de cada habitación, lo que recuerda que este espacio transita lo público (como la presencia de varias personas desconocidas en un lugar de entretenimiento) a un espacio privado (cuando cada habitación es cerrada por medio de las puertas corredizas). La inclusión de las puertas corredizas cumple entonces no sólo una función de divisor del espacio material, sino también simbólico, demarcando los límites entre lo privado y lo público.

Finalmente, en cuanto a las tonalidades de la imagen, los colores de este *ukiyo-e* se diferencian con claridad de la anterior por la predominancia del tono rojo y naranja en toda la imagen, propio de las xilografías de la época (antes de 1750), puesto que la policromía recién se introdujo en la técnica en 1765, de la mano del artista Suzuki Harunobu.

¿Son estas mujeres similares a la figura femenina representada en la imagen anterior? ¿Qué similitudes existen entre las mujeres de Koryusai y Kiyotada? A primera vista, parecería que no muchas. La figura femenina en el burdel de Kiyotada se presenta como activa, servicial y útil en su rol de entretener al cliente masculino. A diferencia de la imagen anterior, las mujeres aquí interactúan con los objetos y personajes, mostrando sus rostros y siluetas de manera clara. Sin embargo, pese a su aparente dinamismo, estas mujeres también están sujetas a un sistema que las define por su utilidad dentro de un espacio aún regido según las necesidades masculinas, cuestión que ya se ha discutido respecto de autoras como Perrot y Chollet. La convergencia entre ambas imágenes, entonces, se encuentra en la representación de una pasividad simbólica: aunque las mujeres del burdel están físicamente activas, sus acciones siguen dictadas por las expectativas masculinas.

## Conclusiones

La figura femenina, tanto en el ámbito doméstico como en el público, era objeto de expectativas y exigencias sociales que delimitaban su libertad y agencia. Estas exigencias recaían de manera diferenciada según el espacio que habitaran. Por un lado, aquellas dedicadas al cuidado familiar, como las esposas de samuráis, soportaban el peso de la organización doméstica y social. Por otro lado, las mujeres que operaban en el espacio público, como las cortesanas, también eran objeto de demandas específicas: no se esperaba que fuesen madres, pero sí que destacaran como amantes versadas y apasionantes compañeras de entretenimiento.

El hombre, al salir del espacio doméstico donde la esposa sostenía la vida familiar, se relacionaba en el espacio público con la cortesana. Ella, a su vez, llevaba sobre sus hombros la carga de un engranaje económico que alimentaba la

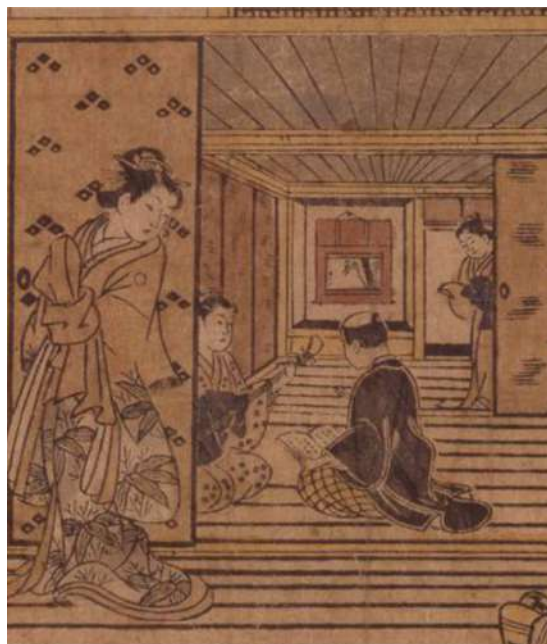


Imagen 9: Vista de cerca de las distintas habitaciones de la casa de té. En el centro se observa una cortesana tocando el shamisen para un cliente. Torii Kiyotada I (1745 - 1750) - British Museum.



Imagen 10: Vista de cerca de las habitaciones del lado derecho de la imagen. A lo lejos se ve una cortesana conversando con un cliente. Torii Kiyotada I (1745 - 1750) - British Museum.

organización social. Este ciclo de exigencias, tanto económicas como sociales, tenía como centro y límite a la figura femenina, configurando un sistema donde las mujeres eran fundamentales, pero también profundamente instrumentalizadas.

Este poder normativo también se reflejaba en los manuales de conducta femenina, textos que establecían explícitamente qué debía y no debía hacer una mujer. Mona Chollet destaca que el espacio doméstico suele entenderse como un lugar de descanso y libertad frente a las ataduras del sistema socioeconómico. Sin embargo, en el caso de las mujeres, este espacio se convierte en un terreno donde las exigencias sociales son omnipresentes. Esto plantea preguntas sobre la naturaleza del espacio doméstico, tanto en el Japón del siglo XVIII como en la actualidad: ¿puede la casa ser un lugar de descanso si allí persisten las demandas del sistema?

Las imágenes *ukiyo-e* analizadas en este artículo nos ofrecen una valiosa aproximación visual a estas dinámicas. Aunque realizadas por hombres y, por tanto, mediadas por sus perspectivas, estas xilografías capturan los imaginarios de género y los elementos materiales que estructuraban la vida en el período Edo. Las representaciones de espacios como la casa y el burdel o casa de té no solo reflejan estos contextos, sino que también revelan las tensiones entre lo público y lo privado.

De todas formas, siguen abiertas preguntas relevantes: ¿cómo habitaban las cortesanas sus espacios privados, situados paradójicamente en un entorno público? Las estampas, aunque parciales y a menudo idealizadas, nos aproximan a esta cuestión y nos invitan a explorar cómo las representaciones visuales construyen y problematizan las normas sociales de la época.

En última instancia, las estampas *ukiyo-e* nos interpelan a reflexionar sobre el espacio como construcción social y cultural. El espacio doméstico, lejos de ser un refugio estático, emerge como un campo de disputa donde se negocian relaciones de poder y se moldean identidades. Así, estas imágenes no deben interpretarse únicamente como retratos fieles de la realidad, sino como tejidos sociales que tensionan y reafirman los valores de su tiempo. Su riqueza radica en la capacidad de acercarnos a una cultura visual compleja, con lógicas y formas de mirar que siguen siendo muy distantes de nuestra experiencia occidental contemporánea.

## Agradecimientos

La autora agradece al proyecto Fondecyt N°1221416 "Imágenes de imágenes en el cine: imagen, medio y experiencia" dirigido por el Dr. Fernando Pérez, y a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado por otorgar una beca de pasantía para visitar el Museo de Arte Oriental de Buenos Aires.

## Bibliografía

- Abraham Jalil, B.T. (2008). Museos y democracia: los museos como espacios de experiencias comunitarias. *Contribuciones desde Coatepec* s.d(14), 119 – 159.
- Arasse, D. (2008). *El detalle, para una historia cercana a la pintura*. Madrid : Abada.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica
- Capasso, V. (2017). Sobre la construcción social del espacio: contribuciones para los estudios sociales del arte. *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del arte* s.d(5), 473 – 489.
- Chollet, M. (2017). *En casa: una odisea del espacio doméstico*. 1da ed. adaptada. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht Libros.
- Elkins, J. (1995). Art History and Images That Are Not Art. *The Art Bulletin* 77(4), 553–571.
- Foucault, M., y Miskowiec, J. (1986). Of Other Spaces. *Diacritics* 16(1), 22–27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Harada, T. (1965). *Nihon joseishi*. Tokio: Kawade Shobo.



- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*. Madrid: AKAL.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Longstreet, S. & Longstreet, E. (2020). *Geishas and the Floating World: Inside Tokyo's Yoshiwara Pleasure District*. Tokio: Tuttle Editorial.
- Massey, D. (2012). Espacio, lugar y política en la coyuntura actual. *Urban s.d(4)*, 7 - 12.
- Mitchell, W. J. T. (2012). Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation. *Critical Inquiry* 39(1), 8-32.
- Pérez, F. (2021). Los cursos de economía doméstica y educación para el hogar en la educación femenina: Chile 1920 - 1960. *Hybris. Revista de Filosofía* 12(2), 193 - 222.
- Perrot, M. (2011). *Historia de las alcobas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Stanley, A. (2012). *Selling Women: Prostitution, Markets, and the Household in Early Modern Japan*. California: University of California Press.
- Teyssot, G. (1988). Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los últimos dos siglos. *AV Monografía de arquitectura y vivienda* 14, 8-11.
- Yonan, M. (2011). Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18(2), 232-248.
- Yonemoto, M. (2010). The Perils of the 'Unpolished Jewel': Defining Women's Roles in Household Management in Early Modern Japan. *U.S.-Japan Women's Journal* s.d(39), 38-62.
- (2016). *The Problem of Women in Early Modern Japan*. California: University of California Press.