



El Colegio de México
Centro de Estudios de Asia y África

“PABELLÓN JAPONÉS DE LA BIENAL DE VENECIA: POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN Y PARTICIPACIÓN FEMENINA (2001 - 2015)”

Tesis presentada por
EDISABEL MARRERO TEJEDA

para optar al grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD: JAPÓN

DIRECTOR:
AMAURY A. GARCÍA RODRÍGUEZ

Ciudad de México, 2019

AGRADECIMIENTOS

Al cuerpo de profesores del Colegio de México, en especial a la Dra. Tanaka Michiko y a mi tutor, el Dr. Amaury A. García Rodríguez.

A mis lectores, el Dr. Alfredo Román y la Dra. Miura Satomi, por sus acertadas recomendaciones.

A la Beca CONACYT, por brindarme los recursos para poder realizar esta Maestría. A Fundación Japón por el apoyo para el viaje de investigación a Japón, así como a Beca Mixta de CONACYT y Beca FOINS.

A Recursos Escolares del Colegio de México y a las secretarías del CEAA.

Al artista Takamine Tadasu y las curadoras Namba Sachiko, Ōsaka Eriko y Kasahara Michiko por su apoyo a través del acceso a material bibliográfico, entrevistas y oportunos consejos. A Inoue Yasuhiko y Saito Kensuke.

Finalmente agradezco de todo corazón a mi familia por su apoyo desde Cuba; a Bernardo Olmedo Espinoza, por el amor; a todos mis amigos y compañeros de generación.

PALABRAS CLAVE

Arte japonés contemporáneo, representación, artistas mujeres, pabellón japonés en Venecia.

RESUMEN

La presente investigación examina cómo el cuerpo de la mujer artista japonesa es apropiado, en tanto sujeto creador, por las estructuras oficiales del arte japonés contemporáneo para producir sentido sobre lo estético nacional en el escenario del Pabellón de la Bienal de Venecia.

Asumiendo este espacio como el lugar de enunciación y negociación de reclamos globalizantes y especificidad cultural, analiza las causas del emplazamiento del sujeto femenino en dicho marco de poder como respuesta a discursos políticos sobre una realidad fabricada.

ÍNDICE

Introducción: La representación siempre es política.....	1
Cap. I.- Políticas de Representación: Narrativas nacionalistas y Feminismo de Estado en Japón	
Introducción.....	7
I.I Políticas de exposición y representación nacional.....	10
I.I. I Narrativa nacionalista y discurso colonial en las exposiciones japonesas en Corea.....	12
I.I. II El problema de la contemporaneidad internacional vs la esencia nacional: Bienal de Tokio.....	16
I.II Feminismo de Estado y representación.....	21
Cap. II.- Género, nacionalismo y arte japonés	
Introducción: La mujer como imagen de lo nacional.....	29
II.I La mujer en el arte japonés contemporáneo.....	32
II.I. I Artistas contestatarias.....	35
II.II Publicaciones seriadas y debates públicos.....	38
II.II. I Las Super chicas del arte (1986).....	41
II.II. II La polémica de las <i>karimono</i> (1997).....	45
II.II. III La <i>Historia del Arte Alternativa</i> (1998).....	49
Cap. III.- Participación Femenina y Representación Nacional (Venecia 2003 – 2015)	
Introducción: Breve recuento del Pabellón Japonés en la Bienal de Venecia.....	56
III.I La cuestión de la mujer y la representación nacional.....	64
III.I. I Primeras incursiones individuales.....	67
III.I. II Mujeres representando mujeres discursando sobre lo nacional.....	71
III.I. III El síndrome de Galápagos.....	78
III.I. IV Lo nacional y lo universal.....	83
Conclusiones.....	88
Bibliografía.....	93
Anexos.....	102

INTRODUCCIÓN

LA REPRESENTACIÓN ES SIEMPRE POLÍTICA

Me gustaría comenzar con un breve ejercicio. Quisiera aplicar una lectura de género sobre un documento del pasado histórico para demostrar cómo *no sólo todo cambia*, sino cómo podemos enriquecer la historia de *la mujer* sin causar detrimento de ninguna otra categoría involucrada. Para ello voy a utilizar un fragmento del conocido mito de Amaterasu Ōmikami (天照), deidad principal del panteón japonés (Chamberlain, 1993, págs. 61-65). Parfraseando el relato diríamos que luego de una serie de actos violentos cometidos por Susano-o (y que involucraron quizás la muerte de algunas de las acompañantes de su hermana mientras se encontraban tejiendo), Amaterasu decidió encerrarse en una cueva para siempre dejando al mundo en las tinieblas. El resto de los kami idearon entonces un plan para hacerla salir, colocando un gran espejo en la entrada de la cueva mientras festejan y causan un gran alboroto. Amaterasu, al asomarse, se ve a sí misma por primera vez, queda fascinada y sale finalmente de la cueva restaurando así la luz al mundo.

Con esta historia se podría justificar que las mujeres están designadas al espacio de las labores manuales. Pero una lectura de género de este mito implicaría entender que, lo que refiere de manera simbólica, es no sólo que las mujeres desarrollan fuertes lazos afectivos, conocidos como *sororidad* y basados en el cuidado mutuo, sino que la violencia hacia las mujeres mantiene al mundo en tinieblas y, más importante aún, que el mundo sólo puede ser salvado por la luz de una mujer que es capaz de reconocer su propio cuerpo. Esto implica un acto de liberación total.

Dentro de los estudios y el activismo feminista, la teorización sobre el cuerpo de la mujer juega un rol fundamental en el entramado político, social y cultural en el que se desarrolla este

pensamiento. En la presente investigación examinaré cómo el cuerpo de la mujer artista japonesa, que se encuentra atravesado por constructos culturales y sociales propios del contexto, es apropiado, en tanto sujeto creador, por las estructuras oficiales del arte japonés contemporáneo para sustentar discursos políticos (como el feminismo de Estado) y producir sentido sobre lo estético nacional en el escenario internacional. Analizaré cómo las exposiciones internacionales constituyen el lugar de enunciación para negociar reclamos globalizantes y de especificidad cultural y a partir de ahí, me centraré en cómo el sujeto femenino es emplazado en este marco de poder para producir sentido sobre el arte japonés contemporáneo, subvirtiendo a conveniencia el criterio de valor, y unificando el discurso del nosotros con lo nuestro, es decir, lo nacional y lo estético.

Como explica la académica japonesa Chino Kaori, cuando introducimos la perspectiva de género, ¿qué cambia en la historia del arte? La respuesta es: todo cambia (Chino, 1997). Es lo que acabo de demostrar con nuestro breve ejercicio. Plantear un enfoque de género en la historia de arte significa asumir que el género, como una construcción cultural y social, resulta esencial para comprender en su totalidad la creación, el contenido y los parámetros de evaluación del arte, detentados bajo el concepto de *canon*. El canon artístico es en sí mismo una estructura de poder hegemónica, clasista y profundamente patriarcal. El amplio compendio de estudios académicos en esta línea de pensamiento sobre la historia del arte tiene como objetivo fundamental, analizar las formas en que las mujeres fueron o son discriminadas como artistas y como sujetos (en tanto *femeninos*). El fin de estos estudios es sacar a la luz las historias obviadas y los aportes ignorados en el campo artístico, históricamente dominado por los hombres y estructuralmente masculino.

Las bienales resultan ser un campo ideal para llevar a cabo este tipo de estudios, sobre todo si nos acercamos a ellas como contenedores de representaciones de lo nacional estético. Con base en su subestructura de pabellones nacionales, la Bienal de Venecia constituye un repositorio de posibilidades para el análisis de dicha simbología. Esta plataforma, de carácter nacionalista, atraviesa no sólo las relaciones de interacción y la producción de sentido del circuito internacional del arte. En palabras del filósofo y sociólogo austríaco Oliver Marchart, al mismo tiempo que la de otras instituciones de arte, por ejemplo, las del coleccionismo y de la exposición de museos y fundaciones, las políticas de la bienal juegan un papel directo en la política de la política (Marchart, 2009). Ampliando un poco más esta línea de pensamiento, el sociólogo inglés Maurice Roche argumenta que:

Así, las políticas de la bienalización incorporan una cierta ironía. No ironía, en el sentido humorístico, sino en el material – una ironía objetiva: por un lado, las mega-exposiciones occidentales lanzan una enorme cantidad de recursos simbólicos, de representación y estructurales, en la “construcción de nación” (y en la inferida “construcción del sujeto”). Esto las convierte, efectivamente, en una gigantesca maquinaria ideológica, o mejor: la maquinaria hegemónica de la cultura dominante ya sea de clase media, nacional, occidental, europea o de otro orden. Su significado político es, por lo tanto, significativo (...) (Marchart, 2009, pág. 7)¹

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible entonces obtener una imagen acertada de cómo se desenvuelven las conversaciones japonesas con el contexto cambiante del arte internacional, al

¹ Todas traducidas del inglés son mi autoría.

examinar el devenir de la participación de Japón en la Bienal de Venecia. Esta interacción puede verse como un indicativo de la profundización y desarrollo de la comprensión del país sobre la importancia de las Bienales, así como de la naturaleza de su incursión en los flujos artísticos internacionales. Analizar la concepción de lo que significa *exhibir artistas japoneses en Venecia*, y de qué criterios determinan su selección, proporciona indicativos de los niveles cambiantes de las políticas de representación nacional en relación con las percepciones sobre el circuito dominante del arte.

Hoy día, Venecia acoge un total de treinta pabellones nacionales oficiales, en su mayoría europeos, organizados casi todos por instancias gubernamentales. Siendo estos el espacio de exhibición donde cada país procesa y envía su representación nacional de forma independiente, con el objetivo de mostrar al mundo lo más representativo de su producción artística contemporánea, y en el marco del evento internacional más importante y visitado a nivel global, los pabellones se establecen como un puntal fundamental en las estrategias de identidad y de las políticas de representación de cada gobierno. En este marco, sólo dos países asiáticos han logrado tener presencia autónoma: Japón (desde 1952) y Corea del Sur (desde 1995), lo cual ejerce cierta presión por encarnar toda un área geográfica desde lo estético en el marco de la globalización.

Al *qué* de las propuestas exhibidas, agregaré un examen del *quién*, en tanto nuestro análisis se posiciona desde la mirada de género. Quiero demostrar que la selección de la representación nacional, a partir del binomio artista – obra, responde a cuestiones de muy distinta índole y no meramente culturales, como pueden ser de estructura social o de detentación de poder.

En el Capítulo I, titulado *Políticas de representación: narrativas nacionalistas y feminismo de estado*, haré un estudio del lugar que ha ocupado la representación nacional dentro de la política cultural japonesa, tanto al interior como en el contexto de relaciones internacionales en las que inserta Japón. Partiré desde el análisis teórico de ciertas categorías que conforman el discurso sobre lo nacional en relación con el nacionalismo estético, en el sistema signifiante que constituyen las prácticas de representación. Veré cómo las instituciones japonesas han utilizado el formato de exposición para producir sentido simbólico sobre lo nacional. De igual forma versaré sobre las políticas que centran a la mujer en su discurso, y cuál es su repercusión en el mundo del arte contemporáneo.

En el Capítulo II, que tiene como título *Género y arte japonés*, repasaré el contexto del arte en el país desde la preguerra hasta el momento actual, posicionando nuestra mirada en el sistema de las estructuras artísticas que enmarcó la posibilidad de visibilidad de la mujer, y en el lugar que estas le permitieron alcanzar. Dentro de este primer análisis, haré breve mención a algunas de las artistas que con más fuerza no sólo se han opuesto al canon artístico, sino que han desafiado los discursos políticos e históricos sobre lo nacional desde una obra contundente. Me centraré de manera fundamental en una serie de polémicas desarrolladas desde la década de los ochenta hasta finales de los noventa, alrededor del concepto de *mujer artista*, de las exposiciones con mirada de género y de la *historia del arte alternativa*.

El capítulo final, *Participación femenina y representación nacional (Bienal de Venecia 2001 - 2015)*, comenzará con un recorrido por la historia del pabellón japonés, para de este modo entender cómo la propia estructura de selección del pabellón fue cambiando no sólo en relación con el contexto nipón sino en conversación con la propia Bienal de Venecia. Usando tal desarrollo

como base, junto con el análisis de las primeras participaciones de mujeres artistas, pasará entonces a determinar las causas y significados del boom de la inclusión femenina. Quiero aclarar que nuestra intención primera no es cuestionar la simbología articulada en las obras ni el aporte que realmente significó esta inserción, sino poner énfasis en las operaciones de poder que dan paso a la representación nacional desde lo que puede sumar un cuerpo femenino que no desafía frontalmente.

Lo personal es político fue el lema usado por el movimiento estudiantil y el feminismo de segunda ola de finales de la década de 1960 para referirse a esas conexiones entre la experiencia personal y las estructuras sociales y políticas. Si la representación artística responde a los intereses del discurso nacional y reproduce las diferentes estructuras de dominación, será también política. La representación es siempre política.

CAP. I.- POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN: NARRATIVAS NACIONALISTAS Y FEMINISMO DE ESTADO EN JAPÓN

INTRODUCCIÓN

Una de las tendencias más recientes a la hora de acercarse a las exposiciones internacionales (y en especial a las bienales) como objeto de estudio, es la de indagar en dicho formato como *lugar de enunciación* de la *representación nacional*. Esta orientación implica que sean leídas desde su contexto de emplazamiento o procedencia de las obras que contiene. En el presente capítulo asumiré la unión de estas nociones en tanto nos brinda el marco teórico para encausar nuestro propio análisis.

El *locus de enunciación* es una categoría que Walter Mignolo desarrolla a partir de Michael Foucault (quien centraba el análisis en las instituciones) y que se refiere al *lugar desde el cual se habla*, no tanto en el sentido espacial sino personal del sujeto ejecutante, que cambia o mantiene la formación discursiva hegemónica en un momento histórico determinado (Mignolo, 2002). Establece además la relevancia de la pertenencia de género, raza, posición política o situación de clase de ese sujeto, entre otras nociones (Fraga, 2015).

La representación, en palabras de Griselda Pollock, en su libro *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988), puede ser descrita de la siguiente manera:

Las prácticas culturales se definieron como sistemas significantes, como prácticas de representación, sitios que no son para la producción de cosas bellas que evocan sentimientos hermosos. Produjeron significados y posiciones de los cuales se consumen esos significados. La representación debe definirse de varias maneras. Como Representación, el término enfatiza que las imágenes y los textos

no son espejos del mundo, simplemente reflejan sus fuentes. La representación enfatiza algo remodelado, codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos, bastante distinto de su existencia social. La representación también puede entenderse como “articulación” en una forma visible o socialmente palpable de procesos sociales que determinan la representación pero que en realidad se ven afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de la representación.
(Pollock, 2003, pág. 118)

Al llevarlo al análisis de las exposiciones internacionales, la **representación** se traduce en cuestionamientos como el **quién**, encarnado en el sujeto ejecutante en tanto artífice y ente político; y el **qué**, entendido en el tipo de producción artística seleccionada que simboliza, reproduce y en menor medida problematiza los elementos culturales característicos de la nación. En todo este constructo un rol fundamental lo juegan las instancias de poder (instituciones y agentes culturales) desde donde precisamente se realiza la enunciación. Muchas veces este ejercicio deviene en tropos reduccionistas al ser privilegiados por dichas instancias que los asumen como un medio de validación de su estatus, y cuyo significado varía en cada período histórico. Es por ello que otro agente sobresaliente a la hora de estudiar las representaciones nacionales en los eventos de exhibición artística lo constituye determinar también **desde dónde se emite (y cuál viene a ser) el criterio de valor.**

La representación nacional se articula con base en el nacionalismo que, de acuerdo con John Clark, tiene dos niveles: *el del intelectual o artista que despliega conceptos literarios y abstracciones de esencias culturales en la definición de una nación, y el de una cuasi – religión a nivel de un pueblo o una comunidad que articula un sentido de pertenencia a un pasado que se*

extiende hacia un futuro y lo construye (Clark, 2011, pág. 213). El primer nivel es lo que él nombra el campo del *nacionalismo estético* y que se ajusta a nuestro análisis pues Clark vincula el discurso del nosotros (lo nacional) con lo distintivamente nuestro (lo estético):

El nacionalismo estético es la aplicación a una nación, o a un grupo vinculado a ella por extensión, de esa actitud contemplativa reservada a los objetos de arte. Pero también es una ideología porque es proyectiva y busca realizar, o imponer, un conjunto característico de valores atribuidos a los objetos de arte o más generalmente asociados a una sociedad específica, a través de la mediación de la nación, ya sea a nivel conceptual o como una agencia específica y orientada al mundo. (Clark, 2011, págs. 213-214)

En este capítulo analizaré cómo las instancias de poder japonesas, en diferentes contextos y épocas, han utilizado los formatos de exposición para producir sentido simbólico sobre la representación nacional. Relacionando lo anterior, examinaré también las estrategias de apropiación, desde las estructuras oficiales, de las prácticas que posicionan a la mujer en el centro del discurso político para dar paso al *feminismo de estado*, como una manera de mejorar su propia imagen y silenciar formas de activismo que lo desafían.

I.I POLÍTICAS DE EXHIBICIÓN Y REPRESENTACIÓN NACIONAL

*A grim pride animates us in facing the enormous odds which
modern society has raised against us. At the present we feel
ourselves to be the sole guardians of the art-inheritance of Asia.*

The battle must be fought out to the last.

Okakura Tenshin, *Modern Problems of Painting*

Desde los inicios de su formación, el Estado-nación japonés vio las exposiciones internacionales como un escenario propicio para la proyección de su nueva identidad y como un vehículo para mejorar, no sólo la percepción que las potencias occidentales tenían sobre él, sino para distinguirse de sus vecinos regionales cambiando así su posición dentro de este nuevo orden jerárquico. La Exhibición Mundial de Columbia de 1893 (*World's Columbian Exposition*, nombre abreviado de *World's Fair: Columbian Exposition* que tuvo lugar en Chicago, EE. UU.) acogió una de las primeras incursiones japonesas en una feria internacional diseñada para resaltar el progreso de las naciones. Al igual que el resto de los participantes, el gobierno Meiji expuso en los distintos espacios temáticos y erigió un “pabellón nacional” individual (Kaye Langlois, 2004).

En el contexto cultural japonés, donde no existía el *valor de exposición* o el concepto de *artista genio* previo a la entrada de las narrativas de la historia del arte occidental, se produjo un giro en la concepción de las obras de arte y de las políticas de exhibición cuando el concepto propio de exposición cambió entrado el siglo XX. La evolución de las ferias, primariamente centradas en el desarrollo tecnológico y científico, hacia las exposiciones de arte con temática predeterminada, implicó la conceptualización a priori de lo que podía encajar dentro del entramado multicultural

del arte internacional. Japón comprendería la relevancia de dicha demanda y continuaría prestando especial atención y participando en este tipo de eventos como una vía de insertarse en los discursos culturales de la diplomacia internacional:

La Exposición Japón-Britania de 1910 celebrada en Londres, el mismo año de la anexión de Corea por parte de Japón, celebró y reconfirmó el tratado anglo-japonés de 1902 que reconocía a Japón como la principal potencia de Asia y garantizaba las preferencias comerciales concedidas a Inglaterra. Después de la muerte del emperador Meiji en 1912, Japón participó en la exposición Panamá-Pacífico de 1915 en San Francisco antes de la pausa general en los eventos internacionales precipitados por la Primera Guerra Mundial. La reanudación de las ferias trajo no sólo las ferias mundiales dominadas por exposiciones europeas y americanas, sino también un aumento de las exposiciones regionales y coloniales en las que Japón desempeñó un papel destacado. Por ejemplo, la Chōsen Hakurankai [Exposición Coreana] de 1929, la Exposición de Taiwán de 1935 y la Exposición Pan-Pacífica de Nagoya de 1937. (Kaye Langlois, 2004, págs. 56-57)

Las exposiciones serían vistas también como un campo de batalla a lo largo del siglo XX, pero una batalla de tipo simbólico, como veremos brevemente a continuación con dos ejemplos específicos: las exposiciones coloniales en Corea y la bienal de Tokio. Esto nos ayudará a trazar una cierta genealogía que servirá de plataforma para el posterior análisis de nuestro objeto de estudio: cómo articular nación y representación en un contexto internacional.

I.I. I NARRATIVA NACIONALISTA Y DISCURSO COLONIAL EN LAS EXPOSICIONES JAPONESAS EN COREA

En palabras de la profesora e investigadora Joan Kee:

*La colonización de Corea por parte de Japón de 1910 a 1945 alteró fundamentalmente el lente a través del cual se veía la producción artística, recién definida como *misul* en coreano, o *bijutsu* en japonés. El arte se clasificó de acuerdo con el medio y el género en función de divisiones categóricas como *Occidental versus Oriental*, y *óleo versus tinta*. Tales divisiones reflejaban y reforzaban los supuestos de excepcionalidad nacional y cultural, que se hacían especialmente pronunciadas por las exigencias de los tiempos de guerra (Kee, 2018, pág. 215).*

En el contexto de la colonización territorial, las exposiciones pasarían a formar parte de la retórica de representar al colonialismo como fundamental para el desarrollo tanto de la metrópoli como de la colonia, basándose en las ideas de *progreso* y *modernidad* introducidas desde Occidente. El interés dado a los modelos de exposición y la producción de sentido emanada de ellos proporcionó a Japón de un acento cultural, estético y étnico que lo ubicaba por encima de otras naciones asiáticas justificando así la imposición de su dominio.

El campo del arte también pasaría entonces a ser parte de esta regla. Las *Chōsen bijutsu tenrankai* (朝鮮美術展覧会 / también *Senten* / Exposiciones de Bellas Artes coreanas), institucionalizadas en 1922 y bajo el control del Ministerio de Educación, jugaron un importante papel dentro de la política cultural colonial. Esta iniciativa, reproducida de las *Teikoku bijutsuin tenrankai* (帝国美術院展覧会 / Exposición anual del Instituto de Arte Imperial), llegó a

convertirse en la única alternativa de exhibición para los artistas coreanos, debido a la alta censura implementada por Japón.

El arte encarnó así las estructuras del poder colonial al institucionalizar además un tipo de expresión artística (*nihonga* / 日本画) que limitaba cualquier otro ideal de creación en relación con el desarrollo del arte en Corea previo a la intervención japonesa. Las nuevas nociones y jerarquías del arte y la historia, introducidas a través de las *Senten* fueron cruciales para la resignificación de la cultura nacional japonesa y de la recién conformada tradición artística del estado-nación moderno, entendido como un cuerpo unificado y centralizado dentro del imaginario colectivo coreano. Japón no se limitó a la explotación económica y el dominio político, sino que sus prácticas de colonización estuvieron caracterizadas por el intento de exterminio de las tradiciones culturales coreanas, así como de cualquier sentimiento de nacionalidad contrario al que él imponía.

Para celebrar el primer lustro de regla colonial en 1915 el Gobierno General de Corea (Chōsen sōtokufu / 朝鮮總督府) decidió emplazar, consciente de toda la carga simbólica que el acto encarnaba, la *Exposición competitiva de productos coreanos* (Chōsen hakurankai / 朝鮮博覽會) en el Palacio Gyeongbokgung (Seúl), antigua sede de la derrotada dinastía Joseon (1832 – 1910). Esta muestra fue *un vehículo para ‘despertar al pueblo [coreano] de cien años de sueño’ y para permitir a los coreanos ‘comparar la inferioridad y superioridad de los productos y darse cuenta de la gracia del nuevo gobierno* (Hong K. , 2005, pág. 522), marcando el momento de la colonización como el parteaguas de la iluminación: Corea bajo el régimen dinástico como obsoleta

frente a la nueva Corea colonizada como moderna y desarrollada (Hong, 2005). Este primer momento, comparativo, puede leerse como discriminatorio en detrimento de la identidad coreana.

La segunda edición de esa muestra no tuvo lugar hasta 1929, pero ahora contuvo un discurso totalmente distinto. El régimen de visualidad moderna basado en Occidente como canon, fue subvertido por el (aún insipiente) discurso imperialista de la *coprosperidad* (que llegaría a desarrollarse con más fuerza en 1940 bajo el nombre de la Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental / 大東亜共栄圏) basado en el Oriente como signo de unión cultural, y que resonaría en el discurso de apertura de la muestra, pronunciado por Primer Ministro japonés Hamaguchi Osachi 濱口雄幸. En este sentido:

El aparato de la Exposición de 1929 -exposiciones, espacios de exposición y formas arquitectónicas- creó tanto una narrativa como una experiencia cognitiva de la nueva política japonesa de la colonia. A través del orden espacial y arquitectónico de la exposición, las autoridades coloniales japonesas ofrecieron al público coreano una cierta forma de ver alineada, cuyo objetivo era formar una conciencia popular de los puntos en común y de las identidades colectivas de Japón y Corea. (Hong, 2005, pág. 514)

La Chōsen hakurankai de 1929 más que establecer una comparación, mostró la *singularidad coreana* buscando puntos en común entre colonizador y colonizado bajo el aura del *espíritu del Lejano Oriente*. Sin embargo, esto no eliminaba la relación jerárquica puesto que mostraba, desde una percepción exótica y arbitraria, sólo aquello que podía ser rescatado de la cultura coreana para el beneficio propio de Japón. Este cambio de significación de la política cultural colonial evidenciado durante la exhibición de 1929, que estableció la tradición asiática

como paradigma y ubicó no ya a las potencias occidentales sino a Japón en el centro de la mirada, denotó una reconfiguración en la identidad del colonizador. Japón, como el gran guardián de la cultura asiática, llevaría a cabo su plan de expansión imperialista hacia Asia en los años subsiguientes.

La Chōsen dai hakurankai (朝鮮大博覧会) o Gran Exposición Coreana de 1940 haría mucho más evidente la manipulación japonesa para invisibilizar su percepción de los coreanos como meros recursos laborales en tiempos de guerra. El discurso nacionalista del Naisen'ittai (内鮮一体 / Japón y Corea como uno), que enarbolaba que los individuos de Chōsen y Japón eran la misma persona, se materializó en las estructuras espaciales de la exposición:

La mayoría de los pabellones regionales en el evento de 1940 se formaron en un edificio idéntico, moderno, en forma de caja, a excepción de un par de pabellones que representan a China y Manchuria. Esta estilización enfatizó igualmente la posición de Corea como miembro local, pero figurativamente como una nación igual a la japonesa. En otras palabras, estos diseños espaciales y estilos visuales probablemente alentaron a los visitantes coreanos a imaginarse a sí mismos como una parte del imperio, especialmente porque se exhibieron al lado de los japoneses. Si las exposiciones anteriores ubicaron espacialmente a la nación coreana como una colonia exótica, la exposición de 1940 reformuló a Corea como parte del Naisen'ittai (Inhye, 2012, pág. 229).

Instando a los coreanos a abrazar la idea de que eran sujetos del imperio japonés, el gobierno colonial estaba sembrando el camino para la imposición del cumplimiento de deberes como ciudadanos japoneses, traducido luego en apoyo durante la guerra. La promesa de igualdad,

mucho más evidente en la visualización dentro del espacio expositivo de los pabellones de la cultura y costumbres de Corea (躍進朝鮮館 / Yakusin Chōsenkan / Booming of Korea), se hizo bajo el signo de integración como miembro de la propia cultura japonesa. El despliegue militar que acompañó los pabellones (Pabellón de Escrituras de Guerra / 武勳館) reclamaría la negación de Corea a través de la disposición de los coreanos a morir por el imperio japonés. *No es de extrañar que la mediación de los panoramas de esta exposición coincidiera con los ejemplos de dedicatorias suicidas de los soldados coreanos en nombre de la guerra santa del imperio* (Inhye, 2012, pág. 226).

I.I. II EL PROBLEMA DE LA CONTEMPORANEIDAD INTERNACIONAL VS. LA ESENCIA NACIONAL: LA BIENAL DE TOKIO

El desarrollo del arte japonés de la posguerra estuvo vinculado a la reestructuración de las organizaciones artísticas, la institucionalización del arte y las nuevas nociones marcadas por la necesidad de integrar y posicionar el arte japonés en un contexto global, a la vez de mantener su paradigma de ‘nacionalismo estético’. Todo este proceso estuvo contenido en la aparición y discusiones de nuevos conceptos en la crítica y la teoría del arte de la década de los cincuenta y que repercutirían en los años subsiguientes: *sekai-teki* (世界的 / global), *sekai-sei* (世界性 / de carácter global) y *kokusai-sei* (国際性 / de carácter internacional) entre otros (Tomii, 2011) (Manine, 2013).

Las exposiciones vinieron nuevamente a ser ese lugar de enunciación para negociar reclamaciones globales y afirmar o redefinir la especificidad cultural como parte de la lucha por

la hegemonía en un nuevo orden mundial (Manine, 2013). Comenzó así, desde el campo de la crítica y la teoría del arte, la demanda de aspiración de un *arte global* que entraría en constante pugna con la necesidad de mantener a flote la *esencia estética nacional* (es decir, lo específicamente japonés expresado de manera simbólica).

Luego de la pausa de la Segunda Guerra Mundial, la Bienal de Venecia se reinició en 1948, teniendo Japón su primera participación independiente en 1952. Se inauguraron además nuevas exposiciones internacionales entre las que se encuentran la Bienal de Sao Paulo (1951), Documenta (1955) o la Bienal de París (1959). Al interior de Japón, esta retórica se expresó en la apropiación del modelo bienal con la *Exposición Internacional de Arte, Japón* (Nihon kokusai bijutsu-ten / 日本国際美術展) en 1952, rebautizada a partir de 1961 en inglés como Tokyo Biennale.

La primera edición se realizó bajo el mecenazgo de *Mainichi Shimbun* (毎日新聞) y continuó celebrándose hasta de 1990. El emplazamiento del modelo de una exposición internacional de arte en Japón no estuvo ajeno a, sino en conversación con, los juicios de valor, las estructuras artísticas y la propia conformación del arte contemporáneo japonés. La bienal de Tokio constituyó el primer ensayo a gran escala de introducir arte internacional en Japón, y por ende de crear un diálogo dentro del propio territorio y para la audiencia nacional entre obras de artistas japoneses y foráneos.

Abriendo la década de 1960 y luego de las cuatro primeras muestras, tendrían lugar una serie de discusiones sobre la *característica nacional* en relación con la *internacionalidad*, expresadas en la conciencia de *simultaneidad* (同時性 / dōjisei). Yamashita Kōhei en su artículo *Reconsidering ‘The Japan International Art Exhibition (Tokyo Biennale)’: the intentions of*

international art exhibitions in Japan after WWII, recoge algunos pasajes de *La discusión de la mesa redonda sobre la Bienal de Tokio: una sugerencia hacia el mañana*, publicada en la revista de arte *Mizue* (みづゑ) vol. 701, en junio de 1963 y que reseñara algunas de las discusiones más importantes entre diferentes críticos:

(Tanaka Jō / 田中穰) En resumen, creo que es necesario distinguir la condición doméstica de la internacional. Aunque ha habido mucha discusión sobre Japón o la característica nacional contra la internacionalidad en los últimos años, la actitud al respecto ha sido aún caótica.

(Takashina Shūji / 高階秀爾) Aunque es natural que el arte haya sido teñido con un carácter internacional gradualmente porque hoy en día, el mundo se ha vinculado por grados, creo que el elemento de característica nacional que observaste ahora no se puede eliminar de las obras de arte reales, incluso si así lo deseamos. Sin embargo, los artistas son seleccionados con el reflejo de la condición doméstica. No estoy tan de acuerdo con eso. (Yamashita, 2018, págs. 76-77)

La bienal de Tokio permanece aún como un evento poco estudiado teniendo en cuenta su significación. No obstante, de todas sus ediciones la de mayor resonancia y por tanto la que cuenta con mayor número de análisis académicos es la décima, celebrada en mayo de 1970 y conocida como Dai 10-kai Nihon kokusai bijutsu-ten (第10回日本国際美術展). La muestra tuvo por título *Entre el hombre y la materia* (人間と物質展) y por sede el Museo de Arte Metropolitano de Tokio, itinerando luego por otras ciudades como Kioto, Nagoya y Fukuoka. El crítico de arte

Nakahara Yūsuke (中原裕介)², que fue nombrado Comisario General de la exposición, definió su plataforma curatorial en base a suprimir los premios y las representaciones nacionales propias de las bienales del momento (conocidas en ese entonces como Olimpiadas del Arte), separándose así de ediciones anteriores de esta misma. Nakahara quiso además eliminar las categorías tradicionales del arte aún determinantes en la década del sesenta que mantenían la supremacía de la pintura y la escultura, dando sitio a las formas más radicales del arte que había defendido a través de su carrera como crítico. Para ello seleccionó a cuarenta artistas³ que trabajaban en Japón, Europa y Norteamérica. El formato de exposición, al acoger obras del postminimalismo, el Arte Povera, el Conceptualismo y el *Mono-ha* (もの派), condicionó una nueva mirada para el público, la prensa y la crítica especializada, adaptados a modos más convencionales de obras y exhibición. La

² Nakahara Yūsuke (1931-2011) fue uno de los principales críticos de arte en la posguerra en Japón. Graduado de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Kyoto, Nakahara fue presidente de la escuela de artes liberales de la Universidad Seika de Kyoto, director artístico de la Galería de Arte Contemporáneo Art Tower Mito y director del Museo de Arte de la Prefectura de Hyogo, entre otros cargos, y autor de numerosos libros, entre los que se incluyen *Nonsense no bigaku* (1962, Aesthetics of Nonsense) y *Miru koto no shinwa* (1985, Myths of Seeing). En su larga carrera en la vanguardia de la crítica de arte japonesa, Nakahara escribió muchas críticas en un estilo racional que explicaba y apoyaba el trabajo de artistas de vanguardia, a la vez que dejaba su huella en la escena artística con la planificación y comisariado de importantes exposiciones como *Fuzai no Heya Ten* (Room in Alibi, 1963) y *Ningen to Busshitsu Ten* (Between Man and Matter, 1970).

³ Los artistas seleccionados fueron: Carl Andre, Marinus Boezem, Daniel Buren, Christo, Jan Dibbets, Albrecht Dietrich, Ger van Elk, Enokura Kōji, Luciano Fabro, Barry Flanagan, Hans Haacke, Horikawa Michio, Inumaki Kenji, Stephen J. Kaltenbach, Kawaguchi Tatsuo, On Kawara, Kazushige Koike, Stanislav Kolíbal, Susumu Koshimizu, Jannis Kounellis, Edward Krasiński, Sol LeWitt, Roelof Louw, Matsuzawa Yutaka, Mario Merz, Narita Katsuhiko, Bruce Nauman, Hitoshi Nomura, Panamarenko, Giuseppe Penone, Markus Raetz, Klaus Rinke, Reiner Ruthenbeck, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Shoji Satoru, Keith Sonnier, Jirō Takamatsu, Shintaro Tanaka y Gilberto Zorio. Ninguno de estos artistas era mujer.

radicalidad de este modelo, aunque no volvería a repetirse en las siguientes ediciones del evento, constituyó un parteaguas en el desarrollo del arte contemporáneo japonés y la curaduría, sentando las bases para futuras subversiones:

La Bienal de Tokio en efecto finalizó la institucionalización del gendai bijutsu como una práctica distinta del yōga (pintura de estilo occidental) y el nihonga (pintura de estilo japonés). Aunque el tipo de arte de vanguardia mostrado en la Bienal de Tokio fue finalmente incomprensible para el público en general, la exhibición en el museo fue crucial para que el gendai bijutsu reclamara un lugar en la sociedad, como lo demuestra la historia subsiguiente. (Tomii, 2011, pág. 197)

Las principales críticas a la bienal y la poca aceptación del público tuvieron que ver con la cuestión de la *internacionalidad* expresada en las obras y el formato de exposición. El problema estaba en cómo determinar *lo nacional* en el terreno del arte abstracto o conceptual cuando perdías la sobrilla de lo figurativo en la pintura y la escultura. El arte japonés de las primeras décadas de la posguerra se debatió entre dos demandas: la de las instituciones conservadoras internas, que expedían criterios de juicio y valor basados en una jerarquía introducida en la modernidad y que tenían a Occidente como canon; y la externa de los escenarios competitivos del arte internacional, en apariencia contestatarios, pero también con normas y paradigmas muy bien demarcados. La décima bienal de Tokio no hizo más que introducir las primeras amenazas reales de la *contemporaneidad internacional*.

I.II FEMINISMO DE ESTADO Y REPRESENTACIÓN

En su libro *En el reino de un emperador moribundo* (1993) la profesora Norma Field relata, de una manera muy íntima, la atmósfera que cubrió Japón durante los meses que rodearon la muerte del Emperador Shōwa (昭和天皇) en enero de 1989. A través de la apropiación de las historias de tres ciudadanos japoneses que se negaron a aceptar la complacencia del *sistema Tennō* y la omisión de su responsabilidad por crímenes de guerra pasados, Field examina lo que ella llama *un ejercicio masivamente orquestado de autocontrol* (*jishuku* - 自粛) (Field, 1993, pág. 21). Lo más interesante de su libro es cómo evidencia la evolución de esta idea de *autocontrol* (que en un principio significaba no tener celebraciones públicas), hacia un pacto social no escrito de *autocensura* ideológica y censura de los otros, acompañado de una condena al ostracismo de todos aquellos que se pronunciaron en contra de estas limitaciones del pensamiento.

Los discursos censurados durante las décadas siguientes estaban en relación directa con la *cuestión nacional*. La reflexión sobre el papel de Japón como agresor y víctima durante y después de la Segunda Guerra Mundial estuvo inevitablemente acompañada de una confrontación con el statu quo de la identidad nacional y la historiografía oficial. Una de las nociones que entran en juego en esta pugna es la de *memoria histórica*, que se veía afectada al declarar que la guerra había significado un acto de agresión y no de liberación en Asia. Comportaría también, entre otros, el reconocer aquellos crímenes de guerra que tuvieron como campo de batalla el cuerpo de la mujer, no sólo subyugada como sujeto colonial, sino como individuo con una identidad de género definida por *lo femenino*, algo que puede y debe poseerse. En el contexto de los códigos de la posguerra, la posición del poder respecto al cuerpo femenino, aunque siguió representando una proyección de

constructos sociales y culturales, incluyó una serie progresiva de cambios en el discurso que comenzaron durante el proceso de democratización con el sufragio universal de 1947.

En la historia de la política japonesa, la promulgación de la Ley de Igualdad de Oportunidad de Empleo (Ordenanza para la aplicación de la Ley de igualdad de oportunidades y de trato del hombre y la mujer en el empleo / 雇用の分野における男女の均等な機会及び待遇の確保 等に関する法律施行規則, EEOL por sus siglas en inglés) en abril de 1986 es vista como uno de los procesos más difíciles en la toma de decisiones legislativas. El proyecto se había presentado desde los años setenta y tardó más de una década para lograr su aprobación. Vista como la primera ley de igualdad de género dentro del mercado laboral, las críticas se centraban en que carecía de poder de ejecución real invisibilizando, en su puesta en práctica, la continuidad del trato discriminatorio hacia las mujeres ya que no existía un conjunto de medidas de protección respecto a: en qué modalidad de trabajo eran contratadas las mujeres (ej. trabajo de medio tiempo), qué pasaba con los empleadores que violaban la ley, la no existencia de un sistema de guarderías ni de cuidado de mayores apropiado, etc. Entre los esfuerzos posteriores para saldar estas deudas es posible mencionar nombrar la Ley de licencia para el cuidado de los hijos (1992), la Ley del seguro de atención de enfermería (1997), así como la Ley básica de igualdad de género en la sociedad (1999). No obstante, dentro de la escena doméstica las restricciones que pesan sobre el desarrollo profesional de las mujeres se mantuvieron casi inamovibles, aún hasta la fecha de hoy.

La EEOL pone de manifiesto el ejercicio del poder en las relaciones de género con la sociedad a través de la implementación de políticas y leyes (Kano, 2018). Estas más que relaciones, divisiones de género en el mercado laboral estaban fuertemente basadas en una interpretación de lo que el *género* significaba y conllevaba dentro del espacio social y familiar trasladadas al espacio

del trabajo. Como varios estudios demuestran, su significación se encuentra en que no sólo se contratan sujetos *femeninos* o *masculinos* sino *relaciones de identidad* basadas en la idea de *lo femenino* y *lo masculino* cultural y socialmente definidos en una *identidad de género* (Weeks, 2011).

La antes mencionada *Ley fundamental para la igualdad entre los géneros en la sociedad* (Ley N° 78 de 1999) por su parte, estipuló entre sus artículos lo siguiente:

A fin de responder a los rápidos cambios que se producen en la situación socioeconómica del Japón, como la tendencia a reducir el número de niños, el envejecimiento de la población y la maduración de las actividades económicas domésticas, se ha convertido en una cuestión de importancia urgente la realización de una sociedad con igualdad de género en la que los hombres y las mujeres respeten los derechos humanos de los demás y compartan responsabilidades, y todos los ciudadanos sean capaces de mostrar plenamente su individualidad y capacidad independientemente del género.

*(Artículo 2) Formación de una sociedad con igualdad de género: formación de una sociedad en la que tanto hombres como mujeres, como miembros iguales de la sociedad, tengan la oportunidad de participar libremente en actividades en cualquier campo de la sociedad y, por lo tanto, disfruten por igual de beneficios políticos, económicos, sociales y culturales, así como de responsabilidades compartidas.*⁴

⁴ 少子高齢化の進展、国内経済活動の成熟化等我が国の社会経済情勢の急速な変化に対応していく上で、男女が、互いにその人権を尊重しつつ責任も分かち合い、性別にかかわらず、その個性と能力を十分に発揮することができる男女共同参画社会の実現は、緊要な課題となっている。

Una vez más, se trataba de un discurso de igualdad basado en los deberes más que en los derechos. Porque cuando el ejercicio legislativo no viene acompañado de un cambio en las estructuras que determinan el papel impuesto a las mujeres en la sociedad, la discriminación hacia quienes luchan contra una larga herencia de prejuicios de género y limitaciones patriarcales sigue siendo la norma. Es aquí cuando el ejercicio del poder en la representación de género deviene en un discurso conocido como *feminismo de estado*. La antes mencionada representación de género consiste entonces en describir, analizar y explicar la naturaleza de género del *quién* y el *qué* del discurso de representación.

El *feminismo de estado* se refiere a la agenda feminista del gobierno, basada a una serie de medidas previstas para introducir una mirada de género en sus relaciones con la sociedad (Kano, 2016). Es un discurso que busca validarse promoviendo los derechos de la mujer en relación con los del hombre. Sin embargo, como ya mencioné, el ejercicio legislativo por sí sólo no socaba las jerarquías de género que perpetúan la desigualdad basada en el sexo, y por ello el discurso político se vuelve epidérmico y no cala en la médula de la estructura cultural y social.

Desde mediados de los años noventa, el gobierno japonés ha promovido formalmente la creación de una sociedad con igualdad de participación (男女共同参画). Sin embargo, al tener el discurso como trasfondo un interés por el crecimiento económico (fenómeno conocido como *womenomics*) y demográfico más que en mejorar la situación de las mujeres, ha devenido en foco

一 男女共同参画社会の形成 男女が、社会の対等な構成員として、自らの意思によって社会のあらゆる分野における活動に参画する機会が確保され、もって男女が 均等に政治的、経済的、社会的及び文化的利益を享受することができ、かつ、共に 責任を担うべき社会を形成することをいう。

En: http://www.gender.go.jp/english_contents/about_danjo/lbp/laws/pdf/laws_01.pdf

de fuertes rechazos, especialmente de parte de los movimientos feministas y sus académicas (Kano, 2018).

Como refiere la Kano Ayako en su libro *Japanese Feminist Debates: A Century of Contention on Sex, Love, and Labor*:

Aunque ‘gender equal’ es la traducción oficial al inglés de 男女共同参画 (danjo kyōdō sankaku), la frase en japonés significa ‘participación conjunta de hombres y mujeres’. Es una frase intencionadamente vaga que evita la palabra japonesa 平等 byōdō, que significa ‘igualdad’. La elección estratégica de esta frase ha sido explicada por Ōsawa Mari (大澤真理), economista feminista que ha trabajado en el Consejo para la Igualdad de Género del Gobierno (男女共同参画審議会), quien señala que los políticos conservadores han sido cautelosos durante mucho tiempo con el término 男女平等 danjo byōdō, porque lo asocian con la igualdad de beneficios más que con la igualdad de oportunidades. (Kano, 2016, pág. 142)

Recientemente, varios estudios han puesto en evidencia y desafían el falso discurso del feminismo de estado, como *Too Few Women at the Top: The Persistence of Inequality in Japan*, de Nemoto Kumiko (2016) donde la autora analiza cómo el número de mujeres en puestos de poder y autoridad en las empresas japonesas se ha mantenido bajo a pesar del aumento en el número de mujeres educadas y la aprobación de la legislación sobre la igualdad de género. En su introducción Nemoto plantea que:

La condición de empleo marginal de las mujeres ha sido el defecto en el Japón de la posguerra y ha estado en el nexo de las relaciones institucionales de Japón entre el Estado, los negocios, el mercado laboral y la familia; por lo tanto, cambiar aquellas cosas que han inhibido el estatus de la mujer requerirá cambios

en todos estos otros ámbitos. Cuando discuto que la baja condición de la mujer ha funcionado económica e ideológicamente como parte del sistema japonés de empleo basado en la protección, no sólo quiero decir que las mujeres empleadas a tiempo parcial y las trabajadoras temporales han permitido a las empresas ahorrar en costos laborales, sino también que la lógica del ahorro de costos de las empresas ha sido inherente a las costumbres de contratación, remuneración y promoción, y ha reforzado estereotipos en el lugar de trabajo, que, por lo tanto, siguen bloqueando las oportunidades de las mujeres de incluso dibujar junto con los hombres. (Nemoto, 2016, pág. 4)

¿Qué pasa entonces en el escenario del arte? ¿Cuál es la situación de representación de género en las instituciones culturales japonesas? Recientemente la revista *Bijutsu Techō* (美術手帖)⁵ publicó una serie de estadísticas para analizar la brecha de género en universidades de arte y museos. Como resultado encontró que las obras de artistas masculinos todavía representan entre el 78% y el 88% y sólo entre el 10% y el 13% de las obras son de artistas mujeres (Fig.1). En el caso de la proporción de directores, curadores y personal de asuntos generales de cincuenta y cinco museos (incluidas todas las empresas públicas, privadas y administrativas independientes), aunque el número de mujeres curadoras constituye el 74%, la proporción de hombres directores es del 84% (Fig.2).

⁵ 統計データから見る日本美術界のジェンダーアンバランス。シリーズ：ジェンダーフリーは可能か？ (Gender imbalance in the Japanese art world seen from statistical data. Series: Is *gender free* possible? I), en <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s21/19922>

Este estudio denota que la proporción de hombres aumenta con el incremento del estatus y de la percepción de la renta básica. Aunque este no es quizás un fenómeno particular de Japón (Fig.3), los procesos de segregación en base al género se encuentran enraizados, sino justificados, desde los sistemas de pensamiento predominantes en la sociedad japonesa y constituyen el principal indicador de la desigualdad en el empleo. En el contexto del arte japonés, la segregación vertical significa que las mujeres se concentran en el extremo inferior de la jerarquía del empleo, es decir son mayormente curadoras porque la curaduría implica casi siempre un trabajo de medio tiempo; y la segregación horizontal se vería en la concentración o más bien, visibilización de las mujeres en la realización de obras tradicionalmente entendidas como *femeninas*, díganse modos de expresión más asociados con las artesanías, como veremos en el siguiente capítulo.

Siendo así, ¿cómo ha afectado entonces esta política la escena del arte japonés contemporáneo? El feminismo de estado ha influido en la representación de género dentro del mundo del arte a través de la diplomacia cultural. Esta relación entre el arte contemporáneo y el estado se da principalmente a través de las instituciones oficiales y de la política cultural que estas implementan. Estos lineamientos, que afectan la producción, distribución y recepción de las obras de arte, tienen por objetivo fundamental, como ya hemos visto, producir sentido sobre *lo nacional* especialmente en la arena internacional.

En medio del desarrollo de esta política de estado, el pabellón japonés de la bienal de Venecia experimentó un aumento súbito del número de participantes mujeres, curadoras y artistas, sin precedentes en el campo del art del país, y que tuvo una demarcación temporal del 2001 al 2015. Este boom es aún más significativo cuando analizamos el propio contexto de la bienal de Venecia: la edición de Catherine David (1997), primera mujer curadora del evento contó con

menos del 17% de mujeres; la curada por Okwui Enwezor (2002) y enunciada desde lo poscolonial, incluyó sólo treinta y cuatro mujeres de un total de ciento dieciocho artistas participantes, resultante en un 29%. Estas cifras variaron poco en los años subsiguientes (Fig.4).

De nuevo, las exposiciones internacionales encarnan el terreno de experimentación para proyectar una imagen *remodelada, codificada en términos retóricos, bastante distinta de su existencia social*. Si tomamos en cuenta la situación de la mujer dentro el contexto del arte japonés, podríamos decir entonces que esta apropiación del cuerpo femenino se da en términos de lo que Peter Brooks describe como una representación que, de hecho, ni siquiera representa el cuerpo de esa mujer, sino una construcción social y fantasmática del hombre (encarnado en el Estado) que lo observa (Brooks, 1993).

CAP. II.- GÉNERO Y ARTE JAPONÉS.

INTRODUCCIÓN

*Any attempt to place Asian women within a
totally Western feminist context would be an act
of poscolonial piracy.*

Binghui Huangfu, *Text&Subtext*

A percepción de la curadora y feminista japonesa Kasahara Michiko, la más grande transformación ocurrida en la sociedad nipona en las décadas recientes fue la concerniente a la toma de conciencia femenina. El rápido incremento del número de mujeres que decidió ir a la universidad o entrar al mercado laboral, fue un claro indicador del ánimo de autodeterminación. Sin embargo, la estructura social que las enmarca, así como la mentalidad masculina que dirige y controla las instancias de poder, se mantuvo casi inamovible (Kasahara, 2007).

Japón se posiciona en el número 101 (de entre 145 países), en el Índice de Brecha de Género, escalón particularmente bajo comparado con su Producto Interno Bruto (PIB), el tercero del mundo. La causa de este fenómeno se encuentra en que, aunque el empleo femenino haya crecido, las mujeres son propensas a inclinarse por trabajos de medio tiempo (12% de hombres contra un 57% de mujeres), los cuales traen muy escasos beneficios. Aunado a que los salarios no son igualitarios y que las mujeres se ven presionadas a abandonar sus puestos cuando se casan o son madres, dicho panorama resulta muy poco favorable para mantener un rol laboral activo y alcanzar logros profesionales sobresalientes (Kasahara, 2007). En este sentido, existe una relación muy directa entre los factores económicos y, por ejemplo, el número mayoritario de mujeres curadoras. La

razón se encuentra en que muchos curadores trabajan de manera no regular, con un plazo fijo y con un salario bajo (Namba, 2012).

Aunque el término *jendā* resulta ser un anglicismo, la ideología de género en Japón no es un préstamo de Occidente. Sus raíces se encuentran en el *Seitō-sha* (青鞆社 - Sociedad de las Medias Azules)⁶, el primer grupo en proponer una ideología liberadora de la mujer japonesa formado en 1911 por la escritora y activista política Hiratsuka Raichō (平塚らいてう). Desde finales de la década de 1960 hasta principios de la década de 1970, el movimiento de liberación de la mujer se desarrolló a nivel mundial junto con la tendencia del feminismo de la segunda ola. En Japón se le llamó ウーマンリブ運動 (*Woman-Ribu-Undō*) y se centró en mirar críticamente las normas matrimoniales y familiares que eran social y culturalmente consideradas como felicidad para la mujer (Matsui, 1990).

Las discusiones alrededor de la categoría de género en el arte en Japón se iniciaron también en la posguerra. Sin embargo, estos primeros pasos no tuvieron mucha influencia en el contexto artístico (Kasahara, 2007). La atención al arte hecho por mujeres por parte del discurso crítico puso en el centro de las discusiones las nociones de arte y sensibilidad femeninos, desde mediados de los ochenta hasta entrados los noventa. No sería hasta la década de los noventa que, acompañados

⁶ Seitō-sha – Sociedad de las medias azules, fue un movimiento de liberación de mujeres activo de 1911 a 1916, que marca el inicio del feminismo en Japón. Fue lanzado por Hiratsuka Raichō (1886-1971), siguiendo los pasos de activistas como Kishida Toshiko y Fukuda Hideko. La sociedad publicó una revista literaria que contenía exclusivamente obras de mujeres (entre ellas Yosano Akiko). El movimiento fue debilitado por varios escándalos relacionados con *mujeres que fueron demasiado liberales*, y la revista dejó de publicar en febrero de 1916. Tomado de Enciclopedia Japonesa, 2002.

a una proliferación de exposiciones con mirada de género, comenzarían a generarse los más importantes debates sobre esta categoría en el contexto japonés. En este capítulo analizaré algunas de las principales discusiones públicas ocurridas en la escena japonesa, desde mediados de los años ochenta hasta finales de los noventa, periodo inmediatamente anterior a nuestro marco temporal de estudio. La importancia de estos debates se encuentra en que tuvieron lugar en los más relevantes espacios de promoción y discusión del arte contemporáneo japonés: las revistas especializadas y los fórums sobre cultura, siendo liderados por prominentes críticos de arte y curadores.

Para entender la posición que ha sido asignada a las mujeres en el campo del arte en Japón, es fundamental poner en contexto las estructuras y las instituciones académicas, políticas y sociales que enmarcan cada período. De este modo intentaré dar mayor trascendencia a la conquista de aquellas primeras pequeñas libertades hasta los más recientes logros por ellas alcanzados. De ahí que iniciaré este capítulo haciendo un breve recuento del desarrollo del arte moderno en Japón, en relación con el papel de ciertas estructuras en la posibilidad de visibilidad de las mujeres artistas.

II.I LA MUJER EN EL ARTE JAPONÉS MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

Como espejo de una sociedad tradicional, la escena artística japonesa de la preguerra estaba ligada a un orden estricto de antigüedad y liderazgo, que regía las políticas emanadas de asociaciones de artistas o *bijutsu dantai* (美術団体). Esta estructura encarnó las principales divisiones en el contexto del arte japonés moderno, con distinciones de artistas consagrados y emergentes, de técnica, temáticas u orientación (nacional e internacional), encarnando un sistema de afiliación totalizante del contexto de las artes fuera del cual era casi imposible sobrevivir (Hong, Hayashi, & Sumitomo, 2012) (Conant, 2012).

Uno de los problemas peculiares del desarrollo artístico japonés en este momento fue la brecha que se produjo entre las artes tradicionales y el arte moderno, y que las *dantai* evidenciarían, con la introducción de nuevas técnicas y conceptos propios de la historia del arte occidental durante la restauración Meiji (1868 - 1912). Uno de los ejemplos más mencionados, producto de esta ruptura, fue el surgimiento de las nociones de *nihonga* (arte japonés) y *yōga* (pintura al óleo de estilo occidental), nacidas del proceso de modernización. Esta distinción permea aún, en el contexto de lo contemporáneo, la producción del arte japonés (Conant, 2012).

La palabra *nihonga* surgió en el contexto japonés de fines del siglo XIX, para llenar una nueva necesidad discursiva. Previo a esta fecha, no existía una palabra para denominar la pintura japonesa en su conjunto, al modo de organización occidental. Existían, en cuestiones de estilo, referencias a escuelas de pintura, caracterizadas como primariamente japonesas o *yamato-e*, occidentales *ranga*, y chinas *kara*; pero los principales nombres estaban basados en modelos a copiar o en la relación con el maestro. El *nihonga* nace entonces en relación con el *yōga*,

asumiendo un estatus de término sombrilla para reunir esta pluralidad de escuelas. La aparición del término enfatiza una línea narrativa en la que el entusiasmo primero por la pintura al óleo devino luego en la necesidad de proteger *la esencia nacional* y con ella la pintura japonesa (Foxwell, 2015, pág. 3). Esta categorización de la pintura japonesa como entidad única, se debe también a la influencia y visión de no-japoneses, como Ernest Fenollosa (1853 – 1908); la emergencia de una audiencia internacional; así como el primer surgimiento de una escuela nacional de pintura: la Escuela de Bellas Artes de Tokio (1889, Tokyo Bijutsu Gakkou).

Durante el período Meiji surgieron también las *gadan* (画壇) o plataformas para la exposición de pintura, en las que el gobierno convocaba a salones o *bunten* (文部省美術展覧会 – *monbushou bijutsu tenrankai*, abreviada a 文展 – *bunten*)⁷ y que actualmente son consideradas por los historiadores como la principal estrategia de colectivismo del Japón de la preguerra, fundamental para el desarrollo del arte moderno (Hong, Hayashi, & Sumitomo, 2012). No obstante, la selección para participar en estas muestras nunca era democrática pues estaba dominada por la estructura jerárquica de las *dantai*, es decir que un artista que no estuviera asociado difícilmente podía alcanzar visibilidad independientemente de los méritos de su trabajo. Entre los principales problemas de este tipo de organizaciones artísticas se pueden nombrar entonces el favoritismo y el faccionalismo resultante del sistema de jurado, que engendraría estancamiento creativo y complacencia crítica. Por otro lado, estaba regido también por una lógica del mercado que, aunque

⁷ Las Bunten pasarían a llamarse Teiten (Imperial Academy of Fine Art Exhibition, 1919), luego Shin (New) Bunten (1937), y finalmente Nitten (Japan Fine Arts Exhibition) que comenzó después de la Segunda Guerra Mundial, en 1946, y continúa funcionando hasta el día de hoy a través de la exposición de obras de Nihonga, Yōga, escultura, artesanía y caligrafía.

incipiente aún, era determinante ya que exponer significaba casi siempre ventas aseguradas (Conant, 2012) (Tomii, 2011).

En oposición a estas estructuras y debido al discurso democratizador de los años cincuenta, surgieron los *zen'ei* (前衛) o artistas de vanguardia, quienes empleaban medios alternativos de producción y exhibición. En un inicio sólo podían hacerlo en pequeñas galerías que tenían interés por artistas emergentes. Los grandes museos o galerías comerciales estaban interesados solamente en artistas occidentales de renombre internacional o en destacados artistas japoneses del *nihonga*. Las publicaciones periódicas comenzaron a jugar un rol importante en estos años. La Exposición Independiente de Yomiuri fue una institución clave del arte de la posguerra en Japón pues proporcionó un espacio para la experimentación a individuos y grupos de artistas que se encontraban fuera del régimen de las *dantai*. Era patrocinado por el Periódico Yomiuri y celebrado anualmente en el Museo de Arte Metropolitano de Tokio desde 1949 hasta 1963 (Tomii, 2011).

En este contexto, como es de esperarse, las mujeres artistas tenían mayor desventaja, pues eran segregadas debido a la idea de *nyōryū* (女流 – estilo femenino). Este término contenía, entre otras ideologías, la connotación negativa de mujer burguesa que pintaba por hobby, y no se logró eliminar del circuito artístico hasta la década de los ochenta (Mostow, Bryson, & Graybill, 2003).

Las mujeres tampoco tuvieron acceso a educación equitativa hasta finales de 1940. Antes de la Segunda Guerra Mundial, la mayor parte del período escolar estaba dividido por sexos, y los currículos de las escuelas de niñas estaban enfocados primordialmente a las labores domésticas. Aunque las mujeres podían aspirar a una educación universitaria en artes, su currículum era nuevamente mucho más limitado que el ofrecido a los hombres. Además, es importante señalar el

hecho de que sólo las mujeres de clase alta podían pagar estudios de este nivel o mentores personales. Otra división de género en la escena artística japonesa estaba, como ya mencioné, en la separación entre la pintura tradicional y la artesanía, y los nuevos medios de estilo occidental. Las artes tradicionales eran vistas como un entretenimiento favorable a la mujer, veta de la que muy pocas pudieron librarse.

II.I. I ARTISTAS CONTESTATARIAS

Ogura Yūki (小倉遊亀 / 1895 – 2000) fue una de las primeras mujeres en lograr escapar del estigma de este designio y ser reconocida como una de las grandes maestras del *nihonga*. Cuando Ogura comenzó a pintar en la década de 1920, los motivos centrales de su obra eran la naturaleza estacional y de simbología nacional (como el monte Fuji), y el *bijinga*. La mujer era asumida tradicionalmente como objeto de la pintura y nunca no como un sujeto actuante. De ahí que provoque sorpresa que Ogura haya sido aceptada como parte del *Nihon Bijutsuin* (日本美術院 – Instituto Japonés de las Artes), en 1932, convirtiéndose en la primera mujer en alcanzar este reconocimiento (Yamada, 2004).

Una de las pocas artistas de renombre de la preguerra fueron Migishi Setsuko (三岸節子/ 1905 – 1999) destacada pintora *yōga*, y Katsura Yuki (桂ゆき / 1913-1991) fundadoras del *Jyoryū Gaka Kyōkai* (Asociación de Mujeres Pintoras) en 1946 y el *Nihon Avant-Garde Artists Club* en 1947, dando los primeros espacios para las posibilidades de exposición y visibilidad de las mujeres (Volk, 2003).

La admisión de estudiantes femeninas a las principales escuelas de arte después de la Segunda Guerra Mundial dio lugar al primer aumento dramático en el número de mujeres artistas en Japón. En 1900 se había fundado la *Joshi bijutsu gakkō* (女子美術学校, ahora *Joshi Bijutsu Daigaku* o Universidad de las Artes para Mujeres). En 1946, luego de que el gobierno japonés emitiera pautas para renovar la educación de las mujeres, las instituciones de arte, incluida la elitista *Tokio Geijutsu Gakkō* (ahora 東京美術大学 *Tōkyō Bijutsu Daigaku* o Universidad de Bellas Artes de Tokio), cambió a un sistema mixto. Del mismo modo, las organizaciones de arte *bijutsu dantai* más establecidas comenzaron a otorgar membresías a mujeres artistas a diferencia del sistema de preguerra en el que, aunque estas eran a veces aceptadas en las exposiciones anuales, rara vez se les invitaba a convertirse en miembros.

Las nuevas organizaciones de vanguardia, junto a los cambios educativos que aumentaron el número de mujeres artistas, dieron lugar a importantes transformaciones en el mundo patriarcal y jerárquico del arte japonés. Las mujeres artistas de vanguardia produjeron obras esencialmente más radicales que algunos de sus pares masculinos, no obstante, su trabajo alcanzaba muy poco reconocimiento (Yoshimoto, 2003).

A principios de la década de 1950, los nombres de mujeres artistas comenzaron a aparecer cada vez más en exposiciones y reseñas. Entre las que tuvieron mayor relevancia dentro de colectivos de artistas del *zen'ei* (vanguardias) puedo señalar a Fukushima Hideko (福島秀子 / 1927-1997) del *Jikken Kōbō* (Experimental workshop) y Tanaka Atsuko (田中敦子 / 1932 – 2005), en *Gutai Art Association* (Asociación de Arte Concreto, 1955 - 1972) cuyas miembros mujeres fueron las primeras artistas en usar su cuerpo como material (Yoshimoto, 2003). No obstante, sus logros siguen siendo en su mayor parte desconocidos. Como señala la curadora Kokatsu Reiko (小

勝 礼子), este éxito no necesariamente conducía a una transformación fundamental de la posición de las mujeres en el mundo del arte japonés. A pesar de que algunas se hicieron prominentes en las organizaciones artísticas establecidas, todavía estaban en minoría y eran incapaces de anular la preconcepción social de las mujeres como inadecuadas para ser artistas profesionales.

Coincidiendo con los cambios geopolíticos sin precedentes que se produjeron luego de la Guerra Fría, el año 1989 marca un momento de tensión en Japón cuando el pasado imperialista y su revisionismo histórico (1982) adquirieron renovada potencia tras la muerte del Emperador Hirohito (昭和天皇).

Idemitsu Mako (出光真子 / 1940) (Yoshimoto, 2005) es una de las artistas mujeres más sobresalientes de la posguerra y una pionera del video arte japonés. En su exploración narrativa experimental de los roles de las mujeres en el Japón contemporáneo, recrea historias donde es posible vislumbrar connotaciones feministas, especialmente el conflicto con las expectativas tradicionales y patriarcales de las mujeres en la cultura japonesa, en las cuales los hombres son privilegiados y las mujeres son preparadas para ser esposas y madres. Dentro de la obra de Idemitsu, las pantallas de video y las imágenes representan la lucha interna del protagonista: recuerdos, conciencia, presión familiar. Su obra *Hideo, it's me, Mama* (1983) explora el universo defectuoso de la familia japonesa contemporánea, exponiendo la identidad de una mujer como madre a través de las relaciones madre-hijo y marido-esposa.

Otra de las artistas más prominentes de este período es Shimada Yoshiko (嶋田美子 / 1959) (Hein & Jennison, 2011). Shimada adquirió prominencia internacional en la década de 1990 por su crítica al organismo nacional, en particular a la relación entre la mujer y el estado imperial de guerra. Su obra, que enfrenta las agresiones de Japón durante la Segunda Guerra Mundial en

Asia, la ocupación, y temas como las *mujeres de confort*, reflexiona de manera vital sobre el papel social y la agencia del arte y la artista. Como una de las activistas del arte feminista más abiertas de su generación, Shimada ha sido activista clave de las cambiantes condiciones culturales que permean las actividades organizadas por mujeres artistas y la reescritura de sus historias sociales.

II.II PUBLICACIONES SERIADAS Y DEBATES PÚBLICOS

Para Kasahara Michiko, el mencionado cambio de actitudes en la mentalidad femenina japonesa se vino a percibir de manera más evidente en el mundo del arte a partir de los años noventa, cuando el número de mujeres artistas y estudiantes de historia del arte también creció de modo notable (Kasahara, 2007). Así mismo, la producción de obras, exposiciones y estudios teóricos con temática de género cobraron mucha mayor significación. Este proceso vino igualmente acompañado de un fuerte rechazo por parte de académicos, aferrados a un ejercicio de la historia del arte mucho más tradicional.

La revista *Bijutsu Techō* (美術手帖) publicó una serie de artículos sobre las relaciones entre la perspectiva de género y el desarrollo del arte contemporáneo en Japón⁸. Poniéndose a sí misma en el foco de discusión, el actual departamento editorial indagó sobre aquellos artículos especiales dedicados a artistas mujeres en la revista durante los últimos treinta años y calculó así la relación de género. Como resultado encontró que, de ciento nueve reseñas individuales, sólo doce estuvieron dedicados a mujeres. Dado que Kusama Yayoi (草間彌生) y Matsui Fuyuko (松

⁸ Ver listado completo de artículos y estadísticas en <https://bijutsutecho.com/magazine/series/s21>

井冬子) aparecieron varias veces, el cálculo por número de personas resultó en sólo siete: Kusama, Matsui, Ono Yōko(オノ・ヨーコ), Kawakubo Rei (川久保玲 - Comme des Garçons), Ninagawa Mika (蜷川実花), Yamamoto Yōko (山本容子) y la finlandesa Tobe Jansson. Este gran desbalance es reflejo de la propia escena artística japonesa, donde las mujeres aún hoy batallan por alcanzar visibilidad en un contexto de valores centrados en el hombre. Debido al rango de tiempo de las estadísticas recién mencionadas, el análisis no incluyó el número especial que publicara *Bijutsu Techō* en agosto de 1986, titulado *Bijutsu no chōshōjo-tachi* (美術の超少女たち) o *Superchicas del arte*.

De 1997 a 1998 se desarrolló en Japón una controversia académica, principalmente en el marco de las revistas de arte *LR* y *Aida* (あいだ) y que se centró en dos situaciones que estaban teniendo lugar en la escena artística: las exposiciones de arte con perspectiva de género y el cuestionamiento a la propia metodología de la historia del arte (Kano, 2003). En respuesta a las críticas de Sanda Haruo (三田晴夫) editor de arte del *Mainichi Shimbun* (毎日新聞), Inaga Shigemi (稲賀繁美) del Centro Internacional de Investigación para Estudios Japoneses (国際日本文化研究センター) y Ogawa Hiroshi (小川裕允) de la Universidad de Tokio (東京大学), salieron a la luz los textos de Ogatsu Kyoko (小勝禮子) del Museo de Arte de la Prefectura de Tochigi (栃木県立美術館), Wakuwa Midori (若桑みどり) de la Universidad de Chiba (千葉大学), Chino Kaori (千野香織) de la Universidad Gakushuin (学習院大学) y Suzuki Kinoko (鈴木杜畿子) de la Universidad de Meiji Gakuin (明治学院大学) (Kano, 2003).

En el trasfondo de estas controversias se encontraba cierta incomodidad hacia las exposiciones relacionadas con el género y basadas en una mirada feminista, que habían comenzado a ir en aumento en los museos y galerías. En el caso de la historia del arte, el detonante fueron las nuevas perspectivas que estaban siendo propuestas a la hora de realizar análisis de obras o movimientos artísticos del pasado, y que conllevaban una resemantización de las categorías fundamentales del arte. Estas disputas tuvieron su más alta expresión en el marco del simposio 「今、日本の美術史学をふりかえる」 (*Ahora, revisando la historia del arte japonés*) que tuvo lugar del 3 al 5 de diciembre de 1997, con la presentación de Chino Kaori titulada *La importancia de los estudios de género en la historia*⁹. Esta misma autora recogería posteriormente lo debatido en su texto 「女？日本？美？」, 「美術館・美術史学の領域にみるジェンダー論争」 (*¿Mujer? ¿Japón? ¿Belleza? Controversia de género en el campo y la historia del arte*) de 1999 (Kano, 2003).

Dedicaré el presente acápite a analizar algunos de los discursos más importantes respecto de este rublo. Es importante señalar que las traducciones de los textos fueron realizadas en conjunto con profesores de lengua.

⁹ Ver *The Twenty-First International Symposium on the Preservation of Cultural Property The Present, and the Discipline of Art History in Japan* en

http://www.tobunken.go.jp/~bijutsu/english/projects_activities/kokusai/kokusai21st/index-e.html?fbclid=IwAR0iyoHzZUKnunMK0Ng8ijyX3jmsgFnCtbqsCmw7sHWAttFDDZYk0EaHuxM

II.II. I LAS SÚPER CHICAS DEL ARTE (1986 - VER ANEXO 1)

No fue hasta los años ochenta que comenzó a notarse el incremento de una serie de publicaciones enfocadas en la producción de mujeres artistas. Entre ellas cabe mencionar el número que editara la revista *Bijutsu techō* en agosto de 1986, titulado 「美術の超少女たち」 o *Superchicas del arte*. Los artículos incluidos en esta edición celebraban el hecho de que las creadoras reseñadas hubieran logrado posicionarse en un contexto liderado por hombres. Se recogió el trabajo de treinta y nueve jóvenes artistas recién graduadas de las universidades de arte que estaban abriéndose camino en la escena japonesa.

Entre los ensayos publicados se encuentra 「超少女身边宇宙」 (*El universo personal de las super chicas*), de Shinohara Motoaki¹⁰ (篠原資明). Shinohara comienza su texto declarando que se encuentra en una posición difícil, como hombre, al tener que analizar la obra de mujeres artistas, y también porque cada vez se hace más difícil distinguir cuando una obra es realizada por una mujer y cuando no. Y dice: *todo puede ser simulado* lo cual implica copiar algo que no se encuentra de manera natural en tu ser. El autor agrupa sus análisis bajo los rubros de hogar (家), bordado (縫うこと) u horneado (焼くこと) para mencionar artistas que tocan estos espacios, utilizan materiales relacionados con ellos o realizan un tipo de trabajo muy íntimo y cercano a la artesanía. Aunque Shinohara parece encontrarse constantemente en una encrucijada con sus

¹⁰ Shinohara Motoaki (1950) es poeta, crítico de arte, Director del Museo de Arte Takamatsu y profesor honorario de la Universidad de Kyoto. Se especializó en estética e historia del arte dentro de la división de filosofía de la Facultad de Posgrado de la Universidad de Kyoto. Shinohara ha contribuido continuamente a la esfera del arte moderno desde su período como profesor en la Universidad de Artes de Osaka, la Universidad de Artes de Tokio, y otros durante los años 80, extendiéndose a sus críticas de arte moderno

propios conceptos o manera de entender este arte hecho por mujeres, al emitir criterios como que él mismo siendo hombre se siente vinculado con el espacio del hogar, hay un momento en su reflexión que plantea que:

Los hombres siempre quieren que las mujeres se presenten como seres fragantes, y las mujeres casi siempre sueñan con perfumar el aroma como mujeres. Y puede haber obras que te hagan sentir el aroma de esa atmósfera. Ciertamente, cada obra de arte tiene su propia atmósfera. Lo que Benjamin llamaría Aura. Pero lo que quiero decir aquí no es ese tipo de cosas, sino un significado más limitado.

No es un aura, es algo inferior. Entonces menciona obras que emanan esa *fragancia* femenina, una atmósfera que delata su origen.

En la transcripción de la conversación entre la crítica literaria Matsuoka Kazuko (松岡和子)¹¹ y el director creativo Enomoto Ryōichi (榎本了壹)¹² se discute sobre como de manera general las mujeres artistas usaban materiales como la tela, acentuando sus cualidades tácticas, y

¹¹ Matsuoka Kazuko (1942) traductora, crítica teatral, ha traducido todas las obras de Shakespeare al japonés. Es la traductora designada para el proyecto del Teatro de las Artes de Saitama de escenificar las obras completas de Shakespeare.

¹² Enomoto Ryōichi (1947). Graduado de la Universidad de Arte Musashino, del Colegio de Arte y Diseño. Director creativo y productor. Director de Atamatote International, profesor invitado en la Escuela de Postgrado de la Universidad de Arte y Diseño de Kioto, y director/secretario del foro interdiseño de Japón. Sus publicaciones incluyen Art Virus, Urbanart Memorial, Super Calligraphy de Ryoichi Enomoto y Tokyo Monsterland. Enomoto ha producido las exposiciones *Nippon Graphic*, *Objet TOKYO* y *URBANART* entre 1980 y 1999. Fue miembro del comité de selección de emblemas para los Juegos Olímpicos y Paralímpicos Tokio 2020.

manejaban colores primarios, o se interesaban en formas orgánicas (flores y plantas). Las conectaban además con una *disposición ornamental*, y señalaban entonces que la abstracción era su punto débil. Se incluyeron muchos estereotipos al supuesto estilo y contenido femenino en el arte, como que las mujeres no conceptualizaban de antemano, sino que eran espontáneas e intuitivas, e incluso irracionales (Mostow, Bryson, & Graybill, 2003).

Las claves para entender lo incorrecto de esta visión, las podemos encontrar en un texto fundacional de los estudios de género en el arte y que es *Por qué no han existido grandes mujeres artistas*, de Linda Nochlin (1971)¹³. En él se expresa que, si bien es cierto que la experiencia de vida de la mujer puede ser diferente a la del hombre, no todas las artistas mujeres se vuelcan hacia la vida doméstica, la infancia o la maternidad como una fuente de temas, esto sin mencionar que la historia del arte está plagada de hombres artistas que han recreado estas escenas en sus obras. Lo erróneo de estas conjugaciones se encuentra en que tienen que ver más con un juicio basado en términos de una escala binaria de *masculinidad* versus *femineidad* que con el género del artista en sí. Nochlin lo resume diciendo que:

El problema reside, no tanto en algunos conceptos de lo que es la femineidad, sino en la falsa interpretación de lo que es arte, compartida con el público en general; en la ingenua noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales. El arte casi nunca es eso y el gran arte nunca lo es. Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el

¹³ Publicado en japonés en la revista *Bijutsu Techō* en 1976.

noviciado o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o papel, en piedra, arcilla, plástico o metal. No se trata ni de un melodrama ni de un susurro confidencial (Nochlin, 2007, págs. 21-22).

En esta misma línea de análisis, entró entonces en el campo de la forma. El modo colorista y biomórfico al que se hace referencia constantemente en los artículos era en realidad denominado *nueva ola* y había emergido como reacción al conceptualismo y abstraccionismo dominante en los años setenta (もの派 / *Mono-ha*) que quiso retomar la pintura como una vuelta a lo figurativo. Pero la revista lo referenció, en el caso de las mujeres, como producto de un aparente determinismo biológico que predisponía al desarrollo de cierto estilo, cuando en realidad era trabajado tanto por hombres como por mujeres en ese período. Gunhill Borggreen lo señala en su ensayo *Gender in Contemporary Japanese Art* al decir que la revista decidió recoger en sus páginas a aquellas artistas que encajaban en estos preconceptos de femineidad como expresión artística, agrupando a toda una generación bajo estas características, mientras obvió a todas aquellas que ejercían otro tipo de expresiones o utilizaban otro tipo de materiales.(Mostow, Bryson, & Graybill, 2003, págs. 183-184). Como diría Nochlin, *en cualquier caso, la pura elección de un ámbito temático o la restricción a ciertos temas no debe ser equiparada con el estilo, mucho menos con algún tipo de estilo esencialmente femenino* (Nochlin, 2007, pág. 20).

Aunque el tono de los artículos quiere ser celebrativo y realmente constituye un espacio de promoción y discusión en algún sentido, su fin se ve truncado por prejuicios y una selección muy parcial del contexto. Además, lo que parecía ser una celebración al empoderamiento femenino, se

vio resquebrajado por una clasificación tan infantil y peyorativa como *girl*. Para resaltar lo obvio, una *chica* es una persona que se encuentra en un estado medio entre ser niña y ser mujer, y en un sentido también metafórico, una figura en formación.

II.II. II LA POLÉMICA DE LAS *KARIMONO* (1997 – VER ANEXO 2)

El editor de arte del periódico *Mainichi*, Sanda Haruo, publicó en agosto de 1997 un artículo que iniciaría uno de los debates más relevantes en relación con la incursión de temáticas de género en el arte contemporáneo japonés. El artículo, que formaba parte de una serie de análisis sobre la escena artística japonesa, tenía como título 「状況考 3: 借り物の思想・知主題をめぐって」 (*Estado de la situación 3: Sobre los pensamientos y los temas del saber prestado*). Este texto giraba alrededor de aquellos conceptos que el autor consideraba importados (prestados – *karimono* – 借り物) desde occidente y que, a su consideración, no tenían basamento contextual dentro de la escena japonesa.

Sanda comienza demarcando una línea de distinción, luego del rompimiento de la burbuja económica en la década de los noventa, trazada por introducción de una serie de nuevas temáticas que conllevaron ciertos cambios ocurridos en el arte:

Si se busca una palabra clave para referirse a la situación del arte japonés hasta hoy, notaremos que la tendencia ha cambiado en algún momento. La línea de diferencia probablemente se dibuja a fines de la década de 1990. Para aclarar la diferencia, si nos fijamos en las palabras clave que representan el antes y después, antes, política y arte, materialismo, antiarte, happening, instalación, nueva ola

(...). A partir de este momento, se enumerarán el simulacionismo, la realidad virtual, el multiculturalismo, la corrección política, el origen étnico, el medio ambiente, el cuerpo, el feminismo, el género (...).

A partir de aquí, el crítico hace mención a las relaciones de apropiación de tendencias artísticas, principalmente occidentales, que han tenido lugar en el pasado y que a su modo de ver han ocurrido en su mayoría desde un sentimiento de inferioridad. Menciona que *el arte occidental parece ser abrumadoramente superior*, lo cual no es razón suficiente para asumirlo sin cuestionamientos. No obstante, dice, la situación actual *puede ser más lamentable que antes. Esto se debe a que la lógica de las implicaciones políticas parece haberse fortalecido aún más, aprovechando la cultura de creer que la internacionalización y la simultaneidad global son lo único mejor sin ninguna duda. Aceptar toda la tendencia del arte externo es un requisito para evitar el aislamiento internacional.*

Sin lugar a duda, Sanda Haruo toca un tema sensible en su análisis de la situación del arte contemporáneo japonés y que es, lo peligroso de la demanda por ajustarse a tendencias internacionales, respondiendo a las presiones de la globalización. No obstante, no cuestiona o siquiera refiere momentos anteriores del desarrollo del arte japonés donde esta situación puede haber sido considerada no un lastre, sino un impulso que nutriera de manera beneficiosa la creación artística. Su posicionamiento al pasado resulta llamativamente neutral. Pero cuando el discurso y disciplina de la crítica validan *acríticamente* los valores heterosexuales masculinos, simplemente demuestran que la dominación masculina mantiene una posición dominante en la jerarquía del arte. Es precisamente eso lo que Sanda hace en sus reflexiones.

Los motivos por los cuales el texto de Sanda resulta importante y llegó a provocar un intenso debate a nivel de publicaciones impresas son: su centralización en las cuestiones de género como una imposición; la (supuesta) opresión hacia otro tipo de expresiones; su cuestionamiento sobre la validez de esta postura dentro del contexto japonés por tratarse simplemente de una corrección política y, por ende, su escepticismo sobre la calidad de las obras. A pesar de que el autor al inicio del texto enumera varios *karimono* (el multiculturalismo, la etnicidad o las cuestiones ambientales) como las nuevas *modas*, enfoca todo su análisis de *lo prestado* en las miradas de género y específicamente, en las prácticas curatoriales hacia ella enfocadas.

Quando se trata de los conceptos de feminismo y cuerpo, incluso en el área metropolitana de Tokio, las exposiciones “Gender beyond memory” (Museo Metropolitano de Fotografía de Tokio), “De-Genderism” (Museo de Arte de Setagaya), “Flexible Symbiosis” (Museo de Arte de Mito), “Shaking Women / Swaying Images” (Museo de Arte de la Prefectura de Tochigi), etc., también son espectaculares. Ciertamente, en cada exposición hay un alto nivel de conocimiento de los organizadores. Independientemente del tema, la expresión del trabajo a veces abrumba a la audiencia. Sin embargo, teniendo en cuenta la situación en la que se ubica el arte japonés, siento algo extraño en estas exposiciones, así como en las exposiciones relacionadas con Asia. ¿Por qué? Porque los temas de las exposiciones y los pensamientos y conocimientos que la respaldaron se buscaron fundamental e independientemente de la inminente realidad. Para dibujar más mi sentimiento real, es natural que el tema sea un préstamo, la mayoría de los artistas de la exposición son extranjeros, y me siento incómodo de que los artistas japoneses sólo estén agregando. Además, muchos de estos artistas japoneses son personas que viven en otros países, lo cual es una consecuencia natural al considerar su familiaridad con la situación. Esta tendencia de préstamo no es sólo para museos y organizadores de exposiciones. No sólo los críticos no pueden hablar nada único cuando dejan los pensamientos

y conocimientos importados, sino también los artistas no pueden hacer ninguna teoría de expresión si no hay nada importado. Y siempre son ellos los que desprecian la pobreza del arte japonés en comparación con Europa y América. Si se limita al arte, es seguro que Japón sigue siendo un país pobre en desarrollo. Pero eso no se debe a que los japoneses sean insensibles a las tendencias de pensamiento y conocimiento europeas y americanas, como aquellos se quejan.

Sanda cierra su texto lanzando una preocupación, luego de calificar este tipo de comportamientos como una *tendencia represiva de lo justo*: *¿de qué manera tratará el mundo del arte japonés a los artistas que no utilicen la ideología, el saber, los temas del karimono?*.

El tono de su crítica no sólo resulta alarmantemente defensivo, por no decir agresivo, expresado desde una posición de masculinidad privilegiada en todas las esferas de la vida (cultural, cotidiana, política), sino que roza las inclinaciones nacionalistas al apelar a culturalmente distintivo japonés en detrimento de las expresiones particularmente venidas de mujeres artistas, críticas o curadoras.

De lo anterior, podemos entonces entender por qué la publicación de *Estado de la situación* 3 generara una sucesión de respuestas y contrarespuestas entre las curadoras de las exposiciones aludidas y el propio autor (Kano, 2003). Esto se debe a que, en un contexto como el japonés, donde las mujeres artistas habían sido históricamente relegadas, que un crítico de arte como Sanda Haruo se expresara abiertamente en contra de los cuestionamientos de género, alegando que no eran parte de la *realidad inminente* y atacara a aquellos que los practicaban tildándolos de faltos de ideas propias, constituía cuando menos ofensivo. Entre las curadoras de las exposiciones mencionadas se encontraban Kokatsu Reiko (*Shaking Women / Swaying Images*, 1997) y Kasahara Michiko

(Gender Beyond Memory, 1996), actualmente reconocidas entre las más importantes de los estudios del arte con mirada de género en Japón, con importantes textos publicados sobre el tema y reconocidas exposiciones internacionales curadas por ellas. Entre las artistas incluidas en las muestras, cuyas obras a consideración de Sanda lucían impostadas, están Shimada Yoshiko, una de las primeras artistas declaradamente feministas y figura prominente cuando se quiere indagar en las expresiones artísticas sobre la figura de la mujer, la violencia y el nacionalismo en la posguerra japonesa; y Ishiuchi Miyako, quien trabajaré en el tercer capítulo.

II.II. III LA HISTORIA DEL ARTE ALTERNATIVA (1998)

Un momento determinante en el proceso de concientización del rol de la mujer en el campo del arte, fue el giro feminista que se produjo con la introducción del concepto y la posibilidad de una *historia del arte alternativa* al hacer uso del concepto de género (*jendā*) en este campo. Este movimiento estuvo liderado por Chino Kaori quien expuso que:

(...) cuando introducimos la perspectiva de género, ¿qué cambia en la historia del arte? La respuesta es: todo cambia. Cuando prestamos atención al tema del género, nos damos cuenta de que los objetos y temas tratados hasta ahora por la historia del arte no son más que los elegidos sobre la base del sistema de valores de un grupo de hombres heterosexuales. Y luego nos damos cuenta de que nuestra fe en esa historia del arte como “universal” y “mainstream” también fue fundamentalmente errónea. E incluso cuando nos damos cuenta de esto, ¿no se disuelve la mitad de la asfixia que sentimos? Esto se debe a que es posible pensar que nosotros mismos vamos a construir una nueva historia del arte alternativa, que difiere de la del pasado. La investigación desde la perspectiva del género no

es algo que pueda agregarse simplemente a la jerarquía histórica del arte del pasado. Más bien, es algo que invalida esa jerarquía y abre la posibilidad de un nuevo campo de estudio, una nueva disciplina (Chino, 1997).

Las discusiones más importantes sobre la historia del arte en Japón, y la relación con términos como mujer o género, comenzaron en 1997 precisamente con la figura de Chino Kaori (1952 – 2001)¹⁴, y la publicación del volumen 「女？ 日本？ 美？ : 新しいジェンダー批評に向けて」 (*¿Mujer? ¿Japón? ¿Belleza ? : Hacia una nueva crítica de género*). La polémica iniciada en estos debates tiene gran relevancia para nuestra investigación ya que tratan temas centrales a nuestro análisis: la mujer, la belleza (el arte) y Japón (lo nacional) puestos en diálogo y perspectiva. La trascendencia de los discursos expuestos en estos hechos nos obliga a traerlos a colación debido a que tuvieron lugar en el umbral de los años dos mil, inmediatamente antes de nuestro período de estudio. Me centraré en las figuras de Chino y el reconocido historiador Inaga

¹⁴ La historiadora japonesa Chino Kaori (1952-2001), ingresó en el programa de posgrado en Historia del Arte de la Universidad de Tokio a mediados de la década de 1970. Entre sus pocos escritos traducidos al inglés cabe mencionar *Nihon bijutsu no jendā* (1994; traducido y editado, con una introducción, por Joshua S. Mostow, en 1996; reimpresso en *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, editado por Joshua S. Mostow, et. al., en el 2003. Sin embargo, su producción tuvo gran influencia en el desarrollo de la crítica de arte feminista en Japón. Entre sus textos se encuentran: *Bijutsu to jendā : hitaishō no shisen (Art and Gender: The Asymmetrical Regard*, 1997) y *Bijutsukan, bijutsushigaku no ryōiki ni miru jendā ronsō 1997-98 (The Gender Debates in the Realms of Museums and Art History: 1997-98)* aparecido en el volumen *Onna? Nihon? Bi? : arata na jendā hiyō ni mukete (Women? Japan? Beauty?: Towards a New Gender Criticism*, editado por Kumakura Takaaki y Chino Kaori en 1999.

Shigemi¹⁵, así como en las discusiones posteriores entre este último y la investigadora Kano Ayako¹⁶, que tuvieron lugar en la revista *Review of Japanese Culture and Society* en el año 2007.

El primer texto de Kaori en considerar el campo de la historia del arte japonés desde una perspectiva de género fue 「日本美術のジェンダー」 (Género en el arte japonés, 1994). En el ensayo plantea una crítica de la disciplina histórica del arte en Japón, considerándola muy conservadora y limitada en sus análisis. Su alternativa para crear entonces un nuevo discurso, que incluyera el complejo problema de la identidad, vino acompañada de la perspectiva de género.

Luego de la publicación de una serie de textos donde contemplaba esta mirada, como 「日本美術のフェミニズム」 (Feminismo en el arte japonés, 1995) o 「日本の障壁画に見るジェンダーの構造」 (La estructura de género vista en los paneles de pintura japoneses, 1996), donde

¹⁵ Inaga Shigemi (1957) trabajó como Asistente en el Departamento de Artes Liberales de 1988 a 1990. Luego ascendió a profesor asociado en la Universidad de Mie, un puesto que ocupó de 1990 a 1997. De 1997 al 2004 fue profesor Centro Internacional de Investigación para Estudios Japoneses (Nichibunken - 日文研). De 2006 a 2007 fue nombrado erudito visitante en el Centro John W. Kluge en la Biblioteca del Congreso, Washington, DC. Entre 2013 y 2015, fue Decano de la Escuela de Estudios Culturales y Sociales de la Universidad de Graduados para Estudios Avanzados (Japón). Entre 2016 y 2018, Inaga fue Director General Adjunto del mencionado Centro Internacional de Investigación para Estudios Japoneses.

¹⁶ Kano Ayako (1966) investiga la intersección de género, performance y política, en el contexto de la historia cultural japonesa desde el siglo XIX hasta el presente. Su primer libro (*Acting Like a Woman in Modern Japan: Theatre, Gender, and Nationalism*, Palgrave 2001), se centró en la primera generación de actrices del teatro japonés moderno. Su segundo libro (*Debates feministas japoneses: un siglo de contención sobre el sexo, el amor y el trabajo*, University of Hawaii Press 2016) analizó los debates feministas japoneses desde la década de 1890 hasta el presente. También ha coeditado con Julia Bullock y James Welker un volumen de ensayos que reconsideran el feminismo japonés moderno (*Rethinking Japanese Feminisms*, University of Hawaii Press 2018).

proponía la perspectiva de género para reanalizar distintas etapas u obras de la historia del arte japonés, Kaori presentó la conferencia *The importance of Gender in the Japanese Historical Discourse*, en la *XXI International Symposium on the Preservation of Cultural Property. The Present, and the Discipline of Art History in Japan*. En esta ponencia Chino introdujo la necesidad de estudiar la historia del arte con una perspectiva de género, lo cual no significaba otra cosa que sacar a la luz las historias alternativas, aquellas obviadas por la oficialidad, incluyendo también miradas de raza y clase. De acuerdo con el recuento hecho por Kano Ayako, los debates duraron dos años, y se centraron en dos objetivos: el discurso académico de la historia del arte, y la escena contemporánea del arte y las exposiciones (Kano, 2003, pág. 26). Estas discusiones volvieron a flote tres doctrinas importantes que dominaban la escena del arte japonés, y que ya mencioné en el acápite anterior:

1. La visión sobre la cuestión de la mujer como una categoría opresiva hacia otras perspectivas.
2. La cuestión de la unicidad de la cultura japonesa como impenetrable a influencias extranjeras.
3. La cuestión del arte como una institución inamovible en su convencionalismo.

La propuesta de Kaori tuvo reacciones encendidas entre la academia japonesa. Una de las figuras más importantes en oponerse a esta nueva perspectiva fue el reconocido crítico de arte y curador Inaga Shigemi, quien declaró que la introducción de una perspectiva de género presuponía caer en la falacia de leer valores de una minoría como universales: *Si uno cree que un punto de vista de género revocará errores importantes que ha cometido la disciplina, esta creencia lleva a otro error de confundir un juicio de valor parcial (ya sea dominado por hombres o de otro tipo)*

con uno que es universal (Inaga, 2007, pág. 2). Señaló además que la perspectiva feminista confundía las dimensiones epistemológicas y éticas de la dominación masculina (Kano, 2003, pág. 27). Este aspecto de la discusión constituye un punto crítico a nuestra investigación. Nuevamente, el hecho que un académico de la talla de Inaga sostenga un discurso que plantea que no existen grandes mujeres artistas porque el arte ha sido dominado por el hombre, limita la posibilidad de una mirada alternativa sobre la historia del arte y, por tanto, la participación activa de las mujeres en la escena del arte japonés. No es lo mismo existir, pero estar invisibilizado, que no existir.

Inaga mantenía que el hecho que sea política y éticamente incorrecto que la escena del arte haya sido dominada por hombres, no invalidaba el hecho de que no hubieran existido grandes mujeres artistas. De acuerdo con Kano, Shigemi planteó que la dominación masculina es una realidad históricamente correcta y por tanto no puede ser desafiada por una visión de género (Kano, 2003, pág. 28). Las reseñas de Inaga Shigemi sobre la conferencia de Chino tuvieron lugar en la revista *Aida* (no. 25, 1998). En la réplica que el autor publicara en 2007 al artículo de Kano Ayako de 2003, incluye su declaración oficial al respecto, alegando un malentendido en la traducción de Kano:

Si la Historia del Arte como discurso y disciplina ha creído hasta ahora en valores heterosexuales masculinos sin crítica alguna, simplemente demuestra que la dominación masculina ha estado tomando una posición “dominante” en la jerarquía pública (ya sea que se juzgue como buena o mala). Juzgar esta dominación como “errónea” puede ser “errónea” en términos de comprensión histórica (aunque puede ser “políticamente correcta”) (Inaga, 2007, pág. 1).

Nuevamente, su postura es trascendente en tanto refuerza y justifica el discurso opresivo invisibilizando las relaciones de poder entre hombres y mujeres en la escena de la cultura.

Los debates sobre una historia del arte alternativa se centraban en:

1. El valor y el estatus de una perspectiva feminista (la cuestión de la mujer)
2. El valor de las teorías occidentales en la crítica de arte japonesa (la cuestión de Japón)
3. Cuestionamiento a la existencia de un campo del arte impenetrable a la crítica (la cuestión del arte)

Cuando Inaga cuestionó la coherencia desde el punto de vista filosófico de Chino en su propuesta de una *historia alternativa* obviando en su ataque lo positivo de este pensamiento, Kano respondió planteando que las contradicciones son lógicas pero los cuestionamientos necesarios, proponiendo de manera magistral lo que a su consideración resume el pensamiento de teóricas como la propia Chino o Wakukawa Midori:

Vamos a contar historias alternativas, y aunque reconocemos que cada historia se cuenta desde una perspectiva parcial y sesgada y que la creencia positivista en la neutralidad y la objetividad es insostenible, vamos a argumentar que es posible avanzar hacia historias mejores, más precisas y correctas, a través de un proceso de incluir a más personas en la narración, de recopilar más información y de corregir errores (Kano, 2007, pág. 182).

Chino Kaori señaló también que la crítica feminista se interceptaba con otras perspectivas como clase o raza, y que era importante traerla a colación debido al *estatus quo* de los estudios de arte en Japón: el hecho que fuera importada no era una razón de descrédito y todo, incluso la

Historia del Arte, está sujeto a cuestionamientos. En este como en tantos otros puntos, los planteamientos de Kaori, aunque dos décadas después, se interceptan con los de Linda Nochlin:

Al poner énfasis en las condiciones institucionales —públicas— más que individuales o privadas para el éxito o fracaso en las artes, he tratado de proveer un paradigma para la investigación de otras áreas en este campo (...) La crítica feminista, al poner de manifiesto el fracaso de mucho de lo realizado, desde la academia, en historia del arte y de gran parte de la historia en general, descubre, al mismo tiempo, su arrogancia conceptual y su ingenuidad metahistórica al tomar en cuenta el sistema de valores no reconocido y la presencia misma de un intruso en la investigación histórica (Nochlin, 2007, págs. 17-18).

CAP. III.- PARTICIPACIÓN FEMENINA Y REPRESENTACIÓN NACIONAL (BIENAL DE VENECIA 2001 – 2015)

*Agreeing to something is a way
to prevent it from happening.*

Sara Ahmed, *On complaint*

INTRODUCCIÓN AL PABELLÓN JAPONÉS EN LA BIENAL DE VENECIA

De acuerdo con el curador Yaguchi Kunio (矢口国夫, 1947), la historia del Pabellón Japonés en Venecia está relacionada con el desarrollo y la estructura del arte de la posguerra en Japón (Miwa, 1995). A esta mirada al interior de la escena artística, es necesario agregar la percepción del contexto propio donde está insertado el pabellón y cómo es manejado por los medios oficiales encargados de su organización. Para hacer este recuento, nos basaré fundamentalmente en el libro *The Venice Biennale: 40 Years of Japanese Participation* (1995) editado por Miwa Harumi (三輪晴美), pues este constituye el más importante compendio disponible sobre las participaciones japonesas en Venecia desde 1952 hasta 1993; y el texto de John Clark, basado en aquel y cubriendo la misma temporalidad, *Japanese Contemporary Art and Globalization: Largely Seen from Participation in the Venice Biennale* (2004).

De acuerdo con Clark, *podemos obtener una imagen conveniente de cómo se desarrollaron las negociaciones japonesas con el contexto cambiante del arte internacional al examinar las percepciones en desarrollo de la participación de Japón en la Bienal de Venecia* (Clark, 2004, pág. 134).

El año 1952 fue decisivo para Japón. Con la firma del Tratado de Paz de San Francisco, el país comenzó el proceso de reinserción ente las grandes potencias mundiales. Una vez más, recurriría a las exposiciones universales como un medio de legitimación a través de su producción simbólica. Ese fue también el año de la primera edición de la Bienal de Tokio y el de la primera participación independiente en la Bienal de Venecia.

Japón fue considerado por primera vez para la construcción de un pabellón nacional en 1932, propuesta que terminó siendo rechazada debido a la expansión de la guerra sino-japonesa. El plan fue recuperado en 1942, y vuelto a posponer luego del incremento de tensiones por la Guerra del Pacífico. La primera participación oficial no tuvo lugar sino hasta 1952¹⁷ y fue, como ya era costumbre en esa época, patrocinada por el periódico *Yomiuri Shimbun* (読売新聞)¹⁸, cuya dirección tuvo voz y voto en la selección y la organización general. Un comité de artistas y críticos

¹⁷ Aunque el terreno estuvo otorgado desde 1952, el pabellón no pudo construirse inmediatamente debido a dificultades financieras. El gobierno italiano notificó a Japón que, a menos que tuviera la intención de construir un pabellón para la 28ª bienal en 1956, el sitio se asignaría a otro país, en cuyo caso un pabellón japonés probablemente nunca se haría realidad. El pabellón actual, obra del reconocido arquitecto Yoshizaka Takamasa (吉阪隆正 / 1917 – 1980), no estuvo listo sino hasta 1956, acogiendo la tercera participación independiente de Japón. Con su aspecto solemne e imponente, el edificio se convirtió en un punto importante de la 28ª Bienal y fue financiado por el mecenas Shojirō Ishibashi (石橋正二郎 / 1889 – 1976), creador de la Fundación Ishibashi (石橋財団). Para la construcción del pabellón en 1956, el gobierno aportó la cantidad de tres millones de yenes. Ishibashi, quien completó el presupuesto con veinte millones de yenes, fue designado comisario y viajó a Italia para asistir a la ceremonia de apertura, comentando a la prensa posteriormente que *la inauguración contó con la presencia de unos quinientos dignatarios y periodistas de diferentes países, y el pabellón japonés recibió una recepción favorable, convirtiéndose este en un gran día para la cultura japonesa.*

¹⁸ Esta publicación patrocinó las Yomiuri Independent Exhibition de 1948 a 1964, en la que participaban artistas que utilizaban estilos y medios no convencionales y que por tanto se encontraban fuera del sistema de influencias de las *dantai* que controlaba las exposiciones oficiales.

fue conformado para elegir los exponentes, que serían a su vez quienes seleccionarían las obras a exhibir, bajo la supervisión del artista Umehara Ryūzaburō (梅原龍三郎 / 1888 – 1986), incluido en la muestra.

Esta primera exposición llevó once artistas pertenecientes a las *dantai* y que ejercían tanto la pintura de estilo *nihonga* como *yōga*, selección que estaba en correspondencia con la dinámica del contexto del arte japonés del momento. Puesto que Japón aún no tenía pabellón propio, ocupó una sala del pabellón central, junto otros países que tampoco tenían sede. No se pensó de antemano en un catálogo y la muestra denotó una política de exhibición muy poco definida. La escasa recepción que tuvo esta primera incursión entre la crítica de la bienal causó revuelo y debates en las altas esferas de la cultura japonesa trayendo a colación muchos de los problemas que referí en el primer capítulo.

En la segunda oportunidad, Japón expuso nuevamente dentro del Pabellón Central. Los problemas de patrocinio para esta edición fueron reflejados en la prensa y propiciaron discusiones sobre la desolación de la situación cultural. Esta vez, la institución a cargo de la organización fue la Sociedad Cultural Japonesa, un departamento del Ministerio de Relaciones Exteriores y antecedente de la Fundación Japón¹⁹, que no contaba con presupuesto propio. En 1954 se creó además el Consejo Internacional de las Artes (国際美術協議会) para asesorar las exposiciones llevadas al exterior, conformado tanto por miembros de la Asociación de Artistas y la Asociación

¹⁹ En octubre de 1972, la Sociedad Cultural Japonesa pasaría a llamarse Fundación Japón (国際交流基金), y sus funciones serían expandidas, pasando a ocuparse de la diplomacia cultural internacional.

de Críticos Japoneses, ambas muy tradiciones y con gran influencia dentro del contexto. La Sociedad Cultural Japonesa solicitó financiamiento al Ministerio de Relaciones Internacionales, quien accedió a dar la pequeña cantidad de ochocientos mil yenes para gastos solamente de transporte de obras. Debido a la falta recursos, el organizador fue Hijikata Teichi ²⁰ (土方定一 / 1903 – 1980), quien tenía de antemano planes de viajar a Europa. Sólo dos artistas pudieron participar.

Es importante señalar que en el contexto de las primeras participaciones en la bienal de Venecia, la comunidad artísticas japonesa se enfrentó a varios problemas: primero, la necesidad de tener un pabellón propio, un espacio físico que expresa en sí mismo la *esencia nacional* y que, al acoger las obras, les diera en cierto modo *contexto*; el segundo fue el error de esperar que la selección llevada, basada en obras que respondían más al canon emanado de los conflictos del arte de preguerra que a las vanguardias del arte posmoderno occidental y dominada por las *dantai*, la recepción internacional fuera favorable; y por último, la escasez de presupuesto que, en relación con lo anterior, denotaba una falta de comprensión e interés hacia las formas y medios del arte contemporáneo. Esto devino en la disyuntiva de si Japón debía ponerse en sintonía con las corrientes y estilos occidentales, y en discusiones sobre las implicaciones que este cambio traería. Los debates pusieron gran énfasis los modos más adecuados de inserción del arte japonés en el contexto internacional, con base en el nacionalismo estético. En palabras del crítico y artista Takiguchi Shūzō (瀧口修造 / 1903 – 1979), comisario de la edición de 1958:

²⁰ Historiador del arte, director del museo de arte moderno de Kanagawa (en 1972) y autor de *日本の近代美術 (Arte moderno japonés, 1966)*

Un nuevo arte japonés sólo se puede crear a partir de una realidad japonesa, y esta realidad no está aislada de los desarrollos en el resto del mundo. Si uno intenta cerrar los ojos y hacer un arte japonés único, sólo se le tratará como un arte local o regional. Creo que la poesía de un espíritu global tendrá el mayor efecto en los demás cuando aparezca en una forma diferente. Este es el tipo de diálogo que deseamos (Clark, 2004, pág. 135).

La construcción del pabellón en 1956 proveyó de un espacio que se esperaba ensalzara las características propias del estilo japonés. Es importante señalar que Japón tuvo el único pabellón asiático hasta 1995 en que Corea del Sur estableció el suyo, lo que acentuaba la idea de Japón como representante de *la herencia cultural asiática* a la vez que se ejercía presión sobre la expresión de coherencia global emanada desde esa región del mundo. La conciencia del concepto fundador del pabellón, un espacio arquitectónico en armonía con la naturaleza provocó un breve resurgimiento de la preferencia por lo *estético japonés*, de ahí que las pinturas de estilo *nihonga* se presentaron una vez más en la Bienal de 1958. No obstante, esta sería su última incursión, probablemente porque la mala recepción de las obras profundizó una toma de conciencia de la situación en la escena artística fuera de Japón mucho más abierta e inclusiva. Aun así, las ansias por exhibir obras de arte que representaban a Japón de una forma u otra no disminuyeron.

En 1960 fue seleccionado por primera vez un curador con todas las funciones, Tominaga Sōichi (富永惣 / 1902 – 1980)²¹, académico y autor de varios libros sobre escultura. Con

²¹ Las personas nombradas *comisarios* habían sido hasta ese momento una especie de representantes que asistían a la bienal a cumplir funciones como jurado.

anterioridad, la selección de artistas estaba a cargo de un comité que no tenía nociones de la esfera del arte internacional. Este nuevo método resultaba mucho más coherente pues reflejaba las concepciones de una sólo persona sobre el arte contemporáneo que se estaba desarrollando en Japón. Por otro lado, fue realmente notable el paulatino ascenso del reconocimiento de los artistas japoneses en la escena internacional, debido a los premios fueron ganando en cada edición. El segundo curador seleccionado en esta modalidad fue Imaizumi Atsuo (今泉篤男)²².

Los años sesenta constituyeron un parteaguas en el desarrollo del arte de posguerra en Japón. Se acentuó la división entre artistas domésticamente orientados que participaban en las exposiciones de las gadan, y los artistas orientados hacia lo internacional que trabajaban y exponían individualmente, y respondían a las tendencias internacionales. Fueron estos últimos quienes comenzaron a monopolizar la participación japonesa a nivel internacional.

Durante la década de los setenta y hasta 1993, el Consejo Internacional de las Artes tomó la política de repetir curador durante dos ediciones consecutivas: 1970 / 1972: Tōno Yoshiaki²³

²² Imaizumi Atsuo (1902 – 1984) Cofundador del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio y director del Museo Nacional de Arte Moderno de Kioto (1967-1969).

²³ Tōno Yoshiaki (1930–2005) formó parte de un joven grupo de críticos que debutó en la década de 1950 y siguió un cambio en la crítica de arte iniciado por intelectuales establecidos que se centraron en una crítica socialmente orientada y más informada teóricamente. Más tarde, Yoshiaki fue considerado, junto con Hariu Ichirō y Nakahara Yūsuke, uno de los *tres grandes* de la crítica de arte japonesa.

(東野芳明); 1976 / 1978: Yūsuke Nakahara; 1982 / 1984: Tani Arata (谷新)²⁴; 1986 / 1988: Sakai Tadayasu (酒井忠康); 1990 / 1993: Tatehata Akira (建畠哲)²⁵.

En 1982 por primera vez el pabellón fue curado por un comisario nacido luego de la guerra, condición que agrupaba también a los artistas por éste seleccionados, experimentando con una nueva metodología, tomada del modelo británico: un comité de miembros de diferentes regiones del país selecciona a un artista y a partir del artista se selecciona al curador que tiene amplios conocimientos de su obra. En el caso japonés, todas las propuestas eran enviadas al curador y este decantaba y conformaba la muestra. Como lo describe John Clark, los cambios en la curaduría del pabellón se dieron de la siguiente manera:

La designación ad hoc de los años cincuenta de especialistas en intercambios literarios con Europa como Takiguchi, o de curadores que eran especialistas en arte europeo moderno como Hijikata, fue seguida por la decisión japonesa de nombrar propiamente a un comisario para Venecia. La elección de los artistas quedó en manos de este individuo en lugar de dejar que un comité seleccionara una amplia gama de artistas que reflejaran una gama nacional de evaluaciones japonesas, incluidos grupos de arte aún influyentes. Este sistema continuó hasta 1982 (...) El nombramiento de un profesional a quien se le dejaba la elección, y

²⁴ Nacido en 1947, se desempeñó como corresponsal en la Bienal de París (1977), comisionado del Pabellón de Japón en la Bienal de Venecia (1982 y 1984), miembro del investigador y planificador de arte contemporáneo del sudeste asiático, organizado por la Fundación Centro Cultural ASEAN de Japón (1991 - 1994). También fue comisionado de la sección asiática en la Bienal de Gwangju (2000) y director del Museo de Arte de Utsunomiya (1997 - 2017).

²⁵ Nacido en 1947 y graduado de la Escuela de Letras, Artes y Ciencias, Universidad de Waseda, fue director del Museo Nacional de Arte de Osaka y profesor de la Universidad de Arte Tama hasta 2005. Comisario del pabellón japonés para la Bienal de Venecia (1990 y 1993), director artístico de la Trienal de Yokohama 2001 y curador de muchas exposiciones de arte moderno y contemporáneo en Asia.

luego de una persona ajena a las asociaciones de arte japonesas y las jerarquías de los museos, habló tanto de una creciente confianza en sí mismo en el procedimiento de nombramiento, como también del deseo de unir las prácticas artísticas más jóvenes o contemporáneas con aquellas que se consideran más actuales a nivel internacional. A partir de la década de 1980, los artistas debían ser seleccionados de un grupo de tres a cinco artistas nacidos después de la guerra que habían sido nominados a partir de seis recomendaciones e información regionales diferentes. La decisión final era tomada por (el curador). (Clark, 2004, pág. 137)

Este cambio está relacionado con la introducción de una terminología que vino acompañando el surgimiento de un nuevo modelo de *curador*. Gakugei-in (学芸員) es el término original en japonés para referirse en cierto modo a curador (curator / キュレーター), que entraría en uso en este contexto en los años noventa, especialmente con el surgimiento de los grandes museos privados. *Curador* vendría a ser más asociado con los *freelancers* o curadores de galerías privadas, que con los conservadores que trabajaban en museos estatales. Debido a su poco estudiado surgimiento y desarrollo, la curaduría como un campo de estudio especializado, continúa sin ser incluido en los currículos de las universidades japonesas, como pasa aún en otras partes del mundo. No obstante, se comenzó en esta época a perfilar tal tarea más hacia la selección de los artistas con fundamentos teóricos, separándola un poco del trabajo administrativo o de conservación, más común en los museos (Namba, 2012).

La plataforma curatorial de la Bienal de Venecia de 1993, propuesta por Achille Bonito Oliva (Italia, 1939), se erigió bajo el título *Puntos cardinales del arte*, haciendo referencia a la movilidad territorial que trascendía las barreras nacionales artísticas. Tatehata Akira, curador

seleccionado para el pabellón japonés, propuso a Kusama Yayoi, primera mujer en ser invitada desde 1962 y segunda en tener una exposición individual desde 1976 (Ver Anexo 3). Con la selección de una artista que había vivido gran parte de su etapa creativa fuera de Japón se sentarían varios precedentes: el de las exposiciones individuales de mujeres; y la importancia del currículum internacional del artista o curador como un determinante a la hora de seleccionar el *quien* y el *qué* de la representación nacional. La selección forzó más bien la necesidad de considerar la noción del *artista internacional* en el contexto nacional del pabellón japonés (Clark, 2004).

III.I LA CUESTIÓN DE LA MUJER Y REPRESENTACIÓN NACIONAL

Desde 1952 hasta la 48ª edición en 1999, un total de veintitrés comisiones habían tenido lugar, todas ellas involucrando a veinticinco curadores hombres. No es hasta el siglo XXI que las mujeres son elegidas para el puesto, con la entonces directora y curadora del Mori Art Museum, Ōsaka Eriko (逢坂恵理子) en 2001; seguida por Hasegawa Yūko (長谷川祐子) en 2003, quien recién había curado la Bienal de Estambul en 2001; Kasahara Michiko (笠原美智子), en 2005, curadora del Tokyo Metropolitan Museum of Photography y del Museum of Contemporary Art; Uematsu Yuka (植松由佳) en 2011, curadora jefa del Contemporary Art Museum; y Kuraya Mika (蔵屋美香), Curadora jefe del Departamento de Bellas Artes del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, en 2014.

Es importante señalar que la muestra central de la propia Bienal de Venecia ha tenido por Directoras Generales a mujeres sólo en tres muy recientes ocasiones: en 2005 a María de Corral y Rosa Martínez (España); en el 2011 a Bice Curiger (Suiza); y en 2017 a Christine Marcel (Francia).

Catherine David fue la primera mujer curadora en estar involucrada, pero como parte del equipo de co-curadores de la edición del 2003. Cuando de Corral y Martínez fueron seleccionadas, Kasahara refiere, hubo muchos rumores alrededor de esta situación sin precedentes: desde que se debía a una decisión política basada en la raza y el género, hasta que se debió a un *impromptu* porque el curador seleccionado Robert Storr (curador en jefe del MoMA, Nueva York) había declinado a último momento. El sólo hecho de que existieran estos rumores, da fe de la concientización del aspecto falocentrista del evento²⁶ (Kasahara, 2006).

Desde la primera participación oficial japonesa hasta el 2017, alrededor de noventa y un artistas han expuesto, de los cuales sólo ocho han sido mujeres: Emi Kinuko (江見絹子 / ed. 1962, exposición colectiva), Kusama Yayoi (草間弥生 / ed. 1993), Jae Eun Choi (Corea del Sur, ed. 1995, exposición colectiva), Naitō Rei (内藤礼 / ed. 1997), Ishiuchi Miyako (石内都 / ed. 2005), Yanagi Miwa (やなぎみわ / ed. 2009), Tabaimo (東芋 / ed. 2011) y Shiota Chiharu (塩田千春 / ed. 2015).

Las mujeres pasaron de ser las grandes ausentes del pabellón japonés a dominar el espacio expositivo de manera súbita y sin precedentes, no sólo en cuerpo sino en temáticas.

²⁶ De Corral y Martínez tenían una probada experiencia en el campo del arte contemporáneo y las bienales: De Corral había sido comisaria del pabellón español de la Bienal de Venecia (1988), directora del sector de artes visuales de la Fundación La Caixa (1981 – 1991) y del Museo Reina Sofía (1991 – 1994); Martínez había sido además directora artística de la Bienal de Barcelona (1988 – 1992), co-curadora de Manifesta (1990), comisaria de las bienales de Estambul (1997) y SITE Santa Fe (1999), y del pabellón español de Venecia (2003), además de haber desarrollado un activismo con temas explícitamente feministas con exposiciones y ensayos (*Nuevo Feminismo (Primer Manifiesto)* y *Pensar el sexo es pensar el poder*).

Siendo el panorama de la propia Bienal de Venecia históricamente poco favorable para las mujeres, y el escenario japonés tradicional y académicamente basado en un canon (no sólo artístico) creado para la dominación masculina, esta súbita inclusión de mujeres en situaciones de poder en el arte ¿a qué fenómeno responde? ¿Qué tienen estas artistas, desde su posición como mujeres, que aportan al constructo de la representación y la esencia nacional japonesa? ¿Tiene que ver a su vez con una construcción de femineidad que, a ojos del poder, permea sus obras como una fragancia?

Para responder a estas interrogantes, analizaré la narrativa iconográfica de las obras, así como el contexto que demarcó la selección entendido en el tema general de la bienal, quien es el curador que propone y cuál es el discurso curatorial que sustenta la propuesta²⁷. Explicado de manera más teórica por Linda Nochlin:

Lo que realmente me interesa son las operaciones de poder en el nivel de la ideología, operaciones que se manifiestan en un sentido mucho más difuso, más absoluto, pero paradójicamente más evasivo, en lo que podría llamarse los discursos de la diferencia de género. Me refiero, por supuesto, a las formas en que las representaciones de las mujeres en el arte se basan y sirven para reproducir supuestos indiscutiblemente aceptados por la sociedad en general, los artistas en particular y algunos artistas más que otros sobre el poder de los hombres sobre, la superioridad de, la diferencia con y el control necesario de las mujeres, supuestos que se manifiestan en las estructuras visuales, así como en las elecciones temáticas de las imágenes en cuestión. La ideología se manifiesta tanto

²⁷ Para las referencias sobre la Bienal de Venecia, nos remitimos al archivo digital disponible en la reconocida plataforma de arte *Universes in Universe* (<https://universes.art/es/bienal-venecia#c35579>), así como a la página oficial de la Fundación Bienal (<http://www.biennialfoundation.org/biennials/venice-biennale/>)

por lo tácito-impensable, irrepresentable como por lo que se articula en una obra de arte. (Nochlin, 1988, págs. 1-2)

III.I. I PRIMERAS INCURSIONES INDIVIDUALES

Como recién mencioné, Kusama Yayoi (1929) fue la primera artista mujer en tener una exposición individual y la primera además después de más de treinta años, desde que Emi Kinuko participara en la exposición colectiva de 1962. No era la primera vez que Kusama ocupaba un espacio en la Bienal. En la edición de 1966, luego de no haber sido seleccionada para participar en ninguna modalidad, se apropió extraoficialmente de un espacio de jardín, y montó su *Narcissus Garden*, cubriendo con mil quinientas esferas reflectantes el césped mientras las vendía al precio de 1200 liras (US\$2), vestida con un kimono dorado y un *obi* de flores²⁸. Al *performar* su otredad dentro del evento, como mujer y como asiática, y por ende subvirtiendo la estructura del evento al no haber sido siquiera invitada de manera oficial, Kusama se convirtió en la artista más reconocida de esa edición, atrayendo más atención que la propia exposición oficial japonesa (Yoshitomo, 2005).

En 1993 Kusama transformó todo el interior del pabellón en una obra, en una especie de instalación inmersiva. Con *Mirror Room (Pumpkin)*, cubrió las paredes con su reconocible patrón de lunares negros sobre amarillo y ubicó una pequeña habitación en el interior. Al espectador asomarse, podía ver un conjunto de calabazas también con el mismo patrón que eran reproducidas al infinito por espejos. El pabellón era una habitación que contenía otra habitación que se

²⁸ <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4995>

reproducía ilimitadamente, efecto acentuado no sólo por los espejos sino por el obsesivo estampado.

El curador de la edición de 1993 Tatehata Akira, en ese momento profesor de la Universidad de Arte de Tama, ha declarado que el primer freno a su propuesta fue la cuestión de la salud emocional de la artista: no nos puede *representar* porque está loca (Lenz, 2018). En declaraciones al New York Times, Tatehara expresó que:

*Incluso si hacemos caso omiso de la cuestión de la calidad de su arte o de su estado mental, sólo quiero mostrar tanto a los japoneses como al mundo que hay una figura japonesa excepcional que es verdaderamente original. Quiero mostrarle al mundo que, aunque el arte japonés ha carecido de originalidad durante muchos años, existe esta excepción. Mucha gente dijo que estaba preocupada de si ella era realmente apropiada. Pero queríamos tener un fuerte impacto, para variar, en el mundo del arte internacional. Así que necesitábamos un artista fuerte*²⁹.

Lo que brindó Kusama a la participación independiente japonesa de la 45ª edición, a ojos de sus electores, fue la posibilidad de impacto dada a través de la *originalidad japonesa*, en el marco teórico de la bienal de Achille y sus puntos cardinales. En ningún registro se ha discutido, al menos oficialmente, su condición de mujer. Ella, quien por décadas había sufrido el rechazo de las *gadan* (art stablishment), rechazo enmarcado por la segregación de género que permea esas estructuras, fue en cierto modo utilizada por la oficialidad japonesa con el fin de simbolizar el

²⁹ New York Times, 10 de junio de 1993, Sección C, pág. 13 de la Edición Nacional con el titular: *Japón está representado por una artista que una vez fue rechazada.*

nacionalismo estético, encarnado en sí misma como sujeto japonés, y lo *global*, expresado en sus obras previamente conocidas y aprobadas por la comunidad internacional. *Artista fuerte* se tradujo entonces en estos términos.

La segunda mujer que tuvo exposición individual en el pabellón japonés fue Naitō Rei (1961), en 1997. La 47ª edición estuvo bajo la dirección del historiador del arte, crítico y comisario italiano Germano Celant (1940) quien acuñara en 1967 el término *arte povera*. Con el título *Futuro, Presente, Pasado*, agrupó tres generaciones de artistas, cuyas obras se desarrollaron entre los años sesenta y noventa. La artista japonesa Mori Mariko (森万里, 1967) incluida en la muestra central, recibió una mención especial dentro de los premios que otorga el evento.

Por la parte japonesa, el curador seleccionado fue Fumio Nanjō (南條史生, 1949)³⁰, actualmente uno de los más reconocidos curadores japoneses. Naitō Rei (1961) había sido una de las *chōshōjo* cuya obra apareció reseñada a página completa dentro de la edición especial de *Bijutsu techō* de 1986. Sus instalaciones, en las que comúnmente empleaba materiales textiles y naturales, fueron leídas como un referente al cuerpo femenino y específicamente al vientre materno por constituir instalaciones penetrables, translúcidas y cálidas, una especie de refugio al que sólo se

³⁰ Fumio Nanjō es director del Museo de Arte de Mori desde el 2006 y profesor de la Universidad de Keio desde 1991. Organizó numerosas exposiciones como funcionario de la Fundación Japón (1978-1986), y como director de la ICA Nagoya (1986-1990). Fue comisario de la Bienal de Taipei (1998), miembro del comité del jurado del Premio Turner (1998), co-curador de la 3ª Trienal de Arte Contemporáneo de Asia y el Pacífico (Brisbane, 1999), miembro del comité de selección de la Bienal de Sydney (2000), Especialista en arte del Pabellón de Japón de la Exposición de Hannover (2000), codirector artístico de la Trienal de Yokohama 2001, co-curador de la sección de Tokio de la Bienal de Sao Paulo (2002) y director artístico de la Bienal de Singapur (2006 y 2008).

podía acceder de uno en uno. Para referirse a su obra, se utilizaron apelativos como *sensibilidad femenina* y *espiritualidad*. Aún hoy, Naitō es considerada en el contexto japonés como la *artista mujer ideal*, puesto que aún sin abandonar una estética *sensible* y *amable*, ha sido capaz de lograr reconocimiento internacional (Mostow, Bryson, & Graybill, 2003).

En el tejido de la bienal de 1997, cuyo curador principal fue el teórico del *arte povera*³¹, la obra de Naitō, *Un lugar en la Tierra* (地上に一つの場所) encajaba en cierto modo desde el punto de vista formal con este movimiento desarrollado en los años sesenta. La instalación, que había sido mostrada con anterioridad en 1991 en la galería Sagacho Exhibit Space en Tokio, contenía objetos variados que incluían hojas, semillas y otros materiales vegetales, además de hilos colgados dentro de una carpa instalada dentro de la galería³². Su curador describió el concepto de la siguiente manera: *en la estética japonesa de hakanasa (儚 – lo transitorio y lo efímero), las cosas frágiles y fugaces, porque están a punto de desaparecer, se disfrutan al máximo mientras aún existen. La belleza que emerge de esta ‘debilidad’, reside consistentemente en el trabajo de Naitō*³³. La instalación era además una evocación del Santuario de Ise.

La declaración de una expresión estética nacional contenida en la obra de Naitō Rei, constituye la premisa de la selección, y un aporte dentro del tema general de la bienal. *Un lugar en la Tierra*, de indudable calidad estética, encajaba en el constructo de *lo femenino* en el arte

³¹ El término *arte povera* (del italiano arte pobre) agrupa el trabajo de aquellos creadores que, a finales de la década de 1960, comenzaron a utilizar materiales naturales o de muy fácil obtención, como madera, hojas o rocas, telas, carbón o arcilla, entre otros, como una forma de luchar contra el mercado del arte.

³² Entrevista a la artista en https://www.art-it.asia/en/u/admin_interviews_e/bfjsmlveo8jh1tkuray0

³³ Cita en <http://lucienterras.com/archive/rei-naito-one-place-on-the-earth/>

japonés: no lo violentaba, sino que lo sustentaba a la vez que se articulaba dentro del discurso internacional con las instalaciones inmersivas como un medio ya acreditado.

Con estas dos primeras experiencias en el pabellón japonés de los años noventa, se establecieron las bases para las participaciones de mujeres para las ediciones subsiguientes: artistas con reconocimiento internacional previo, con una propuesta innovadora e impactante; y cuya obra no subvierta, sino que refuerce *lo estético nacional* y, de ser posible, el constructo de *lo femenino*.

III.I. II MUJERES REPRESENTANDO MUJERES DISCURSANDO SOBRE LO NACIONAL

De mi madre 2000-2005: Trazos del Futuro

La curadora Kasahara Michiko³⁴ es reconocida como una de las feministas más destacadas del campo del arte japonés contemporáneo. Su trayectoria había comenzado en los noventa, cuando curó la primera exposición con mirada de género dentro del contexto japonés: *Exploring the Unknown Self - Self-portraits of Contemporary Women*, en 1991, y fue una de las curadoras directamente atacadas por Sanda Haruo en la polémica analizada en el capítulo anterior. Es por

³⁴ Licenciada en Sociología por la Universidad Meiji Gakuin, en 1983 y con Maestría en Fotografía, por la Columbia College, Chicago en 1987, ha curado las exposiciones *I know something about love, Asian Contemporary Photography*, 2018; *Somewhere between me and this world - Japanese contemporary photography*, 2012; *Love's Body - Art in the age of AIDS*, 2010; *Love's Body - Rethinking the Naked and the Nude in Photography*, 1998; *Gender Beyond Memory, The Works of Contemporary Women Artists*, 1996; *Exploring the Unknown Self - Self-portraits of Contemporary Women*, 1991. Ha publicado *Essays On Photography from Gender Perspective, 1991 – 2017*, *Photographs of the war, its history and meaning*, *The Politics Behind the Nude*, entre otros.

ello por lo que, *considerando la historia del Pabellón Japonés y la tradición y autoridad de la Bienal de Venecia*, se sintió sorprendida cuando fue seleccionada para concursar por la curaduría de este espacio y haber sido finalmente seleccionada (Kasahara, 2006, pág. 22).

Puesto que el año anterior, en la Bienal de Arquitectura³⁵, se había expuesto el tema *Otaku: Persona – Espacio – Ciudad* (el tema general había sido *Ciudades: Gente, Sociedad, Arquitectura*), como *lo representativo* de la sociedad contemporánea japonesa, Kasahara buscando saldar su inconformidad con esta proyección reduccionista, quiso *más que correr el riesgo de destruir la oportunidad de discusión a través de la presentación de algo que exagera sus peculiaridades, exponer obras que poseyeran sus propias bases pero que presentaran aspectos con los que el espectador, con sus valores variables, fuera capaz de relacionarse* (Kasahara, 2006, pág. 23). Este vendría a ser su primer concepto curatorial.

La condición externa, a nivel bienal, que sustentó la participación de Kasahara, una curadora activista de los estudios de género y la artista por ella elegida, fue la ya mencionada selección por primera vez de dos mujeres curadoras para la dirección artística del evento: María de Corral y Rosa Martínez. Estas mujeres tuvieron como plataforma curatorial dos exposiciones separadas pero complementarias: *La experiencia del Arte* (de Corral) y *Siempre un poco más lejos* (Martínez), cuyo tema era el feminismo contexto artístico. Por primera vez, el número de mujeres artistas en las exposiciones colectivas ascendió al 38%. La bienal se nombró de manera extraoficial como *una bienal de las mujeres y para las mujeres* (Nochlin, 2005).

³⁵ La Bienal de Arte de Venecia, alterna con la Bienal de Arquitectura desde 1980 utilizando el mismo concepto de los pabellones nacionales.

Teniendo en cuenta todo el contexto anterior, y siendo la fotografía el gran medio contemporáneo excluido también del pabellón japonés a pesar de su relevancia y práctica extendida, Kasahara fue cerrando su selección hacia una mujer artista, fotógrafa, que fuera capaz de concretar una exposición individual. Para ella la persona indicada fue Ishiuchi Miyako (1947)³⁶.

Ishiuchi pertenece a esa generación de artistas que centran su obra en los traumas de la guerra, evidenciados en los individuos, sus entornos y sus pertenencias como una metáfora de las cicatrices nacionales. Comenzó su trabajo como fotógrafa a la edad de veintiocho años, en su natal Yokosuka, hogar de una de las mayores bases navales estadounidenses en el Pacífico, registrando la presencia extraña de la ocupación militar que transformó cultural y visualmente su entorno. La extensión de estas marcas hacia la sociedad de la posguerra siguió determinando las narrativas recogidas en el proceso documental de Ishiuchi que ahora comenzaría a centrarse en los efectos personales. En esta línea temática, la fotógrafa ha creado los proyectos *Cicatrices* (1991) donde registró heridas traumáticas sobre la piel; *De mi madre* (2000), inventario de los objetos que su madre dejó al morir; y el proyecto ひろしま / *Hiroshima* 1945 (2008) donde por invitación del Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima, documentó las pertenencias dejadas por las víctimas de la bomba atómica.

Para la edición 51ª de la Bienal de Venecia, el primer dúo de curadora – artista mujer, decidió llevar al espacio eminentemente masculino del Pabellón Japonés, la primera muestra con mirada de género: *De mi madre 2000-2005: Estampas del Futuro* (マザーズ 2000 – 2005 未来

³⁶ Todas las referencias a la edición 51 son tomadas de la página oficial del pabellón japonés:
<https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/51/index.html>

の刻印) que consistió en 33 fotografías y una video instalación. En las palabras al catálogo,

Kasahara apuntó que:

“Madre” de Ishiuchi Miyako ofrece un retrato de una mujer que fue una precursora de las mujeres independientes del Japón actual. La heroína de esta historia es una mujer nacida en una aldea rural de la región del Norte de Kanto en 1916. Obtuvo su licencia de conducir a los 18 años y se fue a Manchuria a trabajar. Allí se casó, pero su marido pronto fue reclutado y enviado al frente. Regresó a su ciudad natal en Japón durante la guerra y condujo un camión que transportaba materiales militares. Durante ese período, conoció a un joven estudiante que había sido movilizadado y enviado a trabajar a un campo de aviación cercano. Cuando terminó la guerra, ella lo alentó a regresar a la universidad, y después de que se graduó comenzaron a vivir juntos en la aldea. Se había informado de que su marido había muerto, pero regresó después de la guerra. Estaba embarazada en ese momento, por lo que pagó una indemnización a su marido y obtuvo el divorcio de mutuo acuerdo.

Mediante el proceso de documentación del cuerpo y los objetos de *Ishiuchi Miyako – madre*, *Ishiuchi Miyako – artista* canalizó sus propios sentimientos de pérdida y de conciliación de una relación madre – hija tormentosa, a través del reconocimiento de esta otra mujer en tanto individuo separado de la función social materna. Las fotografías, retratos de pintalabios, peines con cabello aun enredado, ropa, todos marcados por el uso, se completan con fragmentos de cuerpo desnudo cuya piel ha sido marcada por el tiempo.

La madre de Ishiuchi fue una mujer en cierto modo contestataria desde la defensa de su independencia y su modo de vida poco convencional. A través de la experiencia individual, se

discursa entonces sobre ciertos cambios sociales ocurridos en la vida de las mujeres contemporáneas japonesas. Su orientación hacia el dolor de las víctimas, que es epitomizado en las marcas físicas del cuerpo y los objetos pertenecientes a ellas, podría leerse como un discurso sobre el *dolor nacional* (Japón como víctima) de la posguerra. A través de este conjunto de obras con una alta calidad artística, tanto formal como temática, el pabellón japonés presentó el tema *universal* del dolor que genera la pérdida de una madre, imbricado con el discurso *local* de emancipación femenina desde una experiencia individual. Esta apropiación ejercida desde un espacio oficial podríamos decir que, sin demeritar el gran logro que constituyó la primera muestra feminista dentro del pabellón japonés, sustenta el falso discurso político de inclusión de la mujer en los espacios de poder.

Mujeres azotadas por el viento: la tropa de las chicas ancianas

Para la siguiente participación femenina, dos ediciones después, se apostó por una curaduría no tan diferente de la anterior: una mujer fotógrafa, discursando sobre otras mujeres. En esta ocasión, el curador sería Minamishima Hiroshi ³⁷, en ese momento director del Museo de Arte Contemporáneo de Kumamoto.

³⁷ Hiroshi Minamishima (1957), profesor de la Universidad de Arte y Diseño Joshibi y ex Director del Museo de Arte Contemporáneo, Kumamoto. Después de graduarse de la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad de Tsukuba, participó en la fundación de varios museos en Japón, incluido el Museo de Arte de la Ciudad de Iwaki y el Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Hiroshima. En 1993, recibió una beca de la Fundación Cartier pour l'art contemporain y estudió en París. Desde 2000, trabajó para el establecimiento del Museo de Arte Contemporáneo, Kumamoto (CAMK) y se desempeñó como director fundador hasta 2008. Es uno de los co-curadores de la Trienal Internacional de Arte Contemporáneo (ITCA) 2008 en Praga.

El aporte en esta ocasión de Yanagi Miwa (1967)³⁸, la artista por él seleccionada, estaba en emplear la fotografía digital manipulada para representar lo femenino en sus roles y estereotipos sociales. Entre las series más reconocidas de Yanagi se encuentran *Chicas del Elevador* (1994 – 1998), donde retrata a modelos profesionales realizando una performance imitando a las ascensoristas, tan comunes en los centros comerciales, invisibles y uniformadas; *Mis Abuelas*, donde realizó entrevistas a múltiples adolescentes para analizar su autopercepción a través de la pregunta “qué tipo de mujer crees que serás dentro de cincuenta años”, para luego recrear estas visiones y conformar distintos tipos de mujer ideal uniendo narraciones textuales y visuales; y *Cuentos de hada* (2004 – 2006), donde devela el carácter dogmático de los estereotipos trabajados en los cuentos infantiles clásicos que tratan las figuras de las mujeres jóvenes y ancianas.

Para el pabellón japonés de la edición 53^a de la Bienal, se presentó el proyecto *Mujeres azotadas por el viento*. El tema general del evento fue *Construyendo Mundos*, y estuvo bajo la dirección artística de Daniel Birnbaum (Suecia, 1963) que declaró que *una obra de arte es más que un objeto, más que una mercancía. Representa una visión del mundo, y si se toma en serio, puede ser visto como una forma de hacer mundo*.

Con *Mujeres azotadas por el viento*, la curaduría japonesa transformó el pabellón en un microcosmos al cubrirlo con una carpa negra, dándole el aspecto de un circo siniestro, metáfora tomada de las novelas surrealistas del escritor modernista japonés Kōbō Abe (安部公房, 1924 – 1993), específicamente de *La mujer de las dunas* (砂の女, 1962). Una vez más, reaparece la

³⁸ Todas las referencias a la edición 53 son tomadas de la página oficial del pabellón japonés:
<https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/53/index.html>

metáfora de la casa dentro de la casa tratada desde la figura de la mujer ejecutante o representada, pero siempre como el sujeto de la mirada.

Minamishima describió en sus palabras al catálogo lo siguiente:

En el espacio de ese instante de dislocación momentánea de la “muerte” a la “vida”, mientras capta una variedad de “vientos fuertes” como la “autoridad”, la “convención” y el “prejuicio”, las ancianas de Yanagi aparecerán como visitantes de otro mundo. Cuando lo hagan, se revitalizarán como enormes formas de “vida” de tamaño natural, que hasta ese momento se habían mantenido en secreto, pero que ahora envuelven completamente al espectador. La “vida” de estas mujeres, que deberían ser pequeñas, es un mundo transpuesto que emerge cuando se recuerda su tamaño real. (...) Al trascender el feminismo en su sentido más estricto, la obra seguramente recordará el poder fundamental del arte.

El curador describe el viento que fustiga como una metáfora de los males que oprimen a la mujer y al que ellas se enfrentan de manera desafiante. Mujeres sobrenaturales y sobredimensionadas, de cuatro metros de altura y de distintas generaciones que viajan juntas en una caravana negra por un paisaje inhóspito, desértico. Estas mujeres tienen cuerpos mixtos, de ahí el título de *chicas ancianas*: tienen rostros juveniles y senos agrietados por el tiempo o viceversa, mujeres ancianas con grandes senos rollizos. La desnudez y el desenfreno presentan una imagen violenta y en cierto modo perturbadora al no ser sensual. El conjunto podría leerse como una metáfora de la hostilidad a la que son sometidas las mujeres y de la persistencia de estas frente al medio opresor. La perspectiva del contrapicado ha sido utilizada en la iconografía de la historia del arte para representar tradicionalmente personajes héroes, que nos observan desde una posición de superioridad. Así nos ven ellas, desde su altura. El título de la muestra contiene tres conceptos

que responden a estereotipos culturales pero subvertidos por la representación: el primero sería *mujeres*, que viene a contener los dos siguientes, *chicas* y *ancianas*. Los personajes de Yanagi vendrían entonces a ser los ideales: mujeres que contienen en sí mismas y celebran el pasado, el presente y el futuro del sujeto mujer dentro de la sociedad japonesa.

Más allá de todo el contenido expresado en las obras y las múltiples lecturas que podamos hacer de las mismas desde una perspectiva de género, la declaración final del curador resulta muy significativa dentro de los discursos oficiales que he estado analizando: el arte trasciende la ideología y el posicionamiento político feminista, no puede realmente ser tocado por este. Era necesario hacer esta declaración.

III.I. III EL SÍNDROME DE GALÁPAGOS

El ascenso a la fama internacional de la joven artista japonesa Tabaimo (Tabata Ayako, 1975) fue bastante rápido y notorio. Desde su graduación, con la video instalación *Japanese kitchen*, ganó prominencia al recibir el Kirin Contemporary Award en 1999, con la edad de 24 años. Luego de esto, fue captada como profesora de su alma mater, la Universidad de Arte y Diseño de Kioto, algo inusual para un artista y mujer tan joven en Japón. Fue además la más novel participante en la Trienal de Yokohama en 2001, la muestra internacional de arte contemporáneo más prestigiosa del país. Su incursión en exposiciones colectivas internacionales incluyó la Bienal de São Paulo (2002); la Bienal de Sídney, Australia (2006); y la Bienal de Venecia (muestra

general, 2007). Todo ese camino la llevaría a ser seleccionada por la curadora Yuka Uematsu³⁹ para representar al Pabellón Nacional de Japón con *teleco-soups* en la 54ª edición de Venecia.

Cuando la bienal del 2011 tuvo su segunda curadora mujer, Bice Curiger, el pabellón japonés repitió con su segundo dúo curadora – artista mujer. Con el título ILLUMInaciones, la curadora sueca quiso *llamar literalmente la atención sobre la importancia de los distintos desarrollos del arte contemporáneo en un mundo globalizado*. El tema presentaba un doble significado: el de *iluminación*, que simboliza *el conocimiento*, y el de *naciones iluminadas* que enfatiza el elemento de *lo nacional y el desarrollo*. Uematsu, quien ya tenía una larga trayectoria trabajando con artistas mujeres, vio en Tabaimo una conjugación perfecta para hablar de la especificidad nacional japonesa, desde la perspectiva de una artista joven⁴⁰.

La peculiaridad de la obra de Tabaimo se encuentra en que trabaja generalmente el formato de filmes de animación cortos, empleando desde el punto de vista estilístico una mezcla de subcultura pop y bellas artes. En su forma completa como instalación, los filmes son proyectados sobre grandes pantallas o pequeños escenarios creados por la artista quien además ejecuta el largo proceso de creación y producción por sí misma, dibujando entre cuatro y treinta fotogramas por

³⁹ Uematsu Yuka es Curadora del Museo Nacional de Arte de Osaka y anteriormente del Museo de Arte Contemporáneo Marugame Genichiro-Inokuma / The MIMOCA Foundation for the Promotion of Fine Arts. Ha organizado numerosas exposiciones, entre ellas *Tabaimo: DANMEN*, 2010; *Miwa Yanagi Po-po Nyangnyang!*, 2000; *Pipilotti Rist: Yuyu*, 2008, *Eija-Liisa Ahtila*, 2008; *Marlene Dumas: Broken White*, 2007; *Yoshihiro Suda*, 2006; *Marina Abramovic: The Star*, 2004; *Yayoi Kusama: beyond the Labyrinth*, 2003; entre otras. Es profesora adjunta en la Universidad de Arte y Diseño de Kioto.

⁴⁰ Todas las referencias a la edición 54 son tomadas de la página oficial del pabellón japonés: <https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/54/index.html>

segundo del filme. Cada uno es esbozado a mano y posteriormente digitalizado para iluminar y animar digitalmente.

Su técnica de animación se basa en la apropiación de métodos tradicionales de pintura japonesa, pero ejecutados en un estilo que rememora ciertas expresiones de la cultura popular como es el manga *gekiga* (劇画 – imagen dramática) de los años sesenta y setenta, que tenían historias y dibujos más proporcionados y realistas en su representación. Las líneas de cada celuloide son trazadas con un pincel evocando al tradicional *sumi-e* o tinta sobre papel. Tabaimo recrea esa ambigüedad confortable en la cultura japonesa, sustentada por un área gris entre lo real y lo no real, y su relación con los problemas socio – culturales que aquejan a la sociedad contemporánea. Por ello en su obra la artista recoge un amplio abanico de códigos: el salaryman, la ama de casa, la highschoolgirl, los yakuza y el luchador de sumo son figuras recurrentes. Los escenarios en que estas son insertadas incluyen interiores de trenes, baños públicos, habitaciones comunes de apartamentos ciudadanos familiares, espacios cotidianos donde se desarrolla la vida actual de Japón. Pero estos encierran también evocaciones de un Japón nostálgico, repleto de elementos tradicionales que incluyen muebles, cortinas de papel, puertas corredizas y casas de madera. Todos estos elementos fueron incorporados en su propuesta para el pabellón japonés del 2011.

En su página oficial, la Fundación Japón declaró lo siguiente:

Reconocida como una de las artistas jóvenes más importantes del país, Tabaimo fue aclamada por la crítica por su instalación multimedia Japanese Kitchen (1999), que combinaba animaciones surrealistas dibujadas a mano con elementos arquitectónicos en un examen de la sociedad japonesa contemporánea. En

Venecia, “TABAIMO: teleco-soup” continuará esa trayectoria a través de un entorno multimedia inmersivo que incorpora las características únicas del Pabellón de Japón en los Giardini.

Mientras el statement curatorial argumentaba que:

En japonés, el título de la exposición, “teleco-soup”, connota la idea de una sopa “invertida”, o sea, la inversión de las relaciones entre el agua y el cielo, el fluido y el contenedor, el yo y el mundo. Esta frase, acuñada por la artista, se basa en una tradición intelectual en Japón que lucha con la identidad del país como un estado insular, o lo que en los últimos años ha llegado a conocerse como el “Síndrome de Galápagos” (...) aplicable a múltiples facetas de la sociedad japonesa en la era de la globalización. La estructura de la exposición hace referencia a un proverbio atribuido al filósofo chino Zhuangzi, “Una rana en un pozo no puede concebir el océano”, y a un apéndice a la versión japonesa del mismo, “pero conoce la altura del cielo”. A través del uso de una proyección de animación multicanal y paneles de espejo, Tabaimo transformará el interior del Pabellón de Japón en un pozo y el espacio abierto bajo el Pabellón, que se eleva en pilotaje, en el cielo.

Para ocupar el pabellón, la artista ideó un video – instalación inmersiva, aprovechando la propia estructura del edificio. Como comentó ella misma: *el gran desafío era qué hacer con esas cuatro paredes y el enorme agujero en el centro que nadie puede mover*. Tabaimo decidió hacer uso de todo el pabellón, tanto de su interior como de su exterior, convirtiéndolo en el soporte de una gran obra, en la obra en sí. Con la inclusión de espejos, creó la ilusión de un espacio infinito y sin escala perceptible, que sobrecogía al espectador sumergido en una realidad alternativa:

futurista en su tecnología, tradicional en su visualidad. Al proyectarse un video en loop sobre toda la estructura de paredes y espejos, la sensación de infinito es acentuada cuando también se acompaña por un sonido ambiente similar al que se escucha cuando se está bajo el agua.

Con la obra de Tabaimo, que hace referencia al *Síndrome de Galápagos* (concepto que se pensó como título original) se interrogó a Japón dentro del contexto del resto de pabellones y, por tanto, del resto de las (percibidas como) grandes naciones. En palabras de la propia Uematsu:

En los Giardini, uno de los principales espacios expositivos de la Bienal de Venecia, se encuentran también pabellones de otros países como Gran Bretaña, Alemania, Corea del Sur, Francia y Estados Unidos. Este lugar es como un microcosmos del tipo de mundo que simboliza las relaciones entre las grandes potencias de los años 1910 y 1930. En cierto modo, Japón en Venecia es como una rana que ha sido arrojada al gran océano.

Las discusiones sobre lo nacional tanto al interior de Japón como en sus relaciones con el resto del mundo son más que explícitas dentro de esta propuesta: la nación lúdica que se exporta, pero también la nación interna desolada por oleadas tanto marítimas como económicas o socialmente opresivas.

III.I. IV LO NACIONAL Y LO UNIVERSAL

En el 2015 Japón tuvo la más reseñada exposición de sus representaciones nacionales en Venecia⁴¹, incluida entre las cinco mejores del evento según *The Guardian*, y llegó a ser la imagen de portada de la cobertura de Venecia del *New York Times*. Siendo el año en que por primera vez un curador que no era ni europeo ni norteamericano dirigía la Bienal, la propuesta de Okwui Enwezor (Nigeria, 1963 – 2019) sería examinar las tendencias y efectos de la globalización en el arte desde la segunda mitad de los noventa.

Para ello Fundación Japón seleccionó el binomio Nakano Hitoshi⁴² – Shiota Chiharu. Nakano (中野仁詞)⁴³, curador de la Fundación de Arte Kanagawa, expresó que, debido a la premura con que fue notificado para competir por la curaduría del pabellón, decidió proponer no sólo a un artista con quien ya hubiera trabajado, sino a uno que poseyera una obra de gran impacto visual. Para ello entonces trabajó su curaduría con la artista Shiota Chiharu cuya obra, en su opinión *trasciende los contextos lingüísticos, culturales e históricos, así como las circunstancias políticas y sociales, y afecta profundamente a los espectadores de todo el mundo.*

⁴¹ Ver listado de artículos en <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/press/>

⁴² Nakano Hitoshi (1968) Curador de Kanagawa Arts Foundation y MA en Historia del Arte en la Escuela de Letras de la Universidad de Keio. En el campo del arte contemporáneo, ha comisariado las siguientes exposiciones: *Shiota Chiharu: From In Silence*, 2007; *Koganezawa Takehito: Between This and That*, 2008; *Everyday Life / Another Space*, 2009; *Asaba Katsumi: Harbor of Design*, 2009 y 2010; *Izumi Taro: Kneading*, 2010, *Sawa Hiraki: Whirl*, 2012, todas ellas celebradas en la Galería de la Prefectura de Kanagawa.

⁴³ Todas las referencias a la edición 56 son tomadas de la página oficial del pabellón japonés: <https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/index.html>

Shiota, a pesar de residir en Berlín desde 1996 y haber desarrollado además la mayor parte de su educación y creación artística estando fuera de Japón, había mantenido un vínculo constante con su país, desde el punto de vista expositivo: en el 2007 había sido galardonada con el Premio de Fomento del Arte del Ministerio de Educación japonés; expuso en el Museum of Art, Kōchi (2013), el Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Kagawa (MIMOCA, 2012) y el National Museum of Art de Osaka (2008), así como en las Trienales de Aichi y Yokohama.

No obstante, Shiota es una artista que se ha despojado (o ha sido despojada) de cualquier alusión a referencias culturales específicas japonesas. Si nos remitimos a las reseñas sobre la artista, recogidas en distintos catálogos o sitios web, no podemos encontrar esas conexiones tan comunes que sustentan la fortuna crítica de muchos artistas asiáticos que viven fuera de sus países. Su obra se basa fundamentalmente en instalaciones de gran escala que ocupan la mayor parte del espacio de exhibición pero que parecen no ocuparlo realmente: la sensación visual es tanto de pesantez y como de ingravidez. Esto se debe a que constituyen grandes entramados de cuerda en la que se enredan objetos ahora casi fantasmales, como si formaran parte de un recuerdo o un sueño ya olvidado. Estos objetos suelen contener memorias en sí mismos porque están marcados por el uso y el tiempo: camas, ropas, sillas, libros, maletas, todos objetos del contexto del hogar y por ende contenedores de recuerdos familiares e individuales. El bote es también una de las figuras recurrentes en sus instalaciones porque representa, a decir de la misma artista, manos que recogen y resguardan historias personales y que las transportan por un mar de memorias.

Para la exposición en el Pabellón Japonés de 2015, la propuesta curatorial tuvo el título de *La llave en la mano*. La instalación consistió en 180.000 llaves recolectadas a través de donaciones

en todo el mundo y entretejidas por 400km de cuerda roja. La gran telaraña que colgaba del techo venía a precipitarse como cascada sobre dos viejos botes ubicados en el suelo de la galería. La instalación tuvo como complemento un video donde se mostraban niños respondiendo a la pregunta de *¿cómo llegaste a este mundo?* La artista describió la obra de la siguiente manera:

A través de mis objetos de instalación (los botes y las llaves), mi objetivo es representar recuerdos, oportunidades y esperanza. Las viejas llaves colgantes representan todas estas condiciones humanas. Son sostenidos por un bote que simboliza una mano que envuelve y reúne a cada ser humano junto con sus características importantes. Los visitantes pueden sentirse como si estuvieran caminando alrededor de un océano de memoria. Las llaves están conectadas entre sí por miles de cuerdas rojas. Las llaves son objetos cotidianos que protegen cosas valiosas y al entrar en contacto con la calidez de las personas a diario, las llaves acumulan una red de recuerdos que conviven en nuestro interior. Son un medio que transmite nuestros verdaderos sentimientos y están conectados entre sí tal como lo están los humanos. Incluso se parecen a la forma de un cuerpo humano.

La llave como objeto de uso cotidiano, es ajeno a la cultura tradicional japonesa del hogar donde las habitaciones son separadas por *shōji* (障子), puertas corredizas de láminas de papel sobre una delgada estructura de madera. Como concepto, la llave puede decirse que representa universalmente la manera segura de guardar un secreto, un objeto muy preciado o un espacio. El color rojo de los hilos alude, según Shiota, a la sangre del cuerpo: los hilos vienen a ser venas que transportan una sustancia vital para la vida y la conexión entre las personas. La gran metáfora se vuelve totalmente global: no hay necesidad de un conocimiento culturalmente específico previo

para aprehender el proyecto en toda su complejidad porque apela, sobre todo, a los sentimientos humanos.

En una entrevista, al ser cuestionada sobre cómo entendía su propia participación en el pabellón, siendo una artista que no ha vivido en Japón por casi dos décadas, Shiota Chiharu respondió:

Representar a mi país es diferente de lo que estoy acostumbrada a hacer. Para mí, el arte siempre ha sido más importante que la identidad. Nunca había trabajado como artista japonés marcada por mi nacionalidad. Cuando empecé a pensar en lo que podía hacer como artista japonés, luché - porque me preguntaba a mí misma, como persona que vive en el extranjero, cómo podía representar mejor a mi país. Pero ahora soy más consciente de ser yo misma independiente de mi propia cultura y sólo reflexiono sobre mi trabajo como artista. A lo largo de los años, todos los artistas japoneses que han mostrado su trabajo en el Pabellón viven actualmente en Japón, así que creo que hay un pequeño cambio esta vez, ya que he estado viviendo en Alemania durante 17 años. Supongo que nos estamos volviendo cada vez más internacionales. Tal vez sea así como podría afectar a mi patria. Hay una perspectiva más amplia y abierta para el arte hoy en día⁴⁴.

El discurso sobre *lo nacional* sería entonces el de una gran artista japonesa cuya obra puede ser universalmente leída, que posee una trayectoria de probada relevancia internacional pero que mantiene sostiene, una vez más, el discurso oficial sobre *la mujer artista* que explora el entorno

⁴⁴ https://artreview.com/previews/2015_venice_7_chiharu_shiota/

del hogar y sus objetos, y emplea materiales cercanos al ejercicio de lo tradicionalmente femenino: la práctica del tejido.

BREVE CONSIDERACIÓN FINAL

Existe un cierto patrón, detectable, en el conjunto de mujeres artistas seleccionadas para representar a Japón en el contexto de la Bienal de Venecia. Aunque los lenguajes artísticos son disímiles y los niveles del discurso sobre lo nacional son más o menos evidentes entre una edición y otra, la representación del nacionalismo estético, a través de la asunción de la creación de mujeres artistas desde el discurso oficial se realiza desde un lugar seguro. Ese *lugar de enunciación* resulta estar amparado en un discurso político e histórico que, aunque no demerita la calidad artística de los proyectos, se apropia de ellos para crear sentido sobre una realidad fabricada.

CONCLUSIONES

El enfoque dado a la investigación aquí desarrollada es el resultado de un proceso de profundización en nuestra mirada sobre el objeto de estudio. En un inicio, nuestro primer acercamiento se hizo desde la extrañeza y un poco desde la celebración del logro que significaba el boom de participación femenina en el pabellón japonés de Venecia. Estas impresiones transitaron hacia la sospecha que vino a constituir la base del proyecto actual. No obstante, sostengo aún la idea de que las prácticas feministas más efectivas son aquellas que se construyen desde el interior del sistema patriarcal, y que dinamitan la manera en que las imágenes o los objetos reproducen y crean significados simbólicos sobre la construcción de los sujetos nacionales y permeados por el género.

Quise además enfocar el análisis desde la *representación como política*, puesto que en los estudios sobre la diplomacia cultural (ejercida cuando las instancias del estado exponen al público extranjero a ciertos productos culturales) se ha indicado al contexto político como la fuente desde donde se generan no sólo los marcos financieros, sino la producción propia del significado cultural. Las instituciones y los agentes culturales que a ellas se supeditan deben poner en prácticas tales regímenes de acuerdo con su interpretación personal de la identidad nacional. Los artistas entran entonces a formar parte del sistema mediante la negociación entre la autonomía artística y la imposibilidad de escapar de la dependencia hacia un mercado de comisiones. Pero las implicaciones de la subjetividad individual en este entramado no disminuyen las implicaciones políticas. Cualquier construcción sobre la representación nacional, emanada de tales instancias conformadas por sujetos que están atravesados por los discursos oficiales de la historia y la nación, siempre será política, ya sea como subversión o como reproducción del discurso.

En un primer momento, me centré en los mencionados *qué* y *quién* de la representación nacional, en distintos momentos del desarrollo del arte moderno y contemporáneo japonés, en el contexto de las exposiciones internacionales. Las instancias de poder encargadas de la conformación de un corpus de identidad cultural nacional, utilizó los distintos formatos de exhibición como un mecanismo de manipulación altamente efectivo para producir sentido sobre este constructo. Las estrategias de exposición fueron cambiando en dependencia del discurso a transmitir en cada locación y en cada momento histórico, en profunda relación con la política.

En el período de formación del estado nación japonés, las ferias internacionales fueron el lugar propicio para colocar a Japón en el centro de Asia y en conversación con las naciones occidentales. Del desarrollo tecnológico y científico basado en un paradigma occidental, se pasó a la idea de Japón como guardián de la identidad cultural asiática para sustentar la expansión territorial. La batalla librada fue también simbólica, sustentada por un sistema de colonización educativo y artístico. Durante la dominación de Corea, como vimos, la promesa de igualdad se materializó en el formato de exposición con Japón y Chōsen como parte de una misma nación a nivel visual. La evolución de la Chōsen hakurankai nos brinda una prueba de cómo las exposiciones fueron cobrando relevancia para el gobierno japonés, como una herramienta más dentro de su narrativa colonialista.

Por su parte, la Bienal de Tokio nos sirvió para entender las nuevas categorías introducidas en la posguerra, y que permearon la recién nacida crítica de arte institucionalizada. La pugna entre la idea de *contemporaneidad internacional* y la *esencia nacional* se volcó en los debates sobre la *Dai 10-kai*, que emplazó un formato de exposición y una plataforma curatorial mucho más hermética para el público japonés, acostumbrado a prácticas artísticas más tradicionales. Los

nuevos juicios de valor y las estructuras artísticas en evolución dieron paso a la mejor comprensión de una estética contemporánea (en el sentido de un arte global) que comenzó a institucionalizarse y a validarse con el surgimiento de las galerías y museos privados, y la introducción de la disciplina curatorial.

Lo femenino como categoría en el arte ha sido uno de los tropos más recurrentes del arte y la literatura japoneses. No obstante, su uso ha respondido a una imagen de la mujer como objeto y no como sujeto ejecutante: *lo femenino* como algo que sólo debe ser poseído, que no produce más que placer masculino (ya sea visual o sexual) u otros individuos (a través de la procreación). Esta noción digamos utilitaria del cuerpo de la mujer, es evidenciada en los discursos de la biopolítica, enfocada en la natalidad (la producción biológica) y la mano de obra (no remunerada al centro del hogar, y poco valorada en el mercado laboral). Tales discursos se disfrazan bajo el ejercicio del feminismo de estado, una política neoliberal que posiciona a la mujer en el centro de su discurso no para darle mayores derechos, sino para suplir una necesidad económica. El ejercicio del poder manipula la representación de género, basada de la división del trabajo con relación a los estereotipos sociales de masculino y femenino, para invisibilizar la brecha. Como creo haber demostrado, la igualdad de oportunidad no es tal, ni deviene en igualdad de beneficios.

En el campo del arte, como en muchos otros sectores, la proporción de hombres aumenta en relación con el estatus y la percepción salarial. La curaduría, en tanto disciplina relativamente nueva, que no cuenta aún con un cuerpo académico sistematizado que sustente su ejercicio, no es considerada como una profesión propiamente masculina. Esto se debe además a que puede ser un trabajo poco remunerado o de contratación temporal. El campo de la curaduría podría decirse entonces que es un lugar propicio para las mujeres.

El escenario del arte japonés nunca fue realmente amable con las creadoras mujeres. Estructurado en base a organizaciones de artistas, cuya pertenencia y jerarquía dependía de criterios de estilo y antigüedad, impedía la visibilidad de las mujeres artistas que ni siquiera tenían acceso a una formación igualitaria. Estas *dantai* generaban también espacios de exhibición, promoción y venta que monopolizaban el contexto del arte, basado más en el favoritismo y la complacencia que en la calidad artística. Dentro de este contexto, las mujeres además eran segregadas a expresiones artísticas más vinculadas con las artesanías o los hobbies, considerados artes menores, y enmarcados en lo que era considerado un *estilo femenino*. Esto generaba, además, entre las propias mujeres artistas una discriminación de clase porque sólo aquellas pertenecientes a familias adineradas podían pagar cierto tipo de entrenamiento. Esta situación cambió con la introducción de las vanguardias y nuevos medios y soportes que permitieron a las artistas mujeres expresarse de manera más cercana a sus contemporáneos masculinos.

Los debates mencionados alrededor de la categoría de género, las exposiciones con enfoque feminista y la posibilidad de la historia alternativa en el campo del arte, son un indicativo de la resistencia, desde la academia, hacia la inclusión de la mujer como sujeto ejecutante y político en la escena artística japonesa. Las *Superchicas del arte* fue uno de los primeros intentos por sistematizar la producción de las mujeres de la posguerra, aquellas que comenzaron a emplear los nuevos medios. Pero este ejercicio devino en un compendio de estereotipos basados en las concepciones de *lo femenino*, más que en criterios de valor artístico. La polémica de las *karimono* ubicó a las mujeres artistas y curadoras en una línea de pensamiento leído como impostado, ajeno al contexto y por tanto carente de valor a ojos de los críticos que reprobaban la mirada de género en el contexto del arte japonés. La *historia alternativa*, que proponía también el rescate de las

historias de mujeres obviadas, levantó fuertes voces en su contra que clamaban por la impunidad de la historia y la conservación de un campo puro, supuestamente ajeno a las influencias de las teorías occidentales.

La historia del arte es una disciplina totalmente parcial (predominio de lo occidental en temas geográficos, centrada en la noción de *genio*), basada en un canon que es estructuralmente masculino. La predisposición biológica como un factor de valor de la creación artística, el clamor de que el feminismo es una práctica opresiva y lo nacional como un corpus coherente, son discusiones que se mantienen aún hoy. Es por ello por lo que percibir estas temáticas como ajenas, en un contexto caracterizado por la discriminación hacia lo femenino, resultó ofensivo. Como develara Nochlin, existe un intruso en la disciplina de la historia del arte que debe ser tomado en cuenta; sólo así podemos crear historias más completas e incluyentes.

Esta historia es mejor contada cuando tomamos en cuentas las instituciones, más que las condiciones privadas, que determinan la inclusión de la mujer en las situaciones de poder dentro del arte, en nuestro interés, contemporáneo. Por ello nuestro objeto de estudio lo constituyó el espacio del pabellón japonés dentro de la Bienal de Venecia, organizado por una institución oficial. Puesto que la historia de este pabellón está ligada al desarrollo del arte japonés, historiarlo resultó imprescindible para entender las bases posteriores de la participación femenina que tuvo lugar tan recientemente. De este breve estudio concluyo que la selección de curadores y artistas fue evolucionando en relación con el escenario del arte contemporáneo internacional y sus demandas cambiantes entre lo global y lo local. La *esencia nacional* siguió constituyendo un factor determinante.

En este contexto poco propicio tuvo lugar el boom de participación femenina en el pabellón japonés con cinco curadoras y seis artistas mujeres con exposiciones individuales, en un período de unas diez ediciones. Aunque me centre en cuatro artistas, incluío el análisis de las dos primeras con muestra individual, pensadas como precedentes. Kusama Yayoi y Naitō Rei en cierto implantaron las características de la selección de mujeres para representar lo nacional estético japonés.

El *qué* y el *quien* de esta representación lo analicé en profunda conexión con las plataformas curatoriales de la bienal de Venecia de cada edición. Pude así establecer cómo estas conexiones respondían a criterios no sólo emanados del contexto japonés, sino del marco teórico del propio mega evento. Se manejaron criterios como *artista internacional*, *impacto visual*, *historias personales como epítomes de narrativas nacionales*, pero siempre *mujeres siendo mujeres* en el concepto de *lo femenino* en el arte japonés. Los discursos siguieron siendo sustentados por *la belleza*, *la fragancia*, el medio, los objetos y los sujetos naturales para las mujeres, es decir, el cuerpo femenino, sus pertenencias, sus sueños y su manera de ver el mundo desde una *subjetividad femenina*.

El constructo de la representación y la identidad nacional, desde el cuerpo femenino, se dio de forma silenciosa. Nunca se discutió o se señaló oficialmente que una mujer curara por vez primera el pabellón nacional en el 2001, ni que Kusama tuviera la primera exposición individual en 1993 siendo una mujer. Un suceso totalmente discordante en el contexto japonés se presentó como una transición *natural*. Parafraseando a Sara Ahmed, acceder a algo es una forma de evitar que suceda. La participación femenina en Venecia puede ser vista como una válvula de escape y como un efecto colateral del discurso del feminismo de estado en Japón.

Esto no quiere decir que las participaciones no constituyan en sí mismas logros, porque la calidad artística de las propuestas es indiscutible. Pero es necesario mirar con sospecha la inclusión de las mujeres en escenarios de poder internacional cuando a nivel nacional no existe una correlación, ni desde la academia y el ejercicio de la crítica, ni desde las estadísticas, ni desde la unidad básica que es el núcleo de la familia.

Como vimos a lo largo de la investigación, los niveles del discurso nacional desde la representación estética, aunque fueron variables, jugaron un rol central en la proyección de la diplomacia cultural de Japón en el marco de las mega exposiciones internacionales. Con las artistas mujeres, el pabellón japonés tuvo algunas de sus más sobresalientes muestras. Quizás la subversión al centro del sistema se haya producido de una manera sutil, desde la apropiación del pabellón convertido en una casa que contiene el cuerpo de la nación que abriga un cuerpo que vuelve a ser femenino y sol, como en el principio, capaz de emitir luz propia.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriasola, I. (2017). Japan's Venice: The Japanese Pavilion at the Venice Biennale and the "Pseudo-Objectivity" of the International. . *Archives of Asian Art*, 209-236.
- Ananda Josephson, J. (2012). *The Invention of Religion in Japan*. Chicago: Chicago Press.
- Ang, I., Raj Isar , Y., & Mar, P. (2015). Cultural diplomacy: beyond the national interest? *International Journal of Cultural Policy*, 365-381.
- Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. (2005). Camberra: ANU Press.
- Barret, T. (2000). Shinto and Taoism in early Japan. En J. Breen, *Shinto in History. The ways of the kami* (págs. 13-31). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Bartelik, M. (2014). An Emerging Paradigm Derived from the Asian Biennials? The case studies of the Mediacity Biennial (Seoul), the Busan Biennale (Busan), the Gwangju Biennale (Gwangju), and the Taipei Biennial (Taipei). *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, 7-19.
- Brooks, P. (1993). *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. London: Harvard University Press.
- Byung-Chul, H. (2017). *Shanzhai: Deconstruction in Chinese*. Massachusetts: MIT Press.
- Cather, K. (2012). *The Art of Censorship in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Chamberlain, B. H. (1993). *The Kojiki : records of ancient matters*. Rutland, Vt.: C. E. Tuttle.
- Chiu, M., & Genocchio, B. (2010). *Asian Art Now*. New York: Monacelli Press.
- Chiu, M., & Genocchio, B. (2011). *Contemporary Art in Asia: A Critical Reader*. Massachusetts: MIT Press.

- Clark, J. (2004). Japanese Contemporary Art and Globalization: Largely Seen from Participation in the Venice Biennale. *Globalization, Localization, and Japanese Studies in the Asia-Pacific Region : Past, Present, Future*, (págs. 131 - 149).
- Clark, J. (2011). Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism. En J. T. Rimer, *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000* (págs. 212-256). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Clarke, D. (2002). Contemporary Asian Art and its Western Reception. *Third Text*, 237-242.
- Conant, E. (2012). Japanese painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality. En J. Rimer, *Since Meiji : perspectives on the Japanese visual arts, 1868-2000* (págs. 34-56). Honolulu: University of Hawaii Press.
- Enamoto , R., & Matsuoka, K. (1986). Ima kakery onna (Women on the march). *Bijutsu techô*, 46-59.
- Enwezor, O. (2010). Mega Exhibitions: Antinomies of a Transnational Global Form. En E. Filipovic, *The Biennial Reader* (págs. 426-445). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Field, N. (1993). *In the Realm of a Dying Emperor: Japan at Century's End*. New York: Vintage Books.
- Foxwell, C. (2015). *Making modern japanese-style painting : Kano Hōgai and the search for images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fraga, E. (2015). Walter Mignolo. La comunidad, entre el lenguaje y el territorio. *Revista Colombiana de Sociología*, 167-182.
- Green , C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials and Documenta: The Exhibitions That Created Cotemporary Art*. West Sussex: JohnWiley & Sons.
- Hein, L., & Jennison, R. (2011). Against Forgetting: Three Generations of Artists in Japan in Dialogue about the Legacies of World War II. *The Asia-Pacific Journal*, 1-18.

- Hong, D., Hayashi, M., & Sumitomo, F. (2012). *From Postwar to Postmodern, Art in Japan, 1945-1989: Primary Documents*. New York: MoMA.
- Hong, K. (2005). Modeling the West, Returning to Asia: Shifting Politics of Representation in Japanese Colonial Expositions in Korea. *Society for Comparative Study of Society and History*, 507-531.
- Inaga, S. (2007). A Commentary on Ayako Kano's Review of the Feminist Art History Debates. *Review of Japanese Culture and Society*, 1-6.
- Inhye, K. (2012). World Display, Imperial Time: The Temporal and Visual Articulation of Empire in Japanese Exhibitions (1890-1945).
- Kano, A. (2003). Women? Japan? Art? Chino Kaori and the Feminist Art History Debates. *Review of Japanese Culture and Society*, 25-38.
- Kano, A. (2007). Response to Shigemi Inaga's Commentary. *Review of Japanese Culture and Society*, 181-184.
- Kano, A. (2011). Backlash, fight back, and backpedaling: responses to state feminism in contemporary Japan. *International Journal of Asian Studies*, 41-62.
- Kano, A. (2016). *Japanese Feminist Debates: A Century of Contention on Sex, Love, and Labor*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kano, A. (2018). Womenomics and Acrobatics: Why Japanese Feminists Remain Skeptical about Feminist State Policy. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*. Obtenido de <https://doi.org/10.20897/femenc.201806>
- Kaori, C. (1997). *The Importance of Gender in Japanese Art Historical Discourse*. Obtenido de http://www.tobunken.go.jp/~bijutsu/english/projects_activities/kokusai/kokusai21st/index-e.html#CHINO
- Kasahara, M. (2006). Venice, one year on. *Ishiuchi Muyako: Mother's*. Tokyo Metropolitan Museum of Photography.

- Kasahara, M. (2007). Contemporary Japanese Women's Self-Awareness. En M. Reilly, & L. Nochlin, *Global feminism: nre directions on contemporary art* (págs. 97-106). New York: Merrell.
- Kaye Langlois, L. (2004). Exhibiting Japan: gender and national identity at the World Columbian Exposition of 1893.
- Kee, J. (2012). Field and Stream: The Terrain of Contemporary Asian Art. *The Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 66-71.
- Kee, J. (2016). *The Scale Question in Contemporary Asian Art*. Tokyo: Japan Foundation .
- Kee, J. (2018). Modern Art in Late Colonial Korea: A Research Experiment. *Modernism/modernity*, 215-243.
- Kenji, K. (2009). Asian Contemporary Art in Japan and the Ghost of Modernity. *The Formation, Reception, and Transformation of Asian Art in the Context of Posmodernism* (págs. 208-221). Tokio: Japan Foundation.
- Kobayashi, Y. (2012). *A Path Toward Gender Equality: State Feminism in Japan*. New York: Routledge.
- Kućma, A. (Diciembre de 2009). The many ways of leaving Venice - Investigating the process of biennialization and its effects on examples of large-scale international contemporary art exhibitions. *MA Dissertation*. South Yorkshire: Sheffield Hallam University.
- Lee, S. (2014). *Images of Reality / Ideals of Democracy: Contemporary Korean Art, 1980s-2000s*. New York : University of Rochester.
- Lenz, H. (Dirección). (2018). *Kusama: Infinity* [Película].
- Mamine, T. (2013). Displaying ‘Globality’ Art Exhibitions and Art Criticism in Japan in the 1950s. *Tird Text*, 502-509.
- Manine, T. (2013). Displaying ‘Globality’. *Third Text*, 502-509.

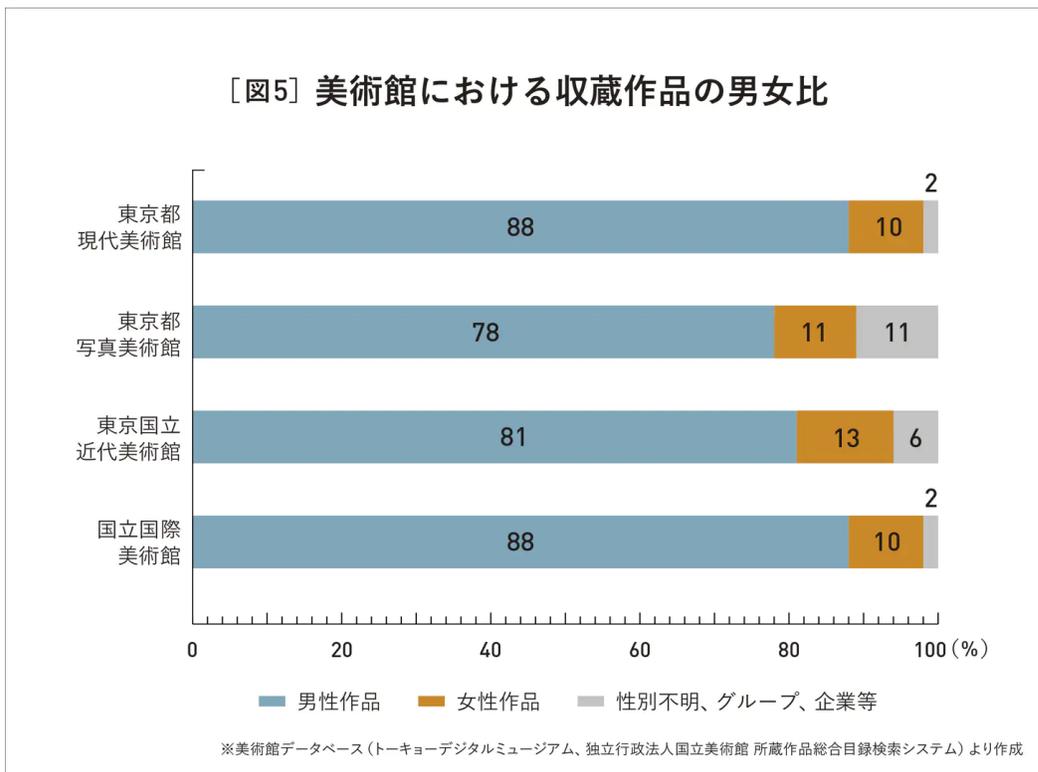
- Marchart, O. (2009). The Politics of Bienalization. En Towards a critical architecture of institutions— Institution as medium. *OnCurating*(2). Obtenido de Oncurating: http://www.on-curating.org/issue_02.php
- Matsui, M. (1990). Evolution of the Feminist Movement in Japan. *NWSA Journal*, 435-449.
- Mignolo, W. (2002). The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. *The South Atlantic Quarterly*, 57-96.
- Miwa, H. (1995). *The Venice Biennale: 40 Years of Japanese Participation*. Tokyo: The Mainichi Newspapers.
- Mostow, J., Bryson, N., & Graybill, M. (2003). *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Namba, S. (2012). *Curating Contemporary Art in Japan: 1950s to the Present*. Seikyûsha: Tôkyô.
- Nemoto, K. (2016). *Too Few Women at the Top: The Persistence of Inequality in Japan*. New York: Cornell University Press.
- Nochlin, L. (1988). *Women art and power*. Nueva York: Harper&Row.
- Nochlin, L. (2005). Venice Biennale: What Befits a Woman? *Art in America*, 120-125.
- Nochlin, L. (2007). En K. Cordero, & I. Saenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 17-44). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare,.
- Ohnuki-Tierney, E. (1991). The Emperor of Japan as Deity (Kami). *Ethnology*, 199-215.
- Oren, M. (1997). Contemporary art in Asia: Traditions/tensions. *Third Text*, 03-106.
- Pei-Yi, L. (2017). Why Don't We Sing? Rethinking the Curatorial Mechanisms of the Taipei Biennial for the First Twenty Years (1996-2016). *The Korean Society of Art Theories*, 104-126.

- Philipsen, L. (2010). *Globalizing Contemporary Art: The art world's new internationalism*. Copenhagen: Aarhus University Press .
- Pollock, G. (2003). *Vision and difference: Feminism, femininity and the histories of art* (3ra ed.). London: Routledge.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero, & I. Saenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (págs. 141-158). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare.
- Roche, M. (1999). Mega-events, culture and modernity: Expos and the origins of public culture. *International Journal of Cultural Policy*, 1-31.
- Shinohara, M. (1986). Shôchôjo shinpen uchû (The supergirl's personal universe). *Bijutsu techô*, 66-71.
- Takeda, K. (1988). *The Dual-Image of the Japanese Emperor*. Londres: McMillan Education.
- Tomii, R. (2011). Toward Tokyo Biennale 1970: Shapes of the International in the age of "international contemporaneity". *REVIEW OF JAPANESE CULTURE AND SOCIETY*, 191-210.
- Turner, C. (1993). *Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific*. Brisbane: University of Queensland Press.
- Turner, C., & Antoinette, M. (2014). *Contemporary Asian Art and Exhibitions: Connectivities and World-making*. Canberra: ANU Press.
- Uneo, C. (1998). *Nationalism and gender*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- Volk, A. (2003). Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde. *Woman's Art Journal*, 3-9.
- Wang, M. (1 de Octubre de 2008). *Reflecting on International Biennials and Triennials*. Recuperado el 11 de marzo de 2018, de http://www.aaa.org.hk/newsletter_detail.aspx?newsletter_id=562

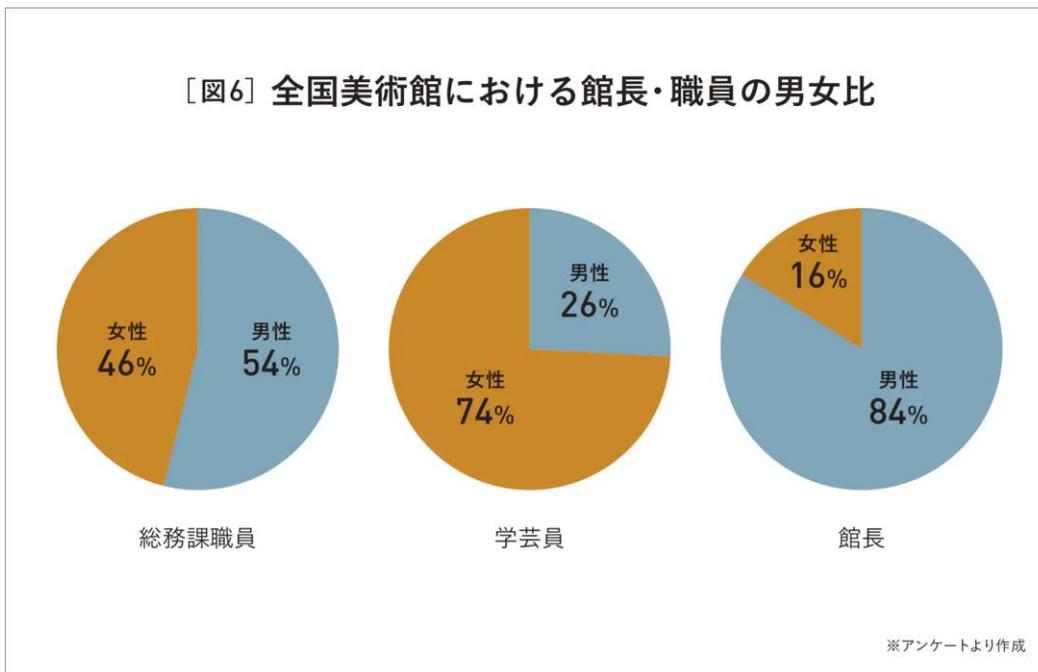
- Wee, C. J.-L. (2010). “We Asians”? Modernity, Visual Art Exhibitions, and East Asia. *boundary 2*, 91–126.
- Weeks, K. (2011). *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Durham: Duke University Press Books.
- Wildman Nakai, K. (1980). The Naturalization of Confucianism in Tokugawa Japan: The Problem of Sinocentrism. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 157-199.
- Wu, C.-T. (2009). Biennials without borders? *New Left review*, 107-115.
- Yamada, N. (2004). The Figure Paintings of Ogura Yuki: The Merging of East and West. *Woman's Art Journal*, 3-7.
- Yamaguchi, M. (1897). The Dual Structure of Japanese Emperorship. *Current Anthropology*, 5-11.
- Yamashita, K. (2018). Reconsidering 'The International Art Exhibition (Tokyo Biennale)': the intentions of international art exhibitions in japan after WWII. *Aesthetics*, 70-86.
- Yoshimoto, M. (2003). The Emergence of Women in Japanese Avant-Garde Art, 1955-1965. *Review of Japanese Culture and Society*, 112-113.
- Yoshimoto, M. (2005). Women Crossing the Borderlines. *Art Asia Pacific*, 42-44.
- Yoshitomo, M. (2005). *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick: Rutgers University Press.

ANEXOS

(Fig.1)

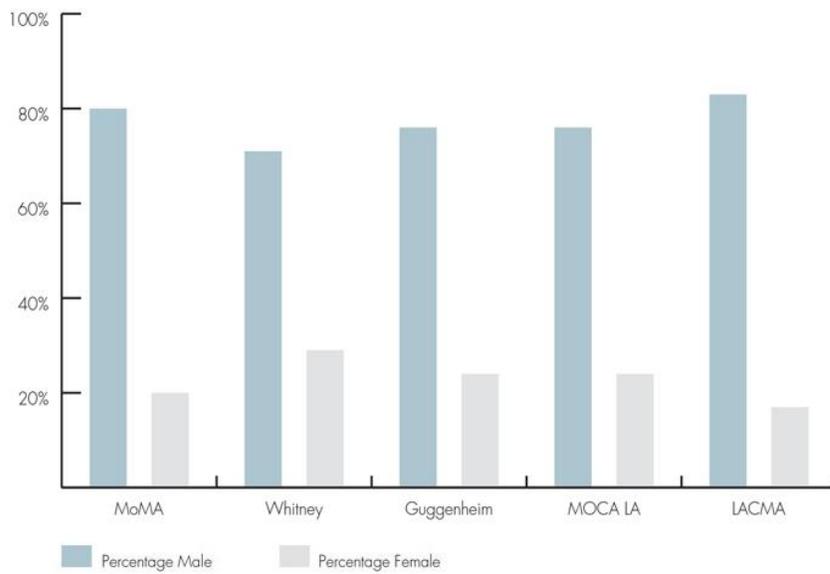


(Fig.2)



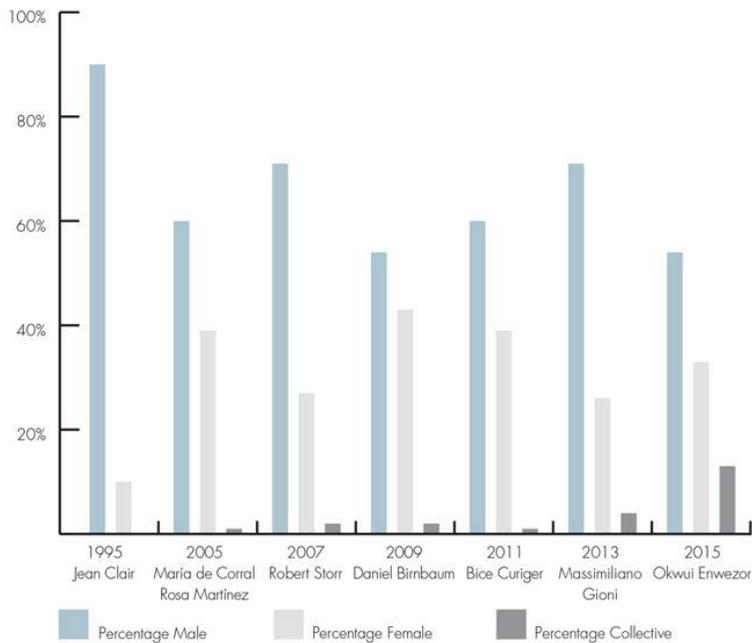
(Fig.3*)

Fig. 1 Percentages of Solo Exhibitions at American Institutions, 2007–2014



(Fig.4*)

Fig. 6 Venice Biennale Curated-Exhibition Participants, 1995, 2005–15 (with names of artistic directors)



*Tomadas de <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>

【特集】美術の超少女たち

超少女身辺宇宙

身辺性への偏愛に生きながら、偏狭さを脱けた女性作家たち……

篠原資明

女性アーティストについて語る男性という役割、これは二重の意味でやっかいなものである。まず第一に、男性的なものに対立する女性的なもの自体が、いよいよはつきりしなくなっていることである。だからこそ、ドゥルーズ・ガタリをはじめとする性の多数性の主張にも、思わず大きくうなずいたりするわけだ。第二にその延長として、女性的な芸術、女性でなければ作れない作品についても、その実体が見極めがたいことである。今日では、どんなものでもシミュレートできる。男が女のねをししたり、女の作品を男が模倣したりする一方で、女も男のまねをし、男の作品を女も模倣する。いったいどちらがオリジナルでどちらがコピーであるかなど、だれにもわかりはしないのだ。

て分類されている作家たちの、最近の仕事ぶりはめざましい。ここであえて女性作家たちについて語ろうとするのも、そのためである。だがこのについて、メタ言語のそれであることは、努めて避けねばなるまい。リオタールがいうように、メタ言語はすでにあまりにも男性的である。むしろ、その「恋愛のディスタール・断章」で、メタ言語を遠ざけ、恋する主体をシミュレートしてみせたバルトのように、あくまで一人称で、女性的なもの、女性の芸術にアプローチしなければなるまい。もちろん、この対象が想像的なものであるのは、十分覚悟のうえで、さしあたり、ひとつの手掛りとして、最近の女性アーティストの作品から私が受けた印象を挙げておこう。これは身辺性なものの、身辺性の含意をいのは、そのより具体的な仕事のことではない。

くわえこんでくる。おまけにこの作家、それぞれのイメージについて、なんともあつさり教えてくれるのだ。「これはうちのなにそれで、あれは近所なのにそれで」といった具合に。普通ならバカバカしいと思うところだが、彼女の場合はそうでない。ともかくなんとかして、その途方もなく大きな身近さのなかに入りたいと思ってしまうからだろう。「芸術は幸福の約束だ」というスタンダールの言葉が、これほど身近に感じられる作家も珍しい。

まず、中西圭子の名前を挙げよう。彼女の作品は、綿布にアクリル塗料をかけ、それを縫い合わすという作業からできあがる。接ぎ合される布の形が不定形なこと、布の組み合わせを制限する外的な枠組をもたないことなどにより、それは興味深いパッチワークの性格を示している。熊谷優子は、もつと複合的なやり方で布を用いる。なんといっても、それは立体的であり、こうして作られたさまざまな形態の布が床に立てられたり、壁をはったりする。この形態は植物や動物の姿を思わせるイメージであるように思う。彼女はよくこの布と組み合わせ、ペインティングやドゥローイングを施したパステルを用いる。パノールという絵画の支持体と、場を画する壁や床。布は両者の間を媒介するなどという、ちやちやなこととはしない。それはただ好きなところをくつついていく。かつて私は、寄生植物と着生植物の区別にヒントを得て、既定の宿主を前提とするものを寄生的、それを前提としないものを着生的と呼んだこと

縫うこと、それは二つの意味で身近さを含意する。まず、それがまつ手仕事の、手芸的意味合いによって、つぎに、糸とそれがどうしても結びつき布とがもたらす、肌ざわり、手ざわりという意味合いによって。もちろん、たとえばギリシア神話が語る織物の名手、アラクネをはじめ、女たちが伝統的に、糸や布にまつめる仕事にたずさわってきたからといって、いまなおこれを女性的専売特許扱いすることは許されまい。

を前提とすることにより、はじめて意味をもつものというよりは、文字どおり、どこにも着生する。それは、どの壁にだって、どの柱にだって、どの木にだってはりついていく、と私は思ってしまう。彼女にとって、布を縫ってイメージを作りあげるといふ手仕事は、どうも拡張力をそなえており、それが表層的で多少倒錯的な戯れを呼び起こしているように思う。大塚由美子の場合、この縫うという手芸的行為が独り歩きして、さなる遠心力を得たもののように見えるかもしれない。なにしろこの作家は、土であらうと、コンクリート、木であらうと、木も葉であらうと、木である、なんでも縫ってしまうのである。だが実は逆だろう。彼女の場合、手芸的行為が外延的にだけだが広がっていかうとも、その行為が施される対象をむしろ身近なものに引きつけるという方向性のほうがまさっていると思われるのだ。これは、なに屋内の展示にかぎったことではない。今年の「ハラ・アニュアル」での作例に見られるような屋外での仕事についても、基本的に変わるまい。もともと、遠心性の

ある。女性・男性を問わず、芸術家と家とは折合いのつきにくいものというのが、一般の意見だろう。これには、家庭に縛られない自由人芸術家という意味合いから、家ももてない貧乏人芸術家という情けない意味合いまで、さまざまな連想がつきまとう。また一言で、家というのは、進歩的な女性にとって、自らを束縛するものというコノテーションを伴ったはずだ。ましてもつとも進歩的であるはずの女性アーティストを語るのに、いきなり「家」などは、なんて反動的なと思われるかもしれない。だが正直なところ、私自身、「家」との関係があけつろげに提示する作家の出現に驚いているのである。

つたのは、小泉雅代の昨年の個展である。そこで彼女は、生まれてまもない実の子をインスタレーションの一部として展示していたのである。身近といえはこれほど身近な存在はあるまい（男の私は想像する）。そしてまた、これほど家庭に密着したものもあるまい。だがその一方で、彼女の仕事を特徴づける日本の伝統への参照が、ここでも生かされている。赤ん坊をとりかこむいくつものお椀やお膳。そして不気味なほど数多く布の上に置かれた金色の塊。家はこのうえもなく身近なものが生まれる場であるとともに、古くて遠いもの、時として恐ろしいほど疎遠なものが伝わる場でもありうるのだ。今度は、破天荒なまでに明るい例を、杉山知子の近作は文字どおり「家」をテーマとするものである。彼女は、

を前提とすることにより、はじめて意味をもつものというよりは、文字どおり、どこにも着生する。それは、どの壁にだって、どの柱にだって、どの木にだってはりついていく、と私は思ってしまう。彼女にとって、布を縫ってイメージを作りあげるといふ手仕事は、どうも拡張力をそなえており、それが表層的で多少倒錯的な戯れを呼び起こしているように思う。大塚由美子の場合、この縫うという手芸的行為が独り歩きして、さなる遠心力を得たもののように見えるかもしれない。なにしろこの作家は、土であらうと、コンクリート、木であらうと、木も葉であらうと、木である、なんでも縫ってしまうのである。だが実は逆だろう。彼女の場合、手芸的行為が外延的にだけだが広がっていかうとも、その行為が施される対象をむしろ身近なものに引きつけるという方向性のほうがまさっていると思われるのだ。これは、なに屋内の展示にかぎったことではない。今年の「ハラ・アニュアル」での作例に見られるような屋外での仕事についても、基本的に変わるまい。もともと、遠心性の

焼くこと 縫うという作業が女性的なものだと信じられてきたとすれば、焼くの仕事は男のものというのが、少なくともたいがい意見だろう。だがこのように語ることも自体、すでにナンセンスに響くほど、この世界ですぐれた仕事をしている女性作家は数多い。それにしても、若い作家たちは、同性の先輩作家たちと比べても、ずいぶん違った傾向を示しているように思われる。ここでは特に二人に登場してもらおう。田嶋悦子と堤展子である。

両者に共通するのは、なんといっても鮮やかな色彩感覚だろう。とくに田嶋悦子の場合、無彩色は別として、有彩色では暖色系だけを用いているところからもうかがえるところ、その作品はどこか熱っぽい雰囲気が発散される。ここで身辺性の形式としては、文字どおり女性の身体諸部分を暗示する形態が多用されている。からだの各部分もぐもぐと口ごもりながら増殖していったともいふぞい。彼女の作品は、よく見えてい

たのは、小泉雅代の昨年の個展である。そこで彼女は、生まれてまもない実の子をインスタレーションの一部として展示していたのである。身近といえはこれほど身近な存在はあるまい（男の私は想像する）。そしてまた、これほど家庭に密着したものもあるまい。だがその一方で、彼女の仕事を特徴づける日本の伝統への参照が、ここでも生かされている。赤ん坊をとりかこむいくつものお椀やお膳。そして不気味なほど数多く布の上に置かれた金色の塊。家はこのうえもなく身近なものが生まれる場であるとともに、古くて遠いもの、時として恐ろしいほど疎遠なものが伝わる場でもありうるのだ。今度は、破天荒なまでに明るい例を、杉山知子の近作は文字どおり「家」をテーマとするものである。彼女は、

焼くこと 縫うという作業が女性的なものだと信じられてきたとすれば、焼くの仕事は男のものというのが、少なくともたいがい意見だろう。だがこのように語ることも自体、すでにナンセンスに響くほど、この世界ですぐれた仕事をしている女性作家は数多い。それにしても、若い作家たちは、同性の先輩作家たちと比べても、ずいぶん違った傾向を示しているように思われる。ここでは特に二人に登場してもらおう。田嶋悦子と堤展子である。

だけれども、つねにリアリゼンターショナルな、具象的な表現と抽象的な表現との間を人間は揺れるというわけ。具象的なところまで行くと、今度は抽象を求めようになる。抽象が極点まで行くと、また揺れ戻る。振子の運動をしているというわけ。たとえは申世の宗教画を見ると、あれは立体である人間を完全に平面化して、目もこうやって付いているのに、違う形に描いているわけだ。ところが、それがルネッサンスになってくると、見たものをそのままという形が具象的になるじゃない。その揺れがつい最近では、コンセプチュアル・アートまで行っちゃって、それが揺れ返って、それこそニュー・ペインティングみたいなところに来ていて、それがまた戻りかけて……

だから、その戻りかける直前の今と、女性が持っていたすごく具象的な、自分の手でさわったものじゃないかと納得しないという感性とがぶつかったということも、一つには言えるんじゃないかしら。これはコンセプト全盛のときには出てきようがないもので、そういう必然性みたいなものもすごく感じるんではないか。

とととんやらないと手をひかない
櫻本 そういふ作家たちが、いまでもいたことはいたんだけど、流れとしては評価されにくかったというこゝとですね。彼女たちの表現を見ていくと、インディアン・アートみたいなや、今、はやりの東南アジア、



●草間彌生 月夜 ミクストメディア 二二三×一五七×九〇cm 一九八六 写真提供リゾテビキヤラー

いる。その装飾というののも一つのパターンに繰り返して、やっぱり増殖なんてすね。ものすごく小さな単位の増殖によってできている。フラクタルの論理の逆現象みたいなに見える。それですごい抽象に近づいていく。

生命力を感じる。
櫻本 こういふ作家たちの展覧会を見ると、ある種の醜態を感じるね。深い思考じゃなくて、いつも少しハイの状態の人たちというのかな。実際に会うと、すごく物静かな人が多いのに、表現はものすごくハイな状態になっている。いらいりして、落着きがないというアンビヴァレントな状態。それはもう絶対に見えると思うのね。限りなく元気に近い病気「みたいなね(笑)。

だから、彼女たちのなかから出てくるパワーは、やっぱりどこか病気がっぽい。そういう空間に入っていて、ものすごく精神が慰安されるとか、スリットと深い思考に入りたいたいような気分になるとかいらんじやなくて、チクタク触発されていく。

草間さんなんかもそうですね。インスタレーションの基本的なテーマで、「展示は挑発である」ということばがあるぐらいだから。

松岡 それはやっぱり、増殖のエネルギーというか、増殖のイメージとすごく関係があるんじゃないかと思う。侵食されるような気がするんじゃない。この草間さんの展覧会を見に行ったら、あそこはフジテレビだから、ト

パリ島とか、エスニックなモチーフが出てきていて。安田奈緒子さんの線だって、すごくエスニックだ。エスニックって、言い換えれば装飾性でしょう。フォークロア・アートなんて、ほとんど装飾性なんて、その装飾的な部分がいぶん露出して

ね。 櫻本 もう過剰ですよ。淫乱アート(笑)。自分の欲望はとことんやらないと手をひかないという、そういうこゝとがありますね。

松岡 そう、とにかくエネルギーが強い。禁欲的な感じは全然しないし、

シちゃんだの何ちゃんだのを見ようと思つて来た女子高生が、キヤーなんて言いながら入り込んでいたりするの。彼女たちはみんな「こわい。こわい」って、そればかり言つてた。

●三上晴子 黒川水気の都市二黒鉄トナツタ 女機上鉄、アルミパイプ、コンクリートはか 一九八五(東京、サッポロビール本社工場 麻屋)



やっぱり、そういう増殖のイメージはある脅威を与えるのね。それが空間全部を埋めつくして、自分が食べられちゃうんじゃないかみたいな……。 櫻本 フリークス志向がばくばくあると思うのね。生まれたときからウルトラマンみたいな、昆虫みたいな人間とか宇宙人や、リカちゃん人形みたいなものつき合つて生きてきたわけでしょう。そういう点では、彼女たちの感性のなかにはフリークスな状態を平気つくろうとする浮遊感があるとすね。

モノから発する

松岡 そうすると、いま男性女性の別じやなくて世代論みたいになつたわけだけれども、この世代の男性の作家たちのなかにもそういう傾向は見られるのかしら。 櫻本 それはやっぱり共通していますよ。オプジェなんかでもすごく共通したものをつくつてくるし、インスタイルーションでも……。

それからモノについてこだわりのというの、彼らや彼女たちが最初「読んで始める雑誌が、おそらくは『アンアン』とか『ポパイ』とか、世界

の商品という見方とらええる雑誌だつたわけでしょう。だから、自分たちがつき合う世界の構造というのは、全部商品として生産されたプロダクツなわけですよ。プロダクツとつき合うというふうになつていけば、当然お椀が出てきたりインテリアが出てきたりする。あるいは、布をやるなんていうのも、やっぱりプロダクツと切り離せないものがあると思う。

やっぱり、モノが好きなんです。『滅びゆく都市』なんて三上晴子さんが言つても、どこにこだわるかというたら、やっぱりテレビのブラウン管だし、形を失いかけた製品で、みたいなところ明らかにプロダクツとしていこう。そのことからしか、崩壊していきいことが言えない。

でも滅びるといふのはすごく精神的なことなのかもしれないわけですよ。だけど、彼女たちのかかわり方という切り口というのは、やっぱりモノから発していく。ある意味で絵を描くということ、平面に何かを置きかえていくという行為は、ある意味ではすごく精神性があるんじゃないかと思うのね。でも、モノがそこに参入してると、とたんに速うものに左右されてくる。

松岡 私、それはすごく感じる。あるものをタプロローに写すというのは、頭の中であらゆる操作をするわけじゃない。

櫻本 そう。文章を書くのと似ているね。

松岡 ええでも、じかにそこでモノをつくつてしまふというのは、元々ものとかイメージと、もう一つのつくり出すものとの間に頭の中の操作はあまり要らないと思うの。むしろ、それがあつては邪魔になるという感じがする。タプロローを描くということ自体が一つの抽象行為でしょう？ その中に表現されたものが、また具象とか抽象とかって分けられるけれども、でも実際に見て、さわつた世界を二次元に写すということ自体、すごく抽象的な精神行為だと思ふのね。

女性は、つて一般に言っちゃうと、どこからお叱りがかかるかもしれないけれども、でも、少なくとも女性の一員である私は抽象的なこととはとんでも苦手なわけ。だから、タプロローがだんだん衰退して、イラストレーションを公募したら、出っばつてきたやつたというふうに、男

「特集」美術の超少女たち いよ駆ける女

榎本了志VS松岡和子

女の人が布に対して持っていた既成の観念を、男の人が無効にして新しい何かを出してくれるかもしれない——松岡
実際に会うと、すごく物静かな人が多いのに、表現はものすごくハイな状態になっている——榎本

デュシャンの逆転

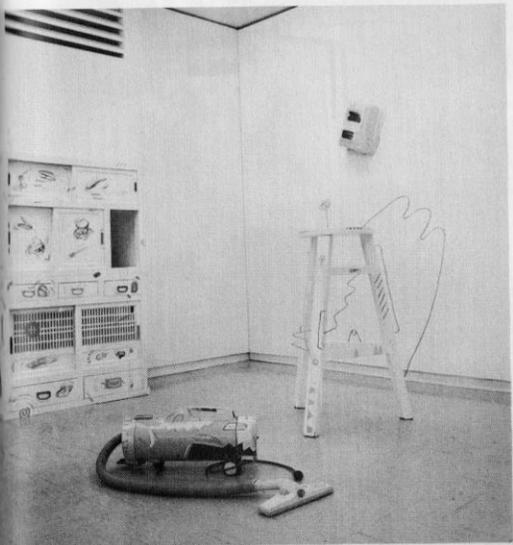
編集部 女性アーティストといっても年輩の方から若い方までいっぱいいらっしゃるわけですけれども、八〇年代の新たな動向を探る視点で女性アーティストを照射できないかというところで、今回は一応若手作家に絞りました。ただ女性の志向性なものが年齢、あるいは性別を超え



●松岡和子氏

てありうるとは思います。そのへんのところも含めてお話しただきたいと思えます。

松岡 美術の歴史をずっと見てくると、芸術家がやってきたことは、既成の何かを無効にしながらし新しいものを生み出していくという作業の繰り返しなわけでしょう。でも、今度いろいろな若い女性たちの作品をこうやって見せていただいたわけだけれども、彼女たちが無効にしようとしているものは、いままでの男性の芸術家たち、たとえばマルセル・デュシャンが「泉」というかたちで便器を出して、無効にしようとしていたものと逆転していると思うのね。吉澤美香さんが使っているものは、タンスとか脚立とか電気掃除機でしょう。小泉雅代さんは漆のお椀とか、そういうものを使っている。昔から



「用の美」というのがありますけれど、彼女たちがやろうとしていることは、「用」の部分を無効にしようとするところがあるんじゃないか。文字どおりに無用の長物にして遊んでいくことは言えると思う。全体にすごく遊びの精神がみなぎってますね。それはモノ自体をそういう形で提示するというのが同時に、素材の選び方にも素材の処理の仕方にも言えると思うのね。

草間彌生さんがつくっていらつしやるのは、もともとは布でしよう。布を一つ一つごにょごによした形に縫って、中にモノを詰めて、それをまとめてアクリル塗料なり何なりを上に塗っているわけね。そうすると、布にも「用の美」はあつたはずだし、モノを縫うというのは、布の本來持っているものを機能させ



●榎本了志氏

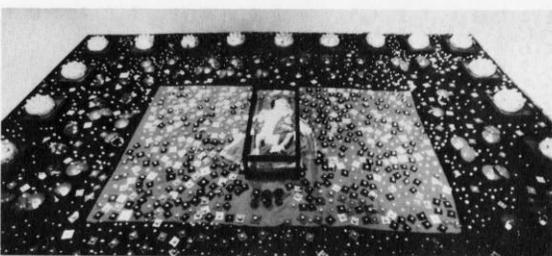
るための作業だったはずじゃない。つまり、洋服をつくるとか枕をつくるとか布団をつくるとかのために布を持ってきて、チクチク縫ったり、ミシンでサーッとやったりしたわけでしょう。

ところが彼女たちがやっていうのは、布を持ってきて、切って、縫う、あるいは詰めものをすするという、本来なら日常の役に立つ「用」のためのものであったのを、まったくそうじゃなくしているのね。マルセル・デュシャンがやったことは、「芸術」のほうを無効にしたわけでしょう。でも、彼女たちはいまその逆をやっている。

そこが、私がこうやってパーッとまとめて見て、一番おもしろいところだったの。男性の作家たちでも、このごろ布を使ったり段ボールを使ったりして、本当なら日常生活の用のために使われる、もともとは美術の素材じゃなかったものをどんどん持つてきてモノをつくっている人たちがいますね。でも、日常の「用」の部分と接触しているのは、歴史的に見て男女どちらかといえば、それはいいにつけ悪いにつけ、ブラスカ文句を言ったって、女だったってこ

●前頁 吉澤美香 茶たす、三脚、安のMIXI、さいのの、それぞれにシキ、アクリル絵具、色鉛筆ほか 一九八二 撮影 安斎重男

●左 小泉雅代 子 生後2ヶ月の子供 金箔、カシマ、布、紙粘土ほか 一九八五 撮影 尾崎泰弘



とは否定できない。だから、普段自分たちがとっても慣れ親しんでいるものに対する愛着と同時に、それを無効にしてしまいたいという、怒りというちょっと激しすぎるけれども、そういうものをすごく感じますね。

引出しからあふれでる。

榎本 オブジェ派とペインティング派って、いまは一体化しているからあまり分けられないけれども、わりとモノ寄りにこだわってつくっていく人として、描くことによって表現している人として、その中間の人というところのね。

モノ寄りの人のおもしろさ、とくに女の人のモノ寄りのおもしろさって何だろうなって考えたら、確かにいまおっしゃった点も一つあると思うけれども、机の引出しの中の空間が彼女たちの最初のイメージボックスじゃないのかわって思ったわけ。ほら、子どものころって引出しの中にビーズとかチヨコレートの箱とか、好きなものをいっぱいしまっておいたでしょう。

松岡 そうそう。やりました(笑)。榎本 あれがモノに対するフェネティッシュなかわりの一番最初のイメ

も思えてくる。既製の地図の上でなされる彼女の「架空の遊戯」は、こうしていくつも生の地図を浮かび上がらせる。

だがこれらの地図の上でなされるような「旅」であろうか。まずなによりも地図の上をめぐるとして行き交う手の旅。そしてこの手の見守るなか、激しく息をばくように出現する生イマジユは、眼の前の手近な存在から、地図の縮尺をまたぎこして、巨大な存在へと化していく。つまり膨脹するイマジユの旅。

もちろん、ことさら「架空の遊戯」によらないまでも、生は無数の旅に「つらぬかれて」いる。たとえはひとつの種子。それは昆虫に運ばれるかもしれないし、鳥に運ばれるかもしれないし、水に、風に運ばれるかもしれない。いやひとつの土地に根づいた後でさえ、花開くまでのなんとという旅。そして花開いた後でさらになんという旅。ドワルズがいうような、その場でなされる旅がすべてにここにある。

田仲容子の「種」のシリーズは、おだやかながらでインスタレーションをしばしばともなうが、それらの作品も、実に品のいい見かけのものに、なんとも静かなイマジユの

男が女性に向かい寄りかかると、このような雰囲気、このような香りが存在しないなど、いったいだれが想像できるだろう。男はつねに女性に、匂いやかな存在として現前してはしと願っているし、女性は女性で自ら身近に持ち運ぶ雰囲気、香り、大事にする。私はほとんど夢想する。そしてそのような雰囲気、香りを感覚させる作品も存在するだろう。

たしかに、どんな芸術作品でも、それ固有の雰囲気を持っていて、ペンヤミンならアウラと呼ぶだろうものを、だがここをいいたいのは、そのようなごたいごたいではなく、もつと限定された意味のことである。ここでは二人、挙げておこう。

田中美和の「タブロー」には、ここ一年少し前あたりから、アミーバのようなイマジユが漂うなか、蜃気楼のようなあわい影がよさるようになった。渦巻き流れるほとんど透明な気配。それはタブローの表面上にふつと浮き上がる。まるで、透明ではあるが濃密な香りのように。この蜃気楼の流れがなければ、画面は薄っぺらで興行きのないものとなってしまうだろう。ちょうど香りのように、それは自らの存在範囲をかすか

本から森への展開を、あるいはディブティックの体裁で、あるいはトリプティックの体裁で繰りひろげることもあるとはいえず、彼女のイマジユの扱いは、順を追って散文的になされるわけではない。そこではひとつの形態がその多義性によって、葉ともなり、花ともなり、鳥ともなり、また星ともなる。さまざま存在をそのつど一挙にまたぎこすイマジユの旅。これ見よがしの幻想図をそこに期待してはいけない。生をつらぬくいくつもの速度、生をつつむいくつもの地図が、そこに多重焼きされているのだ。彼女の作品を見ていると、眼の前の種子（支持体自身が種子のようにかたどられることもある）がイマジユの旅にのって、法外の膨脹・収縮を繰り返していく。

たしかに生は、それ自体で身近なもの、いや身近というには、あまりにもわれわれに近いものである。だがそれがたとえは、住まいの近くの風景と結びつくと、その身近さは、より以上の広がりといやましいリアリティを得てくるはずだ。松井智恵のイマジユは、腕や足の写真とか花とかが用いられる。あるとはいえず、現実的な光景を指し示すものではない。それはむしろ、

「溶ける馬」は、文字どおり溶けるような馬を頭部を中心に描き出したもの。紙にコロンテという乏しい手段（だがほとんど乏しいのだろうか）によりながら、その効果は驚くべきものである。そこで得られるのは、まさしく浸透性のイマジユ感覚としか呼びぶやうがないものだろう。残念ながら、彼女はこの種の試みをわずかしか残していない。

浸透性というテーマと香りととの密接な関係については、すでにいく人かの思想家が、その例を示している。たとえばフリーエ、たとえばベルクソンが。彼らはそれによって対象それがどのようなものであろうと（へ）のとうけるような愛を指し示したのだと思う。香りもまた、とうけるように浸透する。即物的に言えば、外分泌から内分泌へと作用するように。神原美砂子の溶けるイマジユは、こちらへ溶け出さずとするときに香るとき、あちらへ溶け去らうとするとき、その香りは消えなるとする。そこにイマジユへの浸透性の愛を見るのは、あまりにも大仰な夢想な

つくりあげる。そしてそれを可能にするだけの語法も、彼女は心得ている。この作家のインスタレーションを何回か見た人なら、そこにいくつかの基本的パターンが現われるのに気づくはずだ。さきほど触れた写真とい、偽足を伸ばした原生物のような形態とい。それらは具象的とも抽象的ともいえない要素。つまりは記号なのである。同様に地図もまた記号であるといえる。そして記号といものは、新たな意味を生成しうるものなのだ。

松井智恵の最近のインスタレーション「TONDS」花の門は、例の語法を用いながら、身近な風景と生の動きとを、やはり濃密な象徴空間のうちに交通させている。床の上に粘りだかたどられた原生物のようなイマジユは、子どもの頃、近くにあっては、また、ここそこに置かれていた赤い石膏は、彼女のオートエ近くの花のアーチが、それぞれレントになったという。だが一方で、いくつかの箇所仕掛けられたつばめのイマジユ、そして上方いくつ箇所にすえつけられたつばめの巣が、飛翔する生命を示している。地球儀の写真が置かれているところからも

超高速身体運動

速度の思想・芸術運動にはかならなかつた未来派が、また反女性的運動でもあったことはよく知られている。とくにそのカリスマ的指導者であったマリネッティは、その点でも一貫していた（少なくともある時期）。だが彼らのスピード観は、あくまで肉体の移動と不可分のかたちで構想されたものだった。だからこそ、女性は高速から乗りおくれるのろまな存在として、嫌悪されたのだろう。だが未来派が活動した当時とは、すでに状況が異なっている。ヴィリリオが指摘しているとおり、今日、今日の高速度状況は、逆に肉体的移動を過小評価せざるをえない奇妙なパラドックスを生みだしている。たとえば航空機に乗って旅をするとき、われわれははたしてリアルな移動感覚を味わうだろうか。むしろ、肉体は静止したまま、到着地点があるからやつてくるという感覚もたないだろうか。留まるころものが到来するという感覚。これはオーディオ・ヴィジュアルなメディアにとつては、すでに現実的なものとなっている。なぜなら、テレビに映るものは、あちらで留まったまま、こ

るような旅をしては、もつとつてくる。身辺性と広範な旅・飛行とを織り結ぶ地図がここにあると、いえないだろうか。

匂いやかな現前

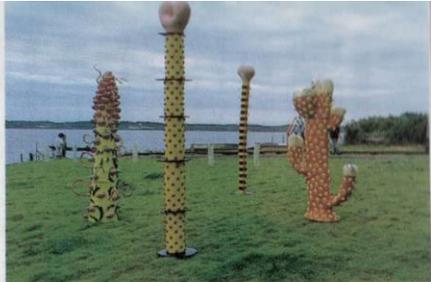
どんなものにも、それ特有の雰囲気というものがあ。これはしかとは定めにくいながら、たしかに存在するとかいいう方がない。そしてそれは、どこか香りに似てはいないだろうか。香り、それはわれわれ人類にとっては、他の生物におけるほど目立った役割をはたしていないとはいえず、隠れたさまざまな仕方であって、それがなければおそらく、われわれの人生は途方もなく貧しくなってしまうだろう。E・T・ホールは嗅覚を、視覚と聴覚と同様、遠隔受容器の側に置いている。たしかにそれは、味覚や触覚のような近接受容器とはちがって、あくまで距離をおいて機能するものだ。それともやはり、香りをかきとりうる距離に民族や個人相互で多少の違いがあるとはいえず、われわれに感知できる香りは、相対的に近距離からのものに限定されているだろう。あるものの香りはだいたいいいにおいて、そのものが占める範囲

にても、あちらに留ま

つたまま、声は、こちらへ到来する。女性は身近なもの、身辺性を大事にし、なま半可なとてはそれを手放さずとはしない（と私は思う）。だが今日のスピード状況は、この身辺へ、さまざまなものを送ってこす。イマジユを、記号を、物品を、人物を、だからこそ、身辺性への偏愛に生かしながら、偏狭さを脱け出た女性作家たちが登場したのであろうと、勝手に仮説として、私は夢想している。いずれにせよ、上谷朋子の最近の絵画のシリーズのように「俱に向う側」と誘われることを、男は女性作家に期待しているのではあるまいか。私なら、そのほかに造形のユニットピアを見たらうし、もしそうでもない人は、そこに地獄を見るかもしれない。その人はまた自らの物語を書くことだろう、あくまで一人称で。

（このほらともあま）大阪芸術大学講師

[註1] J.F. Lyotard, *Reliements purses*, UCLB, 1977, no. 213-232.
[註2] P. Virilio, "La dronoscope", *Cahiers*, mars 1978.



●田嶋悦子 作品 1985

われわれにとつて疎遠なものにとどまるだろう。だが彼女の作品に登場する存在は、なにか親密で近しいもののように思えてならない。子ども頃なじんだお話し話の登場人物のように。おそらく少女はこのようなワンダー・ランドを想像し、それをつねに身近なものとして感じ続けるのだろう（と私は思っています）。

それにしても、イマジジュを紡ぎ出すファンタジーの屈託のなさはどうだろうか。柱の上のペイナップルは翼を生やし、花を咲かす。その他もろもろの超自然的な存在がいるわいのわ。かと思ふ門の上にはぬけぬけと目の丸を登場させてしまう。なんと反動的な目くらまらを立てる人がいるかもしれない。だが右派でも左派でもない軟体構築派たろうとして私などは、別にいいんじゃない、と思ってしまう。だって、アメリカの国旗を描いた画家もいることだし、それに桃太郎の絵本に目の丸が登場することもあつてはいいか。

オブジェ変容

日常的な物品のなかでも、もっとも身近なものひとつに衣装が挙げられるのである。なしろそれは身につけられるのである。とつてこの衣装

つたような仕事が最近いくつか目につく。これは一見、奇異なことのように思われるかもしれない。値打ら、衣装はそれ自体で美術品の備打ちを備えているからであり、ことさらにそれをアート扱いしようとする試みは、なんとも無様な蛇足におおらかなないからである。問題はこの衣装をそのコンテクストともども、異化することだろう。

も二重の意味で衣装を異化したものといえまいか。まずやわらかいはずのものをかたくこわばらせたという点で、つぎに不透明なはずのものを透明にしたという点。総ファッション時代といわれるこのころ、男も女も装うことに熱中する。彼女はこの装いそのものを、その不透明さもろとも漂白してみせたといえるだろう。ブランド名のようなものだけが消え残っているのがなんとも皮肉に見える。



●上——三村逸子 課を穿む 海図にペンでドローイング 79.2×109.7cm 1985

●下——石田靖子 羽根椅子のある風景 羽毛、鏡、鉛、ガラス玉、ラム粉、オブラート、2.7×3×0.8m 撮影=浜田弘明

●前頁下——田嶋悦子 樹木 板にアクリル、パラフィンほか 270×100cm 1986 撮影=森村泰昌

るといくつもの小さな物語を送ってくる。恋の物語、おだやかな拒絶の物語、なかにはすつとんきょうな物語たちも。そしてこれらの物語の目くばせを送ったあとで、お尻をめくって逃げていく。後にははじけるような笑い声が響くばかり。なんともからりとした官能の世界がそこにはある（と私は見てしまう）。

日常的な物品のなかでも、もっとも身近なものひとつに衣装が挙げられるのである。なしろそれは身につけられるのである。とつてこの衣装

この作家はたとえば、画廊を毛皮でおいしくしたり、おもに鉛と羊毛・毛皮を用いて、身辺事物を構成したりする作業を行ってきたが、ここ一年のものとしては、鏡と羽毛を取り合わせたものが印象に残っている。鉛の外皮から毛皮や羊毛があ

生まれ出するものに対するやさしい心づかい、これを私はつい女性に期待（あるいは夢想だろうか）してしまう。たとえば、三村逸子の、地図にドローイングを施す一連の試みを見てみよう。

生の地図

一見、奔放な手の動きを予想させる。だがそれは実に細やかに神経な線を帯びている。ともあれこの目まぐるしい線の動きが地図のうえにさまざまの非現実的な生き物を出現させるのだ。あえぎ、くねり、ひとところて永遠にもがき続けているような生き物たちを、これら存在は、生物の進化が、さらにまた、われわれの人間中心の進化観が取り残してしまったもののように



●上——三村逸子 課を穿む 海図にペンでドローイング 79.2×109.7cm 1985

●下——石田靖子 羽根椅子のある風景 羽毛、鏡、鉛、ガラス玉、ラム粉、オブラート、2.7×3×0.8m 撮影=浜田弘明

●前頁下——田嶋悦子 樹木 板にアクリル、パラフィンほか 270×100cm 1986 撮影=森村泰昌

状況考 (3)

借り物の思想・知・主題をめぐって

三田晴夫_文

text by

Haruo Sanda

戦

後から今日に至る日本美術の状況を特徴づけるキーワードをたどると、ある時期を境にして傾向が変わってきたことに気づく。その差異線が引かれるのは、たぶん一九八〇年代後期である。ちがいはつきりさせるために、差異線の以前と以後を代表するキーワードに注目すれば、以前では政治と芸術、具象派、反芸術、ハプニング、もの派、人間と物質、インスタレーション、ニューウエーブ、絵画の復権などが思い浮かぶ。これに対して以後は、シミュレーション、ニズム、バーチャル・リアリティ、ポスターレス、多文化主義、ポリティカル・コレクトネス、エスニック、環境、身体、フェミニズム、ジェンダー、癒しなどが列挙されるだろう。

ここで即座にわかることは、差異線以前では必ずといっていいほど中心的な美術流派が現われ、それが大きな影響力として状況を規定するキーワードとなっていることだ。ところが以後になると、具象派、反芸術諸派（ネオダダ、九州派など）、もの派といった突出的な流派はあろうか、八〇年代序盤のニューウエーブのように時代を一色に染めるモードさえ姿を消してしまっている。もう一つのちがいは、美術の素材や技法、表現論と密接にかかわっていた以前のキーワードにくらべ、以後は美術の圏外領域から流入してきた思想や知が大半を占めるに至ったことである。あるいは、状況を決定づけるような流派が消滅したことで軌を一に

して、圏外の思想や知が美術になだれ込んだといいかえてもいい。

八〇年代後期の日本といえば、やがて来る破裂の日も知らぬげにバブル景気が膨張を続け、あらゆる価値がとめどなく経済へと還流されていた。しかし、同じころ海の内側では、東欧やソ連の社会主義の破綻とともに東西冷戦秩序を支えたイデオロギーの重しがはずれ、民族主義、小教者差別、性差別、自然破壊といった諸矛盾が一気に噴き出し始めていたのである。加えてメイフルソープやヘアリングの死に象徴されるエイズ・クライシスが、その混乱を暗い影で覆っていたことも見逃してはならないだろう。経済偏重が促した国内のイデオロギーの真空化と、体制崩壊がもたらした欧米のイデオロギーの拡散化。表面上は似ていても、足元の現実はずいぶん隔たっていた。それが彼我の美術の落差となつて現われたのは当然というほかなかった。

社会現実の相違に根ざしたこの種の落差は、本来的にいえば、美術にとつてほとんど無意識的な自然状態に属することだ。たとえ欧米美術が圧倒的に優位に見えても、外には外の根拠があり、内にはそれと異なる立脚点しかない。認めざるを得ないのである。しかし結局は、欧米の傾向（トレンド）を遅延なく消化してきた従来と同じことが繰り返された。いや、かつてよりも無反省に、というべきかもしれない。国際化や世界同時性を、何の懐疑もなく唯一の最高善と信じこむ

風土を利用して、むしろ政策的な押し付けの論理は一段と強化されていたふしがあるからだ。外の美術傾向をまるごと受け入れることが、国際的な孤立を招かないための要件だというふうには。

社会的・文化的性差の解消をめざすフェミニズムやジェンダリズム、自然や生態系破壊に抗するエコロジー、民族間の相互共存を理念とする多文化主義、揺らぐアイデンティティの最終根拠としての身体論。あるいは、もろもろの社会矛盾に異議を申し立てるポリティカル・コレクトネス（政治的正義）——。なるほど差し迫った社会現実を抱えていなくとも、共有しようと思えば、これほど普遍的な理解の得られやすい思想や知もないだろう。そして、受け入れ環境を整えるために、たとえば「美術の社会化」などという、かつて耳にしたことのあるスローガンが美術メディアを介して盛んに流布されていく。美術館もその尻馬に乗って、これらの借り物を使った展覧会を打ち続けたのである。

多文化主義もしくはエスニックということでは、すでに触れたアジア美術展のすさまじいラッシュが代表的だ。またフェミニズムや身体となると、首都圏だけでなく「ジェンダー、記憶の淵から」展（東京都写真美術館）、「デ・ジェンダリズム」展（世田谷美術館）、「しなやかな共生」展（水戸芸術館）、「揺れる女、揺らぐまなざし」展（栃木県立美術館）と、こちらにもかまびすしい。もちろん個別別的

には、企画者の卓見がないわけではないし、テーマを超えて表現に圧倒される作品に出会える場合だってある。しかし、日本美術の状況に照らしてみるとアジア物と同じく、いつも地上から何メートルか浮き上がったような落ち着きのなさを拭えないのはなぜなのか。根本的には展覧会の主題も、それを支える思想や知も、切迫した現実とは無関係に探し出されたものだからにほかならない。

もつと実感に引き寄せていうと、主題が借り物だから当然なのだが、展覧会出品者の大方は海外の作家で占められ、日本作家はほんの付け足しで並んでいることが、心を落ち着かせない理由となる。その日本作家にしても海外在住組が多くなるのは、状況の熟知度からして当然の帰結だろう。こうした借り物志向は、美術館や展覧会企画者だけに限ったことではない。輸入された思想や知を離れては何一つ自前の評言を吐けない評論家も、とより、何一つ自前の表現論を作り出せない作家もまた同類である。そして、欧米と比較して日本美術の貧困をあげつらうのも、決まって彼らなのだ。なるほど美術に限れば、日本はまだまだ貧しい途

上国だろう。しかし、それは彼らのぼやくように、欧米の思想や知や美術のトレンドにだれもが鈍感だからというのとはちがう。

そのような借り物をせずに自前の世界を作り上げようとする者が、いまだに少数派の域を脱していないからだ。その少数の自覚者のために、貧しいという言葉い方はこれらの借り物(思想や知や主題)にすぎた作家と作品の方に投げ返されるべきである。特定の作家を貶めるつもりもないので例え話の形式にしておくが、ヨーロッパの大学で歴史学を学んでいて何かの拍子で現代美術に関心を持ち、制作発表を始めた人がいたとする。政治や社会の矛盾を告発する周囲の激流に巻き込まれ、感化された彼は、日本人としてのアイデンティティを表現するには、日本の抱えた矛盾や問題に取り組むしかない」と主題探しを始めた。ちょうどマスコミでは、盛んに従軍慰安婦の戦後補償や中国残留孤児の問題が報じられていた。

ただちに彼はこれを自作の主題とすることに決め、集めた戦争当時のドキュメント写真や文書資料を、慰安婦や残留孤

児の人々の写真、日本軍の侵略行為を象徴するさまざまな物品とともに組み合わせさせたインスタレーションを故国の個展で発表する。しかし、頻繁にメディアで話題にされ「おもしろいですね」といわれるわりに、欧米でなされたような本格的な評価がさほど返ってこない。画廊の片隅で彼は、日本の作家も批評家も美術ファンも政治や社会への関心がなさ過ぎると、日々苛立ちをつのらせていく――。あえてフィクショナルな記述にしてあるが、これは十分ありうべき事例である。借り物の思想や知でいえば、この作品はいうまでもなくポリティカル・コレクトネスの系譜に属するだろう。

彼の苦心の作品が、本国でこのような反応を受ける理由はたぶんこうなる。まずメディアの話題の対象になるのは、作品がタイムリーな政治的・社会的問題を扱っているからだ。にもかかわらず、評価が返ってこないのは、主題や材料は明快なのに美術的な作りとしては理解されなかったからだ。しかし、批判もされなかったのは、軍事侵略非難や戦後補償を説く作品の主張が、まさに批判できないような正義性で覆われていたからにほか

ならない。何年か前の秋、ニューヨークでこれと似たようなケースと遭遇したことを思い出す。六十歳を過ぎて絵を描き始めたという黒人の老人が、二つの画廊で大規模な個展を開いていたのだが、どう見ても平均以下の作品なのに、どの新聞もマイノリティのハンディーを克服した力作といった調子で褒めちぎっていたのである。

こうした美術を何の疑問なしに借り入れ、新しい状況を作り出そうとしている動きに異を唱えたいのは、それらが正義性による抑圧的な傾向を内在させているからである。同様にフェミニズムやエコロジーを主題として扱い、進歩的なメッセージを発しているからといって、その作品がただちに評価されるわけではないのは美術にとつてイロハに等しい。それにして、借り物の思想や知や主題によらない作家たちの労苦を、日本の美術界はどのように遇していくつもりなのだろうか。

(さんだ はるお/毎日新聞学芸部)

Anexo 3: Tabla de participantes en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia (los nombres de mujeres han sido resaltados).

Edición	Año	Curadores	Artistas
57th	2017	Meruro Washida	Takahiro Iwasaki
56th	2015	Hitoshi Nakano	Chiharu Shiota
55th	2013	Mika Kuraya	Koki Tanaka
54th	2011	Yuka Uematsu	Tabaimo
53rd	2009	Hiroshi Minamishima	Miwa Yanagi
52nd	2007	Chihiro Minato	Masao Okabe
51st	2005	Michiko Kasahara	Miyako Ishiuchi
50th	2003	Yuko Hasegawa	Yutaka Sone, Motohiko Odani
49th	2001	Eriko Osaka	Naoya Hatakeyama, Masato Nakamura, Yukio Fujimoto
48th	1999	Junichi Shiota	Tatsuo Miyajima, "Revive Time" Kaki Tree Project Executive Committee
47th	1997	Fumio Nanjo	Rei Naito
46th	1995	Junji Ito	Katsuhiko Hibino, Yoichiro Kawaguchi, Hiroshi Senju, Jan Eun Choi (Corea del Sur)
45th	1993	Akira Tatehata	Yayoi Kusama
44th	1990	Akira Tatehata	Toshikatsu Endo, Saburo Muraoka
43rd	1988	Tadayasu Sakai	Shigeo Toya, Keiji Umematsu, Katsura Funakoshi
42nd	1986	Tadayasu Sakai	Isamu Wakabayashi, Masafumi Maita
41st	1984	Arata Tani	Kosho Ito, Kyoji Takubo, Kosai Hori

40th	1982	Arata Tani	Naoyoshi Hikosaka, Yoshio Kitayama, Tadashi Kawamata
39th	1980	Takahiko Okada	Koji Enokura, Susumu Koshimizu, Isamu Wakabayashi
38th	1978	Yusuke Nakahara	Koji Enokura, Kishio Suga
37th	1976	Yusuke Nakahara	Kishin Shinoyama
36th	1972	Yoshiaki Tono	Kenji Usami, Shintaro Tanaka
35th	1970	Yoshiaki Tono	Shusaku Arakawa, Nobuo Sekine
34th	1968	Ichiro Hariu	Tomio Miki, Kumi Sugai, Jiro Takamatsu, Katsuhiro Yamaguchi
33rd	1966	Teijiro Kubo	Toshinobu Onosato, Masuo Ikeda, Morio Shinoda, Ay-O
32nd	1964	Yasuo Kamon	Yoshishige Saito, Toshinobu Onosato, Hisao Domoto, Tomonori Toyofuku
31st	1962	Atsuo Imaizumi	Kinuko Emi , Minoru Kawabata, Kumi Sugai, Tadashi Sugimata, Ryokichi Mukai
30th	1960	Soichi Tominaga	Toshimitsu Imai, Yoshishige Saito, Kei Sato, Kaoru Yamaguchi, Tadahiro Ono, Tomonori Toyofuku, Yoshitatsu Yanagihara, Yozo Hamaguchi
29th	1958	Shuzo Takiguchi	Ichiro Fukuzawa, Ryushi Kawabata, Seison Maeda, Kenzo Okada, Yoshi Kinouchi, Shindo Tsuji
28th	1956	Shojiro Ishibashi, Soishi Tominaga, Usaburo Ihara	Kunitaro Suda, Kazu Wakita, Takeo Yamaguchi, Shigeru Ueki, Toyoichi Yamamoto, Shiko Munakata
27th	1954	Teiichi Hijikata	Hanjiro Sakamoto, Taro Okamoto

26th	1952	Ryuzaburo Umehara	Taikan Yokoyama, Kokei Kobayashi, Kiyotaka Kaburaki, Heihachiro Fukuda, Kyujin Yamamoto, Kenji Yoshioka, Sotaro Yasui, Shinsen Tokuoka, Ryuzaburo Umehara, Ichiro Fukuzawa, Kigai Kawaguchi
------	------	-------------------	--