

En el presente, sobre el pasado, hacia el futuro.

El arte japonés contemporáneo como frente líder en el conflicto de la memoria histórica

1. Introducción

En las últimas dos décadas a Japón se le ha llamado la atención internacionalmente por diversas controversias alrededor del revisionismo histórico y el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial –SGM–, controversias entre las que se encuentran aquellas alrededor de los libros de texto, las visitas oficiales de primeros ministros al santuario Yasukuni y los diferentes choques con países vecinos en referencia a la esclavitud sexual y los trabajos forzosos durante la guerra, que han ayudado a generar la imagen de un Japón reaccionario, poco reflexivo y sumido en un olvido parcial que borra de la narrativa histórica las voces de aquellos que sufrieron por su mano. Sin embargo, esta concepción generalizada es solo una lectura simplista de lo que es un debate interno mucho más grande sobre su propia identidad colectiva, que ha sido directamente tratado en la producción artística. En este artículo voy a estar refiriéndome a cómo el arte producido por japoneses desde 1945 no solo refleja puntos clave de las difíciles y radicales problemáticas alrededor de la guerra y su legado, sino que también cómo estas obras sirven como escenario para la crítica, reflexión y revigorización de su memoria. Para esto, primero trataré de recoger brevemente el proceso de reconstrucción nacional a través del olvido y de la ‘martirización’ de Hiroshima, para después referir directamente al conflicto de la memoria y el revisionismo histórico, sus diferentes controversias y el papel del arte como frente crítico en el Japón contemporáneo.

Alazne Sesmero Lara

Graduada en Historia, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea; Master en Estudios Asia-Pacífico en Contexto Global, con estancia en la Tokyo University of Foreign Studies, Universitat Pompeu Fabra.

Interesada en la Historia, el arte y la producción cultural entorno a los conflictos sobre la memoria histórica en Japón.

2. Japón tras la guerra: la construcción de una nación ‘amante de la paz’

Historia y memoria nacen de una misma preocupación y comparten un mismo objeto: la *elaboración* del pasado. Pero existe una “jerarquía” entre las dos (...): La Historia nace de la memoria. (Traverso, 2007: 21)

Como esta cita sugiere, el pasado es un constructo de tiempos posteriores, cuya narración se “reduc[e] (..) al relato de los vencedores” (Traverso, 2007: 33). Abierto a occidente después de doscientos años de cierre, alrededor del cambio de siglo Japón había empezado un proyecto

imperialista que junto a la militarización y radicalización de los años treinta derivó en guerras, empezando con la ocupación de Manchuria, siguiendo con la Segunda Guerra Sino-Japonesa, su introducción en la SGM y alcanzando su trágico clímax con las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, donde el Japón imperial vio su camino detenido abruptamente. Entonces, recuperando lo que dice Traverso, caemos en una interesante contradicción porque Japón, en principio, no solo *perdió* la guerra, sino que hacia 1945 su propia identidad como país se encontró en crisis. ¿Cómo entonces construir un pasado y proyecto nacional?

Sería en este contexto extremo que Japón se reconfiguraría como ‘nación amante de la paz,’ basada en la Constitución Pacifista (1947), proyecto nacional que más que en la aceptación de su ‘culpa’ anterior se acabaría fundamentando sobre una negación completa de su carácter agresivo *en vistas del futuro*. Así, para conseguir habilitar el moldeamiento de un pasado acorde con este proyecto, dos fenómenos trabajarían en conjunto: volverse el aliado fiel de EEUU en tiempos de la Guerra Fría –país que como parte de su estrategia geopolítica “ocult[ó] (...) la gran extensión de los crímenes de guerra japoneses” (Dower, 2012: 123)– y segundo, el reconfigurar la memoria para pasar de ser ‘agresor’ a *víctima*. Citando a Ernest Renan, Takenaka (2016: 7) recogía que “shared suffering unites more than does joy” y esto es, de hecho, lo que nutrió al nuevo Japón. La reconstrucción identitaria fundamentada en el terror nuclear clamó al trauma colectivo: el Japón ‘amante de la paz’ sería el Japón que había sido *víctima* de la guerra, no víctima Y perpetrador a la vez. Así, al mismo tiempo que casi naturalmente se desviaba el foco de atención del resto de los sucesos bélicos, Hiroshima y Nagasaki, unificadoras, se convirtieron en “tesoros nacionales perversos” (Dower, 2012: 144) que dominarían la narrativa y la producción cultural como fantasmas persistentes del horror de la guerra.

Hiroshima, el mártir que no debía caer en el olvido

Respondiendo a esta necesidad colectiva, después de una censura inicial la representación del desastre nuclear se extendió a toda clase de producción creativo-artística (Dower, 2012: 148-149), evidenciando lo que habría de ser el foco central del imaginario de la guerra a posteriori. No es mi intención centrarme en estas respuestas, pero es digno comentar que la producción fue tremendamente variada desde el inicio, empezando por la pareja Maruki –de los que hablaré más adelante– o por trabajos como “Me alegro de estar vivo” (*Ikite ite yokatta*, 1956) de Kamei Fumio (1908-1987), quien documentó la destruida ciudad y sus gentes, e incluso los negativos dejados por los fallecidos (Low, 2012: 158), imágenes que perdurarán en la noción popular del horror de la guerra. El desastre colectivo se tradujo en seguida en nuevas apariciones de un tipo de “sentimentalismo nacionalista consistente” en varios artistas cuya producción se había extendido desde antes, durante y después de la guerra, como en los casos de Yoshihara Jirō, Katsura Yuki y Okamoto Tarō (Abel, 2012: 117-118, apud Kunimoto, 2022a: 583), siendo un posible ejemplo Domon Ken (1909-1990), *hibakusha* –superviviente de bomba atómica– con su libro fotográfico *Hiroshima* (1958), colección de los efectos de la violencia extrema aplicada sobre Japón para finalizar la guerra, donde la elección de planos, elementos e iluminación funcionan como marcadores de la pureza inocente (Kunimoto, 2022a: 594, 597, 601).

De esta manera, Japón vio nacer del conflicto un imaginario colectivo dominado por el trauma nuclear y acabó construyéndose como nación sobre una concepción de ‘paz’ parcial, una que directamente refería a la crueldad de la guerra memorando solo el sufrimiento propio, sin perspectiva. Como Arenillas (2022: 54) declara, “si memoria y testimonio son esenciales durante la segunda mitad del s. XX, no menos importantes son los conceptos de olvido y de silencio,” y todo

esto solo había sido posible por un proceso de recuerdo y olvido selectivos, donde Hiroshima se volvió el gran icono, el mártir que eclipsaría cualquier crimen anterior.

3. Entre el recuerdo y el olvido: el arte a contracorriente

Frente a esto, Benítez y Mora (2021: 36) refieren a la memoria histórica declarando que esta “se sirve de la resistencia y confrontación de los discursos hegemónicos del pasado.” En el caso de Japón –oficialmente centrado en un discurso de paz victimista–, nada más terminada la guerra las primeras voces clamando por transparencia ya habían empezado a alzarse de mano del historiador y profesor Ienaga Saburō (1913-2002), quien ya entonces se vio frenado por el resurgimiento de la misma élite conservadora (Fukumoto, 2006: 223) que terminaría por configurar el concepto de ‘paz’ sobre una narrativa unilateral, excluyente.

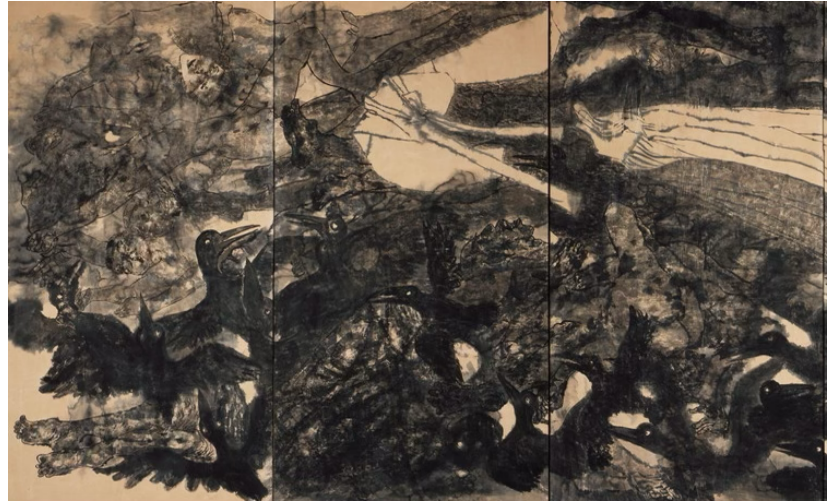
Frente a esta dinámica monolítica, como Naidu-Silverman (2015: 13) señala, “art and cultural activities provide an avenue for ordinary citizens at all levels of society to engage in broader national processes,” lo que ocurrió cuando, paralelamente a aquellos insistiendo en su “papel de víctima,” se alzaron propuestas artísticas alternativas que repudiaron la guerra en *todos* sus aspectos (Lefèvre, 2017: 13). Esto propició que, igual que Ienaga en contra de la narrativa oficial del “olvido,” desde finales de los años cuarenta el arte se volviera un “lugar de resistencia” (Seraphim, 2013: 95-97). Así, aunque en esta producción temprana Hiroshima seguiría siendo un símbolo recurrente del dolor nacional, visiones más amplias de lo acontecido allí dejarían amplio potencial extrapolador.

Ampliando y re-entendiendo el dolor: las ilustraciones de Maruki Iri y Toshi

Tras presenciar el post-desastre, el reconocido matrimonio de pintores Maruki Iri (1901-1995) y Toshi (1912-2000) pintó sus famosos quince murales que reflejan la visión cruel de la guerra en su más pura esencia destructiva, creando entre 1950 y 1982 lo que son internacionalmente conocidos como “los Paneles de Hiroshima” (*Genbaku no zu*, también “las ilustraciones de la bomba atómica”). Juntando sus trayectorias pictóricas y fusionando el trazo tradicional japonés y occidental, los Marukis desarrollaron un estilo propio de expresión a través de la deformación de cuerpos, uso de tonalidades oscuras (Sherif, 2010: 33,38; Seraphim, 2013: 101-102) y la instrumentalización del caos propio del desastre. Interesantemente, cuarenta años de trabajo e interacción con espectadores no solo dentro sino que fuera de Japón los instó a “trascender” la “victimización japonesa” y paulatinamente le dieron una “visión expandida” al horror de la guerra (Seraphim, 2013: 101-103). Desde mi punto de vista, los Marukis funcionan como un gran ejemplo de la capacidad de la memoria de ampliar y concebir con perspectiva, porque incluso referenciando un evento donde el pueblo japonés fue víctima, su obra hablaba de un sufrimiento humano sin fronteras, recogiendo progresivamente a todos los difuminados del recuerdo¹ y extendiéndose con colaboraciones a través de diferentes eventos de dolor, trabajando Auschwitz –en *Aushubittsu no zu*, 1977–, la Batalla de Okinawa –en *Okinawa-ken no zu*, 1984– e incluso llegando a ser pioneros en retratar pictóricamente la ‘Violación de Nankín’ –en *Nankin daigyakusatsu no zu*, 1975– (Ibid.).

1 En la misma línea, Nakazawa Keiji (1939-2012), *hibakusha*, hizo historia con su aportación al mundo del manga con la autobiográfica *Hadashi no Gen* (1973-74) –publicado en castellano como “*Hiroshima*” (2002)–, tocando las terribles consecuencias de desastre nuclear, pero también recogiendo el recuerdo del abuso y la precaria situación de los coreanos durante la guerra (Hein y Jennison, 2011: 4; Lefèvre, 2017: 13) con curiosidad e inocencia infantil.

Figura 1. Detalle del mural que muestra a una bandada de cuervos alrededor del cadáver de una mujer coreana, representante de los miles de coreanos que murieron en Nagasaki y del trato discriminatorio que sus cuerpos recibieron de parte de los japoneses. Maruki Iri y Maruki Toshi, "XIV Cuervos" (*Daijūshi-bu Karasu*, 1972), tinta sumi sobre papel (180x720 cm), Maruki Gallery for the Hiroshima Panels.



Sin embargo, el enfoque de los Marukis no habría de ser el único. Hubo artistas y activistas de la posguerra involucrados con críticas a la violencia inherente en el olvido de Japón, incluso si Tomiyama Taeko (1921-2021) se ha autoconcebido "as a lone voice in the wilderness" (Hein, 2010: 1, 9). Sin embargo, fue ella quién se preguntaría directamente "¿cómo es el arte siquiera posible cuando injusticias y desigualdades masivas perduran?" "¿Qué debería expresar un artista?" (Jennison, 2012: 301) e, influida por el feminismo que entiende "lo personal como político," reconfiguraría su manera de explorar aquél racismo, desigualdad e injusticia de los que ella misma había sido participante implícita/inconfesa (Hein, 2010: 10-12) para zambullirse en una profunda autocrítica.

Enfrentando la culpa: Tomiyama Taeko, las "comfort woman" y el embrujo del zorro

Amano (1994: 71) sostiene que el punto clave del arte contemporáneo japonés es que "incluso si (...) [está] muy relacionado con la vida individual, las obras resultan en tener una orientación social," pudiendo considerar el trabajo de Tomiyama como el epítome de esta actitud, estando su obra profundamente marcada por su infancia en Manchuria, uno de los mayores representantes de la agresión japonesa en Asia. Su interpretación histórica empezaría a tomar forma en su arte en los ochenta, una vez hizo del folklore "panasiático" su propio lenguaje estético-simbólico (Hein, 2009: 16-17; 2010: 20) y empezó a abarcar la cuestión de las "comfort women," es decir de la esclavitud sexual durante la guerra, en la que fue pionera ya que no fue hasta 1991 que el primer testimonio salió a la luz públicamente. Con la serie "Memorias del Mar" (*Umi no kioku*, 1986) Tomiyama fusionó todas sus inquietudes político-sociales en traer de vuelta el fantasma de la guerra-de-agresión japonesa a través de la violencia sobre el cuerpo de la mujer 'no-japonesa,' siendo rompedora en el resurgimiento del debate sobre los crímenes de guerra ya que "[she] did not seek to bring repose to the souls of former 'comfort women,' but rather to rouse them" (Hagiwara, 2010: 137).

Yendo más allá, hacia los noventa Tomiyama instrumentalizó el "sistema iconográfico del imperio" y profundizó en "la feminidad controlada" y "la complicidad japonesa" (Sherif, 2010: 36; Jennison, 2012: 301) a través del uso del espíritu del zorro, cuyo imaginario recoge una amplia simbología relacionada, entre otras, con la astucia, el engaño y la feminidad (Miyamoto, 2010:69), que usaría para sacar a la luz la complicidad del pueblo japonés. Siempre profundamente crítica sobre la responsabilidad individual² y reconociéndose cómplice implícita de la violencia estructural,

² Y, de hecho, la autocrítica de Tomiyama iba más allá, incluso recalcando la responsabilidad y cierta culpa que Japón tendría con respecto a los autoritarismos y problemas contemporáneos en Corea (Hein, 2009: 18).

Tomiyama representaría estas cuestiones a través de los zorros que, obedientes, viven en la gloria ilusoria, la obsesión por la muerte, el sacrificio honroso y se regocijan en ello, como se puede ver en la serie “Harbin: Réquiem para el siglo XX” (*Harubin: 20 Seiki e no rekuitemu*, 1994) (Hein, 2009: 16) donde trasciende completamente la narrativa victimista.

Priorizando y dándole fuerza a un discurso que *enfrentaba* la guerra en vez de *evadirla*, la intención del arte de Tomiyama es “reconciliadora” (Jennison, 2012: 301), centrada “en el recuerdo no como trauma sino que como una postura moral de empatía” (Hein, 2009: 14) y generando en el espectador complicadas reflexiones frente a una memoria oficial abiertamente negligente. Su obra, personal pero autocrítica, es el mejor ejemplo de reconocimiento del sufrimiento y uso de estética ‘asiática’ desvinculada de todo tipo de ideologías esencialistas a la vez que abraza la futura armonía en Asia, donde Japón haya reconocido, asimilado y reconvertido sus acciones durante la guerra en posibilidades de cura y reconciliación.



Figura 2. Uso de motivos del folclore panasiático y representación explícita de la violencia sobre las “comfort women”. Tomiyama Taeko, “La noche del Festival de Galungan” (*Garungan no matsuri no yoru*, 1986), óleo sobre lienzo (162 x 130 cm), colección de la artista.

La década de 1990: el resurgir de lo olvidado y la ola de producción artística

Sería entonces en los años noventa que la posibilidad de esa reconciliación visionada por Tomiyama azotó Asia con el cambio de coyuntura: la muerte del emperador Showa y el final de la Guerra Fría sacudieron el Japón que desde la posguerra se había transformado en una nación poderosa económicamente e internacionalmente reconocida. Incluso si habían habido ciertos choques anteriores con sus países vecinos en torno a temas de memoria de la guerra (Fukumoto, 2006: 223), los primeros testimonios de mujeres surcoreanas que habían sido forzadas a la esclavitud sexual durante la guerra hicieron estallar un conflicto diplomático que arrojó luz sobre el pasado que había sido erradicado de la memoria oficial japonesa. Corea del sur y China ahora exigían responsabilidad y reconocimiento, conseguidos con la *Kono danwa* (1993) y la aparición de referencias directas a los crímenes de guerra cometidos por los japoneses en escuelas y museos. Asimismo, trasladada esta atmósfera a la producción artística, proliferaron nuevas apariciones como *Pancake Kamikaze* (1996) de Nara Yoshitomo (n.1959), donde una pequeña niña representa al joven kamikaze, creando lo que Osenton (2017: 57) llama “disonancia productiva,” funcionando como invitación a reflexionar sobre posibles paradojas de la memoria oficial en el ‘inofensivo’ Japón contemporáneo.

De esta época clave tal vez la más remarcable sea Shimada Yoshiko (n. 1959) que en los noventa produjo en variedad y cuya obra es interesante porque su objetivo final reside en reconocer la dificultad de señalar un “opresor,” ya que “there is no clear borderline between the oppressors and

the oppressed anymore,” como puede quedar reflejado en *Comfort Women/Women of Conformity* (1995), donde hace un juego de paradojas encajando juntas fotos de estas mujeres que fueron forzadas al trabajo sexual y escritos de famosas feministas japonesas pre-1945; escritos abiertamente racistas, que obligan a reflexionar sobre otras posibilidades discordantes en el presente (Hein y Jennison, 2011: 8).

Además, inspirada por el controvertido trabajo de Ōura Nobuyuki, Shimada crearía “Una imagen para quemar” (*Yakareru beki e*, 1993) usando la figura profundamente simbólica del emperador Hirohito –mantenido intacto como un constante entre-épocas, representante de la falta de ruptura con el pasado nacionalista–, para volverlo irreconocible: su cara quemada, tachado por una ‘X’, muestra a un emperador ‘mortal.’ Superpuesto a la irreconocible bandera nacional en el fondo, con un color rojo sangre, evoca el reguero dejado atrás por los acontecimientos históricos y hace referencia a la atmósfera de censura alrededor de estos temas (Kunimoto, 2022b: 173-174, 177).

4. La tumultuosa entrada en el siglo XXI:

el revisionismo histórico y el rumbo alternativo del arte

No obstante, así como Miyamoto (2010: 92) señalaba haciendo un paralelismo con aquellos zorros de Tomiyama que son cambiaformas, engañosos y se han adaptado a los tiempos reapareciendo para “empezar –de nuevo– otro incendio,” el desenterrar aquello dejado en el olvido provocó a principios de siglo el resurgimiento de un revisionismo histórico neonacionalista que, en gran contraste con la década anterior³, ya en 2001 lideró una gran controversia al tratar de negar los crímenes de guerra para, en sus palabras, librar a las futuras generaciones de una “visión masoquista de la historia” (Fukumoto, 2006: 223). Desde entonces Japón sería azotado por una tendencia de por parte de los gobiernos conservadores a protagonizar una larga lista de escándalos alrededor de interpretaciones históricas controvertidas en libros de texto, las visitas oficiales al santuario Yasukuni, el patriotismo e intención de remilitarizar Japón del gobierno de Abe Shinzō (2012-2020), los choques constantes con Corea del sur, etc. Atmósfera que, irónicamente y así como en épocas anteriores, se ha vuelto suelo fértil para la producción artística cada vez más diversa, versátil y original.

En este Japón contemporáneo la memoria nuclear ha continuado siendo central, aunque con nuevas connotaciones transgresoras como en “Haciendo que el cielo de Hiroshima haga ¡PIKA!” (*Hiroshima no sora wo pikatto sa seru*, 2008) del colectivo Chim↑Pom quienes, contratando a alguien que escribiera en el cielo *pika* (ピカッ) –directamente relacionado con cómo los *hibakusha* llamaron a la bomba– justo encima de la simbólica Cúpula de la Bomba Atómica en Hiroshima (Tezuka, 2017), causaron polémica desde el primer momento al considerarse que su acto era “de mal gusto” (Hiro, 2016: 166), casi una burla al sufrimiento nacional.

Sin embargo, aunque esta respuesta inicial pudiera sugerir que a primera vista este fuera un proyecto ‘fallido,’ resulta un caso digno de comentar ya que, como respuesta a la controversia causada Ushiro Ryūta, líder del colectivo, haría una remarcable declaración en una entrevista. Con ‘PIKA!’, su intención era la de reconfigurar el desastre nuclear como dolor de “toda la humanidad” para producir un instante que “provocase imaginación [unificadora] sobre la paz” (Hiro, 2016: 167);

³ Lo ocurrido en los noventa ha llegado a ser directamente señalado como simplemente una “estrategia” –y no una aceptación derivada de la disculpa honesta– puramente diplomática (Takenaka, 2016: 6).

aunque jocosa e incluso “infantil,” ‘PIKA!’ también buscaba recalcar la “agonizante efimeridad de la memoria histórica y el tratamiento despreocupado de la paz de la posguerra de por parte de la sociedad actual” (Tezuka, 2017). De esta manera, lo que a priori poco respetuoso e incluso vulgar, en realidad su propuesta de arte público representó un intento de trascender el discurso estático —y *nacional*— sobre Hiroshima y el terror nuclear.

Con todo, la hegemonía de Hiroshima también ha sido referida directamente, como en la exhibición *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed* (2015) dedicada a la fotografía y el vídeo-arte, cuyo interés radicaba en provocar la reflexión sobre la memoria de la SGM en el contexto actual (Zohar, 2015: 12). Recogió obras como “Gemelos idénticos” (*Identical Twins*, 2003) de Tsukada Mamoru (n. 1962), quien fotografió a dos hombres en sus apariciones como “civil” y “soldado”, actuando como “fantasmas de las décadas perdidas de Japón durante la guerra” que, contextualizados en los comienzos del 2000 con el resurgir del neonacionalismo japonés y la presión estadounidense para participar en guerras contemporáneas (Zohar, 2017: 390, 398, 411) provocan profunda reflexión. La serie *Torii* (2006-2012) de Shitamichi Motoyuki (n. 1978), donde investiga los vestigios materiales del sintoísmo imperial en Taiwán, Corea y Sakhalin, que puede ser directamente relacionada con “La forma de la Historia Shōwa” (*Shōwa-shi no katachi*, 2011), oficialmente traducido al inglés como *Japan and Its Forgotten War: Shōwa*, de Enari Tsuneo (n. 1936) —quien viajó por el Asia-Pacífico para fotografiar mementos de la agresión japonesa—, mostró que, “así como la arqueología,” el arte actual también puede funcionar como modo de percibir el pasado en el presente (Zohar, 2015: 12, 22; 2022: 302) y revitalizarlo a través de un nuevo prisma.

Asimismo, esta revitalización en el conflictivo presente ha propiciado que la sensibilidad artística se nutra de controversias como la de 2007, cuando hubo un intento de desvincular a la armada japonesa de los suicidios masivos al final de la Batalla de Okinawa. Esta colisión entorno a la memoria provocó que Yamashiro Chikako (n.1976), artista de Okinawa, crease “Tu voz salió a través de mi garganta” (*Anata no koe wa watashi no nodo wo tōtta*, 2009) (Hein y Jennison, 2011: 13), presentado en *Beyond Hiroshima*. Recogiendo los testimonios de ancianos que vivieron la batalla, proyectados en la cara de Yamashiro quien mueve la boca hasta que eventualmente es ella la que relata sus memorias, su vídeo es literalmente la recuperación de la voz de aquellos que durante décadas habían estado sumergidos en el mutismo (Zohar, 2015: 22).

Así, el arte ha creado un espacio que habilita recuperar la memoria, reflexionar y entrar en diálogo. En este contexto delicado propuestas como la de Kurachi Keiko (n. 1957) y Takahashi Satoru (n. 1958) directamente han llegado a tocar los “tabús” del Japón actual con su obra “Decoración y crimen – Sentido/Común” (*Sōshoku to hanzai – Sense/Common*, 2015), instalación de varias partes que evoca una corte judicial, donde la sala blanca, pristina, recoge piedras fácilmente interpretables como los islotes actualmente en discusión entre Japón y otros países⁴, mientras un mazo automatizado parece ‘dictar sentencia’ (Takahashi, 2020) y barrotes blancos laberínticos “hacen que el espectador adopte una perspectiva fluida” y se vuelvan a cuestionar los conceptos estáticos de las narrativas oficiales (Parasophia, 2015).

Es interesante ver cómo, sin embargo, en Japón es hoy muy común considerar obras críticas/escépticas de este tipo directamente “anti-japonesas” (Takahashi, 2020), como pasaría con la performance de Shimada Yoshiko relacionada con la profundamente política “Estatua de la paz” (*Pyeonghwai sonyeosang*, 2011) de Kim Seo-kyung (n. 1965) y Kim Eun-sung (n. 1964), estatua de

4 Referencia a las islas Diaoyu/Senkaku y Dokdo/Takeshima, disputadas con China y Corea del sur respectivamente (Takahashi, 2020).

bronce que representa a una esclava sexual o “comfort woman” junto a una silla vacía. Como contrarespuesta a los debates legales alrededor de esta, Shimada y las TGT⁵ llevaron a cabo el evento “Resistiendo al olvido” (*Bōkyaku e no teikō*, 2018) donde ella, sentada junto a y vestida y posando como la original, ejecutó su anterior obra “Siendo una Estatua de una ‘Comfort Woman’ japonesa” (*Nihonjin 'ianfu'-zō ni natte miru*, 2012–actualidad), mientras miembros de TGT alzaban carteles reivindicativos con mensajes directos e impactantes como “Estoy con ella,” “contra el olvido” y “pedir perdón: ¿demasiado pedir?” (Kunimoto, 2022b: 181-182, 190).

En la misma línea, ha sido especialmente interesante la exhibición “Después: Sobre la Libertad de Expresión” (*Hyōgen no fujiyū-ten sonogo*, 2019) del Trienal de Aichi, consistiendo plenamente en aquellas obras que anteriormente habían sufrido algún tipo de censura (Aichi Triennale, 2019), en directa disonancia con el carácter ‘democrático’ de Japón. La casi inmediata cancelación de la exhibición, en palabras de la curadora en jefe del trienal Iida Shihoko, fue mayormente a causa de la “Estatua de la paz” y de la obra de Ōura Nobuyuki (n. 1949) (Pruden, 2019), quien anteriormente había estado envuelto en controversias alrededor de la representación del emperador Hirohito con motivos de guerra en sus obras. En el trienal Ōura presentó el vídeo “Con perspectiva Parte II” (*Enkin wo kakaete II*, 2019) donde, respondiendo con el mismo fuego con el que se había censurado antes su trabajo, quemaba una foto del emperador (Zohar, 2022: 307-308).

Como Pruden (2019) señala, incluso si la obra de Ōura no pretendía como tal funcionar como “una protesta contra el sistema de Emperador” sino más bien como producto de diversas reflexiones y reivindicaciones, esta provocó que la exhibición recibiera amenazas de terroristas y demás extremistas. Es por esto que el cierre de la exposición y por lo tanto su ‘censura’ oficialmente respondió a cuestiones de seguridad, pero sin embargo extraoficialmente fue provocada por una forzosa y violenta silenciación. La exhibición se convirtió en altamente política⁶ y, aunque reabierta, la cancelación de la subvención del gobierno instó a que Iida hiciera una impactante declaración: “Japan used to be a country of self-censorship rather than obvious political censorship, but now (...) [is] as if we are going backwards to before the war” (Ibid.), evidenciando la tensión de la atmósfera actual con respecto a la relación del arte con este debate histórico-político-social.

Es en este contexto difícil que, entre aquellos más activos con el conflicto está el artista autodidacta Tsuboi Akira (n. 1976), quien entró en contacto con el extenso tema de la esclavitud sexual durante la guerra por primera vez en 2017 y desde entonces se ha sumergido en la investigación de estos sucesos y su tratamiento, descubriendo una realidad donde “la mayoría de los japoneses ni siquiera sabían un mínimo del asunto” (Lee, 2021). Estas revelaciones lo han llevado a plasmar sus inquietudes en su obra altamente informada, que presenta a través de exhibiciones pero sobre todo por redes sociales.

Respondiendo a estas bases, las obras de Tsuboi son más bien radicales, como se puede notar en su “Serie 731” (*Rensaku 731*, 2022) donde hace una crítica transversal al mundo médico japonés, iniciando desde la Unidad 731 y sus crueles experimentos humanos durante la SGM. Es remarcable su obra “Un monstruo del Lejano Oriente reapareció aproximadamente 70 años después” (*Oyoso 70-nen-go ni futatabi arawareta Kyokutō no kaibutsu*, 2020), compuesta por tres secciones, cada

5 Tomorrow Girls Troop (TGT) colectivo feminista creado en 2015 compuesto por artistas anónimos de América, Europa, Japón y Corea, que usa máscaras rosas y está involucrado con el arte social para aprehender temas de interseccionalidad, siempre críticamente en relación al género (Kunimoto, 2022b: 181-182, 190).

6 El alcalde de Nagoya, Takashi Kawamura, directamente afirmaba que “Estatua de la paz” es una obra que “pisotea los sentimientos de los japoneses” y que “la libertad de expresión tiene un cierto límite” (Harris, 2019).

una formada por paneles de madera, que hacen referencia directa a Abe, al problema más general del revisionismo histórico en la actualidad (Akira Tsuboi Web, 2023) y al rumbo peligroso que puede llegar a tomar Japón. De esta manera, y siendo tema presente en toda su producción esta práctica del gobierno “to erase their misuse of power from history,” Tsuboi es reflejo del espíritu de querer crear una red de artistas transnacional en contra del revisionismo japonés (Lee, 2021) al mismo tiempo que aboga por presentar un arte más al alcance que pueda ayudar a introducir al público más general en estos procesos, debates y realidades.



Figura 3. Plano general de la sección central de la obra donde salen dirigentes japoneses quemando libros; resaltado detalle con la representación de la continuación del espíritu de las “comfort women”. Tsuboi Akira, sección central de la obra “Un monstruo del Lejano Oriente reapareció aproximadamente 70 años después” (*Oyoso 70-nen-go ni futatabi arawareta Kyokutō no kaibutsu*, 2020), conformada por dos paneles de madera (116,7 x 80,3 cm), cortesía del artista.

Dicho esto, el arte parece estar ganando un espacio crucial en un Japón actual en debate consigo mismo. Esta tensión es perceptible viendo obras como la instalación de Fujii Hikaru (n.1976) “El día del fin de la guerra” (*Shūsen no hi*, 2024), traducido oficialmente al inglés como “War is over,” donde dentro de un oscuro nicho de la SGM diferentes personas se desgarran gritando “¡Esto no ha terminado...!” a través de imágenes en bucle. Frente a esta obra, la escritora del *Japan Times* Jennifer Pastore (2024) se ha sentido inclinada a concluir con cierta ironía que “War is (not) over”; señalando, sin embargo, que existe “un rayo de esperanza” en futuras obras como esta, ya que opina que con el arte “somos libres de entrar y salir a nuestro antojo de la tumba,” de sufrir el recuerdo de la guerra del ayer pero usarlo para afrontar problemáticas del hoy.

5. Conclusión

Haciendo vista retrospectiva al siglo pasado y en palabras de Dower (2012: 144) “nuclear victimization spawned new forms of nationalism in postwar Japan –a neo-nationalism that coexists in complex ways with antimilitarism,” creando una idea de ‘paz’ que parece ser el origen de muchas problemáticas del Japón actual. Japón de tiempos difíciles, como Zohar (2022: 313) señala, declarando que “lo ocurrido en el Aichi Triennale en 2019 tocó el último acorde en la irritante cacofonía de voces que amenazan con silenciar el debate sobre la responsabilidad de Japón en la guerra.” Sin embargo, es importante reconocer que, contrario a los ecos que llegan internacionalmente sobre un ‘Japón neonacionalista,’ la realidad es más bien compleja, tal como

Jeans (2005: 193) declaraba ya hace casi veinte años, planteando la idea de un Japón en medio de una “struggle between those who would confront [it]’s past, painful as it might be, and those who, driven by irrational patriotism, practice *willful amnesia*.” El arte, como aquí visto, es hoy un frente clave en la resistencia a esta ‘amnesia.’

Es así como son, de hecho, las generaciones que han “heredado el trauma” de la guerra a través de la memoria colectiva y la cultura visual las que están protagonizando esta ola artística; artistas desapegados del pasado que no tienen reparos en enfrentarse a él y asumir responsabilidad, ya que el pasado ya no “domina el presente, y el futuro es muy prometedor” (Zohar, 2015: 12-13). Es gracias a esto que poseen honestidad y frescura creativa para aprehender estos temas, creando obras estimulantes que ofrecen y requieren de autocrítica y reflexión y que evocan más allá, incluso entrelazándose con otras cuestiones actuales de género, violencia estructural y radicalización política. Como también se ha podido reflejar aquí, es interesante ver cómo, tal vez derivado de la solidaridad e intimidad feminista, estas temáticas alrededor del resurgimiento de la memoria han sido ampliamente lideradas por mujeres, aunque artistas como Tsuboi Akira demuestran que esto no es exclusivo.

Trayendo a colación a Gabriel Désiré Laverdant (1948, apud Munroe, 1994: 22), frente a los desafíos de las narrativas históricas hegemónicas el artista de hoy debe “desnudar, con un pincel brutal, todas las brutalidades, todas las inmundicias, que están en la base de nuestra sociedad” para mirar al futuro con esperanza. Del reconocimiento del papel socio-político-cultural del arte y de su poder para “habilitar espacios para perdonar y curar” se deriva su potencial para liderar posibles futuras reconciliaciones (Naidu-Silverman, 2015: 9-10) en Asia, especialmente entre Japón y países como Corea del sur, divididos por esta memoria en discordancia. Como Rosenbaum (2023: 13) ha declarado muy elocuentemente, “son las artes las que instancian cómo nuestro futuro yace en el pasado,” y es a través del llamado a la sensibilidad y del espíritu rompedor del arte contemporáneo japonés que esta resistencia a caer en los errores del pasado está reverberando, cada vez más intensamente.

Bibliografía

- Amano, T. (1994). Some Issues of Circumstance: Focusing on the 1990s (Traducido por Robert Reed). En Munroe, A. (Ed.): *Japanese art after 1945: scream against the sky* (pp. 69-73). Yokohama Museum of Art.
- Arenillas Juanas, S. (2022). *Arte y Memoria Histórica: monumentos financiados por el Ministerio de Presidencia del Gobierno de España durante el periodo 2006-2011* [Tesis doctoral, Doctorado en Bellas Artes]. Repositorio de la Universidad Complutense de Madrid.
- Benítez Arenas, S. L. y Mora Hernández, Y. (Comps.) (2021). *Reflexiones y experiencias en torno a la pedagogía de la memoria histórica del conflicto armado colombiano*. Centro Nacional de Memoria Histórica.

- Dower, J. W. (2012). *Ways of Forgetting, Ways of Remembering: Japan in the Modern World*. The New Press.
- Fukumoto, A. (2006). War Memories and the History Textbook Controversy in 2000-2001: Seeking Constructive Dialogues over War Memories. *Intercultural Communication Studies*, 15(1): 221-236.
- Hagiwara, H. (2010). Working on and off the Margins. En Jennison, R. y Hein, L. E. (Eds.): *Imagination without borders: feminist artist Tomiyama Taeko and social responsibility* (1st ed.) (pp. 129-146). University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.9340221>
- Hein, L. E. (2009). Tomiyama Taeko's Art and Remembrance of the Asia Pacific War. *Education About Asia*, 14(3): 14-21.
- (2010). Postcolonial Conscience: Making Moral sense of Japan's Modern World En Jennison, R. y Hein, L. E. (Eds.): *Imagination without borders: feminist artist Tomiyama Taeko and social responsibility* (1st ed.) (pp. 1-28). University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.9340221>
- Hein, L. E. y Jennison, R. (2011). Against Forgetting: Three Generations of Artists in Japan in Dialogue about the Legacies of World War II. *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, 9(30): Art. 1. <http://apjff.org/2011/9/30/Laura-Hein/3573/article.html>
- Hiro, R. I. (2016). *Walking out of ground zero: art and the aftereffects of the atomic bombs in postwar Japan* [Tesis doctoral, Doctor of Philosophy, Art History]. University of Southern California. <https://doi.org/10.25549/usctheses-c40-293167>
- Jeans, R. B. (2005). Victims or Victimizers? Museums, Textbooks, and the War Debate in Contemporary Japan. *The Journal of Military History*, 69(1): 149-195.
- Jennison, R. (2012). Remembrance and reconciliation in Tomiyama Taeko's art. *Inter-Asia Cultural Studies*, 13(2): 301-316. <https://doi.org/10.1080/14649373.2012.659816>
- Kunimoto, N. (2022a). Transwar Art in Japan. *Third Text*, 36(6): 583-601. <https://doi.org/10.1080/09528822.2022.2146398>
- (2022b). Situating Being a Statue of a Japanese "Comfort Woman": Shimada Yoshiko, Bourgeois Liberalism, and the Afterlives of Japanese Imperialism. *Verge: Studies in Global Asias*, 8(2): 170-200. <https://doi.org/10.1353/vrg.2022.0036>
- Lefèvre, P. (2017). What if the Japanese could alter WW2? – A case study of Kawaguchi's manga series Zipang. *Scandinavian Journal of Comic Art*, 3(1): 3-27.
- Low, M. (2012). Art, photography and remembering Hiroshima. En Morris-Suzuki, T., Low, M., Petrov, L. y Tsu, T. Y. (Eds.): *East Asia Beyond the History Wars: Confronting the Ghosts of Violence* (pp. 153-163). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203084533>
- Miyamoto, Y. (2010). Fire and Fertility: Fox Imagery and Ethical Responsibility. En Jennison, R. y Hein, L. E. (Eds.): *Imagination without borders: feminist artist Tomiyama Taeko and social responsibility* (1st ed.) (pp. 69-92). University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.9340221>
- Munroe, A. (Ed.) (1994). *Japanese Art after 1945: Scream Against the Sky*. Yokohama Museum of Art.

- Naidu-Silverman, E. (2015). *The Contribution of Art and Culture in Peace and Reconciliation Processes in Asia – A literature review and case studies from Pakistan, Nepal, Myanmar, Indonesia, Afghanistan, Sri Lanka, and Bangladesh*. Danish Center For Culture and Development.
- Osenton, S. C. (2017). *Reassembling Symbolic Japan: Contemporary Painting, Politics and the Negotiation of War Memory* [Tesis doctoral, Doctor in Philosophy, Department of East Asian Studies]. University of Toronto. <https://hdl.handle.net/1807/80752>
- Rosenbaum, R. (2023). Introduction: The Raison D'être of the Arts in the Nuclear World. En Rosenbaum, R. y Claremont, Y. (Eds.): *Art and Activism in the Nuclear Age: Exploring the Legacy of Hiroshima and Nagasaki* (pp. 1-24). Routledge.
- Seraphim, F. (2013). Visual cultures of memory in modern Japan: The historical uses of Japanese art collections. En Joan Tumblety (Ed.): *Memory and History: Understanding memory as source and subject* (pp. 88-106). Routledge.
- Sherif, A. (2010). Art as Activism: Tomiyama Taeko and the Marukis. En Jennison, R. y Hein, L. E. (Eds.): *Imagination without borders: feminist artist Tomiyama Taeko and social responsibility* (1st ed.) (pp. 29-50). University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.9340221>
- Takenaka, A. (2016) Japanese Memories of the Asia-Pacific War: Analyzing the Revisionist Turn Post-1995. *The Asia-Pacific Journal | Japan Focus*, 14(20).
- Tezuka, M. (2017). Don't Follow the Wind: Chim↑Pom and the Creation of a Collective Imaginary. *FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, 7. Recuperado de: <https://field-journal.com/...> (visto por última vez el 23/06/2024).
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso: Historia, memoria, política* (Traducido por Almudena González de Cuenca). Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, S. A.
- Zohar, A. (2015). Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed. Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art. En Zohar, A. (Ed.): *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed. Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art* (pp. 11-23). The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University.
- (2017). Photography and Invisibility: Indexicality and Performativity Asia-Pacific War Memory in Tsukada Mamoru's Identical Twins Series (2003) and Suzuki Norio's Photos of Onoda Hiroo (1974). *Positions: East Asia Cultures Critique*, 25(2): 389-429. <https://doi.org/10.1215/10679847-3852273>
- (2022). Implicated Photographs: Wartime Postmemory and the Photographic Unconsciousness in the Heisei Era. En Murai, N., Kingston, J. y Burrett, T. (Eds.): *Japan in the Heisei Era (1989–2019): Multidisciplinary Perspectives* (pp. 299-315). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429273575>

Fuentes adicionales online

- Aichi Triennale Organizing Committee (2019). *After "Freedom of Expression?"* Recuperado de: <https://aichitriennale2010-2019.jp/en/artwork/A23.html> (visto por última vez el 26/06/2024).

- Akira Tsuboi Web (2023). *Avisos*. Recuperado de: https://dennou.velvet.jp/jpn_recent.html (visto por última vez el 26/06/2024).
- Harris, G. (2019, 7 de agosto). Artists wade into row over Japanese triennial dedicated to freedom of speech. *The Art Newspaper*. Recuperado de: <https://www.theartnewspaper.com/...> (visto por última vez el 26/06/2024).
- Lee, S. (2021, 17 de octubre). Akira Tsuboi: Art to Fight against Japanese Historical Revisionism. *Proyecto Sonyeo*. Recuperado de: <https://www.projectsonyeo.com/post/akira-tsuboi-art-to-fight-against-japanese-historical-revisionism> (visto última vez en 26/06/2024).
- Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture Organizing Committee (2015). *Keiko Kurachi & Satoru Takahashi*. Recuperado de: http://www.parasophia.jp/artists/en/keiko_kurachi_and_satoru_takahashi/ (visto por última vez el 26/06/2024).
- Pastore, J. (2024, 7 de junio). War is (not) over: Hikaru Fujii probes historical memory in Kyushu. *The Japan Times*. Recuperado de: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2024/06/07/art/hikaru-fujii-war-is-over/> (visto por última vez el 26/06/2024).
- Pruden, V. (2019, 15 de noviembre). Aichi Triennale Tests The Limits Of Freedom Of Expression. *Biennial Foundation*. Recuperado de: <https://www.biennialfoundation.org/2019/11/aichi-triennale-tests-the-limits-of-freedom-of-expression-in-japan/> (visto última vez el 25/06/2024).
- Takahashi, T. (2020, 8 de septiembre). Selective Amnesia: Questioning Japan's Historical Revisionism through Art. *Art AsiaPacific*. Recuperado de: <https://artasiapacific.com/ideas/selective-amnesia-questioning-japan-s-historical-revisionism-through-art> (visto última vez el 25/06/2024).

Fuentes de las imágenes

- Fig. 1. Maruki Gallery For The Hiroshima Panels (1999-2024). *The Hiroshima Panels*. Recuperado de: <https://marukigallery.jp/en/hiroshimapanels/> (visto última vez en 26/06/2024).
- Fig. 2. Tomiyama Taeko web oficial (2024). *Shirizu waaku. Umi no kioku*. Recuperado de: <https://tomiyamataeko.org/serieswork/a-dedication-to-the-korean> (visto última vez el 29/10/2024).
- Fig. 3. Tsuboi Akira (2024). *Oyoso 70-nen-go ni futatabi arawareta Kyokutō no kaibutsu – 'The Monster of the Far East Reappears After Almost 70 Years.'* Cortesía del artista.

(*) Todos los derechos pertenecen a los artistas.