

Artistas nipo-brasileños y brasileños “japonizados”

Michiko Okano¹

Recibido: 31 de enero de 2022 / Aceptado: 5 de abril de 2022

Resumen. El término “nipo-brasileño” nombra a los sujetos, las formas de identificación y el conjunto de prácticas socioculturales en las que convergen de manera simultánea dos etnicidades y culturas, la brasileña y la japonesa, pero su uso se restringe únicamente a quienes tienen ascendencia japonesa. Sin embargo, en el campo del arte, por un lado, existen los artistas nipo-brasileños conformados por inmigrantes japoneses y sus descendientes nacidos y criados en Brasil, y, por el otro, brasileños que no tienen lazos de sangre japoneses, pero poseen una íntima relación con la cultura y el arte nipones, enmarcándose en lo que el antropólogo Igor José de Renó Machado concibe como “japonesidad”: la construcción de cosmovisiones formadas sobre la base de un repertorio común de signos, independientemente de la nacionalidad. El concepto de “identificación”, que apuesta por el proceso — en lugar de la identidad, algo definido en el momento del nacimiento —, así como la noción de “compartir”, que enfatiza la relación sentimental de valores entre personas, dialogan con tal perspectiva, que transita en ambas direcciones en la consideración de la conjunción artística entre Japón y Brasil. Los conceptos de hibridación de Néstor G. Canclini y de transculturalidad de Wolfgang Welsch también serán importantes para la investigación. Este artículo presenta los casos de tres artistas nipo-brasileños y de otros tres brasileños sin descendencia japonesa para el análisis y la reflexión sobre el tema señalado que también puede extenderse a otras etnias plurales.

Palabras clave: Arte; Brasil-Japón; artistas nipo-brasileños; artistas brasileños japonizados.

[en] Nipo-Brazilian and “Japanized” Brazilian artists

Abstract. The term “Nipo-Brazilian” (Japanese-Brazilian) names the subjects, forms of identification, and the set of sociocultural practices in which two ethnicities and cultures converge simultaneously, Brazilian and Japanese. However, in the field of art, on the one hand, there are Japanese-Brazilian artists, made up of Japanese immigrants and their descendants born and raised in Brazil, and, on the other, Brazilians who do not have Japanese blood ties, but have an intimate relationship with Japanese culture and art, framed in what the anthropologist Igor José de Renó Machado conceives as “Japaneseness”: the construction of worldviews formed based on of a common repertoire of signs, regardless of nationality. The concept of “identification”, which bets on the process — instead of identity, something defined at birth —, as well as the notion of “sharing”, which emphasizes the sentimental relationship of values between people, dialogue with such a perspective, which travels in both directions in the consideration of the artistic conjunction between Japan and Brazil. The concepts of the hybridization of Néstor G. Canclini and the transculturality of Wolfgang Welsch will also be important for the investigation. This article presents the cases of three Japanese-Brazilian artists and three other Brazilians of Japanese descent for analysis and reflection on the aforementioned topic, which can also be extended to other plural ethnicities.

Keywords: Art; Brazil-Japan; Japanese-Brazilian artists; Japanized Brazilian artists.

Cómo citar: Okano, M. Artistas nipo-brasileños y brasileños “japonizados”, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 6, 2022, 217-232.

El tema de los artistas nipo-brasileños – japoneses y sus descendientes – está relacionado con la trayectoria personal de la autora de este artículo, cuya tierra natal es Japón, pero que vive en Brasil desde los ocho años. La sensación de estar en un espacio social y cultural intermedio entre los dos países, crucial en la adolescencia, cedió con el tiempo, y la encrucijada dualista – ser japonesa o ser brasileña – se fue ubicando en el espacio del medio: ni esto, ni aquello, sino también esto y aquello. En los estudios sobre *Ma*,² interespacio colmado de infinitas posibilidades, desarrollado en su doctorado, se confirmó esta posición, a partir de la cual nació la perspectiva del intervalo con la que ha observado, durante más de ocho años, la infinidad de identidades artísticas que emergen en el eje Brasil-Japón.

Pensamos el tema de la identidad cultural, con aportes de Stuart Hall, sumados a los conceptos de hibridismo de Néstor G. Canclini y de transculturalidad de Wolfgang Welsch. Sabemos que las antiguas identidades

¹ Universidade Federal de São Paulo
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8865-7389>

² *Ma* es un signo presente en todos los aspectos de la cultura japonesa, y que la caracteriza: se encuentra en la arquitectura, el cine, la pintura, la literatura, y en la forma de hablar y actuar de los japoneses. En el estudio semiótico, caracterizamos *Ma* como un pre-signo, entendido como una potencialidad, una posibilidad, que, cuando se manifiesta en el mundo, toma la forma de un vacío, o de intervalo, intermediación o entre-espacio.

que proporcionaban cohesión y estabilidad se transformaron en modernidad para una diversificación, y en posmodernidad para múltiples posibilidades de coexistencia cultural.

El antropólogo argentino Néstor G. Canclini propone la noción de híbrido, cuyo término sería más propicio que mestizaje o sincretismo, ya que comprende mejor la idea de mezcla cultural. Para él, la hibridación sociocultural no se trata sólo de una «simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada y, al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios [...]»,³ como sería nuestro caso. Para el autor es relevante el azar del proceso y, sobre todo, el “cómo” de la hibridación, que es lo que se busca en esta investigación por medio de las obras artísticas.

La palabra transculturalidad, según el filósofo alemán Wolfgang Welsch, es más apropiada que interculturalidad o multiculturalidad para entender la cultura contemporánea porque las dos últimas estarían basadas en la concepción de la cultura como islas o esferas aisladas. La transculturalidad es «la consecuencia de diferenciaciones internas y complejidades de las culturas modernas» que incorpora «una serie de formas de vida y culturas que también se interpenetran o emergen unas de otras».⁴ Por lo tanto, su modo de pensar la transculturalidad apunta a una comprensión inclusiva y no separatista, para afirmar la perspectiva del entrelazamiento.

En cuanto a los inmigrantes, obligatoriamente están o han estado insertos en sociedades transculturales y han tenido hibridaciones en sus hábitos, pensamientos, modos de actuar y, consecuentemente, maneras de representación artística. Pero, según Canclini, no se trata de la fusión de dos culturas “puras”, pues aquellas culturas con las que el inmigrante tuvo contacto ya son igualmente transculturales, cada una de acuerdo con su contexto histórico y cultural, y de modos distintos. Aún según Welsch, no se trata de la yuxtaposición de dos culturas definidas, sino de lo que se encuentra entre redes transculturales, que presenta algo en común pero también diferencias, con la posibilidad de crear un nuevo signo a partir de este encuentro. Esto es lo que la autora cree encontrar en las obras investigadas.

En cuanto a la diversidad identitaria en general, se ha comprobado la imposibilidad de enmarcarse en una sola categoría. Según Stuart Hall, «en lugar de pensar las identidades como algo fijo, dado, determinado, sería más favorable invertir en procesos, en la construcción de identificaciones».⁵ Hall considera valioso que las personas se sientan libres para “identificarse” a sí mismas de acuerdo con sus afinidades sensibles, y no estar atadas por la determinación racial y étnica de la que se originan. Términos como “híbridentidades” y “multivideos” son propuestos por el antropólogo italiano Massimo Canevacci para esa dilución de identidades y la posibilidad de que estas sean múltiples, y de que el sujeto cohabite culturas plurales.⁶

En el campo del arte nipo-brasileño, se observa que existe una pluralidad de identificaciones de los propios artistas, al plantearse la cuestión sobre qué es realmente esa “nipo-brasilidad”: hay quienes tienen pasión por estética japonesa, los que crean el imaginario de un Japón brasileño, los que se basan en sus propias experiencias transnacionales e incluso aquellos que se niegan a ser llamados nipo-brasileños. Se observan, además, muchos brasileños sin ascendencia japonesa que poseen una “identificación” con la cultura y la estética japonesa.

Como Brasil es el país con el mayor número de descendientes japoneses fuera de Japón, estimado en más de 2 millones, de acuerdo con informes de MOFA 2019,⁷ existe un intenso contacto e interacción entre brasileños e inmigrantes japoneses y sus descendientes, lo que termina por establecer un intercambio de culturas entre las personas interesadas. Muchos brasileños practicaron judo o kendo en un *kaikan*,⁸ sede institucional de provincias japonesas, y aprendieron no solo la práctica deportiva, sino también costumbres y comportamientos relacionados, como saludar a la manera nipona, algunas palabras y el espíritu de las artes marciales; otros tuvieron novios japoneses o nipo-brasileños y conocieron su cultura por medio de la convivencia.

Tales vivencias e intercambios son destacados por el sociólogo Michel Maffesoli, en el sentido de buscar «compartir sentimentalmente valores, lugares e ideales»,⁹ experimentando vivencias, pasiones, lugares y fantasías comunes, desvinculados del origen racial del individuo. Actualmente existe una fuerte tendencia a la formación de tribus urbanas, en las que se da «la idea de extensibilidad del yo (un ego relativo y extensible)»,¹⁰ y Maffesoli señala que esta «puede ser una palanca metodológica de las más pertinentes para la comprensión del mundo contemporáneo».¹¹ Así, uno ve una variedad de eventos de la cultura pop, de *animés* y *cosplays* o de lolitas, también estimulados por la globalización y la consiguiente intensificación de la difusión de culturas, que se presentan como una forma de consumo juvenil y de identificación. En el caso de Brasil, los mangas,

³ Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 112.

⁴ Welsch, “Transculturality...”, 197, nuestra traducción.

⁵ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 39, nuestra traducción.

⁶ Canevacci, “Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo”, 139, nuestra traducción.

⁷ <https://www.mofa.go.jp/region/latin/brazil/data.html>

⁸ Los *kaikan* son asociaciones cuyo fin es reunir a los descendientes y sus familias para promover conjuntamente las actividades sociales, deportivas y culturales de su país. Suelen ofrecer becas, cursos de artes tradicionales y promover comidas características de las provincias.

⁹ Maffesoli, *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, 34, nuestra traducción.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, 19.

animes y juegos repletos de cultura *kawaii*, o estereotipos japoneses como samuráis y geishas, acercan la cultura japonesa a los jóvenes.

Una nueva reflexión desde el punto de vista de la “japonesidad” es propuesta por el antropólogo Igor J. Machado¹²: algo que no se determina por la identidad étnica ni por formas de identificación nacional o de origen registradas en los documentos de identidad. Son visiones de múltiples culturas y mundos, no vinculados a marcadores fenotípicos, sino basados en transmutaciones, construyendo un repertorio común de signos. «La japonesidad vista como múltiple nos permite analizar las condiciones de esos sujetos no como “más o menos japonesas”, sino como japonesas a su manera».¹³ Quizás sea pertinente entender las identificaciones y japonesidades “en plural”, para permitirnos pensar en algo siempre en flujo, en construcción, así como en deconstrucción, y de ese modo poder abrazar otras identificaciones de acuerdo al intercambio sensible propuesto por Maffesoli.

Imbuido de tal comprensión, este artículo busca entender el arte nipo-brasileño (o *nikkei*),¹⁴ como una zona intermedia e híbrida, llena de fluctuaciones y ambigüedades, cuyas complejidades y peculiaridades son inherentes a estas zonas fronterizas. Los artistas nipo-brasileños pueden dividirse en dos grandes grupos: los inmigrantes y los descendientes. El primero se subdivide en artistas inmigrantes preguerra, posguerra (de Segunda Guerra Mundial) y los recientes (de la década de 1990), y el segundo grupo, en segunda (hijos), tercera (nietos) y cuarta (bisnietos) generación.

Proponemos estudiar el artista inmigrante Nio Tatewaki¹⁵ (1971-) y los descendientes nipones Kenzi Shiokava (segunda generación) (1938-2021) y Erica Kaminishi (tercera generación) (1979-), así como los artistas brasileños o inmigrantes de otros países occidentales sin ascendencia japonesa Mira Schendel (1919-1988), Sandra Cinto (1968-) y Marco Garaude Giannotti (1966-).

Nio Tatewaki nació en Kobe, Japón, en 1971, y vive en Brasil desde 1996. Graduado en Sociología por la Universidad Sophia, en Tokio, se desempeña como fotógrafo, realizando trabajos autorales y editoriales. El proyecto fotográfico *Escultura do Inconsciente* fue galardonado con el Premio de Arte Contemporáneo de la Fundación Funarte en 2011; *Neo-andina* con la residencia fotográfica en el Museo Quai Branly, en París, en 2016, y *Na Espiral do Atlântico Sul* con la Beca de Fotografía ZUM, en 2017.

El desplazamiento transnacional siempre ha sido una constante en la vida del artista desde su infancia, y él registra, en la mayoría de sus obras, la vida anónima de las personas, especialmente en fachadas o espacios vacíos, simbolizando a veces la ausencia de funciones de las construcciones, a veces la presencia del tiempo en la arquitectura. Las obras de la serie *Escultura do Inconsciente* [fig.1] registran los espacios ausentes e invisibles de la ciudad de São Paulo y los vestigios del tiempo: espacios vacíos, edificios abandonados, en demolición, paredes, muros y torres pintados con grafitis, muchos de ellos evidenciando el contraste del registro del pasado que se deteriora con el entorno contemporáneo de los rascacielos. Son los edificios derrumbados sin función para los hombres los que se convierten en esculturas en las manos de Nio.



Fig.1. Nio Tatewaki, 2011, *Esculturas del Inconsciente* #32. Fotografía. Imagen del artista.

¹² Machado, *Japonesidades multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil*.

¹³ Ibid, 15, nuestra traducción.

¹⁴ En Japón, el término *nikkei* se refiere oficialmente al japonés emigrado y a sus descendientes, pero en el contexto latinoamericano, se destina exclusivamente a los descendientes de japoneses. Sin embargo, para los artistas nipo-brasileños, incluye a inmigrantes y a sus descendientes.

¹⁵ La ortografía de todos los nombres japoneses están en el orden apellido, nombre. Pero los nombres de los artistas brasileños de ascendencia japonesa están en el orden nombre, apellido.

En entrevista a la *Revista Zum*, Nio¹⁶ nos cuenta que realiza, por un lado, trabajos para los medios japoneses que buscan, en la mayoría de los casos, “espacios iluminados” y turísticos. Por otro lado, en sus trabajos autorales pretende desarrollar una mirada que sea capaz de despertar cierto interés en la ciudad que fotografía, “para hablar no solo de la cuestión social, sino también de la belleza contradictoria de la ciudad”.¹⁷

Neo-andina [fig.2] es otro proyecto de fotografía de Nio cuyas protagonistas son las construcciones del arquitecto autodidacta Freddy Mamani, en El Alto, en el altiplano boliviano, que presentan una insólita conexión entre la estética ancestral y el estilo contemporáneo, entre el histórico tradicional local y el globalizado postmoderno. Es una combinación entre los *cholets* de la tradición del pueblo aymara que habitaba la ciudad y la posterior burguesía también aymara que aparece en el lugar con el crecimiento económico derivado del transporte de mercancías y el gobierno de Evo Morales. Símbolo de reivindicación y recuperación de una tradición indígena, *cholet* es el nombre del estilo arquitectónico que consiste en edificios de 3 a 7 pisos, destinados tanto a uso comercial como a vivienda, siendo el último piso el chalet. Se caracterizan por los colores vivos, las figuras geométricas y grandes ventanas de vidrio, inspiradas en los tejidos del pueblo aymara. El origen de la palabra *cholet* se remonta a la combinación de las palabras “cholo” (designación peyorativa de los pueblos indígenas) y “chalet”.



Fig.2. Nio Tatewaki, 2016, *Neo-andina 031*. Fotografía. Imagen del artista.

Se crea un diálogo, según el arquitecto Guilherme Wisnik, con Las Vegas y el análisis de Robert Venturi sobre la ciudad, particularmente en los registros fotográficos de las áreas internas de los edificios de El Alto. Los edificios señalarían, según el autor, “la decadencia de la forma arquitectónica a favor del auge del signo”.¹⁸ Desde esta perspectiva, se observa que los adornos exagerados y ricamente coloreados con una iluminación exuberante traen, sobre todo, la importancia del símbolo del estatus social aliado a la afirmación de la identidad indígena. El resultado es una fotografía de una arquitectura híbrida en escenarios urbanos contrastantes, que resalta la complejidad de los edificios de colores vivos y tejados a dos aguas en contraste con el paisaje local rural y pobre que vincula lo real y lo fantástico o el pasado, el presente y el futuro.

En la obra *As Pegadas dos Retornados*, Nio se inclina sobre la historia de los esclavos africanos. Su inclinación por este proyecto se debe a dos recuerdos personales: sus estancias durante su infancia y su adolescencia en el continente africano, donde vivió su hermano hasta hace poco, y su estancia de un año en El Salvador, donde conoció el trabajo del antropólogo y fotógrafo francés Pierre Verger. Nio vuelve a fotografiar los edificios registrados por Verger en la década de 1970 en Nigeria y en Benín, ejemplos de la arquitectura realizada por exesclavos que regresaron de Brasil. Hay una transferencia, circulación y consecuente hibridación

¹⁶ Nio, “Na Espiral do Atlântico Sul”.

¹⁷ Ibid., nuestra traducción.

¹⁸ Nio y Wisnik, “Arquitetura e identidade...”, nuestra traducción

en la arquitectura producida por un desplazamiento, en este caso, de los africanos que tuvieron parte de su vida en Brasil.

La obra de Nio, aunque inmigrante, o precisamente por eso, sumada a sus experiencias en otros países, es transnacional, y su interés parte de la ciudad donde vive, São Paulo, y sigue más allá de la frontera Japón-Brasil hasta el altiplano de Bolivia o ciudades de África.

El segundo artista estudiado es del otro grupo, dos descendientes japoneses nacidos en Brasil. El primero seleccionado es Kenzi Shiokava, que nació en Santa Cruz do Rio Pardo, en 1938, y es hijo de inmigrantes japoneses de la provincia de Kagoshima. En 1964, a la edad de 25 años, luego de reprobado el examen para ingresar a la facultad de Medicina, hizo autostop en un transporte aéreo a Los Ángeles, donde vivía su hermana. Dijo sentirse algo “aliviado” y en libertad al no alcanzar el objetivo propuesto anteriormente, y se considera un hombre afortunado porque, si se hubiera quedado en Brasil, no habría tenido la oportunidad de seguir el camino artístico. Fue a estudiar arte en el Chouinard Art Institute y encontró su camino en cuarto año, en la escultura. Afirmó que «Era eso, algo que realmente me interesaba»¹⁹ – había encontrado la conexión visceral. Continuó con sus estudios de maestría en el Otis Art Institute (actualmente Otis College of Art and Design), completados en 1974.

La madera fue, sobre todo, el material con el que más se identificó para su expresión artística – fue el otro vínculo esencial en su vida. En sus últimos años como estudiante de grado, Shiokava buscaba materiales desechados en las calles de Los Angeles, como los que se usan en las vías del tren. «Recogí algunas maderas, pero no tenía ni idea [qué hacer con ellas], hasta el momento en que de repente tuve una luz: este es mi material. Y entonces pensé que todo iba a estar bien».²⁰ El tallado en madera, en grandes formatos, es un trabajo de mucha paciencia y de un largo período de factura.

Fue artista residente en el Watts Towers Art Center por varios años, tuvo contacto con el también escultor e inmigrante italiano Simon Rodia (1879-1965). Fue amigo de los afroestadounidenses John Outterbridge (1933-2020) y Noah Purifoy (1917-2004), con quienes entabló un diálogo tanto en el uso de materiales desechados como en la producción de *assemblages*,²¹ práctica artística asociada a la ciudad de Los Angeles en la década de 1970. Sus *assemblages* traen una yuxtaposición de objetos naturales como piedras, plantas secas, maderas, y también formas industriales abandonadas, como la cabeza de una muñeca rota, un soldado de plástico, un Mickey Mouse o incluso un *daruma*,²² figura de tradición japonesa.

Participó en algunas exposiciones colectivas, pero su notoriedad llegó recién en 2016, con la exposición titulada *Made in LA*, realizada en el Hammer Museum, en Los Angeles, cuando ganó el Premio de Reconocimiento del Público. Al año siguiente, participó de la Exposición *Transpacific Borderlands: the art of Japanese diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*, realizada por el Japanese American National Museum, como parte del proyecto *Pacific Standard Time: LA/LA*, organizado por The Getty Foundation. Participó también de la Bienal de Arte Contemporáneo de Ateliers de Rennes en 2018.

Shiokava decía ser orgullosamente brasileño, pero con espíritu japonés. En entrevista con Emily Anderson,²³ afirma que el despertar de la identidad japonesa se dio en Estados Unidos: leyó los libros de budismo zen de Daisetsu Suzuki, aunque solo confirmó las creencias que ya tenía. Creía en la expansión indefinida de conocimientos y reflejaba su amor y su entusiasmo por la vida.

Shiokava trabajó como jardinero para el actor de Hollywood Marlon Brando y, en estas tareas, tuvo contacto con materiales naturales desechados, que utilizó en sus producciones: hojas y plantas secas, troncos que, en sus manos, recuperaron vida.

Sus obras totémicas y figurativas, generalmente delgadas y altas, están hechas de troncos o postes de madera tallada y, en algunos, se utilizan conchas y cuentas que evidencian una contaminación afrobrasileña – el Candomblé del que su madre era cercana [fig.3]. La escultura *Marga Yuriko* (también llamada *Poeta Guerreira*) y *A Poeta* son algunas de ellas, dedicadas a su hermana Margarida, una poeta incomprendida tanto por su familia como por la sociedad. Dice: «Muy profunda, una persona profunda. Ella era pura, se preocupaba por la gente pobre y miserable».²⁴ Otro nombre para *Marga Yuriko* es *Mulher Cangaceira*, que alude al *cangaço*, un fenómeno del Noreste brasileño de fines del siglo XIX y principios del XX, en el que grupos luchaban a favor de los débiles y oprimidos, en referencia simbólica a la lucha y a la valentía de su hermana.

¹⁹ Entrevista realizada por la autora con el artista el día 11 de octubre de 2018, nuestra traducción.

²⁰ Entrevista realizada por Cris Kuramitsu y Cláudia Sobral el 10 de junio de 2017, gentilmente compartida con la autora. Nuestra traducción.

²¹ *Assemblage* es un término francés introducido por Jean Dubuffet en 1953. Para esta práctica, se puede incorporar cualquier material a la obra: se juntan objetos dispares para producir un nuevo conjunto, en una creación que trasciende los límites de la pintura y dialoga con la escultura.

²² Figura redonda y roja, que se asocia a Bodhidharma, considerada símbolo de buena suerte y perseverancia.

²³ Anderson, “O Mundo de Kenzi Shiokava”.

²⁴ Entrevista realizada con Kenzi Shiokava el día 12 de noviembre de 2018, nuestra traducción.



Fig. 3. Kenzi Shiokava, Años variados, *Tótems*. Materiales variados. Imagen del autor.

Otras obras, según confirmación del propio artista el día de la inauguración de la exposición *Transpacific Borderlands*, el 17 de septiembre de 2017, se inspiraron en el arte floral *ikebana*, tradición cultural japonesa. También están aquellas que tienen como referencia la cultura nativa estadounidense, como *LA Kachina*, que hace referencia a la tradición del pueblo indígena Hopi. La cultura Kachina cree en la presencia de la vida en todos los objetos del mundo, en el reconocimiento de que todo tiene una fuerza vital, lo que, de alguna manera, también dialoga con el animismo japonés, asociado con la religión sintoísta nativa. En el sintoísmo se cree en la existencia de *kami* (divino) en plural, y de alma en los elementos naturales que se convierten en mediaciones de encuentro entre los hombres y lo divino.

El “cómo” de la hibridación de Shiokava se realiza a través de sus experiencias singulares de vida transformándolos en creaciones de una rica mezcla de elementos culturales, en la producción de magníficas obras que revitalizan los materiales desechados. Se observa hibridación y transnacionalidad, que no es la suma de los elementos culturales vividos por él, sino algo que trasciende a algo nuevo.

Erica Kaminishi nació en Curitiba en 1979. Es descendiente de japoneses de tercera generación y tuvo diferentes experiencias en Japón. La primera vez, en su adolescencia, como *dekasegi*, es decir, como migrante de retorno transgeneracional, debido a la ley migratoria de 1990 que alentó el regreso de descendientes de japoneses a Japón para trabajos no calificados y, en general, en sectores industriales. La segunda, como estudiante de posgrado, lo que le permitió establecer un contacto con Japón y la sociedad japonesa de una manera muy distinta. Estudió Bellas Artes en la Facultad de Artes de Paraná, tiene una maestría en Artes Visuales y Cine en la Universidad Nihon en Tokio y un doctorado incompleto en Artes Visuales en la Universidad Tama. Vive y trabaja actualmente en París, Francia. Realizó varias exposiciones colectivas e individuales en diversos estados brasileños, en Japón, en Europa y en Estados Unidos.

Las experiencias de vida de Kaminishi en Japón –que incluyen desde el prejuicio sufrido como *nikkei dekasegi* cuando trabajaba en una fábrica de teléfonos hasta gestos excluyentes sutiles, que no pasan desapercibidos, especialmente en su segunda estancia en Japón como estudiante de posgrado– están constantemente representadas en sus obras, en forma de ironía o de una visión crítica de la sociedad y la cultura japonesas.

Para Erica Kaminishi, la identidad de ser *nikkei*, de ser “otro” en la localidad donde se vive, es un tema importante para la artista, que escribe sobre las superficies del papel, como si se tratara de una estampa, poemas del poeta portugués Fernando Pessoa, sobre todo aquellos que traen la temática identitaria. Este es el caso de *Cnidarian Poiesis 2* [fig.4], empaquetado en una caja acrílica de 30 x 30 x 4 cm, producido en 2020, en que los colores están formados por las letras escritas, que, sin una mirada atenta, no nos daríamos cuenta de que se tratan de letras. *Cnidarian* es una especie marina que tiene un intenso poder de adaptación al entorno en el que se inserta, así como de regeneración – un tema relevante para el periodo pandémico en el que vivimos.



Fig. 4. Erica Kaminishi, 2018, *Cnidarian Poiesis 2*. Mixed Midia, 30x30x4cm (caja de acrílico).
Imagen de Florian Formanek.

Otras obras requieren la intervención del público, como es el caso de *Garden*, de 2011, que mide 9 x 9 m, inspirada en el jardín budista zen de piedras y arenas. Es un espacio construido culturalmente, en el que las piedras blancas permiten al espectador intervenir, siendo posible escribir o dibujar sobre ellas. La artista transforma el jardín sagrado japonés en un espacio interactivo, en alusión al grafiti, que no está permitido en las calles de la ciudad japonesa donde vivió, lo que le da a la obra una semántica única. Según Christopher Zoellner, «[...] el Otro es el público, ajeno al proceso artístico, invitado a manifestarse por medio de esta obra, en la que el artista-creador, tal como jardinero-diseñador, se convierte en un facilitador de la expresión del público».²⁵ Esta obra ganó el Premio de Arte Contemporáneo de la Fundación Funarte en 2010. Otra obra interactiva es *Growing Memories*, de 2012, de 150 x 440 cm, presentada en el Echigo Tsumari Art Triennale, en Niigata, Japón. Se trata de un juego de rompecabezas de miles de piezas que componen el antiguo mapa de Japón, en el que las partes también son completadas por los deseos de los espectadores. Se puede ver en el relato de la autora sobre la obra, en la guía oficial de la exposición, el deseo de una convivencia armónica con la alteridad: «Los participantes pueden construir un lugar inexistente, y repleto de la afectividad que habita en nosotros. Esto se relaciona con la creación de una vida armoniosa con el otro».²⁶ El hecho de ser *nikkei* corresponde a ser visto como otro dentro de Japón, lo que, en menor grado, puede equivaler también a una situación similar en Brasil o en Francia.

La instalación denominada *Prunoplastus* [fig.5], nombre científico del cerezo, fue presentada en la exposición antes mencionada, *Transpacific Borderlands: the art of Japanese diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City and São Paulo*. Fue una exposición significativa, probablemente la primera en la que se colocaron, uno al lado del otro, artistas nipo-latinoamericanos de cuatro países diferentes – es curioso observar que hasta entonces no haya habido ningún evento que relacionase en paralelo a los artistas *nikkeis* de América Latina.

El *Prunoplastus*, índice del efímero nipón, se construye a partir de tres mil pétalos chinos y artificiales de cerezo y, por lo tanto, duraderas, colocadas dentro de placas de Petri, como si Kaminishi examinara científica y minuciosamente ese estereotipo japonés. La artista deconstruye algunas simbologías japonesas como esa del cerezo, o del jardín tradicional de contemplación, o incluso crea mapas imaginarios de un posible Japón.

Si algunos artistas inmigrantes japoneses se sienten transnacionales y tratan con diferentes culturas, incluidas las que están fuera de la dualidad Brasil-Japón, los artistas descendientes de japoneses a veces hibridan armoniosamente las culturas vividas con las de origen étnico, así como a veces la cuestión de la pertenencia, la territorialidad y la alteridad son primordiales en su creación artística, imbuidas de una visión crítica. Además, es necesario agregar que hay artistas *nikkeis* a quienes no les gusta que los llamen así, como es el caso de André Komatsu (1978 -) que, como brasileño, efectivamente trata temas brasileños, incluidos los políticos, y dice no tener conexión con la comunidad japonesa o, aún, Alice Shintani (1971-), que se siente

²⁵ Zoellner, “éricakaminishi”, nuestra traducción.

²⁶ Guia..., 83, nuestra traducción.

incómoda con ser enmarcada en una “nipo-brasilidad” estereotipada. Pues, aunque técnica y genéticamente todos los descendientes de japoneses lo son, no todos usan el etnónimo *nikkei* para autodenominarse. Se puede señalar así que una serie de formas de vida, identidad y obras se manifiestan a partir de las intersecciones culturales, cuando “se interpenetran o emergen unas de otras”, conforme Welsch,²⁷ posibilitando la visualización de artistas y obras transnacionales.

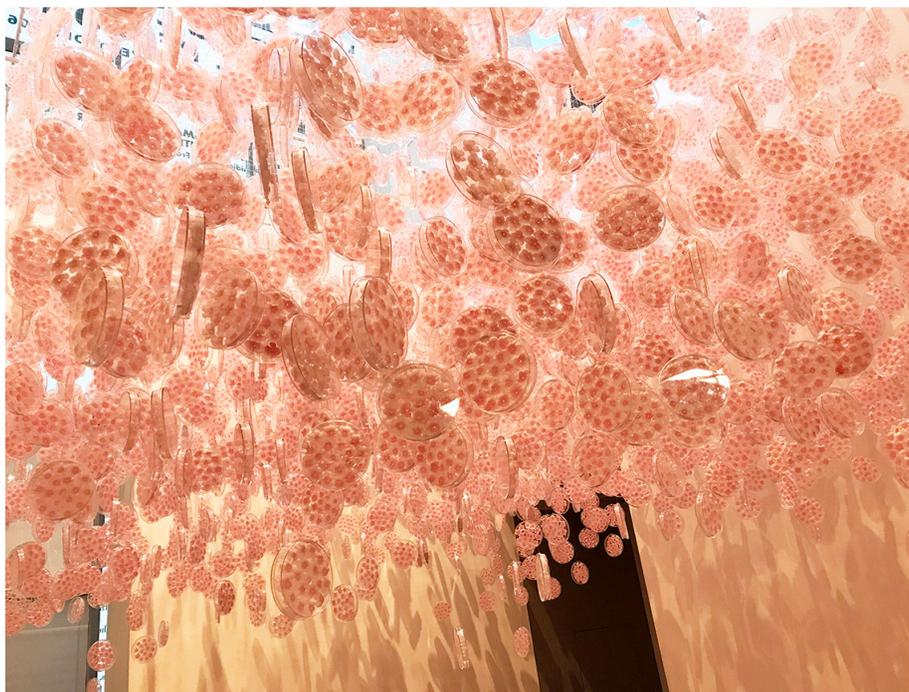


Fig.5. Erica Kaminishi, 2017/2018, *Prunoplastus*. Mixed Midia. Imagen de Vicky Murakami.

Si miramos a los brasileños sin ascendencia japonesa, observamos que algunos están más cerca de la cultura japonesa que algunos nipo-brasileños. Es interesante notar que un gran número de estudiantes de posgrado en estudios japoneses, campo en el que trabaja la autora de este texto, está conformado por brasileños sin ascendencia japonesa, lo que demuestra que este interés no es solo en el campo artístico.

Por lo tanto, para repensar la “nipo-brasilidad” de los artistas brasileños sin ascendencia japonesa, se cree plausible no considerar la palabra “identidad” en singular, sino “identificaciones”, en plural. Según Stuart Hall:

[...] el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, como un proceso que nunca se completa –como algo siempre “en proceso”. Nunca está completamente determinada– en el sentido de que siempre se puede “ganarla” o “perderla” ...²⁸

Partimos del supuesto de que la identificación es algo cambiante y no fijo, y que no es posible utilizar la categorización “nipo-brasileño” como si fuera algo único, sin tener en cuenta las singularidades individuales de cada artista, sus vivencias y experiencias, como hemos visto. Se constata que sería mucho más coherente que la nipo-brasilidad sea definida no solo por el origen étnico o racial, sino por los intereses, afectividades y pasiones expresados por la vía de la cultura y estética japonesas por individuos de cualquier nacionalidad y origen. Algunos artistas no descendientes pueden ser considerados mucho más “nipones” que los propios japoneses. Entre ellos, en Brasil, tenemos a Mira Schendel (1919-1988), Lygia Clark (1920-1988), Alberto da Veiga Guinard (1896-1962), Lia Mascarenhas Menna Barreto (1959 -), Sandra Cinto (1968 -), Nina Pandolfo (1977 -), los grafiteros Fábio Luiz Santos Ribeiro (1971 -), más conocido como Binho, y Tomaz Viana (1976 -), Toz, por nombrar algunos.

Se destacan, en este texto, las artistas Mira Schendel y Sandra Cinto, y también el profesor Marco Giannotti.

La artista Mira Schendel (1919-1988) nació en Suiza, estudió en Italia y llegó a Brasil en 1949, a los 30 años, instalándose en Porto Alegre, y se trasladó a São Paulo en 1953. Mantuvo diálogos filosóficos con inmigrantes residentes en Brasil, como «el poeta Theon Spanudis, el físico Mário Schenberg y el filósofo Vilém Flusser y más tarde el poeta Haroldo de Campos [...] que formaban, por así decirlo, el núcleo intelectual de su círculo de amigos, ejerciendo también, en ocasiones, el papel de críticos de sus obras»,²⁹ algunas en torno a la temática oriental.

²⁷ Welsch, “Transculturality: the puzzling form of cultures today”, 197, nuestra traducción.

²⁸ Hall, Woodward, Silva, *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 106, nuestra traducción.

²⁹ Dias, *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*, 55, nuestra traducción.

Estableció conexiones con el *I Ching* y el principio del *yin* y el *yang*, así como con mandalas, en sus obras de las décadas de 1970 y 1980, pero la relación más fructífera, a nuestro juicio, sería la de la década de 1960, cuando realizó varios dibujos en monotipia y en papel artesanal japonés, en los cuales se constata la presencia del concepto japonés de *yohaku* 余白, palabra compuesta por dos ideogramas, cuya semántica equivale literalmente, y respectivamente, a sobrar y blanco, es decir, blanco que sobra, que significa la valorización del espacio vacío del papel tanto cuanto o incluso más que la propia figura.

Yohaku también puede ser entendido por otra palabra de la cultura japonesa, *Ma*, que posee varias formas de aparición, siendo una de ellas justamente la de vacío –ese término, citado por muchos investigadores como Haroldo de Campos respecto a la obra de Schendel, “el arte de vacíos”–, y la otra, la creación de un espacio intermedio que dialoga con el espacio suspendido, escuchando el silencio, donde se inscribe el gesto, según los comentarios de la investigadora Iracema Barbosa³⁰ con relación a las producciones de Mira Schendel. La propia artista afirmaba: «la línea, la mayoría de las veces, servía solamente para estimular el vacío, lo que me interesa en mi trabajo es el hecho de activar el vacío».³¹

Monotipias *Sem* título de 1964 y 1965 [fig.6] o algunas de la serie *Gênesis* de 1965 son ejemplos de esa dilogía, siendo que las últimas presentan formas geométricas y/o letras, las cuales a veces flotan, a veces descansan en el espacio en blanco del papel. El blanco del papel trasciende la semántica occidental del vacío, de la nada, y gana la del espacio potencial, que, además de valorar la figura, genera significados. Y los papeles artesanales japoneses permitieron la transparencia, sobre los cuales se registraron secuencias de pensamientos en formas gráficas y escritas. La monotipia se habría originado en sus obras debido a la búsqueda por una técnica que no llegase a romper el papel japonés que le habían regalado. Y es precisamente este manejo el que permitió la inscripción de letras cursivas por medio de la delicada presión ejercida sobre el papel con la uña, proporcionando una gestualidad única y rasgos imprecisos a la obra, de modo que “la línea escapa a cualquier proyecto y queda totalmente vinculada al gesto”, y así “nos conecta con una visión oriental del mundo, en la cual no hay distinción entre gesto, pensamiento y lenguaje”.³²

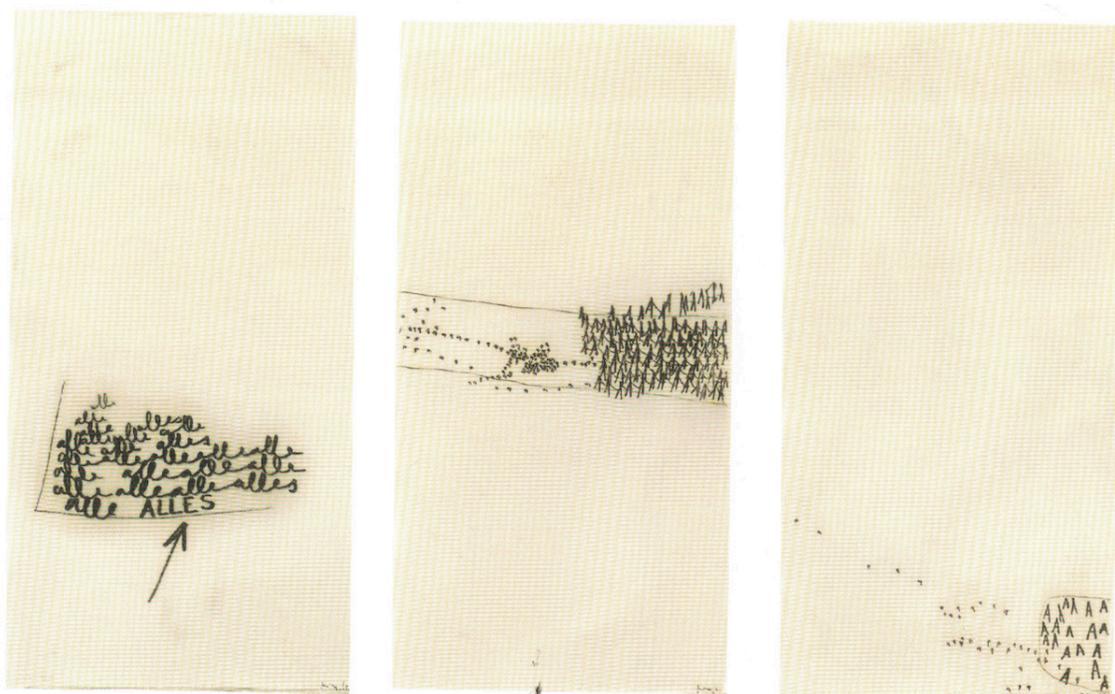


Fig. 6. Mira Schendel, 1965, *Sin título*. Monotipia, óleo sobre papel de arroz, 46x23cm cada. *Mira Schendel*, (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Tate Modern Londres), 137.

Es posible encontrar diálogos que muestran afinidades con los estudios orientales: con el físico y crítico de arte Mário Schenberg (1914-1990) y el poeta, teórico y estudioso de la poesía japonesa Haroldo de Campos (1929-2003). Schenberg fue, además de físico, matemático y crítico de arte brasileño, pionero en establecer la física teórica en Brasil, y defendía que la intuición es un elemento esencial para el estudio de la Física, la cual dialoga con la filosofía oriental, por él apreciada, como el tema del vacío. En la exposición de Schendel

³⁰ Barbosa, “Mira Schendel: para ativar o vazio”, 91.

³¹ Salzstein, *No vazio do mundo*, 50, nuestra traducción.

³² Barbosa, op. cit., 90, nuestra traducción.

de 1964, él escribió: «[...] algunos se asemejan a los espacios puros de artistas contemporáneos. Otros, podrían ser llamados de nirvánicos, evocadores de la misteriosa concepción mahayanista del vacío “sunnyata”». ³³ Así, Schenberg destaca la aproximación entre el arte contemporáneo y *Ma* en la obra de Schendel.

Con el otro contacto cercano, Haroldo de Campos –quien consideró el ideograma como operador cognitivo y desarrolló una traducción, a la que llamó “transcreación”, que extrapola las características meramente lingüísticas–, el diálogo se puede observar en las poéticas visuales que ambos desarrollaron, resaltando la fisicalidad de las letras, cada uno a su manera. Campos en la poesía y Schendel en las artes visuales. Para Campos, la obra de la artista presenta «un soplo que proviene de la poesía concreta [...] Mira utiliza elementos textuales, alfabetos, letras, y crea verdaderos cuadros-poemas, aunque lo que esté haciendo sea una pintura de raíz constructiva». ³⁴

Campos afirmaba sobre la obra de Schendel, con quien entabló largas conversaciones telefónicas nocturnas,

[...] Su obra revela ese aspecto del vacío, un aspecto oriental. No sé hasta qué punto ella estaría familiarizada (creo que sí, ya que era una persona muy culta) con la estética oriental búdica del vacío, del cero significativo, el *sunnyata*. El cero significativo, que también pertenece al mundo hebreo, de la cábala, de lo que cabalísticamente se llama *ein sof* [sin fin]. Este cero se refiere a la negatividad, pero se trata también de una negatividad productiva. ³⁵

Esta observación de Haroldo de Campos respecto al cero significativo o a la negatividad productiva es importante no solo para entender la relación de la obra de Schendel y *Ma*, sino también para percibir su naturaleza sígnica, cuya capacidad de producir otros signos lo deja siempre colmado de significaciones.

Muchos intelectuales y artistas, en todo Occidente, estudiaron y aprehendieron la noción de *Ma* y la representaron en sus obras, como Haroldo de Campos y Mira Schendel. Según el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, ³⁶ cada vez más la identificación étnica no es representada por su origen étnico sino por las “actitudes”. Es natural que la circulación y el desplazamiento creciente de personas que cruzan fronteras nacionales en la contemporaneidad intensifiquen la globalización y aceleren la difusión de culturas existentes en otras espacialidades. Desde esta perspectiva, con la aceleración y la ampliación de la información, las personas se ven libres para tomar “actitudes” tales como identificarse con otras formas culturales y estéticas, como también es el caso de Sandra Cinto.

Sandra Regina Cinto nació en Santo André, São Paulo, en 1968. Se graduó en Educación Artística en las Facultades Integradas Teresa D’Ávila en 1990. Su carrera comenzó a fines de la década de 1990, con dibujo sobre pieles y papel de fotocopia en sus obras de ese período. Fue en la primera década del siglo XXI que llegó a su estilo hoy conocido – representaciones de espacio-tiempo infinito o de aguas en movimiento dibujadas directamente en las paredes, presentadas en la exposición realizada en el Instituto Tomie Ohtake en 2010, y en el Seattle Art Museum en 2012. Su frecuente temática de las olas dialoga con la reconocida obra *La gran ola de Kanagawa*, de Katsushika Hokusai, de la serie *Las 36 Vistas del Monte Fuji*. Las representaciones gráficas del agua de Cinto son cercanas a las de la Escuela Rinpa, como las de Ogata Kōrin (1658-1716) o Tawaraya Sōtatsu (1570-1643) del Periodo Edo.

El dibujo, un lenguaje para compartir experiencias, memorias, sueños y sensibilidades, que demanda un largo tiempo de ejecución, es el hilo conductor de las obras de Cinto, que pretende establecer relaciones e investigaciones: «Creo que el arte es una forma de las personas para relacionarse con ellas mismas, y quizás, con esta reconexión con ellas mismas, descubrir algo profundo y misterioso». ³⁷

Actualmente, dicta dibujo de expresión en la Facultad de Bellas Artes de la Fundación Armando Alvares Penteado y coordina, junto con el artista Albano Afonso, el grupo de estudios del Ateliê Fidalga, en São Paulo, que adopta formas alternativas de reciprocidad y circulación por medio de la práctica, pensamiento e intercambio de como personas de diferentes procedencias pueden juntarse para conectar arte y sociedad. Realizó un intercambio con la Universidad de Musashino de Tokio en 2014, con *workshops* impartidos por la profesora Uchida Aguri y por Kijima Takafumi, y con ellos organizó dos exposiciones colectivas con artistas brasileños en el Museo Afro Brasil y en la Pinacoteca de São Caetano. También realizó un proyecto de temática japonesa con los miembros del estudio: las *43 vistas del Monte Fuji* de 2015, inspirado en las obras de Katsushika Hokusai, *36 vistas del Monte Fuji* y *100 vistas del Monte Fuji*.

La crítica de arte Angélica de Moraes (1949-) asocia la obra de Cinto a creaciones de Alberto da Veiga Guignard, en la evocación de un «universo de sueños y de utopía», ³⁸ al igual que Paulo Reis ³⁹ citando la similitud de la construcción de planos como espacio celestial, colores serenos y atmosferas nocturnas, y

³³ Dias, op.cit., 66, nuestra traducción.

³⁴ Ibid., 192, nuestra traducción.

³⁵ Salzstein, op. cit., 250, nuestra traducción.

³⁶ Mosquera, *Caminar con el Diablo*.

³⁷ Cinto, *Cosmic Garden by Sandra Cinto*, 3, nuestra traducción.

³⁸ Enciclopédia Itaú, Sandra Cinto.

³⁹ Reis, “A magia da arte contra a dissipação do mundo”, 15.

también un acercamiento a la mirada encantadora y poética de Gaston Bachelard. También visualizamos una proximidad con las obras de Guignard con la bidimensionalidad japonesa, un diálogo señalado por el crítico de arte Paulo Herkenhoff, en la exposición *Laços do Olhar – Roteiros entre o Brasil e o Japão*, realizada en el Instituto Tomie Ohtake en 2008, que también puede extenderse a Cinto. Además de la bidimensionalidad, otras características están relacionadas con elementos de la cultura japonesa, como la esencialidad de la línea, la minuciosidad de los dibujos, el uso de pocos colores, la efimeridad representada por obras pintadas en paredes, el uso de *origami*, la mezcla de puntos de vista diversos, así como la representación de olas y el diálogo con la obra de Hokusai y artistas de Rinpa mencionados anteriormente.

La interacción de la artista con Japón tuvo lugar en diversas exposiciones, como *Floreciendo: Brasil-Japón su lugar*⁴⁰ (Blooming: ブラジルー日本きみのいるところ [Burajiru-Nihon Kimi no iru tokoro]), realizada en conmemoración de los cien años de la Inmigración Japonesa, en 2008, en el Museo de Arte del Municipio de Toyota, con la obra *All the light I can give you* [fig.7], entre otras. Se puede ver, en las obras de este evento, que Cinto creó “con un sentimiento interno que es como una oración para iluminar el mundo”, con estrellas y copos de nieve, árboles y escaleras, “en azul de Giotto” que, cuando contemplados por el espectador, «su sentimiento de oración para con los demás ilumina nuestro mundo interior y comprendemos su poder silencioso que nos conduce hacia un mundo mejor».⁴¹



Fig. 7. Sandra Cinto, 2018, *All the light I can give you*. Bolígrafo permanente, acrílico, cojín. *Blooming: ブラジルー日本きみのいるところ* (*Burajiru-Nihon Kimi no iru tokoro*) (Toyota: Museo Municipal de Arte de Toyota), 146.

Participó también de una residencia artística, en 2015, en el Centro de Arte Internacional Aomori, de la Universidad Pública de Aomori, y presentó *Passage: a day in eternity*. Realizó, aún, en el Ginza Maison Hermès Le Forum, en un espacio llamado Sala Nocturna, una muestra individual titulada *Cosmic Garden* [fig.8], que ocupaba un área de pared de 250 m² y una alfombra pintada en el piso, donde el público podía sentarse en los almohadones o acostarse para experimentar el espacio. La exposición comenzó en febrero de 2020 y tuvo que cerrarse a principios de marzo del mismo año, debido a la pandemia del coronavirus.⁴² Todas las obras pintadas en paredes anteriormente mencionadas ya no existen más, atestando la efimeridad planteada en ellas.

⁴⁰ Exposición realizada bajo la curaduría de Nose Yoko, tuvo la participación de otros artistas brasileños y de dos japoneses que habían estado temporalmente en Brasil. Entre los brasileños estaban Paulo Climachauska, Efrain Almeida, MAREPE, Monica Nader, Chiara Banfi, Tónico Lemos Auad, Ernesto Neto, Rivane Neuenschwander, Laura Belém, Ana Maria Tavares, Moleno+Kassin junto al artista japonés Shimabuku, además de Sandra Cinto, y también la japonesa Kawachi Rinko.

⁴¹ Nose, “Blooming: Brazil-Japan Where you are”, 228, nuestra traducción.

⁴² Setsuda, “Trails of Stardust”, 53, nuestra traducción.



Fig. 8. Sandra Cinto, 2020, *Cosmic Garden*, *Cosmic Garden by Sandra Cinto*, (Tokyo: Hermès Paris), 12.

Sin embargo, la referencia a Japón se dio antes de 2008, como se puede notar en la recurrencia de imágenes de barcos de *origami* totalmente blancos, resaltando el silencio, el vacío y la travesía, aunque el mar no estuviese aún presente, como en la obra *Sob o sol e as estrelas – Hemisfério Norte*, de 2007, y en *Quarto com lanterna japonesa*, de 2006.

O profesor Marco Garaude Giannotti (1966-) realizó su graduación y maestría en Filosofía por la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de Universidad de São Paulo (USP) y el doctorado en la Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA/USP). Estudió grabado y dibujo con Sergio Fingermann (1953-) a los 12 años. Estuvo dos años en Nueva York (1980-82), además de medio año en París, medio año en Berlín y tres meses en Italia. Fue a Japón por el programa de intercambio con la Kyoto University of Foreign Studies entre 2011 y 2012 y, de la misma manera que se refugió en los museos neoyorquinos, visitó innumerables templos y santuarios de Japón, principalmente en Kioto, donde vivó y dictó clases. Giannotti dice que el respeto humano y a la naturaleza fue lo que más le impresionó allí y que, asociado a eso, sintió la agudización de la sensibilidad, lo que hizo que sus producciones niponas fueran diferentes.⁴³ Realizó una investigación iconográfica y del material, específicamente de papeles, y cultivó algunas características de la estética japonesa – el aprecio por el mínimo, la translucidez y el mostrar la parte y no el todo. Los tres aspectos citados por Giannotti están interconectados: la translucidez se convierte en un intermediario entre lo transparente y lo opaco, es el cuerpo el que deja pasar la luz, pero no permite que se vea nítidamente el objeto, como la hoja de papel de la puerta corrediza *shōji*. Cabe señalar que tanto la estética del mínimo esencial como la de mostrar solamente un fragmento, y no la totalidad, significan la visualización parcial de la forma, es decir, son cualificaciones otorgadas a una representación imprecisa del objeto en cuestión, colmada de sugestión y, por tanto, de coparticipación de la imaginación del espectador.

Giannotti publicó, en 2012, el *Diário de Kioto* y, en 2013, realizó una exposición de las obras del libro en el Instituto Tomie Ohtake. El *Diário* es bilingüe, compuesto por textos publicados en el periódico *Folha de S. Paulo* en 2011, fotografías y obras realizadas durante su estancia en Japón luego del terremoto de 2011. Amigo de Mira Schendel, para quien el papel fue una de las herramientas principales, Giannotti hizo collages sobre el mismo soporte, poniendo de manifiesto la translucidez del material, la alteración, la variación de los colores de los papeles resultantes de esa superposición y una osadía de composiciones que escapa del patrón que normalmente realizan los japoneses – más delicados y minuciosos –, muchas veces aprovechando el corte manual e irregular de los papeles.

Estos collages, en las páginas al lado o cerca de las fotografías, muchos de ellos autorales y abstractos, entre otros más escénicos, traen un rico diálogo entre colores y formas en diferentes soportes. Existe también el cotejo y la interacción entre el texto y las fotografías o collages. Por ejemplo, el libro abierto muestra dos páginas [fig.9]: en el lado derecho, una fotografía de la sala tradicional japonesa, cuya profundidad es revelada por medio de la sobreposición de puertas corredizas de papel *shōji* – y no por una perspectiva del punto de fuga único que transmite la tridimensionalidad, como en el caso occidental –, y, en el lado izquierdo, el collage

⁴³ Entrevista realizada por la autora el 28 de febrero de 2020.

dotado de esa profundidad bidimensional obtenida por las superposiciones de papeles y la translucidez, como si fuese la metáfora de la yuxtaposición de *shōji*, estableciéndose un diálogo entre ambas.

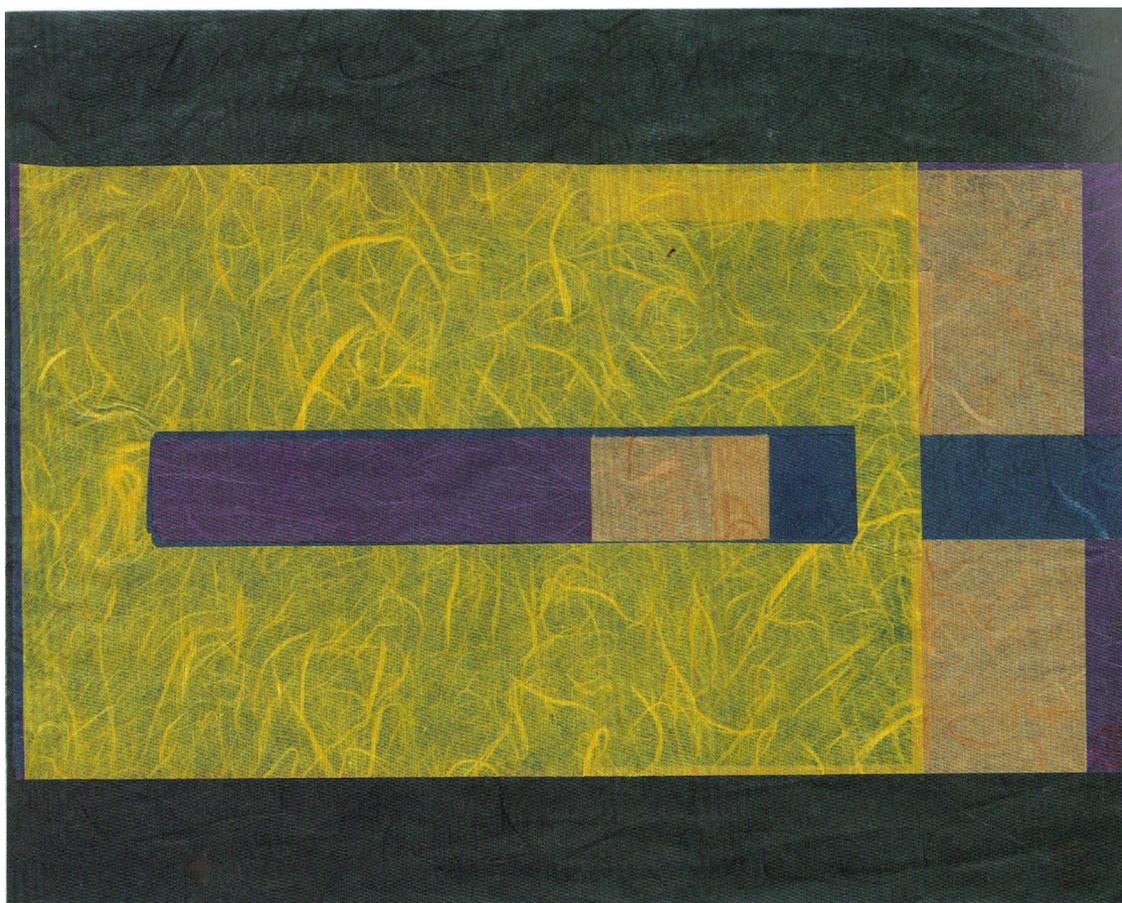


Fig. 9. Marco Garaude Giannotti, 2012, *Sin título*. Collage de papel *washi*. *Diário de Kioto*, (São Paulo: Editora Martins Fontes), no paginado.

Los textos de Giannotti tienen siempre una mirada “entre”, traen a Occidente como contrapunto a Japón y el punto de vista crítico del artista está presente en ellos. Según el profesor Ikunori Sumida, de la Kyoto University of Foreign Studies, «Como espejo de la belleza, el pintor Marco capturó nuestras luces, los colores del cambio de la naturaleza. (...) observó desde fuera, y materializó en sus obras esta experiencia de un Japón moderno y milenario» evidenciando que «su cotidianidad solo funciona dentro de la vida moderna».⁴⁴ De ese modo, Sumida señala la riqueza de una mirada extranjera y la producción artística dotada de esa visibilidad diferenciada.

El libro comienza con un mosaico de 16 collages que recuerdan las pinturas de Rothko, uno de los artistas preferidos de Giannotti, y termina con una fotografía, a doble página, de *shōji*, puertas corredizas divididas en rectángulos por marcos de madera, con algunas líneas verticales y horizontales en algunos de ellos, que recuerdan las pinturas de Mondrian. Estas dos imágenes, la inicial y la final, principalmente, dialogan con muchas de las obras actuales de Giannotti [fig.10], que incorporan la superposición, lo geométrico, lo bidimensional, la sombra o penumbra, elegida por el escritor Tanizaki Jun'ichiro, que invocan el vacío *Ma*.

Algunas de las fotografías del libro ya traen esa mirada imbuida de *Ma*, como en dos de ellas, en las que más de dos tercios del espacio fotográfico lo ocupa el suelo, el espacio en blanco o vacío de la pintura también conocido por *yohaku*. Lo mismo se puede decir de la obra que se centra en el suelo cubierto por *tatami* del templo Ryōanji en Kioto, donde la modulación del *tatami* y sus revestimientos laterales producen verticalidades y horizontalidades que tejen un entorno vacío habitado por las sombras de las puertas corredizas *fusuma* que separan los ambientes. Las páginas dejadas en negro vacío dialogan también con *Ma*. Otros factores como la serialización – como las 36 vistas del Monte Fuji de Katsushika Hokusai – están presentes en las obras.

⁴⁴ Sumida, “Um ano de...”, 9, nuestra traducción.



Fig. 10. Marco Garaude Giannotti, 2021, *Sin título*. Técnica mixta, 40x40cm. Imagen del artista.

Consideraciones finales

Mirar el significado de términos que conjugan referencias a identificaciones étnicas en el campo del arte, como “nipo-brasilidad” – relativo o perteneciente, simultáneamente, a Japón y a Brasil –, es un cuidado indispensable para que no se pierdan no solo la singularidad que cada artista le da a ese diálogo, sino también la evolución que experimenta a medida que avanza el tiempo.

La denominación “artista nipo-brasileño” surgió para resaltar las especificidades del arte producido por los primeros inmigrantes japoneses. El término se extendió a las siguientes generaciones de descendientes de japoneses, ya nacidas en Brasil y con la variedad de expresiones artísticas que se establecieron, así como con el acercamiento de artistas brasileños sin descendencia nipona a la estética japonesa, la generalidad con que se aplica la palabra, viene exigiendo una profunda reflexión.

En este artículo, se propuso esta reflexión con base en el análisis de las obras de seis artistas que se enmarcan en ese tema. Nio Tatewaki, que mira a la ciudad de São Paulo para donde se trasladó, pero también a otra región latinoamericana fuera de la dualidad Brasil-Japón; dos artistas descendientes, Erica Kaminishi, que vive en París y tiene el tema de la identidad *nikkei* como temática de sus obras, y Kenzi Shiokava, que vivió en Los Angeles e hibridó armoniosamente los elementos culturales y el espíritu de los lugares de nacimiento, de desplazamiento y de su origen étnico. En otra perspectiva, presentamos a tres artistas sin ascendencia nipona y que, sin embargo, dialogan con temas, técnicas, elementos estéticos y experiencias de Japón, cada uno a su manera: con experiencia de viajar al territorio nipón, como Sandra Cinto, que trae la temática del agua con sus grañas cercanas a Japón, adonde acudió para participar en exposiciones o residencias artísticas; y Marco Giannotti, que estuvo un año en el país como profesor invitado y trajo la experiencia de esa estancia en forma de trabajos de collage sobre papel, fotografías, textos y sus reverberaciones en las pinturas; y, por último, Mira Schendel, quien, sin haber conocido Japón, tuvo influencia nipona proveniente de conversaciones con orientalistas en Brasil.

El material encontrado en esa incursión nos lleva a pensar la separación o *hyphenation*, el nipo - guion - brasileño, así como muchas otras etnias separadas por guion, definición especificada por Jeffrey Lesser,⁴⁵ como un espacio rico de hibridaciones vinculado a las personas que se encuentran en ese intervalo, ya sean con o sin ascendencia nipona. La hibridación y la transculturalidad ocurren en ambas direcciones, de Brasil a los japoneses y sus descendientes y también de ellos y su cultura a los brasileños. La palabra “japonesidad”, conceptuada por Machado, dialoga con esa visión múltiple que rompe con la comprensión de la “nipo-brasilidad” restricta, solamente enraizada en orígenes étnicos, pero establece una «ruptura abrupta con la noción de márgenes, límites y distinciones estancadas para japoneses y brasileños».⁴⁶ El ejemplo de la nipo-brasilidad no es un caso aislado, sino que puede extenderse a otros que se dan en el mundo a partir de los cada vez más intensos desplazamientos.

Son contornos que permiten percibir la cuestión de la identidad fuera de los marcos de la origen racial y étnica e invierten en la construcción de identidades en plural, considerándose las “identificaciones”, las afinidades desarrolladas por un ser humano, respetando su libre albedrío, según contextos y experiencias de vida únicos: cada uno puede ser nipo-brasileño a su manera. Se trata de una comprensión de la nipo-brasilidad (o de cualquier identidad plural) que no prevé la oposición entre ser uno y otro, sino que considera ampliamente la complejidad del término y admite el espacio intermedio, del “estar entre” y de variadas formas. Así, la riqueza de representación de este espacio-entre puede ser vivida y compartida en amplitud, como se pudo vislumbrar en esta breve inmersión en las singularidades de los artistas nipo-brasileños estudiados.

Bibliografías

- Anderson, Emily. “O Mundo de Kenzi Shiokava”. *Descubra Nikkei: os emigrantes japoneses e seus descendentes*. 30 junio 2021. Consultado el 15-10-2021. <https://www.discovernikkei.org/pt/journal/2021/6/30/kenzi-shiokava/>
- Barbosa, Iracema. “Mira Schendel: para ativar o vazio”. *VIS Revista del programa de posgrado en arte de la UnB*. v. 14. n°2 (07-12 2015): 83-100.
- Barro, David (dir.). *Sandra Cinto: a travessia difícil*. Coruña: Artedardo S.L., Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Galería Carlos Carvalho, 2007. (catálogo de la exposición).
- Canclini, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa y Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.
- . “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas época II* vol. III n°5, (06-1997):109-128.
- Canevacci, Massimo. “Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo”. *Concinnitas* ano 10 vol.1 n° 14 (06- 2009): 137-141.
- Cinto, Sandra. *Cosmic Garden by Sandra Cinto*. Paris y Tokio: Foundation d’entreprise Hermès, 2020. (catálogo de la exposición).
- Crivelli Visconti, Jacopo (org.). *Sandra Cinto: imitação da água*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2010. (catálogo de la exposición).
- Dias, Geraldo Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Enciclopédia Itaú Cultural. Sandra Cinto (entrada). Consultado el 23-8-2021. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=sandra+cinto>
- Galería Frente. *Mira: o espaço infundável de Mira Schendel*. São Paulo: Galería Frente, 2015. (catálogo de la exposición).
- Giannotti, Marco. *Diário de Kioto*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- Guía oficial de la Trienal de Arte Echigo Tsumari, Bijutsu Shuppan-sha, 2012.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva y Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- . Kathryn Woodward y Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- Herkenhoff, Paulo. *Laços do Olhar – Roteiros entre o Brasil e o Japão*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. (catálogo de la exposición).
- Lagoa, Beatriz Rocha. “Mira Schendel: um olhar sobre a vacuidade”. *Arte & Ensaios*. Revista de PPGAV/EBA/UFRJ. n°29. (06-2015): 97-107.
- Lesser, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- Machado, Igor José de Renó (org.). *Japonesidades multiplicadas: novos estudos sobre a presença japonesa no Brasil*. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 2011.

⁴⁵ Lesser, *A negociação da identidade nacional*, 22, traducción nuestra. Los brasileños *hyphenated* – cuestión levantada por Jeffrey Lesser (LESSER, 2000, p.22) – pueden ser considerados, por un lado, los luso-brasileños, italo-brasileños, que rara vez son así llamados y, por el otro, los nipo-brasileños, término que es frecuentemente empleado por el fenotipo, pero probablemente también por la historia de admitirse que los japoneses, especialmente en las primeras décadas de la inmigración, son aquellos que no pueden ser asimilados.

⁴⁶ Machado, *Japonesidades multiplicadas*, 15, nuestra traducción.

- Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- Mosquera, Geraldo. *Caminar con el Diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT Publicaciones, s/d.
- Nio, Tatewaki. “Na Espiral do Atlântico Sul”. *Revista de Fotografia Zum*, s.d. Consultado el 23-09-2021. <https://revistazum.com.br/conexao-sao-paulo-lagos-de-tatewaki-nio/>
- Nio, Tatewaki y Guilherme Wisnik. “Arquitetura e identidade: a extravagância neo-andina nas fotografias do nipo-brasileiro Tatewaki Nio”. *Revista de Fotografia Zum*, 2017. Consultado el 27-9-2021. <https://revistazum.com.br/galeria/neoandina-tatewaki/>.
- Nose, Yuko. “Blooming: Brazil-Japan Where you are”. En *Blooming: ブラジルー日本きみのいるところ* (Burajiru-Nihon Kimi no iru tokoro), ed. por Museo de Arte del Municipio de Toyota, 232-243. Toyota: Museo de Arte del Municipio de Toyota, 2008. (catálogo de la exposición).
- Okano, Michiko. “Between Brazil and Japan: The artists known as “Nipo-Brazilian” (Japanese-Brazilian)”. En *Transpacific Borderlands: the art of Japanese diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City, and São Paulo*, ed. por Emily Anderson, 44-57. Los Ángeles: Japanese American National Museum, 2017. (catálogo de la exposición).
- Reis, Paulo. “A magia da arte contra a dissipação do mundo”. En *Sandra Cinto: a travessia difícil*, dir. por Barro, David, 9-17. Coruña: Artedardo S.L., Museo de Arte Contemporâneo União FENOSA, Galeria Carlos Carvalho, 2007. (catálogo de la exposición).
- Salzstein, Sônia. *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996. (catálogo de la exposición).
- “Sandra Cinto”. En: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Consultado el 28-10-2021. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10461/sandra-cinto>. Entrada de enciclopedia.
- Setsuda, Reiko. “Trails of Stardust”. En: *Cosmic Garden by Sandra Cinto*, 54-57. Paris y Tokio: Foundation d’entreprise Hermès, 2020. (catálogo de la exposición).
- Sumida, Ikuonori. Um ano de Marco Giannotti, pintor brasileiro. En: Giannotti, Marco. *Diário de Kioto*, 8-9. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- Venancio Filho, Paulo. “MIRA = OLHE”. En: *Sinais/Signals mira Schendel*, 26–51. São Paulo: Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna: 2018. (catálogo de la exposición).
- Welsch, Wolfgang. “Transculturality: the puzzling form of cultures today”. En: *Spaces of Culture: city, nation, world*, ed. por Featherstone, Mike y Scott Lash, 194-213. London: Sage, 1999.
- Zoellner, Christopher. “éricakaminishi”. Abril de 2011. Consultado el 25-10-2021. <https://www.ericakaminishi.com/gallery/garden/>.