

La preocupación por la memoria en el arte contemporáneo japonés del siglo XXI. Culto al pasado y construcción de la consciencia colectiva¹

Pilar Cabañas Moreno

Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/mira.93941>

Recibido: 22/01/2024 • Aceptado: 23/09/2024

ES Resumen: Este trabajo pretende indagar sobre el tema de la memoria y sus significados culturales en el arte producido en Japón durante el siglo XXI. Metodológicamente se ha utilizado como muestra a los comisarios y artistas seleccionados por la Fundación Japón-Ishibashi Foundation para la exhibición de sus proyectos en el Pabellón de Japón en las diez primeras celebraciones de la Bienal de Venecia durante el presente siglo. El pormenorizado trabajo de análisis de los puntos de partida de los artistas y sus obras nos han llevado a la conclusión de que el tema de la memoria está muy enraizado en la cultura japonesa, tanto como un deber de custodiar el pasado, como de impulsar el futuro. Y su arte lo refleja.

Palabras clave: memoria, experiencia sensorial, relacionalidad, comunión, tradición cultural.

ENG The Concern with Memory in 21st Century Japanese Contemporary Art. Cult of the past and building collective consciousness

Abstract: This article aims to investigate the theme of memory and its cultural meanings in the art produced in Japan during the 21st century. Methodologically, the curators and artists, selected by the Japan-Ishibashi Foundation for the exhibition of their projects in the Japanese Pavilion at the first ten Venice Biennale of the current century have been used as a sample. The detailed analysis of the starting points of the artists and their works has led us to the conclusion that the theme of memory is deeply rooted in Japanese culture, both as a duty to guard the past and to promote the future. And his art reflects this.

Keywords: memory, sensory experience, relationality, communion, cultural tradition.

Sumario: Introducción. Ishiuchi Miyako. Okabe Masao. Yanagi Miwa. Iwasaki Takahiro. Shitamichi Motoyuki. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Cabañas Moreno, P. (2024). La preocupación por la memoria en el arte contemporáneo japonés del siglo XXI. Culto al pasado y construcción de la consciencia colectiva. *Mirai. Estudios Japoneses* 8 (2024) 13-25. <https://dx.doi.org/10.5209/mira.93941>

Introducción

En la sociedad de la información, donde todo se centra en la emisión y acumulación de datos, un material que ha de ser actualizado con cada nueva mejora de los distintos soportes informáticos, y cuando con un simple clic equivocado podemos perder todas las fotografías familiares guardadas en el ordenador, hay artistas que se preguntan por el presente de nuestro pasado. Surge así el interrogante que tanto el artista Okabe Masao como el comisario Minato Chihiro, nos lanzaron en su exposición de la Bienal de Venecia de 2007: ¿hay un futuro para nuestro pasado? Dicho esto, nuestro objetivo de partida será comprobar si

¹ Esta investigación ha podido ser realizada gracias a la Ayuda de Investigación concedida por la Fundación Japón/Fundación Ishibashi, para la realización de una estancia en Japón (14/1/2023 a 13/4/2023), que permitió conocer personalmente y entrevistar a la mayoría de los comisarios y los artistas que han participado en el Pabellón Japonés en las Bienales de Venecia durante el siglo XXI.

la memoria se ha vuelto un tema recurrente en el arte japonés del siglo XXI, y si por ende constituye una preocupación de la sociedad japonesa actual. Para ello hemos tomado como referencia una selección de proyectos expositivos realizados para el Pabellón de Japón en la Bienal de Venecia, que analizaremos desde una metodología historiográfica y fenomenológica.

Hemos elegido para la muestra los distintos proyectos que han llegado a la Bienal de Venecia por su larga historia y por ser la única que, desde su origen, ha mantenido en su núcleo central el sistema expositivo por pabellones nacionales. Su recorrido se inició en 1895 y poco a poco fue definiendo su perfil hasta la actualidad siempre al lado del arte contemporáneo. Fue a partir de 1907 cuando surgió la idea de que cada país levantara y mantuviera su propio pabellón en el recinto donde se celebraba. Japón, si bien participó ya con anterioridad al estallido de la II Guerra Mundial, no fue hasta 1956 que pudo inaugurar su propio pabellón.²

Entre 2001 y 2019, en las dos primeras décadas del siglo XXI, resulta muy significativo que de diez exposiciones celebradas en el pabellón seis hayan abordado de una manera u otra el tema de la memoria. Considerando la definición que hace la RAE de memoria humana, como la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado, que desde la filosofía escolástica se definía como una de las potencias del alma, vemos que esta no es solo un documento o archivo del que hacer regresar sucesos, imágenes o sentimientos del pasado, sino que está íntimamente vinculada con la totalidad de los procesos de pensamiento, así como con los elementos materiales que sirven para mantenerla despierta, y, en definitiva, viva.

Adentrándonos en el recorrido por las bienales venecianas del siglo XXI advertimos como en la 51ª Bienal de Arte de Venecia (2005), el Pabellón Japonés fue comisariado por Kasahara Michiko (1957), actual subdirectora del Museo Artizon, quien eligió para su proyecto curatorial a la fotógrafa Ishiuchi Miyako (1947). El título de la exposición fue *Mother's 2000-2005 - Traces of the Future* y el tema abordó la intersección de pasado y futuro.

En la 52ª Bienal de Arte de Venecia (2007), el profesor Minato Chihiro (1960) escogió realizar su proyecto con el artista Okabe Masao (1942). El título en esta ocasión, *Is there a future for our past? The dark face of the light*, resaltaba la importancia de custodiar la memoria colectiva.

La obra de la artista Yanagi Miwa (1967), bajo el comisariado de Minamishima Hiroshi (1957-2016) pudo contemplarse en la 53ª Bienal de Arte de Venecia (2009). El pabellón albergó la exposición *Windswept women: The old girl's troupe*, que abordó el tema del pasado y el futuro y cómo estos están entrelazados.

La 56ª Bienal de Arte de Venecia (2015), que contó con la artista invitada Shiota Chiharu (1972) y con el comisario Nakano Hitoshi, conservador de la Fundación de Artes de Kanagawa, centró de nuevo su temática en la importancia de la memoria, el recuerdo y la esperanza con la exposición: *The Key in the Hand*.

En la 57ª Bienal de Arte de Venecia (2017) y de una forma más sutil, el actual director del Towada Art Center, Washida Meruro (1973) y el artista Iwasaki Takahiro (1975) trataron de confrontar en su exposición *Turned Upside Down, It's a Forest*, unos paisajes cargados de memoria, de la historia de un pueblo, de un país.

El último ejemplo incluido en nuestro marco temporal de estudio, es la 58ª Bienal de Arte de Venecia (2019). En esta ocasión la propuesta curatorial de Hattori Hiroyuki (1978) reunió al artista Shitamichi Motoyuki (1978), al antropólogo Ishikura Toshiaki (1974), al compositor Yasuno Taro (1979) y al arquitecto Nousaku Fuminori (1982). El título elegido fue *Cosmo-Eggs*, y en ella el artista Shitamichi eligió como su protagonista al gigantesco peñasco que yace aislado y solitario en una playa de arena de Okinawa, desde que el tsunami Meiwa de 1771 lo arrastró hasta allí. Sigue siendo hoy testimonio de aquel desastre.

Está claro que todas estas bienales presentaban un denominador común: la certeza de que los hechos históricos y las pruebas que sustentan la memoria de las generaciones posteriores se van vaciando con el tiempo para adquirir un valor simbólico, llegando a cargarse de nuevos significados, incluso personales. Pasemos ahora a estudiar estas bienales con más detalle.

Ishiuchi Miyako

En la 51ª Bienal de 2005 la comisaria Kasahara Michiko (1957) consideró que había llegado el momento de dar voz en el Pabellón de Japón a la fotografía a través de la cámara de una mujer, y eligió para ello a Ishiuchi Miyako. La crítica y conservadora Mitsuda Yuri, en una introducción sobre la fotógrafa, decía que con su trabajo Ishiuchi se había comprometido a explorar el paso del tiempo y la historia.³ Algo que vemos en sus series desarrolladas durante el siglo XXI. En *Scars* (1991-2003) compara imágenes de cicatrices con viejas fotografías convertidas en poderosos testamentos de la supervivencia de una persona;⁴ en *Mother's* (2000-2005),⁵ la serie principal expuesta en la Bienal de Venecia de 2005, se centra en imágenes del cuerpo de su octogenaria madre y en fotos de sus pertenencias [fig. 1]; por su parte *Silk* (2011-) es un trabajo que recupera la memoria en torno a la producción, comercio y tejido de la seda con imágenes de muñecos y de prendas vestidas por mujeres, entre otros elementos; en *ひろしま/Hiroshima* (2007) la fotógrafa retrató objetos testigos del fogonazo de la bomba atómica; y en *Frida* (2013) trata de aproximarse a la pintora mexicana Frida Kahlo a través de sus prendas de vestir y objetos personales, a todo aquello que está cargado de vivencias. Vivencias a veces muy personales que, como es el caso de su madre, nos llevan de lo particular a lo universal. Incluso cuando retrata objetos que pertenecen a una memoria colectiva, pensemos en aquellos que so-

² Pueden encontrarse más detalles al respecto en: Cabañas, "La Bienal...", 82-84.

³ Mitsuda, "Ishiuchi Miyako" *apertureArchive*.

⁴ SFMOMA, "Interview to Ishiuchi Miyako..."

⁵ Su madre fue una mujer de carácter que vivió tiempos difíciles, desde su residencia en la Manchuria colonial de los años 30, hasta el Japón de la guerra, donde trabajó como camionera, y su respectiva posguerra.

brevivieron a la irradiación del bombardeo de Hiroshima o en los que pertenecieron a un personaje de amplio reconocimiento internacional como Frida Kahlo, se siente una presencia muy individualizada.



Figura 1. Conjunto de imágenes de las fotografías de la serie *Mother's* 2002-2005, de Ishiuchi Miyako.

La fotografía de Ishiuchi no es en ningún momento documental. En la forma que tiene de aproximarse a los objetos percibimos una mirada incisiva que se detiene en el efecto del paso del tiempo sobre aquellos elementos elegidos como tema de sus narraciones. «[...] fundamentalmente -había dicho-, espero capturar cosas intangibles como el tiempo». ⁶ Y es que capturar el tiempo y lo sucedido en él es un modo de construir la memoria del presente, pero también el modo de transmitirla con su fotografía con una renovada manera de mirar el pasado para proyectarlo al futuro. En 2018, Osaka Eriko, actual directora de The National Art Center, Tokyo (NACT), escribió sobre esta fotógrafa:

Su obra se basa en la paradójica capacidad de la fotografía para aislar y congelar un momento único y, al mismo tiempo, hacer visible la acumulación invisible del tiempo. Lo que vemos son capas de memoria grabada que evocan una serie de asociaciones: presencia y ausencia, el cuerpo y la epidermis, vestigios y cicatrices, memoria y tiempo, lo visible y lo invisible, ropa y carne, cosas perdidas y cosas que pertenecen a personas que hemos perdido (es decir, los muertos), tragedia y transcendencia. ⁷

La propia Ishiuchi revela su deseo de ir más allá de la materialidad cuando dice: «Quiero seguir fotografiando más allá de la finitud del tiempo, buscando el destino del cuerpo mientras sigo viviendo la sucesión de los

⁶ “But fundamentally, I’m still hoping to capture intangible things like time”. [Trad. de la autora]. SFMOMA, “Interview to Ishiuchi Miyako...”

⁷ “Her work is rooted in a photograph’s paradoxical ability to isolate and freeze a single moment in time while rendering visible the invisible accumulation of time. What we see are layers of recorded memory, evoking a range of associations: presence and absence, the body and the epidermis, vestiges and scars, memory and time, the visible and the invisible, garment and flesh, lost things and things belonging to people we have lost (i.e. the dead), tragedy and transcendence”. [Trad. de la autora]. Osaka, “Ishiuchi Miyako...”, 25.

presentes por venir»,⁸ e incluso recoge y encarna a la vez «los pensamientos y las memorias de las personas ya ausentes, hechos visibles y permanentes sobre el papel fotográfico»,⁹ así como la historia que participa de las microhistorias que ella ofrece a quien dialoga con sus obras en la exquisita superficie de sus fotografías.

Okabe Masao

En el caso de Okabe Masao, artista afincado en Hokkaidō, buena parte de su obra ha consistido en realizar trabajos que evocan los recuerdos inherentes a los objetos a través de las huellas dejadas en ellos por los sucesos acaecidos en el tiempo. Ha utilizado diversas técnicas, siendo la más habitual el *frottage*. Comenzó su carrera trabajando la técnica de grabado con planchas de madera, pero en los años 70, cuando estaba en París, comprendió que toda manifestación material era en potencia una plancha de impresión, si bien Okabe considera que cuando se aproxima a esos objetos se hace necesario investigar sobre estos para entender.

El profesor Minato Chihiro¹⁰ había publicado en 1996 un libro enteramente dedicado a la memoria.¹¹ Por esta razón sintió afinidad con la obra de Okabe y le propuso participar en la 52ª Bienal de Arte de Venecia por su proyecto artístico titulado *Hiroshima*. Este se había iniciado en 1996 y desarrollado en distintas campañas durante casi 10 años,. El trabajo a realizar con la colaboración de voluntarios consistió en la ejecución de *frottages* utilizando como planchas las losas de piedra que quedaban del andén la antigua estación de tren del puerto militar de Ujina, en las proximidades de la ciudad de Hiroshima.

Okabe intentó recoger el testimonio de aquellas piedras que sobrevivieron al desastre del estallido de la bomba atómica sobre Hiroshima. Desde el puerto de Ujina, actual puerto de la famosa ciudad, salían soldados y material militar hacía los campos de batalla en Asia hasta que la bomba atómica detuvo su trasiego. De aquella plataforma de 560 m de longitud solo quedaron entre 60 y 30 metros.¹² De estos, 16 metros fueron salvados e instalados en el Hiroshima City Museum of Contemporary Art. Estas losas viajaron hasta Venecia para atravesar literalmente el espacio principal del Pabellón de Japón en 2007. Según Minato esta línea de granito simbolizaba el límite entre la Hiroshima víctima de la bomba atómica y la Hiroshima como lugar de instalaciones militares y proveedora del material y armamento necesarios para provocar y mantener vivo un conflicto, que no fue únicamente el relacionado con la Guerra del Pacífico.

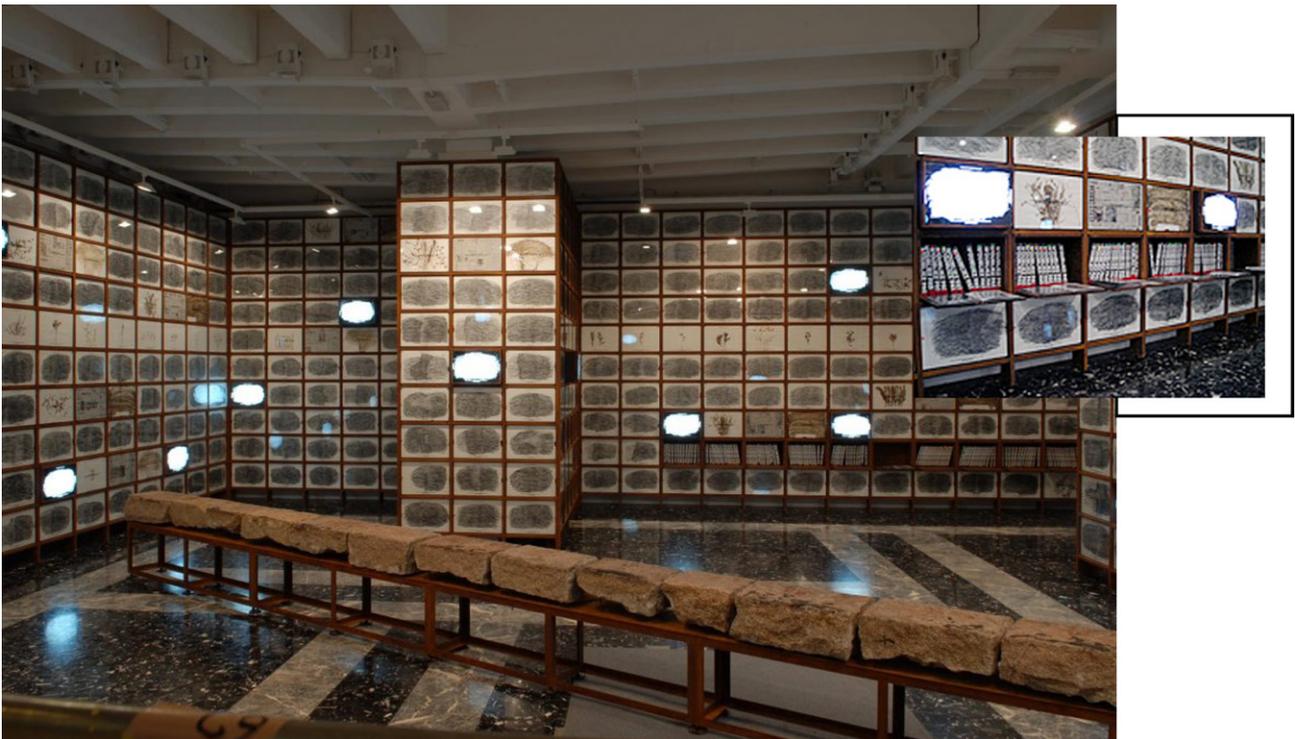


Figura 2. Interior del Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia con la instalación de Okabe, 2007. <https://venezia-biennale-japan.jp/go.jp/e/participants/masao-okabe>

⁸ "I want to go on taking photographs beyond the finite realm of time, searching for the destiny of the body as I continue living through the succession of todays to come". [Trad. de la autora]. Ishiuchi, Ishiuchi Miyako ...", 15.

⁹ "[...] the thoughts and memories of people now absent, rendered visible and permanent on photographic paper". [Trad. de la autora]. Osawa, "Ishiuchi Miyako and...", 213.

¹⁰ Licenciado en Ciencias Políticas y profesor desde 1995 en la Universidad de Arte de Tama, actualmente es Director del Institute of Anthropology for Art and Design. En 1989 comenzó a trabajar como fotógrafo y escritor en París cubriendo los cambios revolucionarios que se estaban produciendo en Europa del Este. A partir de entonces siguió produciendo y exponiendo obras tanto en Japón como en el extranjero, centrándose en temas como la aparición del arte, la memoria y los presagios. En 2006 ganó el premio de fotografía Ina Nobuo con su obra *Shimin no Iro* (El color de los ciudadanos).

¹¹ Minato Chihiro 港千尋. *Kioku: sōzō...*

¹² Okabe, "Question's Form Vanishes...", 4.

[fig. 2] En el Pabellón de Japón decidieron instalar 1.400 *frottages* de entre los 4.000 realizados. Se distribuyeron por las paredes del edificio instalados en una rejilla de hierro del suelo al techo cubriendo casi todo el espacio. Los *frottages* en blanco y negro, presentados junto a muestras de plantas, servían de tenue pero insistente recordatorio de este pasado. Tanto en el comisario como en el artista existía una consciencia de cómo influye la historia colectiva en la vida de las personas.

Okabe parecía haber hecho suya la exclamación «¡si las piedras hablaran!», para literalmente recoger su testimonio, no solo de las piedras, sino también de los espacios entre ellas. El artista y sus colaboradores utilizaron cinta adhesiva roja para fijar el papel al suelo, pero tras realizar el *frottage*, quedaron atrapados pequeños fragmentos de hierbas, contradiciendo lo que el pasado afirmaba, que ninguna planta volvería a crecer antes de transcurridos 75 años de la explosión atómica, arrojando esperanza y dejando ver que tras aquel pasado se abría un futuro. Sin embargo, el testimonio de las piedras ha quedado minimizado por la actuación urbanística del desarrollo de la ciudad. El testimonio físico puede perderse, pero, como indica Fernández Campón «[...] el pasado ha comenzado a hacerse devenir en Masao Okabe».¹³ Se entiende con este tipo de proyectos que la memoria no es concebida como una acumulación de huellas, sino como un sistema dinámico que continúa generándolas y que nos ayuda a comprender. El pasado puede perderse si queda borrado de la memoria de las nuevas generaciones, si esta no se inserta en la nueva sociedad ni se mantiene viva, si esta no se construye. Con su obra Okabe arroja luz sobre el asombroso poder creativo de la reminiscencia.

El artista define la historia como:

[...] el acto de considerar lo único que ocurrió en el pasado, no viéndolo desde la distancia como si todo se hubiera detenido, sino viéndolo como recibido a través de una correspondencia o intercambio. Si la memoria se toma de ese lugar, y se ayuda a estar en un lugar lejano, entonces podemos adoptar la postura de anticipar el eco que regresa finalmente de ese lugar.¹⁴

La periodista, Manuela De Leonardis, preguntó al artista en una entrevista: «¿Por qué insiste tanto en el concepto de memoria?» a lo que Okabe respondió:

No hablo sólo de Hiroshima. Hay muchas cosas en el mundo que no deberían olvidarse. La mía es sólo una pequeña parte de un proceso que todo ser humano debería llevar a cabo. También me gusta que otros espectadores, además del artista, vivan el acto artístico del *frottage* para que experimenten una sensación que pasará a formar parte de su bagaje mnemotécnico. El *frottage* implica tocar, frotar, copiar, mirar... por lo que es muy envolvente.¹⁵

El *frottage* recoge las huellas, pero deja en aquellos que se acercan al tocón de un árbol centenario cortado, a las cortezas de los eucaliptos australianos, o a los suelos de un hospital en ruinas, una huella múltiple en la memoria sensorial que nos invita a conocer, intercambiar y transmitir lo aprendido, lo vivido.¹⁶ Fernández Campón comenta: «Podríamos decir que los 1400 *frottages* acumulados en el pabellón japonés de la Bienal de Venecia constituyen un archivo de la destrucción»,¹⁷ sin embargo, desde nuestra perspectiva sería más adecuado pensar que son las huellas esperanzadas que abren un futuro al pasado, al tiempo que explora nuevos modos inclusivos frente al aislamiento del arte internacional contemporáneo con cada una de las comunidades locales que participan.

Yanagi Miwa

En la 53ª Bienal de Venecia (2009) la artista Yanagi Miwa (1967)¹⁸ expuso *Windswept women: The old girl's troupe*, una muestra que fue comisariada por Minamishima Hiroshi (1957-2016). El pabellón se cubrió externamente con una gran tela negra, como si fuera una jaima, un lugar transportable.¹⁹

¹³ Fernández Campón, "Masao Okabe: un archivo post-militar...", 135

¹⁴ "This is the act of considering the single thing that occurred in the past, not viewing it from a distance as if everything has stopped, but rather viewing it as being received through a correspondence or exchange. If memory is taken from that place, and helped to be in a place that is far distant, then we can take the stance of anticipating the echo that returns finally from that place." [Trad. de la autora] Okabe, "Question's Form Vanishes...", 196.

¹⁵ "ML: Come mai insiste tanso sul concetto di memoria?

OM: Non parlo solo di Hiroshima. Ci sono molte cose nel mondo che non devono essere dimenticate. La mia è solo una piccola parte all'interno di un processo che ogni essere umano dovrebbe porre in atto. Mi piace, poi, che altri fruitori, oltre all'artista, sperimentino l'atto artistico del *frottage* affinché possano provare una sensazione che andrà a far parte del loro bagaglio mnemotecnico. Il *frottage* implica il toccare, lo sfregare, il ricopiare, il guardare... quindi è molto coinvolgente. [Trad. de la autora]. De Leonardis, "Masao Okabe...", 16.

¹⁶ Ya en 1988 colaboró con residentes de Noosa (Australia) en un *frottage* de la histórica Hastings Street, 150 metros de una calle de la ciudad; *Art for the Spirit: The Gaze of Eternity* en colaboración con el Hokkaido Museum of Modern Art, 2001; *Masao Okabe Synchronicity Project* con el Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 2005; *The ruins of the rooftop of Yubetsu Colliery Hospital*, 2009, en la que colaboró con estudiantes tomando impresiones de los suelos de dicho hospital; *Remembering and Documenting Minamisoma* (2013), que incluía calcos tomados de la ciudad afectada mientras se recuperaba del tsunami de 2011; *YUBARI MATRIX* (1998-2014) en relación con las minas de oro de la región de Hokkaido; *The Irradiated Trees Series: From Hiroshima to Fukushima* (2008-2017) 114 obras de *frottage* sobre papel de troncos de árboles, expuestas en forma cilíndrica para representar tanto la silueta de un árbol como la de un reactor nuclear, son algunos de los proyectos.

¹⁷ Fernández Campón, "Masao Okabe: un archivo post-militar...", 149-157.

¹⁸ Yanagi Miwa

¹⁹ Según el comisario, Minamishima, se envolvió el Pabellón para anularlo como objeto de una nacionalidad ilusoria. Minamishima, *Miwa Yanagi...*, 22.



Figura 3. Instalación de las obras de Yanagi Miwa en la exposición *Windswept women: The old girl's troupe* del Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia, 2009. <https://venezia-biennale-japan.jp/pt/e/participants/hiroshi-minamishima>

[fig. 3] En este se presentaban retratos imaginados y recreados de gigantescas mujeres –de 3 x 4 metros–, a primera vista seres híbridos entre la juventud y la vejez que se plantaban ante nosotros. A los ojos de los europeos, semejan arcaicas Amazonas que pisan lugares apocalípticamente inhóspitos, pero realmente encarnan a los *marebito* (visitantes del más allá) o *raihojin* (*kami* que nos visitan desde el mundo de los espíritus). Enmarcados con recargadas molduras se nos muestran como si de una galería de antepasados se tratara. En los textos de la exposición Minamishima señalaba:

Ha afirmado la existencia humana, que vive en el laberinto del «pasado», el «presente» y el «futuro». Yanagi aborda la «muerte» como el comandante de una brigada que marcha por el laberinto de la «muerte» mientras, paradójicamente, intenta encontrar el verdadero significado de la «vida» de lo aún no nacido. Es la eternidad de la vida lo que Yanagi parece descubrir en la movilidad y fluidez de la muerte interminable.²⁰

Según su comisario, las mujeres de sus retratos, ataviadas con numerosas pulseras, instrumentos musicales en sus manos y escasas vestimentas brillantes y de gasa, nos hacen pensar en los *kami* del trueno y del viento, representados por el pintor Tawaraya Sōtatsu en el siglo XVII; los colgajos del paso del tiempo de los cuerpos de las mujeres de Yanagi recuerdan las anatomías de los *kami* del pintor. Pero, además, esta iconografía las aproxima a las manifestaciones hinduistas de la creación, la conservación y la destrucción, a ese Shiva Nataraja, que con su danza y sus instrumentos marca el ritmo de la vida. Y es que, cada vez que Shiva golpea el tambor marca el fin y el inicio de una nueva etapa o ciclo, constituye el sonido original de la creación y del paso del tiempo. Desde aquí podemos entender más fácilmente los conceptos desgranados por su comisario cuando afirma que utiliza la alternancia o incluso la hibridación de jóvenes y ancianas como modo de expresar la sensación de la eterna muerte humana, y que toda forma de existencia se manifiesta a través del recuerdo de una partícula de muerte.²¹ La propia Yanagi lo describe así en el texto del catálogo:

Con sus gigantescos pies, las diosas visitantes pisotean la arena,
hacen retumbar la tierra, agitan violentamente las cosas
y se ponen frenéticas.
Rugen los truenos,

²⁰ “She has affirmed the human existence, living in the maze of the “past”, “present”, and “future”. Yanagi touches upon “death” like the commander of a brigade that is marching through the labyrinth of “death” while paradoxically attempting to find the real meaning of yet unborn “life”. It is the eternity of life that Yanagi seems to discover in the mobility and fluidity of unending death.” [Trad. de la autora]. Minamishima, *Miwa Yanagi...*, 23.

²¹ Minamishima, “Japan Windswept Women...”.

soplan el viento y la lluvia, pero a su paso,
dejan tras de sí un arco iris.
La tierra se ha convertido en una extensión abierta y refrescante
sin rastro de lo que hubo antes,
y las estrellas titilan en el cielo despejado de la noche.²²

Junto a estos personajes, dentro de una jaima de terciopelo, que refiere a la utilizada para algunas de las fotografías de su serie *Fairy Tales* (2004-2005),²³ se muestra un nuevo video, *The Old Girls' Troupe* (2009). En él se muestra a un grupo de mujeres que viajan con su casa móvil –una tienda de campaña–. Esta les sirve al mismo tiempo de cobijo y vestimenta, dado que se colocan bajo ella como si de un gran paraguas se tratara y solo asoman sus piernas. Para poder ver la película los visitantes debían agacharse y mirar a través de la entrada de la pequeña tienda, sintiéndose tan gigantes en esta ocasión como diminutos se había percibido ante de los enormes retratos exhibidos en la sala. Esta instalación estaba acompañada de otras pequeñas fotografías.

La memoria, como la existencia de cada criatura, se encuentra siempre entre la vida y la muerte, entre la anciana y la joven. Esto es algo a lo que Yanagi alude en su cuento sobre Suna onna 砂の女 (la mujer de la arena) de *Fairy Tales* (2007). Ella es la eterna viajera, capaz de atravesar las fronteras entre la vida y la muerte, entre este mundo y el siguiente. Está también vinculada a los *kami* que nos visitan, los *raihojin*.²⁴ La narración procede supuestamente de su abuela, de quien aprendió a través de estas historias que existe una cadena de relaciones que permite el paso del tiempo:

Madres de madres en la tierra
Madres de las madres de todas las hijas
Madres de las madres de la compasión
Madres de las madres de la crueldad
Escucha la voz de una hija
escucha el deseo de una hija²⁵

Una cadena de relaciones que llegan a fundir dos aspectos contradictorios del universo como son lo joven y lo viejo, que son «atraídos el uno hacia el otro por alguna fuerza espiritual para fundirse juntos, cuando la muerte y la vida se transponen y son igualmente bendecidas como una sola, para revelar la verdadera naturaleza del oscuro universo [...]».²⁶ Por eso nos cuenta que vista de cerca Suna onna tiene piernas de niña y manos de anciana, y su vieja concha –representada con el capuchón a modo de tienda o jaima, está llena de arena que huele como el mar.²⁷ Cuenta Yanagi que Suna-onna dejó a su abuela un poco de aquella arena cuando se le apareció:

Pregunté.
Abuela
¿tienes todavía la arena de Suna-onna?
Mi abuela, con su usual sonrisa me dijo,
Cuando muera todas mis cosas te pertenecerán.
“Excepto la arena” [...]
De la misma manera que la abuela,
si voy a la tierra estéril, ¿encontraré a Suna-onna?
Mi Suna-onna²⁸

Es evidente que el ciclo de la vida y el legado de la memoria se entremezclan en la obra de Yanagi Miwa sobre su experiencia de mujer.

Shiota Chiharu

Otra artista, Shiota Chiharu, fue la representante de Japón en su pabellón de la 56ª Bienal de Venecia (2015). En este caso, el tema de la memoria se entrelaza con la pérdida. Surgen en la mayoría de sus instalaciones ambientes poéticos y monumentales, mundos paralelos, silenciosos, de espíritus vinculados a los objetos, que a partir del momento de la contemplación quedan vinculados con el espectador. Selecciona para esto

²² “With their giant feet, the visiting goddesses stamp on the sand,/ causing the earth to rumble, and violently stir things up/ and work themselves into a frenzy./ Thunder roars,/ the wind and rain blow through, but by and by,/ they leave a rainbow in their wake./ The earth has become a refreshing, open expanse/ without any trace of what has gone before,/ and the stars are twinkling in the clear night sky”. *Miwa Yanagi. Windswept Women: The Old Girls' Troupe*, Kioto, Seigensha, 2009, s/p.

²³ Fue publicada en forma de libro en 2007 por Seigensha Art Publishing.

²⁴ Yanagi, *Fairy Tales...*, 9.

²⁵ “Mothers of mothers on earth/ Mothers of mothers of all daughters/ Mothers of mothers of compassion/ Mothers of mothers of cruelty/ Listen to the voice of a daughter/ listen to the wish of a daughter”. [Trad. de la autora]. Yanagi, *Fairy Tales...*, 13.

²⁶ “They are pulled to each other by some spiritual force to be merged together, when death and life are transposed and equally blessed as one [...]” [Trad. de la autora]. Minamishima, *Miwa Yanagi...*, 21.

²⁷ Yanagi, *Fairy Tales...*, 14 y 78.

²⁸ I asked./ Grandma/ do you still have the Suna-onna sand?/ Grandma, with her usual smile told me,/ When I die all my things will belong to you./ “Except the sand” [...]/ In the same way as Grandma said,/ if I go to the sterile land, will I find Suna onna?/ My Suna-onna” [Trad. de la autora]. Yanagi, *Fairy Tales...*, 85-86.

distintos objetos reutilizados, que pertenecieron a otras gentes, que los tuvieron y los usaron en una vida anterior, y los une y entrelaza con una densa red de hilos. Camas, vestidos, zapatos, maletas...O como en el caso de Venecia recurre a barcas y llaves: *The Key in the Hand*. Aquí, atadas y entrelazadas por hilos rojos quedan suspendidas del techo cerca de 50.000 llaves, procedentes de lugares de todo el mundo. Llaves antiguas y modernas, pero todas utilizadas para custodiar y proteger, llaves cargadas de historias, de capas de memorias. Nakano Hitoshi, su comisario, nos explica que las dos barcas simbolizan dos manos que recogen en su cuenco la lluvia de memorias que caen desde el cielo. «Mientras luchan y trabajan, los dos botes avanzan a través de un inmenso mar de recuerdos a medida que recogen memorias individuales».²⁹ Shiota integró todo el espacio del pabellón en una obra elocuente y conmovedora. La instalación despertó en los visitantes sus propias memorias que quedaron entrelazadas con estas llaves. [fig. 4]



Figura 4. Instalación titulada *The Key in the Hand*, de Shiota Chiharu en el Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia de 2015.

De un modo más explicativo Shiota colocó entre los pilares exteriores del pabellón una caja rectangular de 3,5 metros de altura por 4 de largo y 3 de ancho, con cuatro pantallas de proyección. En una había una fotografía de la palma de la mano de un niño sosteniendo una llave. En otra se proyectaba un video en el que Shiota entrevistaba a varios niños de guardería que le contaban sus recuerdos de antes e inmediatamente después de nacer. Sus palabras estaban llenas tanto de lúcidos detalles como de impresiones imaginativas.

La llave en la mano nos habla de la siguiente generación a la que pasamos el testigo, a la que legamos la historia que hemos vivido y en la que hemos trabajado. Las preguntas y la obra de Shiota abrieron la puerta para reflexionar sobre la memoria de la humanidad.

«Las llaves pueden abrir recuerdos de un abuelo, abuela o padre, o recuerdos de un antepasado que les fueron transmitidos. Pero sus palmas, un receptáculo que se forma juntando las manos, son algo pequeñas para recibir tal cantidad de recuerdos de sus antepasados. Lo único que sus pequeñas manos pueden manejar es una sola llave».³⁰ Sin embargo, la familia y la sociedad siempre confían en que nuestras memorias les ayuden en su viaje, les ayuden a saber quiénes son, quiénes les han querido y les quieren, contribuyendo a hacer más fácil su vida en los momentos difíciles. Nakano afirma que «los dos botes, lentamente, silenciosamente, poderosamente, escoltan a los niños a través del mar de las memorias»,³¹ cuyo oleaje en ocasiones arremete con fuerza.

Iwasaki Takahiro

La selección para la 57ª Bienal de Venecia (2017) recayó en el proyecto de Washida Meruro, quien buscó la participación del artista Iwasaki Takahiro. Podríamos definir a este artista como un paisajista que perfila y construye sus paisajes en tres dimensiones, mediante la utilización de diversos materiales como madera,

²⁹ "While struggling and working, the two boats move forward through a huge sea of memory as they collect individual memories." [Trad. de la autora]. Nakano, "The Key in the Hand", 98.

³⁰ "The keys might open memories to a grandfather, grandmother, or parent, or memories of a forebear that were handed down to them. But their palms, a receptacle formed by placing their hands together, are a bit small to receive such a huge number of memories from their ancestors. All their little hands can really handle is a single key." [Trad. de la autora]. Nakano, "Chiharu Shiota: The Key ...", 125.

³¹ "[...] the two boats slowly, silently, powerfully escort the children across the sea of memories." [Trad. de la autora]. *Ibid.*

toallas y todo tipo de textiles, libros, y variedad de objetos reutilizados como pajitas, bandejas de poliuretano, vasos de plástico, etc. Hay en las obras que presentó en Venecia una buena selección de sus distintos modos de acometer la representación del paisaje. Sin embargo, en este momento lo que más nos interesa es el concepto que subyace tras las obras, más que el modo en que las ha solucionado formalmente. [fig. 5]



Figura 5. Detalle del interior del Pabellón Japonés de la Bienal de Venecia de 2017 con la obra de Iwasaki Takahiro.

Por un lado encontramos piezas trabajadas a partir de maquetas arquitectónicas realizadas en madera de ciprés japonés, que remiten a un pasado histórico que pervive en nuestros días gracias a la materialidad del legado y al interés por preservarlo: pagodas, *torii* o la gran maqueta del santuario de Itsukushima en la isla de Miyajima. Un ejemplo significativo es “Ship of Theseus” y “Gran torii” de la serie *Reflection Model*.

Por otro lado, lo que observamos son paisajes negros donde se elevan torres de extracción de petróleo o empresas petroquímicas, que fueron los grandes tesoros de la recuperación económica en los años sesenta del siglo XX, durante el llamado «milagro económico japonés», especialmente en la llamada zona industrial Keihin o en la costa de Setouchi. “Mountains and Sea” de la serie *Out of Disorder* (2017) fue uno de los ejemplos expuestos en Venecia.

Hoy el desplazamiento de la economía japonesa hacia la industria de la información y de los servicios ha hecho que estas zonas y sus paisajes, tantas veces criminalizados por quienes se beneficiaron de ellos, comiencen a cargarse de nostalgia y su realidad sea contemplada tanto desde los restos materiales que han quedado en el paisaje, como desde el sacrificio y riesgo que supusieron para las poblaciones de estas zonas. Testimonios de una actividad que fue, y que hoy semejan restos arqueológicos de un pasado reciente.³²

Shitamichi Motoyuki

Por su parte, Shitamichi Motoyuki declara: «Intento mirar a mi entorno cotidiano de un modo que me lleva a fijarme en cosas que han sido dejadas por momentos o eventos del pasado».³³ Con esta actitud presentó en la 58ª Bienal de 2019 cuatro secuencias tituladas *Tsunami boulder* (2015-), filmadas en el archipiélago Yaeyama, actual prefectura de Okinawa, y proyectadas sobre pantallas de cuatro ruedas. Las enormes rocas que aparecen retratadas individualmente fueron arrojadas a la costa desde el fondo del océano en el tsunami Meiwa, ocurrido en 1771³⁴. [fig. 6]

³² Este tema ha sido abordado de modo monográfico en XXX, “De pagodas a ...”.

³³ “I try to look at my everyday surroundings in a way that focuses on things that have been left by moments and events of the past”. [Trad. de la autora]. Shitamichi, *Shitamichi Motoyuki...*, 68.

³⁴ Según los datos registrados en su momento fallecieron 8,439 personas en la isla Ishigaki Island y 2,548 en la de Miyako. Ryukyu Seismology Lab琉球大学地震学研究室.



Figura 6. Instalación en el Pabellón Japonés de la obra del compositor Yasuno Taro y fotografías de Shitamichi Motoyuki. Foto: ArchiBIMing Tomado de <http://m-shitamichi.com/exts>

Cosmo eggs fue el título elegido para esta exposición colectiva en Venecia. Hattori Hiroyuki, su comisario, afirmó que su deseo era crear un lugar experiencial que propiciara la posibilidad de pensar sobre las condiciones de vida en el entorno espacio temporal que habitamos: el ecosistema de la Tierra, actualmente orientado al crecimiento -cuyos límites empiezan a quedar al descubierto- imaginando nuevos modos de vivir.

Dicha exposición partía de una serie de obras ya iniciada por Shitamichi. Le interesaba cómo las rocas surgidas de la creación/destrucción de un gran seísmo han propiciado la nueva vida como si de un gran huevo gigante se tratara. Actualmente la vegetación y los animales hacen uso de las enormes rocas, las han colonizado, pero también se ha generado toda una serie de creencias religiosas locales en torno a ellas y forman parte de la mitología y folklore del lugar. Hoy siguen siendo testigos de la memoria colectiva de estas islas.

Los trabajos de Shitamichi se han centrado con frecuencia en fotografiar algunos elementos, estructuras constructivas o lugares que las actividades humanas nos han legado. Así surgió su serie *Remnants* (2001-2005),³⁵ con la que recorrió Japón buscando y fotografiando todo tipo de baterías antiaéreas y hangares para aviones militares. Como consecuencia en 2004 inició un proyecto que tituló *Re-Fort Project*, consistente en dar una nueva utilidad pública a estos lugares de guerra, tales como espacios de juego y ocio, desde los cuales permitir al visitante preguntarse por el origen de aquel lugar. El objetivo del artista, escribe la conservadora y comisaria Nishikawa Mihoko, «es conectar el pasado con el presente, y conectar la memoria perdida con las estructuras que quedaron»³⁶ tras los conflictos bélicos.

En una línea similar continuó trabajando con su serie *Torii* (2006-2012, 2017-). El *torii* es un elemento simbólico con forma de puerta que suele colocarse como lugar de paso a los santuarios sintoístas o como señalización de un lugar considerado sagrado. Podría entenderse como una marca delimitadora de sacralidad. Dado que el sintoísmo vincula al emperador de Japón con las entidades supremas, responsables de la creación del mundo, en muchos casos estas construcciones fueron metáforas de la toma de posesión de aquellos territorios ocupados por Japón entre la era Meiji (1868-1912) y el final de la Guerra del Pacífico (1941-1945). Así, reconocidos o no como tales en los lugares donde permanecen, siguen siendo vestigios de la ideología imperial y del proyecto colonizador japonés en ultramar, desde Sakhalin (Rusia), pasando por la región de Manchuria (China), Taiwan o Corea del Sur. Es evidente que una parte del interés de Shitamichi subyace en la constatación de que un simbolismo que en un determinado momento ha sido muy fuerte, puede desaparecer completamente de la memoria colectiva al ser engullido por la rutina y los eventos del día a día. Es como si no hubiera futuro para dicho pasado, pero quizá sí lo hay para sus vestigios materiales³⁷. Por esa razón, algunas de las obras de Shitamichi suponen un encuentro entre dichos paisajes, su historia y la gente del lugar.³⁸

³⁵ Su título en japonés 戦争のかたち, la forma de la guerra, es más claro y contundente.

³⁶ Shitamichi y Nishikawa, *Torii*. *Shitamichi*, 71.

³⁷ Es el caso del *torii* que se conserva en Taichung, Taiwan, y que Shitamichi Motoyuki ha recogido en su serie *torii* utilizado como banco por la gente que pasea por el lugar.

³⁸ *Tokyo Contemporary Art Award*, "Interview with an award..."

Además, el propio artista señala que un proyecto de este tipo:

[...] me permitió acceder a una historia particular y a la vida de unas personas que no pueden verse en Japón. El "presente" y el "pasado", o "aquí" y "otros lugares", existen en el mismo espacio y tiempo, y están estrechamente vinculados entre sí. Quería unir los fragmentos de espacio y tiempo, a mi propio estilo.³⁹

Desde 2019, y como director del museo/archivo en el entorno de la isla de Naoshima, Shitamichi está inmerso en el proyecto *Setouchi* "Archive/Miyanoura Gallery 6". Este consiste en la investigación, recopilación y exposición de materiales relacionados con el paisaje, la cultura, el folclore y la historia de la zona del Mar Interior de Seto, tras haberse convertido en uno de sus habitantes. La primera exposición que organizó fue sobre la vida de Midorikawa Yoichi (1915-2001), un dentista y fotógrafo de la prefectura de Okayama que capturó muchas imágenes y escenas del Mar Interior de Seto, que es donde la isla se encuentra enclavada. Se mostraron sus notas, negativos e impresiones, que habían sido donados por su familia. Puso de relieve los trabajos de un fotógrafo local cuya imagen había empezado a desaparecer de la memoria de la gente del lugar. Junto a las escenas de sus fotografías se recogió la historia oral de las personas que lo conocieron. El artista colabora estrechamente con habitantes o personas cercanas a la zona, así como expertos en diversos campos, y lo hace para aportar nuevas perspectivas sobre una isla que, antes de convertirse en la Isla de los Museos, estaba en peligro de despoblación. Son las microhistorias de los protagonistas que construyen la Historia, y que la propia historia suele olvidarlos.

Conclusiones:

Una de las conclusiones generales obtenidas, es que ninguno de los artistas estudiados ha abordado el tema de la memoria desde el documento, ni como un archivo, porque entienden que hacer regresar sucesos, imágenes o sentimientos del pasado es una facultad íntimamente vinculada con la totalidad de los procesos de pensamiento, incluso cuando apelan a una memoria colectiva, de la que aprender o advertir su profundidad.

Por otro lado, tras el análisis de los artistas que participaron en la Bienal de Venecia durante el siglo XXI y se interesaron por el tema de la memoria, podemos concluir que todos ellos ponen de relieve en sus obras el valor de mantener viva la memoria colectiva, incluso en algunas se sobrepasa la representación y se percibe cómo se confiere a los objetos un sentimiento de profunda comunión con el pasado, que lo impregna y lo posee. Me refiero a las obras de Ishiuchi, Okabe, Shiota y Shitamichi.

Un ejemplo cercano o similar podríamos encontrarlo en la creencia en el poder de las palabras, conocida como *kotodama* o *kototama* (言霊? lit. «palabra espíritu/alma»), siendo este un concepto central en las creencias sintoístas. El sintoísmo considera que en las palabras y en los nombres mora el espíritu de lo que enuncian o representan y por ello pueden proporcionar energía y poderes místicos.

La peculiaridad de los conceptos volcados en las obras de estos artistas nos hace pensar en otro elemento de la cultura popular japonesa como es el *tsukumogami*,⁴⁰ un tipo de objeto inanimado que tras cumplir 100 años de vida útil recibe un alma y se convierte en ser vivo y consciente de sí mismo. En colecciones como *Konjaku Monogatari-shū*, de finales primera mitad del siglo XII, ya se recogen relatos de objetos que tienen espíritus, representados en el *emakimono Bakemono Zōshi*, de finales del s. XV y principios del XVI. La idea relevante que subyace aquí es que humanos, plantas, animales o incluso instrumentos, adquirirán una naturaleza espiritual cuando sean significativamente viejos.

Por eso, las llaves de gentes conocidas y desconocidas que cuelgan sobre las barcas de Shiota, los *frottages* de Okabe de las piedras o los árboles que han contemplado y sufrido el paso de la historia, las ropas y objetos de la madre de Ishiuchi o las pertenencias que sobrevivieron malheridas a sus propietarios tras el bombardeo de Hiroshima, así como las enormes rocas escupidas a la costa por un antiguo tsunami, fotografiadas y filmadas por Shitamichi, tienen fuerza y son concebidas por los artistas desde la memoria cultural colectiva como elementos materiales poseedores de la carga de un pasado que se proyectará hacia el futuro.

Ono Sokyo (1904-1990), catedrático de Kokugakuin Daikaku, la Universidad Sintoísta de Tokio, y conferenciante habitual de la Asociación Nacional de Santuarios Sintoístas, nos dejó escrito:

El hombre nace con un propósito, una misión que cumplir en la vida. Por un lado, tiene la responsabilidad de hacer realidad las esperanzas y los ideales de sus antepasados. Por otro, tiene el ineludible deber de tratar a sus descendientes con amor y dedicación para que ellos también puedan llevar a cabo las esperanzas e ideales de los espíritus de sus antepasados. Antepasados y descendientes forman una línea continua. La devoción por los antepasados es un deber con el que siempre hay que cumplir. Es el único modo de que el hombre viva su vida con plena consciencia del porqué de su venida a este mundo y pueda así cumplir su cometido en él.⁴¹

³⁹ "This process enabled me to access a particular history and people's lives that cannot be seen in Japan. The "present" and the "past", or "here" and "other locations", exist in the same space and time, and are closely linked to one another. I wished to piece together the fragments of space and time, in my own style". [Trad. de la autora]. Shitamichi y Nishikawa, *Torii. Shitamichi*, 69.

⁴⁰ Son considerados una variedad de *yōkai*.

⁴¹ Ono, *Sintoísmo...*, 117.

Por tanto, una de las conclusiones más claras de este estudio es que una parte importante de la relevancia concedida al tema de la memoria en el arte y la sociedad japonesa actual radica en la consciencia colectiva japonesa, que entiende la importancia del hombre como ser intermediario entre el pasado y el futuro, para que este pueda desarrollarse en armonía.

Con relación a la forma de transmisión, desde la definición del psicólogo estadounidense Ulric Gustave Neisser en su obra *Cognitive Psychology* (1967), la memoria sensorial es un registro de corta duración, de capacidad ilimitada y anterior al procesamiento cognitivo de la información, por tanto, ajeno al control consciente. Desde esta definición podemos entender que las obras de arte presentadas por los artistas seleccionados, apelan a dicha memoria sensorial, sea icónica, ecoica o háptica, como un paso previo a aprehender por parte de quien contempla, escucha o toca cualquiera que sea el mensaje que desean transmitir. Ellos han recurrido a la memoria sensorial para hacer llegar sus esfuerzos de construcción de una memoria colectiva y legarla a las generaciones futuras.

Cuando un acontecimiento nos despierta una emoción intensa genera una huella de memoria poderosa, impactar en el espectador equivaldría a incrementar el número de posibilidades de que la obra sea capaz de entablar un diálogo con él.

En el caso concreto de Okabe, la técnica del *frottage* en la que una superficie transfiere su huella en el papel ante el más mínimo frotamiento parece una metáfora de cómo determinados acontecimientos dejan su huella en nuestra memoria. Por eso el artista, teniendo como objetivo mantener la memoria del pasado para lanzarla al futuro encuentra en el propio proceso técnico del *frottage*, ejercitado *in situ* en la propia ciudad de Hiroshima, la posibilidad de convocar también para su desarrollo no solo a la memoria visual cuando se recorren una a una las grietas, aristas e intersticios de las piedras del andén de Ukina, sino también a la memoria sonora llena de silencios o reflexiones de quienes forman parte del equipo de voluntarios de trabajo, es más, la mano acaricia el papel sobre su plancha apreciando sus irregularidades con las yemas de sus dedos mientras que el ritmo y la presión del lápiz propicia también la aparición de un recuerdo táctil. La experiencia individual y colectiva del ejercicio del *frottage* propicia la construcción de una memoria con el deseo de mantenerla viva.

La memoria no es un documento en el archivo, sino la encarnación viva del pasado en el presente. Un rito tan antiguo como el *Shikinen sengu*, que regula la reconstrucción de las estructuras más sagradas del santuario de Ise cada veinte años, es el mejor ejemplo. Trece siglos han transcurrido de esta tradición, reseñable porque ha preservado un antiguo estilo arquitectónico muy susceptible de deterioro así como las tecnologías de construcción, que de otro modo se habrían olvidado. El ciclo de dos décadas permite seguir fielmente el modelo de su predecesor. Cada uno de los artistas a su manera, persiguen encontrar el modo de que seamos conscientes de la necesidad de mantener el vínculo entre pasado y futuro a través del momento presente, a través de ejemplos muy particulares. Esa es la responsabilidad de cada generación.

Si nuestro interés inicial era comprobar si la memoria se ha vuelto un tema recurrente en el arte japonés del siglo XXI, y si, por ende, constituye una preocupación de la sociedad japonesa actual, concluimos que este es un tema manifiestamente presente en el momento actual, pero es al mismo tiempo un interés recurrente en la cultura japonesa como modo de construcción de la consciencia colectiva.

Bibliografía

- Cabañas Moreno, Pilar. "La Bienal de Arte de Venecia y la participación japonesa en su última década (2011-2019): Un ejemplo de interacción y diplomacia internacional". *Comillas Journal of International Relations*, 17 (2020): 81-102. <https://doi.org/10.14422/cir.i17y2020.006>
- Cabañas Moreno, Pilar. "La ingeniería que conforma el paisaje. La obra de Iwasaki Takahiro en el Pabellón Japonés de la 57 Bienal de Venecia". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 124, (2024): 283-310. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2024.124.2858>
- Fernández Campón, Miguel. "Masao Okabe: un archivo post-militar de velocidades infinitas". En *Archivos y fondos documentales para el arte contemporáneo* / coord. por José Antonio Agúndez García, María del Mar Lozano Bartolozzi, Alberto Elicio Flores Galán, Josefa Cortés Morillo, Agapito Gómez González, 135-143. Cáceres: Universidad de Extremadura, Junta de Extremadura, Conserjería de Cultura, Consorcio Museo Vostell Malpartida, 2009.
- "Interview to Ishiuchi Miyako: Ishiuchi Miyako: What is a Scar?". En *Focus on Japanese Photography, San Francisco SFMOMA* (San Francisco Museum of Modern Art). Consultado el 12-10-2023 <https://www.sfmoma.org/watch/ishiuchi-miyako-what-scar/>
- Ishiuchi, Miyako. *Ishiuchi Miyako: Infinity. The Destiny of the Body*. Tokio: Kyuryudo Art-Publishing Co., 2009.
- Manuela De Leonardis. "Masao Okabe, quel frottage per copiare il mondo". *Il manifesto*, Roma, 13-09-2007: 16.
- Minamishima, Hiroshi. *Miwa Yanagi: Windswept Women: The Old Girls' Troupe*. Kioto: Seigensha, 2009.
- Minamishima, Hiroshi. "Japan Windswept Women: The Old Girls' Troupe". En *Making Worlds, 53rd International Art Exhibition*, 52-53. Venecia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2009.
- Minato Chihiro 港千尋. *Kioku: sōzō to sōki no chikara* 記憶: 「創造」と「想起」の力. Tokio: Kōdansha, 1996.
- Mitsuda, Yuri. "Ishiuchi Miyako", *apertureArchive*, otoño 2015. Consultado el 10-10-2023. <https://issues.aperture.org/article/2015/3/3/ishiuchi-miyako>
- Nakano, Hitoshi. "Chiharu Shiota: The Key in the Hand. A Place Where Memories Return". En *Chiharu Shiota: The Key in the Hand*, 121-139. Berlín: Distanz, 2015.
- Nakano, Hitoshi. "The Key in the Hand". En *All the World's Futures: 56 International Art Exhibition. La Biennale di Venezia* vol. I (Cataloghi. La Biennale di Venezia), 98-99. Venecia: Marsilio Editori, 2015.

- Okabe, Masao. "Question's Form Vanishes. The Loss of Physical Testimony". En Okabe Masao y Minato Chihiro. *Is There a Future for Our Past?: The Dark Face of the Light*, 4-5. Tokio: The Japan Foundation and University Tokyo Press, 2007.
- Ono, Sokyō. *Sintoísmo. El camino de los kami*. Gijón: Satori Ediciones, 2008.
- Osaka, Eriko. "Ishiuchi Miyako. Transcending the Limits of Time". En AA.VV. *Ishiuchi Miyako. Grain and Image*, 24-27. Tokio: Kyuryudo Art-Publishing Co., 2017.
- Osawa, Sayoko. "Ishiuchi Miyako and Yokohama. Yokohama Story". En AA.VV. *Ishiuchi Miyako. Grain and Image*, 208-213. Tokio: Kyuryudo Art-Publishing Co., 2017.
- Ryukyu Seismology Lab 琉球大学地震学研究室. 1771 Yaeyama jishintsunami (Meiwa no tsunami), 1771年八重山地震津波(明和の大津波). Consultado el 12-10-2023 <https://seis.sci.u-ryukyu.ac.jp/hazard/EQ/1771yaeyama/tsunami.htm>
- Shitamichi, Motoyuki y Nishikawa Mihoko. *Torii. Shitamichi*. Tokio: Michi Laboratory, 2013.
- Shitamichi, Motoyuki 下道基行. Shitamichi Motoyuki 下道基行. Tokio: Tokyo Arts and Space, 2021.
- Tokyo Contemporary Art Award. "Interview with an award winner: TCAA 2019-2021". Consultado el 13-10-2023 https://tokyocontemporaryartaward.jp/en/winners/2019-2021/winner02_interview.html [
- Yanagi, Miwa. *Fairy Tales. Miwa Yanagi*. Kioto: Seigensha, 2007.
- Yanagi Miwa. Consultado el 14-10-2023. <http://www.yanagimiwa.net/e/wsw/index.html>