



# LA BIENAL DE ARTE DE VENECIA Y LA PARTICIPACIÓN JAPONESA EN SU ÚLTIMA DÉCADA (2011-2019): UN EJEMPLO DE INTERACCIÓN Y DIPLOMACIA INTERNACIONAL\*

## The Venice Art Biennale and Japan's Participation in the Last Decade (2011-2019). An Example of International Interaction and Diplomacy

**Pilar Cabañas Moreno**

Universidad Complutense de Madrid

E-mail: pcabanas@ucm.es



Autor

El objetivo de este artículo es valorar el carácter de las exposiciones artísticas como modo destacado de relación internacional entre gentes de distintos países. Centrarnos en realizar un análisis de la participación japonesa en las últimas cinco Bienales de Arte de Venecia nos ayudará, a través de sus planteamientos, a hilvanar un discurso que tiene mucho que ver con el ejercicio del *soft power*, de ahí el interés en profundizar en los planteamientos teóricos de cada una de ellas. A través del análisis, se demuestra una actitud proactiva de Japón para promover a nivel global y por medio de su experiencia, una corresponsabilidad en el repensar nuestra actitud soberbia frente a la naturaleza. El arte tiene mucho que decir en el mundo de la diplomacia.



Resumen

Interacción; *soft power*; naturaleza; diplomacia; Japón.

*Interaction; soft power; nature; diplomacy, Japan.*



Key words

Recibido: 01-11-2019 Aceptado: 27-02-2020



Fechas

\* Este trabajo de investigación se encuadra dentro el Proyecto i+d: PGC2018-097694-B-I00: *Arte y Cultura de Japón en España: difusión e influencia*, llevado adelante por el grupo de investigación Japón y España: Relaciones a través del arte, y de la labor investigadora dentro del Grupo de Investigación ASIA.

*The aim of this article is to assess art exhibitions as a relevant mode of international relations among people of different countries. Focusing on an analysis of the Japanese participation in the last five editions of La Biennale di Venezia will help us, through their different approaches, discover a discourse that has a lot to do with the exercise of soft power. Thus the interest of delving into the theoretical approach of each exhibition. This analysis demonstrates a proactive attitude by Japan to promote globally, through its own experience, a co-responsibility in reconsidering our arrogant attitude in the world in front of nature. Art has a lot to say in the world of diplomacy.*



## 1. Introducción

La Bienal de Venecia es una de las instituciones internacionales vinculadas al arte con más amplio recorrido, y sin duda la de mayor prestigio y presencia internacional.

La primera arrancó el 30 de abril de 1895, y si bien lo hizo con un interés especial hacia las artes decorativas, que se prolongó hasta el final de la Primera Guerra Mundial, poco a poco el arte del momento se fue convirtiendo en su foco de interés<sup>1</sup>.

El desarrollo de la política de exposiciones hizo concebir en 1907 la posibilidad de que cada país construyera y se hiciera cargo del mantenimiento de su pabellón en el llamado recinto de Il Giardini della Biennale (Los Jardines de la Bienal)<sup>2</sup>. España construyó el suyo en 1922 y Japón lo hizo en 1956<sup>3</sup>.

Ambos casos, separados por décadas, nos sirven para señalar el hecho de que al menos en tres ocasiones la institución propuso la compra de pabellones abandonados realizados por un país, a otro, y a pesar del ahorro económico que suponía, la oferta fue en todos los casos rechazada.

La Bienal sugirió a España la reconversión del Pabellón Alemán, cuando ya era propiedad del ayuntamiento al haber sido abandonado. Sin embargo, se declinó el ofrecimiento y el arquitecto Javier de Luque diseñó un pabellón próximo al barroco castellano, cuya fachada fue restaurada por Joaquín Vaquero Palacios en 1952. Se buscaba que continente y contenido se identificaran completamente con el país.

En 1942 se ofreció a Japón la compra del Pabellón Austríaco, e igualmente, la respuesta fue negativa. En este caso todo quedó paralizado por la Segunda Guerra Mundial hasta 1948, y aunque Japón empezó a participar oficialmente en 1952, y aunque le apremiaba el hecho de tener su propio pabellón, estando el país en plena recuperación tras el conflicto, le resultó difícil encontrar los recursos necesarios para llevarlo a cabo. Tras la amenaza de las autoridades italianas, consistentes en que, si no estaba construido antes de la XXVIII Bienal de Venecia de 1956, perderían el terreno adjudicado y siendo el último solar que quedaba por construir, buscaron el apoyo de patrocinadores. El empresario Ishibashi Shōjirō<sup>4</sup> apoyó con sus fondos la construcción, que tuvo su inicio en 1955 (Construction of the Japanese Pavillion, s/f).

---

1 Para una visión panorámica de esta institución ver Biennale di Venezia (1996).

2 Se trata del espacio más antiguo y el que alberga los iniciales pabellones nacionales. Fue definido como lugar de celebración en la segunda edición de la Bienal (1897).

3 No todos los solicitantes obtuvieron un terreno y el permiso de construcción del pabellón, dada la limitación de espacio. Era requisito imprescindible presentar un proyecto al ayuntamiento y que este lo aprobara.

4 Se ha respetado en todos los casos el modo japonés de utilizar en primer lugar el apellido seguido del nombre.

Hoy en dicho pabellón se sigue identificando la ligera estructura sobre pilotes, planteada por Takamasa Yoshizaka (1917-1980), con las reflexiones de Le Corbusier<sup>5</sup>, y para muchos más con el carácter liviano y la ortogonalidad de la arquitectura japonesa tradicional.

Ambos casos, el español y el japonés, nos hacen ver que tener un espacio propio dentro de la Bienal no era exclusivamente cuestión de metros cuadrados y paredes para exponer, sino que significaba también poseer una pantalla, un escaparate, en el que se contemplara reflejada la identidad del país. Hecho que se ve reflejado en la oficialidad de los organismos responsables de su actividad y mantenimiento.

En nuestro caso, desde los años cincuenta del siglo pasado, ha sido el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación la institución responsable de hacerse cargo del Pabellón Español y las propuestas anuales, que desde 1990, de modo alternativo acoge la Bienal de Arquitectura en los años pares, y la Bienal de Arte en los impares. Por tanto, se advierte en ello la consideración de las bienales venecianas como una plataforma inmejorable para la difusión internacional de nuestros creadores, de su calidad y consideración, y por extensión, y no en segundo lugar, de la marca España.

En el caso japonés, las palabras del patrocinador, Ishibashi Shōjirō, tras la ceremonia de inauguración del pabellón hacen ver el carácter de Estado que impulsó las construcciones, y que aún hoy, al menos, por parte de los Gobiernos, y no tanto por parte de los artistas, sigue vigente: “A la ceremonia de apertura asistió una multitud de cerca de quinientos dignatarios y periodistas de distintos países, y el Pabellón Japonés tuvo una recepción favorable que se transmitió a todo el mundo, siendo un gran día para la cultura japonesa” (Construction of the Japanese Pavillion, s/f).

Desde 1976, la gestión del pabellón y la coordinación de las distintas exposiciones han estado encomendadas a Japan Foundation, que considera que la misión del pabellón reside en diseminar el arte y la cultura de Japón, algo plenamente logrado en dicho entorno si pensamos que las cifras de visitantes rondan los 30 millones en el caso de la Bienal de Arte, y más o menos la mitad durante la Bienal de Arquitectura.

Japan Foundation fue establecida en 1972 mediante una disposición especial de la Dieta japonesa, como una entidad dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores japonés, y en octubre de 2003 fue convertida en una institución administrativa independiente financiada por subvenciones gubernamentales, ingresos por inversiones y donaciones del sector privado, cuya misión es promover el intercambio cultural internacional y el entendimiento mutuo entre su país y otras naciones del mundo (The Japan Foundation, s/f).

La gestión de la Bienal y lo expuesto en sus pabellones, apunta al papel que este tipo de certámenes juega en la diplomacia internacional. Algunas voces se han levantado en contra de este tipo de organización y vocación, siendo el caso del artista español Antoni Muntadas con *On Translation: I Giardini*, proyecto presentado en la Bienal de 2005, con el que juzgaba obsoleta dicha estructura. Sin embargo, a pesar de estas críticas la Bienal sigue en marcha e incluso sigue vigente la conclusión de que quien no tiene un pabellón como escaparate y escenario, es que no tiene relevancia. Por ello se entiende que las novedades que llegan en cada certamen son cuidadas al máximo en cada uno de ellos. La repercusión mediática, la prensa, el cuerpo

*Desde 1976, la gestión del pabellón y la coordinación de las distintas exposiciones han estado encomendadas a Japan Foundation*

---

5 En 1950 el Gobierno francés le concedió una beca y durante los dos años siguientes trabajó en el estudio de Le Corbusier en París. Colaboró con el maestro y otros dos de sus aprendices japoneses, en la construcción del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio en 1959.

diplomático, y el ser punto de encuentro de profesionales, hace que sea un lugar de interacción social, política, diplomática y por supuesto, también artística.

## 2. Los últimos diez años de Japón en Venecia

El sistema de selección del contenido del Pabellón Japonés consiste en invitar a comisarios, y no a los artistas, a participar en un concurso de propuestas, y a partir de ello se genera el proceso de selección. Pero no debemos olvidar que el lugar llamado I Giardini, y los pabellones ubicados en él, constituyen la representación de un microcosmos en los años en que se configuró, entre la década de los diez y los treinta del siglo pasado, pero el conjunto de lo que hoy se muestra en cada uno de ellos, representa el modo de ser y de estar en el mundo de cada uno de los países representados. En aquellos años, Japón era el único país asiático entre los europeos y Estados Unidos, extraño entre quienes se consideraban iguales, pero en el análisis que sigue a continuación, se pretende concretar su aportación a la sociedad global, a través de su participación en la Bienal de Venecia durante la última década.

*En aquellos años, Japón era el único país asiático entre los europeos y Estados Unidos*

### 2.1. LIV Bienal de Arte de Venecia, 2011

**Artista invitada:** Tabaimo<sup>6</sup> (Tabata Ayako, 1975).

**Comisaria del Pabellón Japonés:** Uematsu Yuka (conservadora del Museo Nacional de Arte de Osaka).

**Título:** *teleco-soup*<sup>7</sup>.

**Tema:** reflexión sobre la peculiaridad de la identidad japonesa.

**Descripción:** instalación inmersiva, concebida ex profeso para el lugar. Partiendo del dibujo a mano generaba una animación de imágenes y escenas a través de dieciocho proyectores perfectamente sincronizados y grandes espejos<sup>8</sup>. Todo ello llevaba al espectador a sentirse dentro del mundo recreado mientras contemplaba lo que sucedía a su alrededor. Empleó todo el espacio interior del pabellón, pero también el espacio inferior exterior que hay entre sus pilares (Tabaimo on Venice Biennale, 2011, parr. 4).

El pabellón fue diseñado por el ya mencionado arquitecto, Yoshizaka, con un gran agujero cuadrado en el centro de la sala de exposiciones, que equivale al techo del espacio inferior que generan los pilares del edificio, pero también en el tejado existe en el mismo lugar una abertura, de manera que el interior está conectado con el exterior. La lluvia, el sol y el viento puede penetrar por ellos. La intención de Tabaimo fue aprovechar el carácter abierto como un eje, o como una vía de comunicación, quedando perfectamente integrado en la instalación.

#### Comentario

En distintas entrevistas la artista y la comisaria comentaron que en el punto de partida hubo una reflexión sobre el proverbio de Zhuangzi, filósofo taoísta chino del siglo IV a. C., que dice: “Una rana en un pozo, no puede conocer el océano”.

6 Se trata de su nombre artístico, compuesto de la primera parte de su apellido, Taba, y la primera parte de la palabra japonesa *imooto*, que significa hermana pequeña. Una visión general de esta artista puede hallarse en Ringelberg (2018).

7 Al tratarse de un juego de palabras no puede ser traducido.

8 Gehman & Reinke (2005).

Comienza entonces una reflexión sobre la insularidad de Japón, y se advierte ligeramente una defensa frente aquellos que podrían identificar Japón con la rana, un país aislado, como aquella gente que nunca conoce el mundo más allá de la experiencia de su alrededor, que permanecen anclados sin romper el muro que los aísla. Se entiende así que comente cómo en Japón se le añadió a dicho proverbio una coletilla: “pero conoce la altura del cielo” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011, parr. 6). Si a esta apostilla le añadimos que el título anunciado en la primera rueda de prensa fue *Beyond Galapagos Syndrome*<sup>9</sup>, la percepción de que la obra de Tabaimo encierra una defensa de la identidad japonesa en un marco global, está clara<sup>10</sup>.

En 2002 comenzó a visualizarse a través de un percance tecnológico en Japón, lo que se dio en denominar Síndrome Galápagos. En las islas Galápagos, Darwin descubrió nuevas especies que habían evolucionado de un modo distinto debido a su aislamiento del continente. Los técnicos japoneses desarrollaron por entonces unas aplicaciones y utilidades de los teléfonos móviles que incluían televisión, identificación personal, empleo como tarjeta de crédito, billete de metro, etc. Se había separado de los estándares y tendencias globales para ofrecer otras formas de servicios y funcionalidades avanzadas. Las redes telefónicas de Japón reunían las características especiales requeridas para el funcionamiento de dichos teléfonos, pero no se ajustaban a los estándares internacionales. Esto generó que su tecnología, mucho más avanzada, quedara aislada. Tabaimo, con su instalación, pretende mostrar, incluso a los mismos japoneses, que dicho “síndrome” puede dar grandes aportaciones, nuevos modos de pensar, que enriquezcan la mirada y el quehacer de los demás, de manera que se pueda redibujar la imagen de Japón ante quienes comparan a su país con una rana en el pozo.

#### Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Tabaimo. teleco-soup (2011)



Fuente: Fotograma tomado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=t-Elfifvgho>

De ahí que pretenda hacer que cada espectador vea por sus ojos lo que la rana japonesa, y la misma Tabaimo, sumergida en el pozo, es capaz de explorar. Para ello comienza desestabilizando la percepción del espectador con las proyecciones y los espejos, convirtiendo el pabellón en un pozo, y el espacio que hay donde se anclan los pilares, en el cielo, visible a través de la

<sup>9</sup> Se ha optado por no traducir los títulos conocidos ampliamente en inglés.

<sup>10</sup> Son interesantes las ideas que Leheny (2014) pone la mesa sobre lo nacional y lo transnacional en su trabajo.

apertura existente en el techado, el suelo de la planta principal. Lo de arriba abajo, lo de abajo arriba, lo de dentro fuera, lo de fuera dentro.

Finalmente, el título de la exposición fue menos directo y más japonés, en el sentido de usar un juego de palabras que para el conocedor del idioma despierta una sonrisa, pero que para el que está distante, le lleva a indagar, lo cual conlleva una llamada de atención sobre la riqueza de lo peculiar y lo particular: “[...] es importante que *tereco* sea una palabra local” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011b, parr. 27).

*teleco-soup*: se trata de un juego de palabras en el que se unen telescopio y sopa, ambos términos tomados del inglés, *telescope* y *soup*, en japonés テレスコープ y スープ. Por onomatopeya la última parte de *telescope*, suena en japonés próximo a *soup*.

El canal de la abertura podemos asimilarlo al telescopio, y el lugar donde nos encontramos, como una sopa, donde flotamos bajo el cuenco invertido.

El término sopa adquiere también el matiz de magma, de componente líquido donde comienza la vida.

Los videos hacían percibir al espectador que estaba bajo tierra, en el pozo, pero al mismo tiempo se tenía ante los ojos la evocación de un espacio en continua expansión. Casas, ciudades, movimiento de aguas, flores, setas, cuerpos o fragmentos... Un mundo surreal en pleno proceso de definición por parte del espectador.

**Tabaimo. Nippon no tsukin kaisoku (日本の通勤電車, Tren de cercanías japonés, 2001).  
Instalación, video 8:03 min. en bucle**



Fuente: det. fotograma tomado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=g4RXCR5eo9w>

Tabaimo a lo largo de su trayectoria hasta llegar a la Bienal, había desarrollado una creación muy personal, al margen de tendencias occidentales e inspirada en contextos y temas de su entorno diario: *Nippon daidokoro* (にっぽん台所, *Cocina japonesa*, 1999), *Nippon no ōdanhodō* (にっぽんの横断歩道, *Paso de peatones japonés*, 1999), *Nippon no yuya-otokoyu* (にっぽんの湯屋男湯, *Baño japonés de caballeros*, 2000), *Nippon no tsukin kaisoku* (日本の通勤電車, *Tren de cercanías japonés*, 2001)<sup>11</sup>. El dibujo a mano, el coloreado mediante ordenador, y el proceso de generación de videos la sitúan entre los artistas que hacen uso de las nuevas tecnologías, pero

<sup>11</sup> En el caso de la obra de Tabaimo, se ha preferido optar por el título en japonés y su traducción al japonés por la autora, por tener gran relevancia en esta autora los matices de dichos títulos.

su inspiración y su aprehensión de los motivos se materializan en primera instancia a través de la mano sobre el papel. Tabaimo, muy conscientemente de su posicionamiento artístico, ha convertido su inspiración y su estilo en un elemento de diplomacia cultural: “Pero pensamos que podríamos superar esta condición [se refiere al síndrome Galápagos] fomentando y desarrollando aún más la cultura tradicional de Japón, como el anime y los grabados en madera de *ukiyo-e*” (Tabaimo on Venice Biennale, 2011a, parr. 8).

Partiendo de esta convicción, encontró en la variadísima temática, línea y color del grabado a color japonés, *nishiki-e*, un camino asentado en la tradición, en lo autóctono, que le permitía tener un punto de partida sobre el que ir más allá.

Esta idea se entiende plenamente con las declaraciones realizadas tras la apertura de la exposición:

De alguna manera no puedo entender los conceptos artísticos de Occidente y crear mis obras de acuerdo con ellos. Soy consciente de que los conceptos occidentales son importantes para el arte contemporáneo. Aun así, no tengo ganas de adoptarlos como propios. Este estado mental también se refleja en la palabra *tereco*. Al moverme en una dirección “local”, quería expresar un mundo que se extendiera inversamente hacia afuera. Sentí fuertemente en Venecia que ganar reconocimiento por tu trabajo y los conceptos artísticos occidentales son dos cosas diferentes. No hay duda de que el arte moderno y los conceptos occidentales han progresado de la mano. Los críticos también han creado ideas artísticas al estudiar obras occidentales. Pero creo que la creación de nuevos conceptos será posible a medida que el número de trabajos que no encajen con los conceptos existentes continúe aumentando. La rana en el pozo no siempre quiere ir a ver el océano. También existe la posibilidad de que esta rana pueda seguir cavando en el suelo a sus pies, ampliar sus horizontes y llegar a un concepto universal. (Tabaimo on Venice Biennale, 2011b, parr. 28)

## 2.2. LV Bienal de Arte de Venecia, 2013

**Artista invitado:** Tanaka Koki (1975)<sup>12</sup>.

**Comisaria del Pabellón Japonés:** Kuraya Mika (Conservadora jefe del Departamento de Bellas Artes del Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio).

**Título:** *Abstract Speaking – Sharing Uncertainty and Collective Acts*.

**Tema:** la colaboración como utopía tras la incertidumbre del desastre que golpeó a Japón en marzo de 2011.

**Descripción:** muestra de la documentación recogida en cinco de sus proyectos experimentales con relación al comportamiento humano y la colaboración, con la proyección de las filmaciones, de entre 30 y 75 minutos: *A haircut by 9 hairdressers at once (second attempt)* (2010), *a piano played by 5 pianists at once (first attempt)* (2012), *A poem written by 5 poets at once* (Primer intento) (2013), *A pottery produced by five potters at once (silent attempt)* (2013)<sup>13</sup> y *A behavioral statement (or an unconscious protest)* (2013).

<sup>12</sup> Una buena referencia de este artista la proporciona Tanaka, Munder, Han (2019).

<sup>13</sup> Más información sobre esta experiencia en Yanagi Soetsu ... (2013).

### Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Tanaka Koki (2013)



Fuente: fotograma tomado de Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gcb7wNP383k>

#### Comentario

La elección para que Tanaka Koki se encargara de representar a Japón llegó cuando todavía Japón tenía puesta la mirada en el tremendo terremoto, el tsunami y las consecuencias del subsecuente accidente nuclear de marzo de 2011, y el proyecto parte de la intención de mostrar al país recuperándose del grandísimo desastre.

Tanaka estaba residiendo en Los Ángeles cuando se produjo el desastre, y consideraba que la distancia le negó la experiencia de la concreción que otros tenían en su memoria. Su vivencia y su dolor de lo sucedido era empática, y no una experiencia directa. Por ello consideró apropiado acercarse al tema de un modo distinto a aquellos artistas que habían estado sobre el terreno, a través de un experimento y una especie de metáfora.

Si tras el desastre todos se ayudaban unos a otros y se apreció la emergencia de una realidad que se había creído utópica ¿cuál serían los derroteros de una sociedad pos-Fukushima? Es ante esta cuestión que Tanaka se planteó colocar a una serie de personas en el difícil reto de colaborar en una tarea habitual para ellos, y en unas circunstancias muy concretas.

La exposición se presenta como un observatorio del comportamiento humano. Los conflictos, las dificultades de acuerdos, las negociaciones de cada uno en los experimentos filmados evidencian que, si bien la idea de colaboración suena muy bien, en la realidad el ego personal es difícil de retener. Esto constituye habitualmente nuestro día a día, y es lo que fue representado en el pabellón.

Resulta muy difícil hallar el punto focal de la exposición, como se muestra complicado aunar la personalidad de cada uno de los participantes en cualquiera de los experimentos de Tanaka. Es necesario que el público haga sus propias conexiones. No hay conclusión aparente, al espectador se le ofrecen una serie de estudios de caso.

Estas colaboraciones en el marco de lo ordinario, nos hacen percibir, para quien retiene en la memoria el desarrollo de los sucesos en Japón, lo extraordinario de la reacción colaborativa y desapegada del yo de la población en el momento de dificultad, que aflora lamentablemente solo bajo condiciones extremas. La ausencia de estos ejemplos en el pabellón, por contraste con los mostrados, subraya la actitud del pueblo japonés.

Quizás no sea posible concebir por separado esta muestra de la celebrada el año anterior, la XIII Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia (2012)<sup>14</sup>, que tuvo lugar apenas un año

<sup>14</sup> Chipperfield (2012).

después del gran desastre. Itō Toyoo fue el comisario del pabellón con una muestra titulada *Arquitectura ¿es posible aquí? Casa-para-todos*, que ganó el León de Oro a la Mejor Participación Nacional. En ella se cuestionaban las posibilidades de respuesta de la arquitectura, considerada en un estado de aburguesamiento, tras la devastación del gran terremoto.

El desastre, pero sobre todo las consecuencias de la crisis nuclear, hicieron perder a los japoneses la confianza en el propio país. El profesor Minamishima Hiroshi, miembro del comité de selección del proyecto afirmó: “[...] creo que los siete miembros del comité, compartieron una expectativa inconsciente sobre el Pabellón Japonés, el ser una presentación que traería esperanza y luz tras el desastre del terremoto” (2012, parr. 3).

Las grandes fotos de Hatakeyama Naoya empapelaron a modo de telón de fondo las cuatro paredes del espacio. Se trataba de imágenes de áreas desiertas, que traían a la memoria lo sucedido, sin documentarlo. Distintos pilares de cedro brotaron del suelo, y sobre troncos de madera a modo de peanas se colocaron los proyectos. Estos eran sumamente simples, contenidos, y pertenecían a tres arquitectos distintos: Inui Kumiko, Fujimoto Sou y Hirata Akihisa. Uno de los pilares apoyado en el suelo del basamento, atravesaba el vano del piso y el del techo del pabellón, a modo del Sagrado pilar del cielo, *Ama-no-mi-hashira*, recordando para algunos el origen mitológico de Japón, aquel pilar que los dioses Izanami e Izanagi levantaron en el agosto altar, Yashidono, cuando descendieron del cielo a la tierra (Rubio y Tani, 2008, p. 55).

La conexión material entre ambas exposiciones está presente en la reutilización de las peanas por parte de Tanaka. La memoria y la ausencia, frente a lo presente, convergieron en esta exposición en un juego de tensiones para expresar la confusa realidad de un pueblo resiliente que intenta su propia recuperación interrogándose.

De todos los videos mostrados, el de *A pottery produced by five potters at once (silent attempt)*, experiencia filmada en un taller de Guangzhou en China en 2012, es quizá el más revelador. Las manos y el barro, los orígenes de la creación, llevaron a Tanaka y al escritor y comisario chino Fang Hu a indagar sobre el concepto *Ichi-go ichi-e* [一期一会], que literalmente significa “una vez, un encuentro”, pero que invita a que cada encuentro con otros sea algo único en nuestras vidas. Se trata por tanto de enfatizar la necesidad de concentración en el presente, sin dejarnos arrastrar por el pasado o el futuro. Este axioma fue repetido una y otra vez durante los días que siguieron a la catástrofe de Japón, como modo de afrontar la situación. En el caso de este u otros trabajos colaborativos, todo fracasa si nos salimos de este momento, de esta ocasión, de este encuentro.

La exposición del Pabellón Japonés obtuvo una mención especial por su acertada reflexión sobre los temas de colaboración y fracaso.

*La memoria y la ausencia, frente a lo presente, convergieron en esta exposición en un juego de tensiones para expresar la confusa realidad de un pueblo resiliente que intenta su propia recuperación interrogándose*

### 2.3. LVI Bienal de Arte de Venecia, 2015

**Artista invitada:** Shiota Chiharu (1972)<sup>15</sup>.

**Comisario del Pabellón Japonés:** Nakano Hitoshi (Conservador de la Fundación de Artes de Kanagawa).

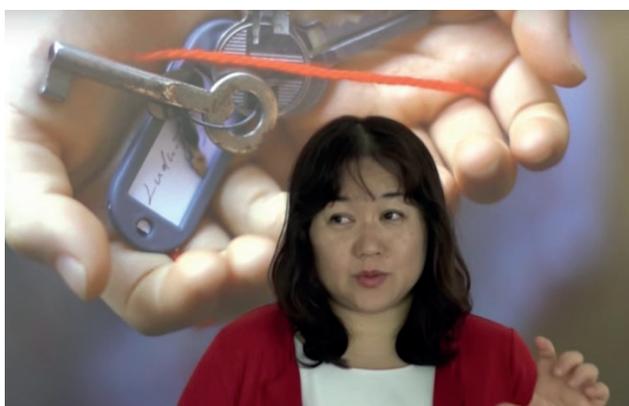
<sup>15</sup> Se pueden hallar gran número de referencias visuales en la web de la propia artista; muy sustanciosa para conocer sus planteamientos es la publicación de Jahn (2016).

**Título:** *The Key in the Hand*<sup>16</sup>.

**Tema:** la importancia de la memoria, el recuerdo y la esperanza.

**Descripción:** una única instalación consistente en una gran fotografía entre los pilares de la entrada en el basamento, acompañada de cuatro monitores con breves proyecciones donde algunos niños intentan recordar su nacimiento. En el interior dos viejas barcas de madera sobre las que se cierne una densa nube/red de hilos rojos de los que cuelgan más de 50.000 mil llaves, recogidas por Shiota en todas partes del mundo. Utiliza la parte exterior bajo pilares del edificio y todo el primer piso del pabellón<sup>17</sup>.

#### Shiota Chiharu entrevistada en el Pabellón Japonés (2015)



Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=u\\_M40SwNu0w](https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNu0w)

#### Comentario

Esta artista, residente en Berlín, trabaja habitualmente con objetos cotidianos muy próximos a nosotros y que nos contienen. En esta ocasión son las llaves y los hilos rojos los que trazan sus interconexiones con nuestros recuerdos. Antes de ascender a la sala, bajo los soportales de la estructura del pabellón, intenta centrar a través de la proyección de breves historias de niños que pretenden recordar su nacimiento, y una gran fotografía de las manos de un niño sosteniendo unas llaves, conducir al espectador hacia el tema abordado en su interior.

Las barcas replican dentro estas manos, y asociadas con los pescadores y sus redes, recogen tras la faena una lluvia de memorias (Nakano, 2015). Como en el caso de Tabaimo, se invierte de nuevo el arriba y abajo, de manera que las redes no se sumergen en el agua bajo la quilla de las barcas, sino que cubren el firmamento, ese firmamento en el que se elevaba el pilar del cielo de Itō Toyoo en la Bienal de Arquitectura.

En el gran dinamismo y tensión en la disposición de las barcas se aprecia una actitud activa por recoger esas memorias.

Llaves que cierran y abren puertas en el espacio, en el tiempo, entre las personas, y de estas con su propia memoria. La importancia de los recuerdos y de lo desconocido que encierran. Cada llave cierra y abre la historia de una persona, su casa, sus secretos, sus recuerdos...

<sup>16</sup> Puede encontrarse una documentación específica de esta obra en Shiota (2015).

<sup>17</sup> Interesante conocer la idea de partida de la artista en Artist interview... (2015).

Los hilos rojos, plásticamente funcionan muy bien, pero en relación con la memoria, perfectamente podrían ser blancos, como había utilizado la misma autora en otras ocasiones. Sin embargo, el rojo añade dramatismo, cuando en muchos casos las llaves han dejado para siempre cerrada, encapsulada, la vida y la memoria de quien ya no está.

#### Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Shiota Chiharu (2015)



Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=u\\_M40SwNw0w](https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNw0w)

Shiota partió de una situación personal para llegar a una obra de carácter universal que zambullía al espectador en una experiencia sensorial y de contemplación, capaz de trascender el momento del presente.

Andrea Mancaniello (2015) en su comentario a la instalación habla de una metafísica representación del bardo, aquel personaje/poeta encargado de transmitir las historias, las leyendas y poemas de forma oral, llevándolas del pasado al futuro. Y esta es una de las muy interesantes lecturas que se pueden hacer. Fukushima, la desolación tras el devastador tsunami, sigue presente después de cuatro años. Shiota perdió allí a seres queridos (párrs. 3 y 7). La visión de carteras escolares, colchones flotando en el agua, ropa, zapatos o maletas, posesiones de los que ya no están, queda resumida de un modo poético en las llaves. El comisario Hitoshi Nakano explicó:

En nuestra vida diaria, las llaves protegen nuestros objetos valiosos como nuestras casas, nuestros bienes, y nuestra propia seguridad, y las usamos mientras las sostenemos en el calor de nuestras manos. Al entrar en contacto con el calor de las personas diariamente, las llaves acumulan innumerables recuerdos de varias capas que habitan en nosotros. Luego, en cierto punto, confiamos las llaves, llenas de recuerdos, a otros a quienes se las encomendamos para que cuiden las cosas que son importantes para nosotros. (2015, párr. 6)

Shiota añade universalizando el tema:

También nos inspiran a abrir la puerta a mundos desconocidos. Con estos pensamientos en mente, en esta nueva instalación me gustaría usar llaves proporcionadas por el público en general que están imbuidas de varios recuerdos y recuerdos que se han acumulado durante un largo período de uso diario. A medida que creo el trabajo en el espacio, los recuerdos de todos los que me proporcionan sus llaves se superpondrán con mis propios recuerdos por primera vez. Estos recuerdos superpuestos a su vez se combinarán con los de las personas de todo el mundo que vienen a ver la bienal, dándoles la oportunidad de

comunicarse de una manera nueva y comprender mejor los sentimientos de los demás. (2015b, parr. 2)

#### Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Shiota Chiharu (2015)



Fuente: [https://www.youtube.com/watch?v=u\\_M40SwNu0w](https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNu0w)

Tras estas palabras puede parecer un tanto frívolo rescatar a los *tsukumogami* del mundo de la mitología y las leyendas japonesas, pero en el modo de hablar se percibe que las llaves, no son como para nosotros simples elementos simbólicos, elementos que traen a nuestra mente una abstracción, hay algo más, pues hablan de que están cargadas de recuerdos y sensaciones.

Dentro del folklore japonés, entre las distintas variedades de espíritus están los *tsukumogami*, literalmente “espíritu artefacto”, objetos cotidianos que alcanzan su autonomía y carácter extraordinario al cumplir cien años. Fueron muy representados durante el periodo Edo, como objetos personificados. Dependiendo del trato recibido a lo largo de los años que fueron útiles, se forjó su carácter resentido o afable.

Desde mi perspectiva particular hay para la artista y el comisario, y para aquellos procedentes del mismo ámbito cultural, una parte de esta concepción y sensibilidad custodiada por tantas llaves.

Con esta creación de Shiota percibimos cómo el dolor y la pérdida se transforman a través de su arte en un lenguaje universal, en el que al tiempo que hay oscuridad, hay una puerta abierta a la esperanza.

## 2.4. LVII Bienal de Arte de Venecia, 2017

**Artista invitado:** Iwasaki Takahiro (Hiroshima, 1975).

**Comisario:** Washida Meruro (Conservador del Museo de Arte Contemporáneo de Kanazawa, hasta 2018).

**Título:** *Turned Upside Down, It's a Forest*<sup>18</sup>.

**Tema:** el modo en el que ciencia y tecnología se confrontan con la naturaleza.

<sup>18</sup> Una descripción pormenorizada de la exposición en Washida (2017b).

**Descripción:** siete trabajos escultóricos e instalaciones concebidas específicamente para el certamen. Entre las obras hay piezas de maquetas arquitectónicas de edificios sobresalientes del pasado japonés, trabajadas con madera de ciprés, que se agrupan bajo el nombre de *Reflection Model: Lapis Lazuli* (2014)<sup>19</sup> y *Ship of Theseus* (2017). Se suman a ellas un grupo de tres obras titulado *Out of Disorder* (2014), en las que se construyó un paisaje elaborado con objetos de uso cotidiano como toallas, sábanas, camisetas, cajas de plástico, esterillas, cepillos, en el que se insertan maquetas a escala de elementos de carácter industrial. El tercer bloque lo conforma la obra *Flow* (2017), de la serie *Tectonic Model* (2017), que realizó *in situ* con una vieja mesa encontrada en Venecia y una pila de libros de carácter científico, que dispuso simulando la construcción de edificios. Si bien algunas de las piezas contenidas en el pabellón tenían cierto carácter instalativo, se establece un recorrido de elementos, de unidades, no existiendo un tratamiento único del espacio como en las anteriores.

#### Instalación en el Pabellón Japonés de la obra de Iwasaki Takahiro (2017)



Fuente: <https://2017.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/>

#### Comentario

El desastre sigue estando presente de nuevo en 2017 en el Pabellón Japonés, pero, no tanto por el terremoto y el tsunami, desastres de la naturaleza asociados a lo largo de la historia al riesgo y las bondades de vivir en Japón, sino por el gran accidente nuclear que puso nervioso al mundo, y que para el país resultaba y sigue resultando difícil de gestionar. Fugas de agua radiactiva al mar, áreas asoladas y evacuadas, no por el oleaje o los temblores, sino por la falta de rigor en la construcción, el mantenimiento y la supervisión de la central nuclear Fukushima Dai-ichi.

Iwasaki, nacido en Hiroshima, había vivido rodeado de las historias y los efectos que conllevó la radiación tras dejar caer el arma nuclear Little Boy sobre su ciudad el lunes 6 de agosto de 1945. Aquello fue una agresión como consecuencia de una guerra, y la ciudad ha querido dejar un recuerdo permanente y una advertencia sobre las consecuencias del desatino de la guerra nuclear en su museo y en el Parque Conmemorativo de la Paz. Sin embargo, la reflexión a la que Iwasaki invita en esta ocasión es diferente, pues el accidente llega como consecuencia del modo en el que la ciencia y la técnica se confronta con la naturaleza, y esta es la consideración o advertencia que se aloja bajo la techumbre del Pabellón Japonés.

<sup>19</sup> Pagoda de cinco pisos del templo Ruriko en la ciudad de Yamaguchi.

Esta intención resulta evidente en la serie *Out of Disorder*, cuando los negros elementos de construcciones industriales como refinerías, astilleros o fábricas acaparan nuestra atención, y el paisaje de su alrededor está construido con aquellos objetos materiales realizados por la sociedad industrial, ávida de producción y consumo, o en la pieza llamada *Flow*, en la que el paisaje de los altos edificios de la ciudad están realizados con libros científicos, los publicados por esa ciencia en base a la cual, como dios todo poderoso, todo parece quedar justificado. Sin embargo, no ocurre lo mismo con las piezas de la serie *Reflection Model*, en las que los modelos de marquertería de conocidos edificios japoneses cercanos a las aguas donde se reflejan, se duplican, uno boca arriba y otro boca abajo, compartiendo los mismos cimientos. Curioso que Tabaimo al hablar de la rana en el pozo buscara adentrarnos en otro mundo poniéndonos boca abajo, mientras sobre nuestros pies se asienta un mundo boca arriba.

En estas piezas el artista nos presenta al menos dos ideas fuerza. La más obvia, general a todo el conjunto y obras de otras series, es la invitación a mirar la realidad desde un cambio de perspectiva. No podemos alterar los patrones de conducta, si siempre seguimos mirando las cosas desde el mismo ángulo. ¿Quién no ha jugado de niño a mirar las cosas cabeza abajo? Mientras que la segunda está exclusivamente ligada a esta serie *Reflection Model*, y tiene que ver con la identidad.

El título de la pieza principal es muy revelador: *Ship of Theseus* (2017). En ella se alude a una paradoja centrada en la metafísica de la identidad, uno de los conceptos más antiguos de la filosofía occidental, sobre la que ya discutieron ya filósofos como Heráclito y Platón. Dicha paradoja se centra en la pregunta sobre si el famoso barco de Teseo en el que llevó de vuelta a los jóvenes atenienses conserva su identidad, sigue siendo el mismo o no, tras una restauración, hecha para preservar su memoria y su legado, y si es rehecho por completo pierde su aureola y su carácter.

Parece ser una pregunta resucitada y muy actual, pues la película india dirigida por Anand Gandhi, que lleva el mismo título *Ship of Theseus* (2013), aborda tras dejar atrás la primera década del siglo XXI, el mismo tema<sup>20</sup>.

Ejecuta maquetas de edificios tradicionales como el templo de Hōryūji (Nara), construido en el 607, perdido en el fuego y reconstruido entre 670 y 700, siguiéndole el modelo Kinkakuji (1397, Kioto), el Pabellón de Oro, rehecho por completo tras el incendio provocado de 1950<sup>21</sup>. y por supuesto, el que representa Iwasaki en *Ship of Theseus*, el santuario de Itsukushima (Hatsukaichi, Prefectura de Hiroshima), y su Gran Torii flotando sobre las aguas. De este último se tiene constancia de su existencia a principios del siglo IX, y desde entonces ha sufrido muchos más embates y mucho más fuertes que los que sufriera el barco de Teseo. Es un emblema del periodo Heian (794-1185), identificado como uno de los momentos claves de japonización de todo lo recibido desde el continente asiático, y como emblema de la religión autóctona japonesa, del sintoísmo. Sin embargo, ¿qué es lo que queda de aquel primitivo santuario? Poco. En él se han seguido criterios del pensamiento de Asia Oriental, que considera el mantenimiento de las formas, y la subsecuente conservación de los oficios y modos de construcción, lo verdaderamente relevante desde su perspectiva en el sostenimiento del patrimonio. No debemos olvidar, que la tradición sintoísta impone la reconstrucción del templo de Ise, dedicado a la diosa Amaterasu, cada veinte años, existiendo dos solares contiguos para su alternancia.

*Desde el  
posicionamiento  
occidental  
domina el culto  
a lo original,  
a la reliquia,  
al elemento  
original que ha  
soportado el  
vigije del tiempo  
hasta llegar a  
nosotros*

20 La película fue exhibida en 2012 en el Tokyo International Film Festival, resultando nominado su director.

21 Uno de los 17 edificios de la antigua capital que han sido designados Patrimonio de la Humanidad.

Frente a este posicionamiento surge el occidental, en el que domina el culto a lo original, a la reliquia, al elemento original que ha soportado el viaje del tiempo hasta llegar a nosotros. Resulta entonces evidente la paradoja del barco de Teseo.

Sin embargo, esta es aplicable a otros campos, y el lugar del barco puede ocuparlo la persona, o una sociedad entera, si lo enfocamos desde el punto de vista de la identidad y el cambio.

Estos antiguos monumentos en cuya reconstrucción se detiene pacientemente Iwasaki, revelan una idiosincrasia con la que desde antiguo los japoneses se han identificado. “Estas obras flotan en el aire, como si el tiempo las hubiera congelado y la gravedad hubiera desaparecido” (Thomson, 2015, parr. 10). Pero en un mundo global, en el que parecen diluirse las diferencias, en el que muchos temerosos se aferran a estándares y características tipificadas, buena parte de los conflictos responden al miedo de “dejar de ser el barco original de Teseo”. Basta pensar en el *brexit* al que se enfrenta tanto el Reino Unido como Europa. Japón, que lleva interrogándose sobre este tema desde que se iniciara la gran revolución de la era Meiji (1868-1912), lo hace ahora con más intensidad tras la responsabilidad que ha sentido frente al mundo al colocarle ante el abismo de una catástrofe nuclear. La pérdida de confianza ha hecho que el problema de la identidad y del cambio, la idea de cómo los cambios que sufre el ser humano a lo largo de su vida afectan a la cuestión de la identidad, ocupe también un lugar en su sociedad y en su arte.

## 2.5. LVIII Bienal de Arte de Venecia, 2019

**Equipo invitado:** artista: Shitamichi Motoyuki (1978); antropólogo: Ishikura Toshiaki (1974); compositor: Yasuno Taro (1979); y arquitecto: Nousaku Fuminori (1982).

**Comisario:** Hattori Hiroyuki.

**Título:** *Cosmo-Eggs*<sup>22</sup>.

**Tema:** simbiosis y convivencia entre la naturaleza y el hombre.

### Shitamichi Motoyuki. From “Tsunami Stone” (2017)



Fuente: <https://www.jpjf.go.jp/e/about/press/2018/dl/2018-008.pdf>

22 Se publicó un interesante catálogo sobre la muestra: Shitamichi, Yasuno, Ishikura, Nousaku y Hattori, (2019).

**Descripción:** obra fotográfica, *Tsunami Boulder*<sup>23</sup>, realizada en blanco y negro, se centra en las enormes rocas emergidas y abandonadas. Constó también de proyecciones de material audiovisual de Shitamichi, con música del compositor Yasuno Taro, *Zombie Music*. Además, un artilugio hinchable de color amarillo/naranja atraviesa el vano del suelo ya mencionado en otras ocasiones. En la parte de los soportales tiene forma de gran pilar, y su base sirve de asiento al visitante. En la parte superior la pieza remata en un gran puff con una serie de tubos que cuando la gente se apoya en el asiento, transmiten aire de forma automática a cuatro flautas suspendidas. Ishikura, desde la antropología, aporta una nueva historia mitológica soportada en los muros, creando una conexión entre las distintas leyendas existentes en relación con los tsunamis, no estrictamente japonesas. El diseño del montaje corrió a cargo del arquitecto Nosaku, quien planteó un gran espacio cuadrado en el que crear una sensación de vacío y movimiento circular. Esta colaboración jugaba a la armonía de elementos en alternancia con la disonancia, de modo que se generaba en la percepción del espectador un ciclo de variación, orden y caos.

#### Instalación en el Pabellón Japonés de la obra del compositor Yasuno Taro y fotografías de Motoyuki Shitamichi



Fuente: photo: ArchiBIMIng. Tomado de <http://m-shitamichi.com/exts>

#### Comentario

“Crear un lugar de experiencias para imaginar y pensar sobre los problemas fundamentales de la actualidad”<sup>24</sup> (Dossier de prensa, 2018). Este es el objetivo trazado como idea por su comisario.

La idea del título *Cosmo-eggs*, al tiempo que hace referencia a la forma de las rocas, medio meteoritos, medio huevos, metafóricamente hablando, alude también el origen del mundo tras el caos, una idea presente en todas las cosmogonías. Todo huevo es el origen de la vida, y por extensión del universo.

El material audiovisual expuesto constituye una parte de la documentación de la memoria del desastre. Algo similar a la cúpula del edificio del Parque de la Paz de Hiroshima, pero por su naturaleza, en este caso las rocas, en lugar de estar sujetas a un plan de conservación para ser

23 Son fotos, no de Fukushima, sino de otros desastres naturales ocurridos a lo largo de la historia. Comenzó esta serie en las islas Yaeyama en la prefectura de Okinawa en 2015. Dado que también recuerdan a meteoritos o parecen huevos gigantes, sirvió como punto de partida o idea para el título de la exposición.

24 Fue una de las frases más medidas del comisario de cara a los medios.

preservadas tal cual después del desastre, se han convertido en soporte de ideas religiosas, lugar para las aves, casa de insectos o moluscos, etc. Respondiendo así al mencionado ciclo de alternancia antes mencionado, en el que los japoneses han vivido durante toda su existencia como pueblo. Sin embargo, el cuestionamiento sobre el riesgo asumido por el hombre al ignorar a la naturaleza, su fuerza y sus bondades, sigue estando presente cuando estamos a punto de acabar la segunda década del siglo XXI, de ahí que el comisario Hiroyuki Hattori quisiera convertir el pabellón en “una plataforma desde la que considerar el modo en el que los humanos y lo no-humano coexisten”<sup>25</sup>, y nos aporte su propia reflexión:

El archipiélago japonés, que es un área que frecuentemente sufre los desastres naturales y ha experimentado las distorsiones de la modernización, tanto los naturales como los provocados por el hombre, siendo significativos los daños de la central nuclear a causa del tsunami provocado por el Gran Terremoto de Japón Oriental de 2011. En ocasiones, cuando nosotros, como humanos, hemos expandido el teatro de la vida urbana a través del espacio limitado de todo nuestro mundo, ¿cómo debemos considerar el significativo impacto que nuestras acciones tienen en su medio ambiente? (Bianchini, 2019, parr. 2)

### 3. Conclusiones

La diplomacia internacional a lo largo de los siglos se ha nutrido del arte como uno de los mejores emblemas de prestigio ante otros. Japón, tras la modernización, una vez comprendidos los mecanismos del ejercicio del poder y la influencia del hemisferio dominado por Europa y Estados Unidos, aceleró la marcha de los motores de su diplomacia. En 1862 tuvo lugar la llegada de la primera embajada oficial a Occidente tras el cierre de sus fronteras en el siglo XVII. Desde entonces Japón participó insistentemente en cada exposición universal que tuvo lugar, mostrando los productos que el país podía ofrecer, así como la oferta de lo que sus visitantes podrían encontrar en el archipiélago. Comenzó de esta manera, de cara a Occidente, el ejercicio de lo que Joseph Nye (2005) denominó a finales de los ochenta del pasado siglo *soft-power*, al encandilar con sus productos a una Europa y unos Estados Unidos rendidos ante el japonismo. Tan acertada fue la estrategia de acción y promoción cultural que pudo evitar ser colonizado y revisar la firma de los tratados desiguales firmados con las potencias occidentales ya entre la década de 1870 y 1890, gracias al reconocimiento adquirido como país. Sin embargo, es difícil adjudicar de modo categórico en qué medida, en qué porcentaje, fue debido al impacto de su cultura, o si simplemente se debió a unas acertadas negociaciones diplomáticas y económicas. No obstante, ¿en qué proporción la difusión de su arte, de sus costumbres, de su literatura, allanó el camino a dichas negociaciones por haber despertado un merecido reconocimiento?

Esta pregunta sigue siendo complicada de responder, pues el gran problema es que resulta difícil medir la consecución de efectos tan intangibles como el incremento de la confianza o su influencia en procesos múltiples e indeterminados. Y, sin embargo, los Gobiernos invierten en cultura, siendo el arte el “producto” más elevado por razones políticas y diplomáticas.

En 2017 James Doerer (2017), Investigador Asociado de King's College London y Melissa Nisbett profesora de Artes y Gestión Cultural en el Departamento de Cultura, Medios de Comunicación e Industrias Creativas de King's College London, publicaron el resultado de un

*¿En qué proporción la difusión de su arte, de sus costumbres, de su literatura, allanó el camino a dichas negociaciones por haber despertado un merecido reconocimiento?*

25 “Forward by Japan Foundation” en los paneles del Pabellón Japonés, Venecia, 2019.

proyecto llevado a cabo conjuntamente. En él exploraron el modo en el que el arte y la cultura son desplegados por los diplomáticos para influenciar los pensamientos, los sentimientos y los comportamientos de otros en las negociaciones que tienen lugar en las Oficinas de las Naciones Unidas en Ginebra (UNOG), buscando analizar la efectividad o el impacto de la diplomacia cultural y el *soft power*. Convirtieron así la sede de las Naciones Unidas en un laboratorio para responder a cuestiones como el papel del arte en la política internacional.

Mientras estos autores han basado su trabajo en una metodología de investigación social basada en entrevistas, nosotros hemos empleado una metodología fenomenológico-hermenéutica, centrándonos en el estudio y análisis de las muestras organizadas en el Pabellón Japonés en la segunda década del siglo XXI, utilizando como material acorde a su contemporaneidad reseñas, entrevistas y dossieres de prensa, la mayoría publicados online por considerar las distintas instituciones implicadas que pueden alcanzar mayor difusión.

A través de las preguntas relacionadas con el uso que los diplomáticos en UNOG hacían del *soft power* y la diplomacia cultural, Doeser y Nisbett, clasificaron sus respuestas en dos categorías generales: “sobresalir” (*standing out*) y “llegar a” (*reaching out*).

Con la primera se definen los efectos que se buscan con las actividades, y se incluirían en *soft power*: actos que buscan un liderazgo, muestra de poder, pero también puede tratarse de apuntalar la autoridad, ejercer influencia sobre la toma de decisiones, aumentar la visibilidad o captar la atención e incluso poner en primer plano los valores nacionales. Con la segunda categoría los efectos buscados son mostrar unidad con los demás, construir solidaridad política, acercar a los países y, a veces, actuar como un puente entre otros partidos, lo que se corresponde a la diplomacia cultural (Doeser y Nisbett, 2017, p. 14).

En el caso de la Bienal de Venecia, entendemos que los países hacen uso del *soft power* y de la diplomacia cultural en favor de sus intereses.

Juzgando a partir de estos parámetros, hemos de afirmar basándonos en el análisis realizado, que la actuación del Pabellón Japonés deberíamos encuadrarla más en un ejercicio de *soft power* desde el que ser visto, seducir, promover un interés, mostrar su personalidad y proporcionar un sentido de identidad para, trabajando a largo plazo, poder ejercer posteriormente una diplomacia cultural que lleve a una mayor aproximación, que genere confianza y cree comunidad, que facilite la comunicación y permita desarrollar una conciencia común.

En dicho proyecto los autores se preguntaron si el arte, en sus actos, tenía un propósito más allá de la experiencia estética que buscaban provocar. Las respuestas de los diplomáticos las resumieron en la afirmación siguiente: “No es tanto sobre el arte *per se*, tiene que ver con crear una atmósfera agradable donde la amistad puede ser construida” (Doeser y Nisbett, 2017, p. 14).

Aunque nuestro caso es algo diverso, pues se trata de una convocatoria focalizada expresamente en el acto artístico, advertimos que, en las últimas cinco exposiciones llevadas a cabo en el Pabellón Japonés, cada uno de los artistas pretende hacer llegar a través de sus soluciones audiovisuales y plásticas un mensaje, y establecer una comunicación con el espectador y, por lo tanto, intenta conseguir unos efectos que van más allá del disfrute estético de la obra, pues este no es la única finalidad del arte, si bien es su herramienta más potente, dado que se dirige especialmente a nuestra inteligencia intuitiva y sensorial.

Por parte de la organización, el arte mostrado es claramente un instrumento de *soft power* como hemos apuntado, pues se han seleccionado artistas que pueden enfatizar el discurso cultural

*Los grandes esfuerzos económicos que implica participar como país en la Bienal de Arte de Venecia solo se entienden desde la confesada fe inquebrantable en el “poder blando” y la diplomacia cultural*

prioritario del país, siendo el caso de Tabaimo (2011) ejemplificador, por la combinación de innovación y el empleo de referencias tradicionales, de un pasado remoto como el *nishiki-e* del periodo Edo (1600-1868) y de un pasado más cercano, los años sesenta del siglo XX, como el *anime*. En los otros cuatro casos, Japón seleccionó aquellas exposiciones que permitieron mostrar al mundo y compartir, desde la mirada del arte, la experiencia psicológica vivida tras el tsunami y la crisis nuclear de 2011. En ello puede entenderse que, en cierta medida, como nación, piden disculpas por haber puesto en riesgo al planeta, ofreciendo a los espectadores unas reflexiones de carácter universal que provoquen una concienciación y un progresivo cambio en nuestras conductas. En todas ellas hay rasgos identitarios que buscan “sobresalir”.

Los grandes esfuerzos económicos que implica participar como país en la Bienal de Arte de Venecia solo se entienden desde la confesada fe inquebrantable en el “poder blando” y la diplomacia cultural. Los entrevistados por Doeser y Nisbett (2017) afirmaron: “Sabemos que funciona. Lo sabemos. Solo que no sabemos cómo” (p. 18), pues es demostrar su impacto y comprobar la existencia de una cadena de causalidades.

Hemos observado también que el Pabellón Japonés es concebido como una plataforma de interacción internacional desde la que llegar a un público muy amplio. Y en las exposiciones de estos últimos diez años apreciamos una notable diferencia entre la anterior a los trágicos sucesos de 2011, y las posteriores. Salvo la actuación de Tabaimo, puesta en marcha con anterioridad a lo sucedido, que nos revela una reivindicación de su personalidad como nación, y de la validez y la originalidad que Japón puede aportar a Occidente con su distinto modo de mirar, en las siguientes el *soft power* que las sostenía ha quedado suavizado al percibirse que no hay tanto un deseo de ejercer su influencia, de persuadir o seducir por un interés nacional, como de plantear los problemas que les preocupan como nación de un mundo global. Y es que el Gran Terremoto del Japón Oriental ha estado presente en la vida y el arte del país, y dichas exposiciones tienen en el núcleo de sus planteamientos lo irradiado por el desastre. En su desarrollo temporal parece apreciarse el cuadro de una evolución según fue asimilándose lo ocurrido. Así, en el primer caso, la exposición de 2013 de Tanaka Koki es la de quien ha vivido el desastre en la distancia, desde su residencia en Los Ángeles. Y hace valer el espíritu de comunidad, sacrificio y colaboración de los japoneses, destacados en los telediarios de todo el mundo con sorpresa por su radicalidad, por su ausencia en el pabellón, ya que esto no aparece en la exposición en ningún momento, frente a las dificultades que hallamos en los trabajos colaborativos por él filmados. Su propuesta quiere ser una apuesta generalizada por la práctica de este modelo social colaborativo, eficaz en momentos de gran presión, pero que podría servirnos en el día a día si nos esforzamos.

Shiota continúa el discurso dejando flotar sobre nuestras cabezas las llaves, los recuerdos de tantos y tantos que se han ido, que nos han dejado sus recuerdos, que continúan en nuestra memoria, pero con la esperanza de quien queda para, entre sus manos, recoger su legado. En ella se prolonga un cierto periodo de duelo como nación.

Mientras las exposiciones de 2017 y 2019, en marcha ya la recuperación material tras el fortísimo *shock* sufrido, son un exponente de la crisis social y de pensamiento provocada por el desastre. Japón se interroga y extiende sus preguntas a la comunidad internacional, haciéndolo desde el testimonio de quien ha sufrido los efectos de una inconsciente actitud de soberbia humana frente a la naturaleza.

Por otro lado, quisiera destacar en el análisis realizado que, entre los artistas y comisarios del Pabellón Japonés y del organismo responsable, Japan Foundation, se aprecia una actitud que

*Shiota continúa el discurso dejando flotar los recuerdos de tantos y tantos que se han ido, pero con la esperanza de quien queda para recoger su legado. En ello se prolonga un cierto periodo de duelo como nación*

ha favorecido una imagen fresca y alternativa como país. Esta reside en el hecho de no apostar, siguiendo el ejercicio dominante, por personajes consagrados en los años setenta, en el caso japonés, por personajes como On Kawara, nacido en los años treinta. Por el contrario ha optado por los nacidos en dicha década, quienes aunque revelan una madurez artística, no pertenecen todavía al “olimpio de los dioses”.

Tanaka Koki, crítico con esta actitud de algunos países, afirmaba en una entrevista que el epíteto de “Olimpiadas del Arte”, revela que se trata de una exposición internacional para el prestigio de los Estados (lo que apoya la búsqueda del ejercicio efectivo de *soft power*) hasta el punto de que “La mayoría de los países seleccionan exhibir artistas con el poder de ganarse con seguridad los breves diez minutos de presentación ante el panel del jurado. Esto generalmente significa que están buscando una exposición con impacto, una que capture instantáneamente el corazón. Pero no voy a gastar un año de mi vida por solo diez minutos” (Koki Tanaka x Mika Kuraya, 2013, parr. 63).

Por último, quisiera destacar cómo se advierte a través de las propuestas presentadas en el pabellón, que Japón no se limita a cuestionar criticando de un modo agresivo y sin propuestas, como ocurre en otros casos. Sus artistas, procedentes de una sociedad que evita la confrontación y promueve el consenso, generan en sus exposiciones una actitud positiva, respetuosa, que no impone nada al espectador, sino que se le invita sencillamente a escuchar lo que tiene que decir y a sacar sus propias conclusiones de la experiencia.

En un siglo en el que el planeta tiembla por la acción de la mano del hombre, mientras el *hard power* se mueve con lentitud y las cumbres de Estado se desplazan lentamente de una convocatoria a otra, de un país a otro, al ritmo del caracol, Japón ha utilizado su pabellón en la Bienal en esta segunda década del siglo XXI para manifestar su personalidad, para convencernos del valor de lo diferente y para darnos el testimonio de quien se duele por su inconsciencia y su falta de precaución frente a la desarmonía entre el desarrollo y la naturaleza. Se percibe que la diplomacia de instituciones gubernamentales como Japan Foundation, en su selección de propuestas curatoriales, trabaja por afrontar un cambio más allá de sus fronteras, y el mundo del arte con sus muy distintos lenguajes es capaz de comunicarse con eficacia y con mover.

## Referencias

- Artist interview. Chiharu Shiota, about The Key in the Hand. *Japan Pavillion at the 56<sup>th</sup> International Art Exhibition la Biennale di Venezia* (s.f.). Recuperado de <https://2015.venezia-biennale-japanpavilion.jp/en/project/>
- Bianchini, R. (13 de mayo de 2019). “Cosmo-Eggs” – The Japan Pavilion at the 58th Venice Art Biennale 2019. *Inn exhibit*. Recuperado de <https://www.inexhibit.com/case-studies/cosmo-eggs-the-japan-pavilion-at-the-58th-venice-art-biennale-2019/>
- BiennaleChannel. (1 de junio de 2003). *Intervista con Koki Tanaka alla 55. Esposizione Internazionale d'Arte (partecipazione nazionale del Giappone)* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gcb7wNP383k>
- Biennale di Venezia (1996). *La Biennale di Venezia: Le esposizioni internazionali d'arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*. Venezia: La Biennale di Venezia Electa.
- Bissiablu. (26 de septiembre de 2014). *Tabaimo: teleco-soup - BIENNALE ARTE VENEZIA 2011 - padiglione Giapponese* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t-Elffvgho>

- Chipperfield, D. (2012). *Biennale Architettura 2012: Common Ground: 29.08-25.11 Venice*. Venice: Random House Incorporated.
- Construction of the Japanese Pavillion at the Venice Biennale (s.f.). *Ishibashi Foundation*. Japón. Recuperado de [http://www.ishibashi-foundation.or.jp/english/founder/venice\\_biennale.html](http://www.ishibashi-foundation.or.jp/english/founder/venice_biennale.html)
- Doeser J., y Nisbett, M. (2017). *The art of soft power: A study of cultural diplomacy at the UN Office in Geneva*. King's College London & United Nations Geneva. Recuperado de: <https://www.kcl.ac.uk/archive/cultural/documents/theartofsoftpower-v1-web.pdf>
- Galerie Templon. (12 de enero de 2016). *Chiharu Shiota, The Key in the Hand, Biennale de Venise 2015* [archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=u\\_M40SwNw0w](https://www.youtube.com/watch?v=u_M40SwNw0w)
- Gehman, C., y Reinke, S. (2005). *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Richmond: YYZ Books.
- Jahn, A. (2016). *An interview with Chiharu Shiota*. Berlin: Kerber Verlag.
- Japan Pavilion at the 56<sup>th</sup> International Art Exhibition, the Venice Biennale in 2015: Message from the Artist (s.f.). *Japan Foundation*. Recuperado de [https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/key\\_submission.html](https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/key_submission.html)
- Koki Tanaka x Mika Kuraya. (2013). Preparations Underway for the Summer! Japan Pavilion at the 55<sup>th</sup> International Art Exhibition, the Venice Biennale *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2013/01/biennale-venezia-55.php>
- Leheny, D. (2014). From resistance to attractiveness: the politics of values and regionalism in East Asia. En Y. N. Soysal, *Transnational Trajectories in East Asia: Nation, Citizenship, and Region*. London: Routledge.
- Mancaniello, A. (2015). Chiharu Shiota, a dimensión hanging in remembrance. *Arte e Arti*. Recuperado de <http://www.artearti.net/magazine/articolo/chiharu-shiota-a-dimension-hanging-in-remembrance/>
- Minamishima, H. (2012). Venice Biennale Japan Pavilion: Recognizing the Significance of Architecture as a Blessing. *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/special/2012/10/venicebiennalejapan.php>
- Nakano, H. (2015). Chiharu Shiota: The Key in the Hand. *Japan Pavillion at the 56<sup>th</sup> International Art Exhibition la Biennale di Venezia*. Recuperado de <https://2015.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/project/>
- Nye J. (2005). *Soft Power, The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs.
- Press Release: The Japan Pavilion Exhibition at the 58<sup>th</sup> International Exhibition- La Biennale di Venezia (2019). Motoyuki Shitamichi + Taro Yasuno + Toshiaki Ishikura + Fuminori Nousaku have been selected to represent Japan (19 de junio de 2018). *Japan Foundation*. Recuperado de <https://www.jpff.go.jp/e/about/press/2018/dl/2018-008.pdf>
- Ringelberg, K. (2018). *Tabaimo*. Oxford University Press.
- Rubio, C. y Tani, R. (trad.) (2008). *Kokiji. Crónicas de Antiguos Hechos de Japón*. Madrid: Trotta.

- Sam Bourke. (29 de julio de 2014). *日本の通勤電車 Japanese Commuter Train. Tabaimo* [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g4RXCR5eo9w>
- Shiota Chiharu. <https://www.chiharu-shiota.com/>
- Shiota, Ch. (2015). *Chiharu Shiota: The Key in the Hand*. Berlin: Distanz.
- Shiota Ch. (2015b). Japan Pavilion at the 56<sup>th</sup> International Art Exhibition, the Venice Biennale in 2015: Message from the Artist. *Japan Foundation*. Recuperado de [https://www.jpfgo.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/key\\_submission.html](https://www.jpfgo.jp/e/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/56/key_submission.html)
- Shitamichi Motoyuki. *Cosmo-Eggs. Venice Biennale 2019 Japan pavilion 2019*. Recuperado de <http://m-shitamichi.com/exts>
- Shitamichi, M., Yasuno T., Ishikura T., Nousaku F. y Hattori H. (2019). *Cosmo-Eggs*. Tokyo: LIXIL.
- Tabaimo on Venice Biennale: A Complete Report (Part I) (1 de septiembre de 2011). *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2011/09/venezia-biennale01.php>
- Tabaimo on Venice Biennale: A Complete Report (Part II) (1 de septiembre de 2011b). *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/topstory/2011/09/venezia-biennale02.php>
- Takahiro Iwasaki. Turned Upside Down, It's a Forest. Japan Pavilion at the 57<sup>th</sup> International Art Exhibition – la Biennale di Venezia. Recuperado de <https://2017.veneziabiennale-japanpavilion.jp/en/>
- Tanaka, K., Munder H., & Han, T-H. (2019). *Koki Tanaka*. Zurich: JRP Ringier Kunstverlag AG.
- The Japan Foundation*. Recuperado de <https://www.jpfgo.jp/e/about/index.html>
- Thomson, L. (15 de junio de 2015). Takahiro Iwasaki in Conversation. *Ocula Conversation*. Recuperado de <https://ocula.com/magazine/conversations/takahiro-iwasaki/>
- Washida, M. (2017). Itsukushima Shrine and the Atomic Bomb Dome: Communicating Traditional Eastern Values in Venice. *Wochi Kochi Magazine*. Recuperado de <https://www.wochikochi.jp/english/special/2017/10/itsukushima-shrine-and-the-atomic-bomb-dome-communicating-traditional-eastern-values-in-venice.php>
- Washida, M. (2017b). *Takahiro Iwasaki at the Japan Pavilion: Of the Venice Biennale 2017*. Milano: Skira.
- Yanagi Soetsu comes here, without invitation - Koki Tanaka and Hu Fang in conversation (21 de septiembre de 2013). *Kadist. Programs Collection Artist*. Recuperado de <https://kadist.org/program/yanagi-soetsu-comes-here-without-invitation-koki-tanaka-and-hu-fang-in-conversation/>