



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Lingue e civiltà  
dell'Asia e dell'Africa  
mediterranea

Tesi di Laurea

**L'arte femminista  
giapponese**

Dalla tradizione all'era del  
MeToo

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Daniela Moro

**Laureanda**

Maria Emilia Binetti  
Matricola 852441

**Anno Accademico**

2018 / 2019



# Indice

要旨 .....	5
Introduzione .....	7
Capitolo 1: Gli inizi dell'arte femminista	
1.1 Definizione di arte femminista .....	10
1.2 Breve storia dell'origine dell'arte femminista .....	12
1.3 Esempi di artiste femministe: Judy Chicago e <i>The Guerrilla Girls</i> .....	14
Capitolo 2: L'arte femminista in Giappone	
2.1 Arte al femminile secondo la tradizione .....	29
2.2 Cambiamenti sociali dagli anni Settanta .....	36
2.3 Origine dell'arte femminista in Giappone .....	44
Capitolo 3: <i>Case studies</i> : Tomiyama Taeko e Shimada Yoshiko	
3.1 Tomiyama Taeko .....	53
3.2 Shimada Yoshiko .....	68
Capitolo 4: Evoluzione dell'arte femminista nell'era del Metoo	
4.1 Il movimento Metoo .....	83
4.2 Il Metoo in Giappone .....	86
4.3 Il collettivo <i>Ashita Shōjo Tai</i> .....	87
Conclusione .....	93
Bibliografia .....	96
Indice delle immagini .....	105
Lista dei termini in giapponese .....	107
Ringraziamenti .....	108



## 要旨

本論文は日本のフェミニストアートについてである。

フェミニズムの解釈で表現された芸術というのは近年に生まれた事象だとは言えない。実際には、20世紀の70年代に積極的に男女平等についての思想で分析し始める史料編纂と美術評論が生まれた。このような分野と共に、「性」、「ジェンダー」、「差別」と「特権」という概念に対するチャレンジできた芸術は発展し、偏見と闘い、過去に無視された要素の重要性も協調した。それでも、このような改新は独占的にアートと関係を作った事象ではなく、社会変動で発展できた傾向として分析する必要がある。「男らしい」と「女らしい」、「男」と「女」という二元論を作ったヒエラルキーはフェミニストアート討論に付され、男女差別というテーマも掘り下げられた。

本研究では日本の社会の変化がどのようにして起きたのか、そしてそれが芸術にどのような影響を与えたのかを検討する。

第一章には、「フェミニスト」の意味を芸術界に位置付けるのに、一番普及した「フェミニスト」の定義が取り上げられる。そして、最初のフェミニストアート論を概観し、女性芸術家の認識不足と男性上位の芸術界と「女らしい」の意味の関係を分析も発表する。章にはジュディ・シカゴというフェミニスト美術家と「ゲリラ・ガールズ」というフェミニスト美術集団の例が挙げられ、ジェンダーについての既成概念を壊すプロジェクトの分析も含まれる。

第二章は日本史と日本の芸術についてである。第一章で分析した定義で、17世紀の日本で起こった発展を取り上げる。葛飾応為の作品をはじめ、江戸時代の社会と芸術の展望の女性状況の変化を考察した。章では20世紀後半の男女平等のための社会、

政治と立法の分野で起こった運動についての説明する。このような傾向から日本の意識的なフェミニストアートについての論文を発表した小野洋子のパフォーマンスとやなぎみわの写真の例も挙げられる。

第三章は富山妙子と嶋田美子の事例研究である。二人の芸術家の生活と作品の分析でアートの類似点と違うところを指摘し、歴史的で社会的な変動から富山と嶋田のフェミニズムの見方を記述してみた。

第四章は、嶋田美子の意見と芸術作品を扱い、フェミニストアートの新時代について説明する。#Metoo という社会的な運動は SNS とメディアで拡散し、家父長制社会に反対する戦いを強調した。このような戦いはフェミニストアートの若い世代も含め、芸術の面白いインプットを起こした。特に、「明日少女隊」という第四派フェミニズムの集団の積極的参加が中心となり、SNS とインターネットで拡散したフェミニストアートの事例研究を取り上げた。

日本のフェミニストアートは海外のフェミニストアートの影響も受けて国際的な動きのなかにあって誕生し、国内の影響も受け、次々と現れる変更も受け入れられる。それゆえに、一般的にアートというのは時代を超越することではなく、社会の要求に応える活動だという学説が主張される。本論文は男女平等を求めるアートがどのような要求に応えているか、そしてどのような形と過程で現れるかという質問に応える目的がある。

## Introduzione

L'arte prodotta, fruita e analizzata in chiave femminista potrebbe essere definita come un concetto relativamente nuovo; la storiografia e la critica che sono riuscite a ripensare il panorama artistico con i suoi protagonisti e le sue opere secondo un'ottica di genere, infatti, hanno cominciato a prendere maggiormente forma in maniera consapevole soltanto negli anni Settanta del 1900. A esse si è accompagnata una produzione artistica che è stata in grado di riflettere e sfidare le concezioni preesistenti, ponendosi ulteriori domande sul ruolo che concetti come sesso, genere, disuguaglianza e privilegio hanno giocato nel corso della storia, provando a ribaltarne la percezione o, almeno in parte, a riprendere elementi precedentemente posti in posizione periferica dalla storiografia ufficiale. Questi cambiamenti, tuttavia, non possono essere studiati come fenomeni improvvisati e legati al mondo dell'arte in maniera esclusiva, ma come sviluppi legati ai cambiamenti sociali che si sono succeduti nel corso degli anni, all'interno di complesse dinamiche capaci di abbracciare ogni aspetto della produzione culturale e di rimettere in discussione specifiche gerarchie. Le stesse gerarchie che hanno interessato anche la costruzione di termini quale "maschile", "femminile", "uomo" e "donna" e che sono state al centro di interessanti esperimenti e innovazioni nell'arte, spesso meritevole di aver riformulato questo tipo di binarismi, approfondendo le loro differenze e le conseguenti inuguaglianze. È proprio dall'aspetto terminologico che si è ritenuto necessario partire per questa ricerca, cercando di stabilire quali fossero le definizioni più appropriate per indicare un'arte che ha posto e continua a porsi come focus principale la parità di genere. Un'arte che è anche al centro del quesito di ricerca di questa tesi, che cerca di indagare quali sono state le istanze sociali che hanno cominciato a sfidare lo *status quo* e quale il loro effettivo legame con un mondo, come quello artistico, in continua evoluzione; il tutto all'interno di un contesto, quello giapponese, che continua a risentire le influenze passate e presenti provenienti dall'esterno e dai cambiamenti interni e cercando di analizzare quali sono state le principali figure e opere dell'arte femminista in Giappone che si sono succedute nel corso della storia. Nel primo capitolo, dunque, si è cercato di definire il termine "femminista" nella sua concezione più diffusa, al fine di poter meglio inquadrare il suo significato legato al mondo dell'arte; si è quindi cercato di riassumere i primi studi che hanno posto le basi per l'approfondimento del panorama artistico fino ad allora dominato dalla prospettiva maschile e che hanno analizzato la mancanza di figure femminili prominenti all'interno della storiografia, ponendosi anche

domande sull'effettivo significato di "femminile" nell'arte. Si è considerato opportuno concludere il capitolo con due esempi di arte femminista, attraverso la figura di Judy Chicago e il collettivo delle *Guerrilla Girls* e di alcune loro opere e progetti volti a scardinare il concetto di arte e della sua rappresentazione secondo parametri discriminatori.

Il secondo capitolo è maggiormente incentrato sulla storia e sull'arte giapponese: attraverso le definizioni analizzate nel primo capitolo, si è potuto restringere ulteriormente il campo agli sviluppi che hanno interessato il Giappone dai primi anni del Milleseicento. Attraverso questa ricerca, infatti, si è potuta analizzare la condizione femminile in una società e in un campo, come quello dell'arte, soggetti a continui cambiamenti, esemplificati dalle opere di Katsushika Ōi. La sua figura potrebbe essere considerata come un caso particolare di donna negli atelier dell'epoca Edo, capace, tuttavia, di dare maggiori indizi sui cambiamenti che si sarebbero succeduti per i secoli a venire. Il capitolo, infatti, prosegue con un'analisi di quelle che potrebbero essere giudicate come le maggiori correnti di cambiamento sulla lotta per la parità di genere, avvenuta nelle ultime decadi del secolo scorso, nel campo sociale, politico e legislativo. Si è ritenuto opportuno affrontare questo argomento al fine di descrivere meglio le istanze di un'arte coscientemente femminista e degli studi a essa legati, evidenziando le principali teorie riguardo l'uguaglianza di genere all'interno dell'arte giapponese, e portando come esempi la performance interattiva di Yōko Ono e la serie di fotografie di Yanagi Miwa.

Il terzo capitolo è maggiormente incentrato su due *case studies*, rappresentati dalle artiste femministe Tomiyama Taeko e Shimada Yoshiko. Analizzandone la vita e le opere, si è cercato di creare un parallelismo tra le due figure artistiche attraverso le somiglianze e le differenze tematiche delle loro opere, includendo anche un'osservazione sulle influenze ricevute dagli sviluppi storici e sociali che hanno portato entrambe le artiste a filtrare il proprio lavoro attraverso un'ottica femminista.

Il quarto capitolo riprende la figura di Shimada, riportando alcune riflessioni espresse dall'artista verso l'arte e le generazioni future; anche qui, si è cercato di impostare la riflessione sugli sviluppi dell'arte femminista attraverso l'osservazione delle dinamiche sociali, rappresentate in epoca contemporanea dal fenomeno mediatico del #MeToo. Lo stesso fenomeno si è rivelato essere un interessante input per l'analisi del collettivo artistico e femminista *Ashita Shōjo Tai* che, oltre a poter vantare una collaborazione proprio con Shimada Yoshiko, è riuscito a rappresentare un singolare caso di arte femminista prodotta e



trasmessa attraverso l'uso dei social media, contestualizzando la traiettoria dell'arte femminista secondo parametri contemporanei.

# Capitolo 1

## Gli inizi dell'arte femminista

### 1.1 Definizione di arte femminista

Con l'espressione "arte femminista", si potrebbe intendere una moltitudine di opere, correnti, figure afferenti all'epoca passata e contemporanea che si riferisce principalmente ai temi e alle caratteristiche maggiormente trattati dal femminismo: un movimento che poteva sin dal principio contare le proprie coordinate teoretiche all'interno di un canone letterario proposto a partire dalla fine del XVIII secolo e avente come soggetto la denuncia del trattamento discriminatorio della società nei confronti delle donne.<sup>1</sup> In particolare, è proprio nella caratterizzazione dei termini "femminismo" e "femminista" che si può prendere maggiormente coscienza delle loro differenze da termini quali "femmina" e "femminile". Toril Moi enfatizza la distinzione nel significato dei tre termini affermando come "femminista" si rivolga a un'ideologia di natura politica, "femmina" a una caratteristica afferente alla biologia e "femminile" a dei precisi tratti determinati da un punto di vista esclusivamente culturale.<sup>2</sup> Tuttavia, riferendosi ai cambiamenti storici che in epoca recente la corrente femminista ha attraversato, soprattutto in relazione al mondo dell'arte, Elizabeth Garber afferma come, dalla fine del XX secolo, il femminismo abbia cambiato atteggiamento nella realizzazione e soluzione delle problematiche inerenti alla disparità di genere, passando da un riconoscimento unilaterale nei confronti della discriminazione sociale (ovvero in quali modalità vengono riconosciuti e caratterizzati i traguardi e i doveri culturalmente imposti alle donne) a uno studio trasversale, cercando dunque di capire la struttura di natura politica, sociale, istituzionale che plasma nozioni quali quelle di razza e genere.<sup>3</sup> Un pensiero, dunque, che agisce in virtù di precise inuguaglianze sociali e che, proprio alla luce di suddette inuguaglianze, reclama il suo diritto di essere trasformato in azione in ogni aspetto della vita sociale, laddove la giustificazione esclusivamente teorica può cadere in un'ideologizzazione inflessibile.<sup>4</sup>

Da qui, dunque, la nascita del movimento dell'arte femminista, affermatasi a partire dagli anni settanta, avente come principale punto di riferimento geografico gli Stati Uniti, ma apertamente

---

<sup>1</sup> Peter BARRY, *Beginning theory, An introduction to literary and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press, 2009, p. 116.

<sup>2</sup> Cit. in *Ibid.*, p. 117.

<sup>3</sup> Elizabeth GARBBER, "Implication of Feminist Art Criticism for Art Education", *Studies in Art Education*, 32, 1, 1990, p. 17.

<sup>4</sup> Joanna FRUEH, Arlene RAVEN, "Feminist Art Criticism: Its Demise and Resurrection", *Art Journal*, 50, 2, 1991, p. 6, 8.

ignorato o sottovalutato dalla maggior parte dei principali libri di testo e antologie. Nonostante questo trattamento iniquo, le figure artistiche coinvolte nel movimento, insieme alla critica e alla storiografia, sono riuscite a esplorare oltre i confini dell'arte fino ad allora dominata da temi quali il sistema patriarcale, la centralità della figura fallica e dello sguardo maschile<sup>5</sup> (al tempo stesso, è interessante notare come all'interno della corrente storiografica attinente all'arte femminista sia avvenuta una reiterazione del medesimo trattamento discriminatorio a vantaggio delle artiste bianche, principalmente nell'area delle arti visuali<sup>6</sup>, un tipo di esperienza già vissuto nell'evoluzione della critica letteraria femminista.<sup>7</sup>).

L'arte femminista ha saputo quindi, fin dalle origini, dialogare con la necessità di un maggior riconoscimento ed enfattizzazione del contributo femminile all'interno dei vari campi dell'arte, non solo quelli tradizionalmente etichettati come "minori" e dunque culturalmente associati allo status delle donne; ci si è potuti anche interrogare sull'effettiva universalità delle ideologie e dei valori espressi attraverso il mezzo artistico o della loro parzialità come prodotto della prospettiva maschile.<sup>8</sup> Al tempo stesso, tuttavia, sempre in virtù della differenziazione del significato tra "femminile" e "femminista", si potrebbe incorrere nell'errore di assimilare in un unico canone le opere e le idee di artiste donne (femministe e non) la cui unica caratteristica uniformante sarebbe quella di condividere il medesimo sesso biologico, dando vita a una pratica di natura prettamente essenzialista<sup>9</sup>, con il rischio di opporre in maniera antagonista ai valori patriarcali precedentemente dominanti quelle che vengono considerate come caratteristiche esclusive dell'esperienza femminile in maniera monolitica. Si può quindi dedurre che compito dell'arte femminista è anche quello di superare le nozioni preconcepite di sesso e genere e delle loro rappresentazioni, per lo più nelle arti visuali, presentate in un'ottica standardizzata<sup>10</sup>, quale quella della bellezza femminile. A questo proposito, difatti, Griselda Pollock ha affermato come l'ordine culturalmente accettato e unilaterale dello sguardo maschile sulle donne non è una struttura spontanea, a dimostrazione dell'inquadramento del ruolo della donna in precisi

---

<sup>5</sup> Judith K. BRODSKY, Ferris OLIN, "Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement", *Signs*, 33, 2, 2008, p. 329.

<sup>6</sup> Thalia GOUMA-PETERSON, Patricia MATHEWS, "The Feminist Critique of Art History", *The Art Bulletin*, 69, 3, 1987, p. 327.

<sup>7</sup> BARRY, *Beginning Theory*, cit, p. 135.

<sup>8</sup> Norma BROUDE, Mary D. GARRARD (a cura di), *Feminism and Art History*, New York, Westview Press, 1982, pp. 1-2.

<sup>9</sup> Marsha MESKIMMON, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, Oxon, Routledge, 2003, pp. 1-2.

<sup>10</sup> Claire PAJACZKOWSKA "Issues in feminist visual culture" in Fiona CARSON, Claire PAJACZKOWSKA (a cura di), *Feminist Visual Culture*, New York, Routledge, 2001, p. 4.

schemi di subordinazione.<sup>11</sup>

È quindi importante riconoscere l'imponente lavoro avviato precedentemente all'interno della critica e della storiografia femminista, ma è altrettanto essenziale rintracciare le storie, le vicissitudini, le evoluzioni e i singoli temi delle esponenti delle varie sfaccettature con cui l'arte femminista si è presentata sin dalle origini.

## **1.2 Breve storia dell'origine dell'arte femminista**

Prima di delineare dal punto di vista cronologico quelli che sono considerati i primi movimenti di un'arte consapevolmente femminista, si potrebbe indagare sulle cause interne alla loro origine, prendendo ad esempio alcuni casi più pragmatici relativi all'assenza di voci specificatamente femminili. Dal punto di vista direzionale, alcuni tra i centri artistici più importanti quali il Museum of Modern Art a New York, il Museo Guggenheim a Venezia (insieme ai suoi corrispettivi all'estero) non possono annoverare la presenza di una donna nella propria storia<sup>12</sup>; inoltre, nell'ultimo decennio, non si sono avuti sviluppi importanti su una maggiore rappresentanza di artiste donne all'interno dei principali musei americani, con una percentuale totale di figure artistiche femminili rappresentate dalle proprie opere che raggiunge a malapena l'11%, a dimostrazione di un'evidente mancanza di piena parità sessuale nel mondo dell'arte.<sup>13</sup> Prendendo atto di questa realtà e della lunga storia di discriminazione che accompagna le arti visuali, nel 1971 Linda Nochlin pone la domanda sull'assenza di grandiose figure artistiche femminili: analizzando la metodologia di studio del movimento femminista nell'arte, Nochlin ne riconosce il merito di essere riuscito a svelare figure dimenticate dalla storia mainstream, senza però essere stato in grado di scardinare il punto focale della domanda, enfatizzando, con il loro agire, proprio una connessione maggiormente negativa. Portando oltre la propria argomentazione, Nochlin afferma anche una certa problematicità nel riconoscere in determinati paradigmi le nozioni di "arte" e di "femminilità", in modo tale che venga riconosciuta una diversa sensibilità artistica alle donne, inquadrandole, dunque, in un'ottica universalizzante. La causa per l'assenza di un vero e proprio riconoscimento nell'esistenza di

---

<sup>11</sup> Federica CHEZZI, Claudia TOGNACCINI, "La bellezza delle donne nell'arte dagli anni Trenta del Novecento a oggi: spunti di riflessione", *Storia delle Donne*, 12, 2016, p. 55.

<sup>12</sup> Angela VETTESE, *Arte al femminile*, in "Treccani", 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile_%28XXI-Secolo%29/), 7 novembre 2019.

<sup>13</sup> Julia JACOBS, "Female Artists Made Little Progress in Museums Since 2008, Survey Finds", *The New York Times*, 19 settembre 2019, <https://www.nytimes.com/2019/09/19/arts/design/female-art-agency-partners-sothebys-artists-auction.html>, 7 novembre 2019.

grandi figure femminili non solo nel mondo dell'arte, ma anche in quello musicale e sportivo, viene individuata dalla presenza di organi istituzionali ed educativi, detentori del potere e quindi rei di aver creato in principio la necessità di una soluzione al problema: l'arte nasce in una determinata condizione sociale e, soggetta a specifiche gerarchie, è condizionata dalla presenza di istituzioni che operano nel suddetto contesto sociale, sdoganando precise categorie privilegiate.<sup>14</sup>

Griselda Pollock ha rafforzato l'importanza di questa presa di coscienza: riaffermando in maniera netta come i concetti di "genio" e di "grandezza" nel campo dell'arte siano stati in balia per lungo tempo di paradigmi dettati esclusivamente nei confronti di artisti di sesso maschile (come del resto Nochlin era riuscita per prima a teorizzare), Pollock suggerisce una maggiore riflessione sulle dinamiche sociali e strutturali che coinvolgono anche un argomento così vasto come quello della storia dell'arte.<sup>15</sup>

Come precedentemente sottolineato, si è discusso molto anche sull'esistenza di un'intrinseca "natura femminile" propria delle opere prodotte da parte della popolazione femminile; Thalia Gouma-Peterson e Patricia Mathews affermano come

Many artists and art critics now see the female sensibility as a totally constructed one. Yet even with the rise of the study of "gender difference" as opposed to "female sensibility" the concept of the specifically female voice, whether understood as essentialist or as ideologically constructed, still imbues much feminist thought.<sup>16</sup>

Gouma-Peterson e Mathews argomentano dello spostamento di interesse tra le femministe contemporanee, non più incentrato sull'esistenza, possibile o meno, di una sensibilità unica del genere femminile, ma vertente adesso verso il divario della rappresentazione tra il genere maschile e quello femminile. La rappresentazione, difatti, ha il potere di plasmare gli ideali di una cultura, in quanto viene continuamente proposta attraverso le istituzioni facenti parte di quella cultura, che diventano dunque le basi fondanti di una precisa ideologia. L'artista femminista Mary Kelly, prendendo atto del medesimo concetto, ha negato l'esistenza di un'unica essenza femminile, affermando invece come, riconoscendola come un costrutto sociale, si possa prendere coscienza della gerarchia che domina la società e dei dislivelli che ne derivano. Molte altre figure, appartenenti a storici dell'arte, hanno provato a indagare riguardo il riconoscimento di una natura femminile innata, giungendo alla conclusione che sarebbe più

---

<sup>14</sup> Linda NOCHLIN, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, in "ARTnews", 2015, <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>, 7 novembre 2019.

<sup>15</sup> Griselda POLLOCK, *Vision and difference*, New York, Routledge, 1988, pp. 2-3.

<sup>16</sup> GOUMA-PETERSON, MATHEWS, "The Feminist Critique of Art History", p. 335.

opportuno discutere di una costruzione di genere: un tipo di costruzione che influenza le donne dato il loro modo diverso di vivere, vedere e appropiare il mondo rispetto alla controparte maschile, per fattori culturali e non biologici.<sup>17</sup> Consapevolizzandosi maggiormente, riguardo una differenza pragmatica e non solo teorica tra i termini “maschile” e “femminile” di tipo discriminatorio, si può dunque cercare di decostruire questa medesima differenza, riconoscendo anche all’arte il compito di sfidare le nozioni preesistenti e di rompere le pratiche convenzionali di disparità.<sup>18</sup>

Gli standard universalmente accettati nel corso della tradizione come caratterizzanti dell’artisticità e del genio dell’artista devono essere dunque ribaltati: ed è sulla falsariga di questa indagine che il movimento dell’arte femminista statunitense ha cominciato a muoversi a partire dagli ultimi anni sessanta, grazie anche alla creazione di alcuni collettivi e organizzazioni quali Women Artists in Revolution, Ad Hoc Committee of Women Artists e Women in the Arts. In Europa, correnti affini cominciarono a nascere in paesi quali Inghilterra e Germania a partire dagli anni settanta, mentre in Italia si assistette a una fioritura più tardiva. Concetti chiave di queste prime agitazioni furono il senso di sfida verso i valori del patriarcato, la destabilizzazione della gerarchia delle arti “alte” contro quelle “basse” (molto spesso la creatività delle donne è stata relegata a campi tradizionalmente associati alle sfere basse dell’arte, quale l’artigianato), la valorizzazione della storia vista non più attraverso canoni maschili e la riscoperta di una maggiore positività nei confronti del corpo femminile, non più mero oggetto sessuale, ma riappropriato in maniera attiva e sottratto al sessismo della prospettiva dipinta unicamente dal punto di vista maschile.<sup>19</sup>

### **1.3 Esempi di artiste femministe: Judy Chicago e *The Guerrilla Girls***

Un ottimo punto di partenza per analizzare pragmaticamente il significato, implicito e manifesto, dell’arte femminista e della sua storia, potrebbe essere rappresentato dalle opere dell’artista americana Judy Chicago e del collettivo *The Guerrilla Girls*, insieme anche alle loro vicende biografiche e ai punti chiave della loro arte.

In particolare, l’importanza di figure quali quella di Judy Chicago nelle disquisizioni sull’arte femminista è confermata dal suo stesso lavoro: Chicago, difatti, è da considerarsi come una delle artiste pioniere della corrente femminista nell’arte, capace di veicolare il proprio

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 335 - 337.

<sup>18</sup> PAJACZKOWSKA “Issues in feminist visual culture” in CARSON, PAJACZKOWSKA (a cura di), *Feminist visual culture*, p. 9.

<sup>19</sup> GOUMA-PETERSON, MATHEWS, “The Feminist Critique of Art History”, pp. 329 – 332, 337 – 338.

messaggio attraverso le proprie opere e il loro percorso di creazione. La sua filosofia femminista si è fin da subito caratterizzata per una maggiore focalizzazione sulla partecipazione femminile nella produzione artistica, a partire dall'insegnamento del programma di arte femminista all'Università di Fresno, in California.<sup>20</sup> Ed è sempre Chicago l'artista a cui va il merito di un maggior coinvolgimento delle donne nella pratica femminista dell'arte, con l'attuazione di collettività in cui esse potessero riconoscersi.<sup>21</sup>

Judy Chicago (nome d'arte per Judith Sylvia Cohen), nasce il 20 giugno 1939, in una famiglia di stampo ebraico: il padre, in origine un organizzatore sindacale, figura centrale nella formazione e nella crescita di Chicago, è affine all'ideologia socialista, un tipo di affiliazione che ne mette a rischio la posizione sociale e lavorativa, in un'epoca in cui l'anticomunismo di matrice maccartista non lascia spazio per qualsiasi tipo di simpatizzazione verso teorie provenienti dall'Unione Sovietica.<sup>22</sup> Chicago si iscrisse al College of Applied Arts a Los Angeles nel 1957<sup>23</sup>, realizzando fin da subito il tipo di aspettativa che veniva applicata alle donne anche in vesti di studentesse, originando in lei una maggiore volontà di studio di ogni tipo di arte, quale l'artigianato e la scultura, oltre alla pittura.<sup>24</sup>

Due dei progetti più ambiziosi nel curriculum di Chicago sono sicuramente rappresentati dal *Feminist Art Program*, un programma collettivo di studio portato avanti dall'artista insieme all'artista Miriam Schapiro presso il California Institute of Arts e *Womanhouse*, opera direttamente collegata al medesimo programma universitario.<sup>25</sup> In particolare, il corso insegnato dall'artista al Fresno State College richiedeva una particolare partecipazione attiva da parte delle studentesse, i cui requisiti coinvolgessero anche una maggiore consapevolezza del loro essere donne; il carico di studio assegnato prevedeva non solo materiale attinente all'arte ma anche alla teoria femminista, insieme a un ulteriore impegno, di introspezione psicologica e sociale. Il progetto, tuttavia, dal punto di vista di Chicago non si rivelò totalmente soddisfacente, poiché l'artista giudicò l'università in cui allora lavorava non adatta alle sue esigenze, esprimendo all'epoca l'intenzione di creare un progetto di maggior impatto per l'arte

---

<sup>20</sup> GOUMA-PETERSON, MATHEWS, "The Feminist Critique of Art History", pp. 329 – 330; JILL FIELDS, "Frontiers in Feminist Art History", *A Journal of Women Studies*, 33, 2, 2012, p. 3.

<sup>21</sup> JANE GERHARD, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", *Feminist Studies*, 37, 3, 2011, p. 592.

<sup>22</sup> JUDY CHICAGO, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1975, pp. 4, 9; GAIL LEVIN, *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*, New York, Harmony Books, 2007, pp. 20, 47, 70.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>24</sup> CHICAGO, *Through the Flower*, pp. 30 – 33.

<sup>25</sup> GOUMA-PETERSON, MATHEWS, "The Feminist Critique of Art History", pp. 330, 334; FIELDS, "Frontiers in Feminist Art History", p. 3.

femminista; Chicago decise, di conseguenza, nel 1971, di trasferirsi alla CalArts, insieme a Schapiro.<sup>26</sup> Il progetto che nacque da questa collaborazione, *Womanhouse*, «provided a context for work that both in technique and in content revealed female experience»<sup>27</sup>.



Figura 1 - Sandy Orgel, *Linen Closet*, *Womanhouse*, 1972

Il cuore dell'intero progetto era rappresentato dalle opere di ciascuna artista che aveva preso parte alla creazione di *Womanhouse*, all'interno di un'intera abitazione, ormai desolata e nei pressi dell'università, dove fu data piena libertà di interpretazione per quanto riguardava i concetti di "donna" e "femminilità", nel tentativo di distruggere le idee preconcepite riguardo i ruoli di genere.<sup>28</sup> Il progetto aveva anche il fine di sperimentare la fantasia delle artiste, donne a cui veniva concessa la massima strumentalità di un ambiente, quale la casa, associata con la manualità femminile, in linea con i valori tradizionali, ma qui usato come espressione definitiva

<sup>26</sup> GERHARD, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", p. 596.

<sup>27</sup> CHICAGO, *Through the Flower*, p. 113.

<sup>28</sup> GOUMA-PETERSON, MATHEWS, "The Feminist Critique of Art History", p. 330; GERHARD, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", p. 596.



dell'artisticità e dell'*empowerment*. L'aspetto sperimentale dell'intera opera fu reso esplicito non solo all'interno del lavoro finale, ma anche durante la ristrutturazione della casa: Chicago, difatti, rischiando anche di reiterare l'ordine gerarchico basato sul concetto di autorità, spinse le proprie studentesse al di là dei propri limiti, psicologici e fisici, criticando la cura che esse avevano per l'estetica del proprio corpo e la ritrosia che veniva provata per i lavori manuali di restauro.<sup>29</sup> La personalizzazione dell'intera casa, inoltre, rivelò una singolare varietà di opere, amalgamate all'interno dell'ambiente, il cui fulcro venne localizzato nella cucina: secondo le stesse parole di Chicago e le narrazioni delle partecipanti all'opera, infatti, la cucina rappresentava un vero e proprio campo di battaglia a cui si associava contemporaneamente anche l'idea di affetto materno. Il risultato fu una maggiore evidenza del senso delle opere piazzate nella cucina, che avrebbero altrimenti rischiato di perdere la loro contestualizzazione se esposte in un luogo avulso dall'esperienza femminile. Il risultato fu la visualizzazione di elementi quali la monocromia di un'intera stanza, la contrapposizione tra ambienti più luminosi e spazi, interni agli ambienti stessi, più oscuri e disordinati.<sup>30</sup>

Sin dall'inizio, le reazioni nei confronti di *Womanhouse*, furono numerose: il progetto si rivelò essere un successo in termini di visite, nutrendosi di ammirazione da parte del pubblico femminile, che riuscì in maggior parte a captarne in maniera subitanea il messaggio.<sup>31</sup>

Le medesime modalità che portarono al completamento di *Womanhouse* furono impiegate per il capolavoro monumentale di Judy Chicago, *The Dinner Party*: in particolare, furono riutilizzate le pratiche di produzione collettiva, di istruzione di stampo femminista e fu anche approfondito il concetto di trasformazione tangibile della femminilità.<sup>32</sup> Siona Wilson afferma come il posizionamento permanente dell'opera in un'istituzione centrale quale l'Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art rappresenta non solo la notorietà dell'artista ma anche il significato storico del lavoro in sé<sup>33</sup>, oltre a un riconoscimento ufficiale della corrente femminista nell'arte da parte di organi autorevoli quali i musei.<sup>34</sup> Nelle intenzioni dell'artista, *The Dinner Party* avrebbe avuto il compito di esprimere il contributo storico delle donne in Occidente, in gran parte ignorato non solo dalla storiografia ufficiale ma anche dalla conoscenza

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 596.

<sup>30</sup> CHICAGO, *Through the Flower*, pp. 112 - 116.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 115; LEVIN, *Becoming Judy Chicago*, p. 199.

<sup>32</sup> GERHARD, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", p. 596.

<sup>33</sup> Siona WILSON, "Destinations of Feminist Art: Past, Present and Future", *Women's Studies Quarterly*, 36, ½, 2008, p. 329.

<sup>34</sup> FIELDS, "Frontiers in Feminist Art History", p. 2.

popolare: riconoscendo tale concetto, l'opera sarebbe stata in grado di modificare la prospettiva sulla realtà di chi la contemplava.<sup>35</sup>



Figura 2 - Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974 – 1979

L'interpretazione del femminismo di Chicago è evidente a partire dalla struttura dell'opera: un tavolo triangolare, i cui lati equidistanti potessero anche catalizzare l'uguaglianza sociale desiderata. Il tavolo, a sua volta, viene contestualizzato, posizionato su un pavimento dove sono ben visibili le iscrizioni di altri nomi femminili (novecentonovantanove per la precisione), in un effetto di semi-trasparenza, come simbolo di una base storica preesistente per le vicende delle personalità presenti a tavola. I piatti posati sul tavolo, tredici su ogni lato per un totale di trentanove postazioni, forgiati da porcellana di dimensioni più grandi rispetto alla quotidiana

---

<sup>35</sup> Judy CHICAGO, Sheila LEVRANT DE BRETTEVILLE, *The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage*, Garden City, Anchor Books, 1979, p. 12.

apparecchiatura, avrebbero rappresentato non solo l'esperienza a sé stante di specifiche figure femminili ma anche la tradizione dalla quale l'esperienza è stata in grado di originarsi.<sup>36</sup> Si è precedentemente accennato alla distinzione effettuata nei confronti dei vari tipi di arte, in particolare a quella relativa alle "arti minori", una definizione associata molto spesso con discipline quali l'artigianato e che, proprio in virtù di questa sottesa inferiorità, è stata anche campo di relegazione per le donne. Tuttavia, l'attrazione di Chicago nei confronti della relazione tra la porcellana e le donne, è stata il punto di partenza di una maggiore appropriazione da parte dell'artista nei confronti di questo particolare tipo di artigianato, divenendo anche il punto di maggior focalizzazione per *The Dinner Party*. Si è inoltre accennato alla ripresa, da parte dell'artista, del lavoro comunale già attuato per *Womanhouse*; questi fu incentivato dalla sponsorizzazione della creazione dell'opera, verso i volontari e le volontarie partecipanti, descritta come un'occasione per vivere il femminismo in prima persona, oltre che apprendere nuove tecniche artistiche: il risultato fu la collaborazione totale di quattrocento persone. Analogamente al progetto precedente, anche in *The Dinner Party*, ciascun volontario potette apportare la propria visione individuale riguardo l'esperienza proposta: non vi era nessun obbligo riguardo attivismi passati, progetti sociali contemporanei e partecipazione a eventi od organizzazioni. Ognuno poteva partecipare nella misura che riteneva più consona, diventando il principale fautore della propria esperienza.<sup>37</sup>

Dal punto di vista simbolico, Chicago ha voluto utilizzare la metafora del pasto, con l'intenzione di invitare le figure di donne come ospiti per enfatizzare maggiormente le loro narrazioni, nel panorama storico o mitologico da cui le medesime figure sono tratte. La complicata elaborazione che sottende l'iconografia presente nei piatti, ritrova uniformità nel simbolo della farfalla, presente come elemento decorativo su molti dei piatti esposti, che l'artista stessa ha voluto essere espressione di desiderio verso una maggiore libertà, nonché l'atto di liberalizzazione già avverato.<sup>38</sup> Numerose altre considerazioni sono state oggetto di riflessione: ad esempio, l'appartenenza delle donne presentate a tavola alle classi dominanti, ha fatto riflettere Chicago sulla parzialità della storia raccontata attraverso la sua opera; un altro punto rilevante è rappresentato anche dall'assenza di molte figure note, a causa dell'impossibilità nel reperire informazioni riguardo la loro vita o nell'influenzare l'opinione pubblica, ormai irremovibile sulla negatività di talune figure (Chicago cita, a questo proposito,

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 13 – 14.

<sup>37</sup> GERHARD, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", pp. 600 – 606.

<sup>38</sup> CHICAGO, LEVRANT DE BRETTEVILLE, *The Dinner Party*, p. 13.

l'esempio di Lucrezia Borgia). Si possono riconoscere, dunque, molteplici livelli di simbologia, non solo da un punto di vista generale dell'opera, ma anche a riguardo degli elementi individuali. Ancora una volta, i piatti, insieme al set visibile per ogni posto, fungono da espressione di ogni singola figura degli sforzi compiuti in passato dalle donne nel tentativo di migliorare la propria esperienza. La tavolata, nell'insieme, diviene un'icona del progressivo cambiamento storico e sociale, reo di un passaggio drastico da società, ove la donna poteva vantarsi di una maggiore detenzione del potere, allo stabilirsi di culture orientate verso una maggiore sottomissione della donna stessa. I piatti, dunque, nella loro simbologia, non sono da considerarsi singole cellule avulse dall'ambiente a loro circostante, ma come elementi che riescono a contestualizzare, nello sviluppo storico descritto da Chicago, le lotte portate avanti da donne, la cui vita e le cui opere vengono evidenziate attraverso un'evidente iconografia. I set che accompagnano ciascun piatto sono formati da un runner da tavola, insieme a un calice, delle posate e un fazzoletto; essi si dispongono per tutti e tre i lati della tavola, le cui estremità rappresentano, in ordine progressivo, lo sviluppo dall'era pre-patriarcale all'epoca finale della cultura greco-romana; dall'epoca caratterizzata dal germogliare del Cristianesimo all'era della riforma protestante; ed infine, il periodo storico compreso tra il Milleseicento e il Millenovecento circa.<sup>39</sup>

Di seguito, a dimostrazione della minuziosa ricerca svolta in fase di elaborazione e della monumentalità dell'opera nel suo insieme, verranno riportate l'analisi e la descrizione di alcuni piatti presenti nell'opera, anche ai fini di una maggiore comprensione dell'intento dell'artista;



Figura 3 - Judy Chicago, *Primordial Goddess, The Dinner Party*, 1974 - 1979

nello specifico, gli elementi presi in considerazione, rappresentano tutti il primo step di ciascuna linea temporale presente su ogni lato.

Il piatto che si presenta come primo in ordine cronologico, intitolato *Primordial Goddess*, al pari degli altri suoi corrispettivi, è stato creato a mano da della porcellana importata dal Giappone.

Il riferimento visivo all'organo sessuale femminile è immediato (e sarà oggetto di reiterazione per molte altre stoviglie): secondo l'artista stessa, la figura impressa sul piatto avrebbe avuto il compito di incanalare l'importanza dell'energia radicata nell'elemento femminile, così come concepita nelle tradizioni religiose antiche. La spiritualità espressa attraverso la natura femminile si configura in questa fase come un concetto ineffabile, abbozzando allo stesso tempo

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 52 - 56.

la figura della farfalla. La circolarità del piatto è attorniata da pelli di animale, descrivendo le forme primordiali di vestizione delle popolazioni antiche e puntigliate da gusci di cipree, anch'essi parte di una simbologia riguardante la rappresentazione femminile e l'iniziale comparsa della valuta monetaria.

Il secondo piatto volto a costituire il principio della seconda linea temporale, dal titolo *Marcella*, prende il nome da una nobile donna vissuta durante il periodo finale dell'Impero Romano, convertitasi al Cristianesimo dopo la morte del marito, sfidando in un primo momento le convenzioni sociali, rifiutando un secondo possibile matrimonio, e in seguito anche quelle via via più istituzionalizzate della Chiesa, la quale stava muovendo i primi passi verso una



Figura 4 - Judy Chicago, *Marcella, The Dinner Party*, 1974 - 1979

maggiore ostracizzazione delle donne. Ciò spinse Marcella a trasformare la propria abitazione in un luogo fisico di collettività e di accoglienza per donne dai differenti *background* culturali e religiosi fino alla sua morte (avvenuta a breve distanza temporale dal sacco di Roma, nel 410), organizzando così il primo modello di comunità monastica per donne. Il piatto appartenente alla sua figura, acquista la sua importanza non solo attraverso il modello decorativo e i suoi colori ma anche attraverso la composizione del runner sottostante, il cui motivo ricorda uno dei



Figura 5 - Judy Chicago, *Anne Hutchinson, The Dinner Party*, 1974 - 1979

punti chiave dell'architettura cristiana, ovvero la basilica.

Protagonista del terzo piatto qui preso in considerazione, nonché principio della terza linea cronologica, è quello di Anne Hutchinson, figura storica statunitense, vissuta nella Massachusetts Bay Colony nella prima metà del diciassettesimo secolo insieme alla sua famiglia. Hutchinson, poiché proclamatrice di dottrine contrarie agli insegnamenti della Chiesa (quale la presenza dello Spirito Santo in ciascun individuo, in contrasto con la dottrina che predicava l'esistenza di pochi eletti), venne processata dalle istituzioni ecclesiastiche, con conseguenti scomunicazione ed esilio. Dal punto di vista figurativo, il piatto riprende la tradizione americana della "*mourning picture*" (immagine luttuosa), la quale spesso riprende motivi naturali o artistici tipici del cordoglio, quale il salice piangente o l'urna greca. Nel caso di *The Dinner Party*, l'immagine si dirama sull'intera geometria del piatto, come un velo, con un particolare impatto simbolico sui margini, a dimostrazione della traiettoria esistenziale di Hutchinson, in fuga da convenzioni sociali e

morali soffocanti.<sup>40</sup>

Fin dal suo primo anno di esposizione, *The Dinner Party* ha guadagnato la definizione di opera innovatrice, utilizzando, paradossalmente, una tecnica tradizionale quale quella dell'artigianato, per trasmettere un vero e proprio messaggio di sfida nei confronti delle gerarchie maschili preesistenti, abituate ad esaltare la figura virile dell'eroe. L'opera, inoltre, è riuscita ad attirare maggiore attenzione (e di conseguenza anche numerose controversie) anche grazie alla spudoratezza delle immagini presenti sui piatti, chiaramente influenzati dalla sessualità femminile.<sup>41</sup>

Fin dalla loro prima apparizione in veste ufficiale, le opere di Judy Chicago hanno avuto il potere catalizzatore di attrarre la curiosità, le critiche e le riflessioni di chi le ammirava; tuttavia, il conteggio delle reazioni non può essere l'unico criterio di valutazione per un'artista i cui traguardi includono una maggior inclusione della narrazione femminile dell'arte e una più approfondita discussione del ruolo della donna nella storia. È altresì innegabile l'impegno di Chicago nell'aver voluto allargare maggiormente il campo educativo di temi affiliati all'arte femminista, introducendo un'interessante prospettiva sul significato di tale arte.

Al pari del lavoro compiuto da Judy Chicago, per poter meglio comprendere il modello di opposizione alle disuguaglianze sociali contro cui si pone l'arte femminista, sarebbe interessante analizzare il lavoro di un altro gruppo artistico, le Guerrilla Girls.

Visitando il loro sito ufficiale, la dichiarazione d'intenti del collettivo femminista appare subito chiara: nella scelta di indossare maschere da gorilla (animale scelto anche per la consonanza del nome con il termine *guerrilla*) che coprono completamente il volto delle partecipanti, garantendo loro l'anonimato, le Guerrilla Girls vogliono focalizzare completamente l'attenzione sui temi da loro maggiormente trattati, quali la discriminazione razziale e di genere, definendo il loro attivismo, in base a questa descrizione, come femminismo intersezionale. Il collettivo, inoltre, rivendica in maniera consapevole tutte le azioni compiute, anche quelle più polemiche, attuate soprattutto nei confronti di luoghi rappresentativi dell'arte e della sua ufficiosità.<sup>42</sup>

Come ha precisato Alice Wexler, nella loro veste istituzionale, i musei potrebbero apparire come dispensatori positivi di cultura; tuttavia, nonostante la selezione dei lavori esposti da parte dei musei stessi possa apparire come una decisione dettata dalla volontà di attrarre soprattutto i

---

<sup>40</sup>*Ibid.*, pp. 13, 57, 69 – 70, 81 – 82.

<sup>41</sup> LEVIN, *Becoming Judy Chicago*, pp. 305, 307.

<sup>42</sup> Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls*, <https://www.guerrillagirls.com/>, 14 novembre 2019.

giovani visitatori e nel far apparire le varie opere d'arte quasi come distaccate dal contesto in cui si trovano, dunque in uno stato di arte imperitura, è altresì importante comprendere l'importanza della rappresentazione all'interno delle varie collezioni museali. A tal proposito, una volta notata la totale assenza critico-analitica della prospettiva femminista e delle minoranze rappresentate in minima (o nulla) parte all'interno delle istituzioni d'arte ufficialmente riconosciute, sono state proprio le Guerrilla Girls a mettere in luce il fattore discriminante che prende posto nei principali musei e gallerie d'arte degli Stati Uniti. Il collettivo femminista, difatti, ha contato come produzione di artisti uomini e bianchi più della metà delle opere presenti in luoghi come il Museum of Modern Art e il Guggenheim, dove la loro percentuale si aggira sempre intorno all'80% o 90% (o, comunque, non scende mai al di sotto del 50%), al contrario delle artiste donne, che rappresentano sempre meno della metà dei lavori, o delle minoranze, molto spesso vicino allo zero in termini di esposizione. Alcune motivazioni stanti alla base di questa rappresentazione minima possono essere trovate in fattori economici: i musei dove vige una selezione artistica meno discriminante, sono comunque soggetti a una notevole critica finanziaria, poiché la loro decisione di esporre lavori di personalità sconosciute, potrebbe non trovare l'appoggio di possibili finanziatori. Un'ulteriore spiegazione risiede nel fatto che molto spesso le opere esposte tendono a una narrazione pulita, scevra da controversie e dibattiti sociali contemporanei. Per risolvere l'annosa questione, Wexler propone una maggiore inclusione nell'arte, tentando anche la via del ritorno alla comunità originaria delle opere, che acquisterebbero nuovi significati contestualizzati nei luoghi prodotti dalla popolazione locale. Le *Guerrilla Girls* hanno dato ottima esemplificazione di questo concetto, riappropriandosi dello spazio delle strade.<sup>43</sup>

Il gruppo femminista, fin dai suoi albori, ha saputo adottare un'efficace tecnica di enfaticizzazione delle proprie idee, mettendo in risalto la loro strategia di attivazione delle coscienze. Le origini del collettivo possono essere ripercorse fino al 1985, anno in cui sette artiste decisero di smuovere le acque del mondo dell'arte newyorkese in occasione di una mostra, inaugurata nel 1984, al Museum of Modern Art (MoMa) di New York, intitolata "*An International Survey of Recent Painting and Sculpture*", un'esibizione che poteva vantare la presenza di opere appartenenti a quasi centosettanta artisti tra i quali, tuttavia, le artiste donne rappresentavano solo una minima parte, nell'esiguo numero di tredici, e la presenza di donne

---

<sup>43</sup> Alice WEXLER, "Museum Culture and the Inequities of Display and Representation", *Visual Art Research*, 33, 1, 2007, pp. 25 – 27, 30 – 31.

di colore fu totalmente esclusa.<sup>44</sup> Il lavoro, da parte delle *Guerrilla Girls*, si prefigura fin da subito non come creazione artistica, ma come una denuncia radicale della discriminazione di genere nel mondo dell'arte, come recitano anche i poster comparsi, in occasione della mostra tenutasi al MoMa, per le strade di New York, a Manhattan.<sup>45</sup>



Figura 6 - Guerrilla Girls, *What Do These Artists Have In Common?*, 1985

Secondo una delle attiviste precedentemente appartenenti al gruppo, il progetto nacque nel medesimo anno della mostra, a cui seguì subito dopo la creazione del poster intitolata *What Do These Artists Have in Common?*, una dichiarazione irreverente sugli artisti le cui opere vengono

<sup>44</sup> Ellen C. CALDWELL, "The Guerrilla Girls Turn 30", *JStor Daily*, 8 settembre 2015, <https://daily.jstor.org/the-guerrilla-girls-turn-30/>, 14 novembre 2019; Kim KANATANI, Vas PRABHU, "Instructional Resources: Artists Comment on Museum Practices", *Art Education*, 49, 3, 1996, p. 27; Melena RYZIK, "The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages", *The New York Times*, 5 agosto 2015, <https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html>, 14 novembre 2019; "Gertrude STEIN" et alia, "Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story", *Art Journal*, 70, 2, 2011, p. 89.

<sup>45</sup> Nicola MCCARTNEY, *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities*, I.B. Tauris & Co. Ltd, Londra, 2018, p. 116; Catherine GOURLEY, *Ms. And the Material Girls: Perceptions of Women from the 1970s Through the 1990s*, North Minneapolis, Twenty-First Century Books, 2008, p. 107.



regolarmente esposte in luoghi con un'evidente scarsità di lavori da parte di artiste donne, affiggendone diverse copie nelle vie di SoHo.<sup>46</sup> Il metodo di impiego dei poster è stato spiegato in maniera esplicita anche da due delle figure fondanti del collettivo femminista, tuttora attive nella sua gestione: il poster si prefigura come strumento in grado di attrarre l'attenzione dello spettatore su temi ritenuti difficili da affrontare come, in questo caso, il sessismo nel mondo dell'arte. Di forte impatto è stato, a dimostrazione di questa teoria, l'apparizione di poster, nel 1989, che mettono in evidenza la contraddizione dell'assenza di donne in veste di artiste tra le collezioni presenti al Metropolitan Museum of Art e la loro presenza all'interno delle collezioni stesse come soggetti raffigurati, ma spesso esposte agli occhi del visitatore nella loro nudità; dati, questi, che non trovano un corrispettivo paritario tra gli uomini raffigurati nelle opere del museo ma che sono invece preponderanti tra le file degli artisti esposti.<sup>47</sup>

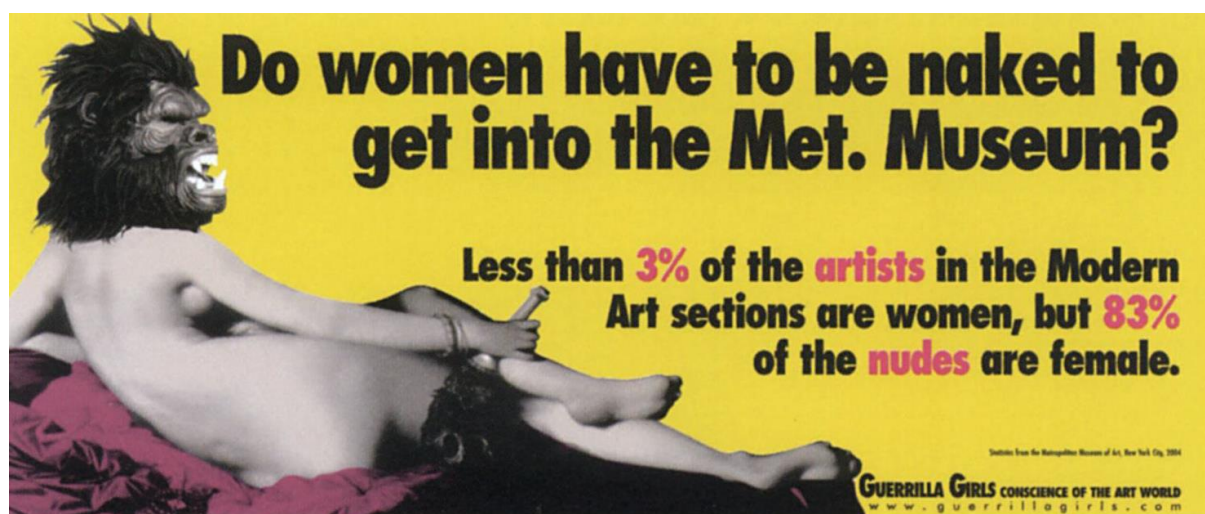


Figura 7 - Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met Museum?*, 1989

Da queste premesse, si possono subito evincere alcune caratteristiche regolarmente riproposte dalle *Guerrilla Girls*: i poster sono anche un efficace strumento di umorismo, dal gusto satirico, per mettere in discussione gli schemi istituzionali che governano le gerarchie razziali e di genere. La chiave parodistica dei loro slogan, serve tuttavia anche a inquadrare meglio il linguaggio che utilizzano per enunciare le loro idee, di matrice simile a quello delle istituzioni contro cui si oppongono, al fine di adottare e farsi riconoscere delle modalità autoritarie. Il tipo di humour usato dal gruppo è evidente anche attraverso la loro immediata presentazione nominale e visiva: *guerrilla* indica ovviamente una figura militare, proprio per meglio enfatizzare lo stato di guerra

<sup>46</sup> "Getrude STEIN" et alia, "Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story", pp. 89 – 90.

<sup>47</sup> "Frida KAHLO", "Kathe KOLLWITZ", "Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls", *Getty Research Journal*, 2, 2010, pp. 203 – 204.

in cui il collettivo agisce. Allo stesso tempo, essa diviene anche parte del gioco di parole creato con *gorilla*, nato da un errore tipografico commesso da una delle appartenenti al gruppo, ma che ben presto è divenuto fonte di ispirazione per l'anonimato che le artiste hanno voluto proteggere sin dall'inizio del loro operato. La vera identità delle appartenenti al gruppo, difatti, continua a essere nascosta non solo attraverso le maschere animalesche ma anche attraverso l'adozione di nomi femminili, appartenenti a grande figure del passato di artiste o scrittrici, come nel caso di Frida Kahlo e di Getrude Stein. L'anonimato, come precedentemente accennato, ha la duplice funzione di non distrarre il pubblico da quelle che sono le problematiche affrontate dal collettivo e di omaggiare alcune delle personalità femminili storicamente sottostimate dalla critica.<sup>48</sup>

Un ulteriore punto chiave della loro produzione che risulta subito evidente, è l'appropriazione della dimensione urbana, quale quella di New York, per l'apposizione di quella che dal gruppo stesso non è mai stata definita propriamente come arte ma come un atto politico. Vi è inoltre da notare la varietà dei temi che hanno costituito e costituiscono tutt'oggi la parte centrale dell'attivismo delle *Guerrilla Girls*. Dal punto di vista teorico, a partire dagli anni Settanta e Ottanta negli Stati Uniti, la seconda generazione del femminismo si è dovuta confrontare con la mancanza di temi quali la discriminazione razziale e sessuale anche all'interno delle proprie file, con la maggioranza delle attiviste che metteva più in luce il conflitto del maschile contro il femminile e non una maggiore inclusione delle minoranze etniche e sessuali. In questo contesto, anche l'azione delle *Guerrilla Girls* è stata dettata dalla volontà di partecipare maggiormente a questo tipo di discussione, non solo nel mondo dell'arte ma anche nel al di fuori di esso.

Tuttavia, come hanno raccontato anche alcune testimonianze interne, il collettivo non è stato del tutto esente dalla replica delle discriminazioni vigenti al di fuori di esso; nonostante ci fosse una certa diversità in termini di rappresentazione etnica e di orientamento sessuale (al contrario invece della presenza maschile, esplicitamente negata dal gruppo), è apparso chiaro a molte delle partecipanti la ricreazione di gerarchie di potere, le quali hanno influito molto sull'esito decisionale nell'ambito dei vari progetti. È stata fatta notare una certa discrepanza di intenti tra le giovani generazioni appartenenti alle *Guerrilla Girls* e alcuni dei suoi membri fondanti, soprattutto a causa dell'introduzione di criteri qualitativi – dettati dalle sfere alte del gruppo -

---

<sup>48</sup> Sheri KLEIN, *Art and Laughter*, London, I.B. Taurus & Co. Ltd, 2007, p. 70; GOURLEY, *Ms. And the Material Girls*, pp. 109 – 110; MCCARTNEY, *Death of the Artist*, p. 123.

che hanno pregiudicato l'effettivo operato di alcune partecipanti.<sup>49</sup>

Ulteriori critiche sono arrivate direttamente dal mondo dell'arte, ove artiste come Silvia Kolbowski hanno rimproverato l'assenza di responsabilità da parte del gruppo femminista nel criticare il sistema, adottando gli stessi criteri di accettazione proposte dall'ufficiosità delle istituzioni.<sup>50</sup> Una problematica, questa, a cui il gruppo ha fatto direttamente riferimento, rappresentata anche dall'inclusione del loro operato all'interno di quelle stesse istituzioni, quali i musei e le gallerie, soggette alle critiche da parte del collettivo fin dalle sue origini. Nonostante non si sia saputo elaborare una soluzione oggettivamente esatta, le *Guerrilla Girls* hanno deliberato, di conseguenza, di accettare gli inviti da parte di tali istituzioni, grazie al grado di visibilità che possono trarre da questo tipo di collaborazioni, insieme all'ironia scaturita dalla presenza delle loro denunce all'interno dei luoghi a cui si rivolgono.<sup>51</sup>

In conclusione, l'attenzione che le *Guerrilla Girls* hanno saputo attirare, non solo su scala nazionale ma anche oltreoceano<sup>52</sup>, è solo uno degli indizi che predispongono un'analisi che deve essere ritenuta imprescindibile al fine di una migliore comprensione delle dinamiche di potere che spesso governano il mondo dell'arte. Dinamiche la cui essenza non può ritenersi fundamentalmente cambiata dagli anni dell'attivismo artistico e politico di Judy Chicago e delle *Guerrilla Girls*, ma che continua a essere un valido spunto di riflessione sul percorso affrontato dall'arte femminista fin dal proprio germogliare, e che possono diventare un legittimo termine di paragone per altri panorami vigenti, quale quello giapponese.

---

<sup>49</sup> "STEIN" et alia, "Guerrilla Girls BroadBand", pp. 93, 96 – 97.

<sup>50</sup> Josephine WITHERS, "The Guerrilla Girls", *Feminist Studies*, 14, 2, 1988, p. 288.

<sup>51</sup> KAHLO", "KOLLWITZ", "Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls", p. 208.

<sup>52</sup> Anna C. CHAVE, "The Guerrilla Girls' Reckoning", *Art Journal*, 70, 2, 2011, p. 111.

## Capitolo 2

# L'arte femminista in Giappone

### 2.1 Arte al femminile secondo la tradizione

Sebbene possa sembrare difficile creare una linea di contatto tra l'arte femminile e femminista in Giappone e la storiografia occidentale, una più approfondita ricerca potrebbe aiutare ad analizzare meglio quali furono i meccanismi che, nel contesto sociale, caratterizzarono la cronologia dell'arte prodotta dalle donne.

Nonostante non si abbia la possibilità di parlare di attivismo coscientemente orientato verso intenti femministi, nel Giappone dell'epoca premoderna si assistette, all'interno del panorama artistico, a un numero crescente di donne, non più soggetti passivi della rappresentazione artistica, ma fautrici attive della creazione di opere, la cui carriera rientrava per la maggior parte nel campo delle arti visive, e che contribuì a un maggior risalto della presenza femminile nello spazio artistico a partire dal XVII secolo.<sup>1</sup> Volendo indagare più approfonditamente l'origine di questo fenomeno, si potrebbe meglio analizzarne la data di inizio, coincidente con il passaggio al periodo Edo (1603 – 1868) la cui formazione, oltre a rappresentare un netto cambiamento in termini politici, economici e sociali, influì anche sugli stili e i processi di creazione artistica. L'instaurazione del potere Tokugawa rappresentò uno stimolo, diretto e trasversale, per la ricerca di nuove espressioni artistiche, influenzate dagli avvenimenti sociali, politici ed economici causati dallo instaurarsi di un potere feudale centralizzato: da questo punto di vista, ancora una volta, l'arte si presenta come un prodotto contestualizzato all'interno della storia a cui appartiene, e non come un elemento atemporale e avulso dalle circostanze legate alla sua creazione.

A partire dall'opera di unificazione territoriale di Hideyoshi, i legami di tipo commerciale con il mondo esterno all'arcipelago vennero maggiormente incentrati verso i poli di contatto con le navi portoghesi, i cui scambi sarebbero dovuti diventare esclusiva commerciale del governo, in un'area delimitata nelle regioni orientali. Nonostante il successo di Hideyoshi nell'assicurare un potere di tipo centralizzato grazie alle riforme che coinvolsero i *daimyō* e il libero mercato, in seguito all'ascesa di Tokugawa Ieyasu e alla proclamazione alla carica di *shōgun*, nel 1600, le relazioni con il mondo occidentale si inasprirono ulteriormente. Con l'instaurazione del

---

<sup>1</sup> Patricia FISTER, YAMAMOTO Fumiko Y., *Japanese Women Artists 1600-1900*, New York, Harper & Row, 1988, p. 9.

periodo del Sakoku, in cui il Giappone annunciava la propria reclusione totale, gli unici contatti permessi con le potenze straniere furono limitati a poche località, tra le quali Nagasaki, sotto la stretta di controllo del governo stabilitosi a Edo.<sup>2</sup>

Una delle dirette conseguenze scaturitesi da questo tipo di isolazionismo volontario fu una notevole crescita economica, la cui prosperità andò a beneficio di molte classi sociali, ora rigidamente suddivise secondo una precisa gerarchia. L'allargamento dell'istruzione anche alle classi meno abbienti, all'interno dei centri urbani, diede origine a un nuovo gruppo di peculiare risalto sociale e culturale, categorizzato come la nuova borghesia emergente, il cui epicentro simbolico può essere ritrovato all'interno della prospera città di Edo, fondata nel 1603. A partire da questo nuovo laboratorio di usi e costumi della popolazione, un nuovo stile di vita risuonò in altre località urbane, rendendo protagonisti gli appartenenti alla classe dei *chōnin*, i cui interessi si indirizzavano principalmente verso i divertimenti mondani, sviluppatisi negli ambienti cittadini.<sup>3</sup> Tuttavia, questi nuovi fervori culturali si accompagnarono a una maggiore limitatezza per la condizione femminile, i cui parametri furono delineati secondo l'etica confuciana adottata ufficialmente dallo shogunato: il ruolo della donna veniva adesso confermato come inferiore a quello dell'uomo, e subordinato alle figure ritenute al di sopra della sua autorità, quali quella paterna, coniugale e filiale.<sup>4</sup>

Le differenze sociali tra le donne appartenenti a classi diverse furono particolarmente evidenti nella redistribuzione del lavoro e dei doveri: negli ambienti rurali, le donne potevano contare su una certa condivisione del potere insieme ai mariti, grazie al proprio contributo nei lavori agricoli; le mogli dei mercanti, invece, al contrario delle donne appartenenti alle classi più elevate sottoposte a regole comportamentali più ferree, godevano di una certa libertà, economica e sociale, tale da permettere loro di partecipare ai passatempi mondani che stavano fiorendo in città. In questo stesso periodo storico, si poterono osservare anche i germogli di una prima coscienza di rivendicazione paritaria, attraverso figure quali quella di Tadano Makuzu, esplicitamente critiche del trattamento riservato alle donne, descritte come manipolate alla stregua di oggetti, a fini di benefici economici e riproduttivi.<sup>5</sup> Un tipo di limitatezza sociale testimoniata anche dalla circolazione di testi quale lo *Onna daigaku* ("Il grande insegnamento

---

<sup>2</sup> Rosa CAROLI, Francesco GATTI, *Storia del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2006, pp. 130, 134 – 135, 137, 140, 148.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 161 – 162; Penelope MASON, Donald DINWIDDIE, *History of Japanese art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005, p. 274.

<sup>4</sup> FISTER, YAMAMOTO, *Japanese Women Artists 1600-1900*, p. 10.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 11.

per la donna”), appartenente alla prima metà del XVIII secolo, di Kaibara Ekiken, i cui inflessibili comandamenti furono inizialmente rivolti alle mogli degli esponenti della classe samuraica, enfatizzando il rigore con cui le donne dovevano essere formate in termini universalizzanti.<sup>6</sup>

Un fenomeno sociale e politico così complesso come quello della condizione femminile, tuttavia, non può essere analizzato unicamente secondo i parametri delle restrizioni sociali imposte al tempo: i cambiamenti culturali che caratterizzarono le arti giapponesi nel periodo Edo divennero anche il riflesso di maggiori opportunità per i talenti femminili, la cui crescita ed esposizione furono direttamente proporzionali alle ispirazioni che tale periodo storico fece nascere in seno alla movimentazione dei propri ceti urbani.<sup>7</sup>

La prosperità di un centro culturale e sociale quale Edo fu incentivata maggiormente dall’istituzione di zone quali Yoshiwara e Asakusa, altresì caratterizzate come quartieri di ritrovo e di piacere, che ben presto si conquistarono un ruolo in primo piano nella produzione di una nuova forma artistica che prese forma nelle stampe *ukiyo-e*, i cui soggetti trassero ispirazione dalle figure che popolavano le nuove aree di intrattenimento urbano, come le cortigiane e gli attori protagonisti delle rappresentazioni teatrali di *kabuki*.<sup>8</sup> La fama che accompagna tutt’oggi gli esponenti dell’arte dello *ukiyo-e* caratterizza l’analisi del panorama artistico giapponese del XVIII secolo; una delle figure di spicco è quella di Katsushika Hokusai (1760 – 1849), la cui arte visionaria sulle stampe di legno attrasse fin da subito l’interesse di vari collezionisti.<sup>9</sup> Nonostante la consolidata autorità della figura di Hokusai, difficilmente ci si può avvicinare all’argomento partendo da quelli che possono essere considerati come suoi corrispettivi femminili, secondo i parametri di fama e di produzione.

A dispetto di queste premesse, tuttavia, il mondo delle stampe si dimostrò più aperto rispetto agli ambienti artistici tradizionali nei confronti delle donne: un atteggiamento incoraggiato anche dalla sregolatezza della vita sociale attiva nei quartieri di piacere, dedicata al libertinaggio e agli svincoli dalle ristrettezze sociali nuovamente imposte dai precetti confuciani.<sup>10</sup> La presenza delle donne nei vari atelier non fu sicuramente rappresentata da episodi isolati: nel

---

<sup>6</sup> “Il ‘grande insegnamento’ per la donna” in Luisa BIENATI, Adriana BOSCARO (a cura di), *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio Editori, 2010, pp. 194 – 195.

<sup>7</sup> FISTER, YAMAMOTO, *Japanese Women Artists 1600-1900*, p. 9.

<sup>8</sup> MASON, DINWIDDIE, *History of Japanese art*, pp. 274 – 275; HASHIMOTO Kizō, *Nihon bijutsu no joseitachi* (Le donne nell’arte giapponese), Tōkyō, Sansaisha, 1970, pp. 118 – 119, 146 – 147.

<sup>9</sup> MASON, DINWIDDIE, *History of Japanese art*, p. 289.

<sup>10</sup> FISTER, YAMAMOTO, *Japanese Women Artists 1600-1900*, p. 47.

periodo di passaggio tra il 1700 e il 1800, un numero crescente di artisti dimostrò la volontà di accogliere nelle proprie botteghe assistenti di ambo i sessi, instaurando un lavoro di collaborazione nella produzione delle stampe e influenzando anche lo stile con cui si rendevano protagoniste le donne all'interno delle opere stesse. Se, infatti, all'origine della nuova corrente artistica, le figure che popolavano l'immaginario del mondo fluttuante potevano contare su un elemento omogeneo di delicatezza e di intrattenimento, con il progredire del XIX secolo vi fu una vena maggiormente progressista, tesa a rappresentare le donne nelle vesti di figure storiche, distinte da tratti virtuosi ed eleganti.<sup>11</sup> Si è accennato, in precedenza, alla figura di Hokusai: la medesima persona dell'artista può essere un interessante punto di partenza per l'analisi di Katsushika Ōi (nome d'arte di Ei o Oei), figlia di Hokusai, il cui talento ne permise un certo riconoscimento.<sup>12</sup> Le scarse informazioni sulla vita di Ōi potrebbero confermare un senso di fama offuscata, soprattutto in relazione alla ben più nota figura del padre, in un periodo storico in cui il percorso da artista intrapreso dalle donne stava diventando una realtà concreta ma non ordinaria.<sup>13</sup>

Allo stesso tempo, il lavoro di rivalutazione nei confronti delle opere di Ōi, ha fatto sì che le venisse riconosciuto un particolare stilema che, secondo le parole dello studioso Kubota Kazuhiro, si identifica ne «lo stile elaborato e attento al dettaglio che modella, illumina, ombreggia e oscura in un modo che, nel contesto giapponese coevo, sarebbe stato ritenuto “europeo”».

14

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>12</sup> KOBAYASHI Tadashi, “The Floating World in Light and Shadow: Ukiyo-e Paintings by Hokusai’s Daughter Ōi”, in John T. CARPENTER, *Hokusai and his age: ukiyo-e painting, printmaking and book illustration in late Edo Japan*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 93.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 93 – 94.

<sup>14</sup> Timothy CLARK, *Hokusai: oltre la Grande onda*, Torino, G. Einaudi, 2018, p. 18.



Figura 8 – Katsushika Ōi, *Yoshiwara Kōshisakinozu* (吉原格子先之図, “Stanza dell’esposizione a Yoshiwara di notte”), circa 1800 – dopo 1857

L’opera *Yoshiwara Kōshisakinozu* (吉原格子先之図, “Stanza dell’esposizione a Yoshiwara di notte”) dimostra la coerenza nella rappresentazione dei soggetti di Ōi, appartenenti, come da canone, al mondo del quartiere di piacere di Yoshiwara, dove agenti assolute della sua dissolutezza sono le cortigiane, nell’opera sedute in fila, all’interno di un bordello, e contraddistinte da colori vivaci. La mancanza di ostacoli nella loro traiettoria visiva le rende distinguibili ai potenziali clienti che si affacciano alla grata del locale. Il contrasto con l’ambiente circostante è evidente, grazie a un sapiente gioco di chiaroscuri, che bilancia la vivacità dell’ambiente delle cortigiane. Catturando la scena nei primi momenti serali, Katsushika Ōi è riuscita a infondere un senso simbolico nella stampa, enfatizzando la dimensione onirica del quartiere, contrapposta alla realtà più oscura, rappresentata dalla clientela esterna al bordello.

Si può notare come il perimetro interno della stanza sia occupato dalle cortigiane, la cui omogeneità è da ritrovarsi non solo nei vistosi costumi, di cui si intravedono i colori sgargianti, ma anche nella loro posizione inginocchiata sul tappeto rosso, e dalla quasi impossibilità data allo spettatore di catturare i volti nella loro interezza; un ulteriore indizio dell’artista sullo strato



simbolico, quasi a dimostrazione della cessione delle personalità individuali delle cortigiane, ormai alla mercé degli scambi intrattenutivi del quartiere. Ulteriori osservazioni possono essere fatte sull'aspetto decorativo e architettonico della struttura: suddiviso in porzioni dalla grata divisoria, il muro a destra presenta un'immagine di un albero di pino, probabilmente dipinta su carta, mentre sullo sfondo si può scorgere la presenza di una porta scorrevole. L'uniformità della stanza è rotta dalla presenza di una cortigiana affacciata alla vetrina di legno, mentre cerca di avvicinare più da vicino un possibile cliente. Al contrario delle sue colleghe, la cortigiana presentata quasi al centro della scena viene avvolta dalla più completa oscurità, eccezion fatta per le spille presenti nella sua capigliatura. Il senso di anonimato che avvolge la sua figura prosegue anche per la clientela verso cui è rivolta, contraddistinta da pochi tratti di vestiario, e circondata dalle luci soffuse provenienti dalle lanterne o dalla stanza del bordello. A sinistra dell'opera, si può osservare una figura di ritorno al locale, le cui vesti e le cui decorazioni nei capelli non lasciano dubbi sulla sua appartenenza professionale. Il rimando a toni cromaticamente vivaci è dato anche dalla presenza della tenda blu, dove spicca in grande il nome del locale, *Izumiya*, riprodotto anche su una targa illuminata. Infine, sulle lanterne si possono notare dei caratteri tratti da «*Ōi Eijō*», consolidando l'appartenenza dell'opera alla figlia di Hokusai.

Grazie all'aperto contrasto cromatico e alla presenza di figure unificate all'interno della propria

sfera di appartenenza sociale, ma distinte nel rispettivo scambio, Katsushika Ōi è riuscita a trasmettere il senso contraddittorio che rivestiva l'atmosfera di Yoshiwara.<sup>15</sup>



Figura 9 - Katsushika Ōi, *Sankyoku gassō zu* (三曲合奏図, “Tre suonatrici”)

Un'altra opera che si contraddistingue per la delicatezza con cui vengono presentate le figure protagoniste, attraverso una varietà tonale di luci e ombre, è *Sankyoku gassō zu* (三曲合奏図, “Tre suonatrici”), dove risalta subito l'attenzione per i dettagli. Le tre figure femminili sono presentate in cerchio, con i visi rivolti gli uni verso gli altri e i corpi inginocchiati, due dei quali avvolti da colorati *kosode*, contraddistinti da motivi variopinti, quali farfalle rosa e blu, righe gialle e nere, fiori dalle varie sfumature vermiglie, in contrasto con la semplicità del vestito marrone indossato dalla figura a destra. L'influenza e l'interesse dell'arte occidentale dell'artista è presente nel tentativo di ombreggiatura sul *kosode* della donna a sinistra. La magnificenza degli indumenti ornati dai più disparati colori e motivi, insieme alle corrispettive

<sup>15</sup> CLARK, *Hokusai*, p. 297; KOBAYASHI, “The Floating World in Light and Shadow”, in CARPENTER, *Hokusai and his age*, pp. 96 – 97.

decorazioni nei capelli, funge da cornice per i visi delle tre fanciulle, il cui candore rimanda all'incarnato delle mani, impegnate nell'impugnare o nel suonare i rispettivi strumenti tradizionali. Gli abiti, inoltre, rivelano la classe e il rango di appartenenza di ognuna delle interpreti qui rappresentate: la figura dipinta di spalle all'osservatore, oltre a risaltare per la ricchezza di dettagli sul vestiario, sembrerebbe confermare il suo status di giovane cortigiana attraverso lo stile del *kosode* a maniche lunghe e del tipo di capigliatura, che rivela in primo piano il particolare della bianca nuca. La figura a sinistra sembrerebbe essere quella di una geisha più avanti con gli anni, in confronto alla figura centrale, caratterizzata da toni brillanti ma meno arditi; infine, una figura di paesana chiude il cerchio, a destra, rivelando uno stile più semplice ma decorato da rifiniture nei motivi e nei colori dello *obi* e delle maniche. Ciò che regala un ulteriore ritmo visuale alla scena, è la presenza di diversi strumenti assegnati alle protagoniste: un *koto* al centro, uno *shamisen* a sinistra e un *kokyū* a destra il cui accompagnamento con i movimenti delle suonatrici e la loro posizione circolare, suggeriscono un continuo andamento musicale. Infine, in basso a destra, si può notare la firma dell'artista "Ōi Eijo hitsu", confermandone l'appartenenza creativa.<sup>16</sup>

Le poche opere disponibili appartenenti a Katsushika Ōi non possono essere considerate come modelli uniformanti per tutte le donne che, in contemporanea e in seguito, avviarono la propria carriera nell'ambito artistico; è altresì interessante constatare come, nonostante le influenze subite dalla figura paterna, il lavoro di Ōi si contraddistingua come originale nella sua produzione. L'affermarsi di figure professionali nel campo dell'arte in periodo Edo riuscì a formare un nuovo input per la creazione di vere e proprie associazioni esclusive per le artiste, insieme anche all'istituzione di nuove università che permettevano l'iscrizione anche alle donne, soprattutto durante i periodi Meiji e Taishō.<sup>17</sup> Tuttavia, è solo con l'approcciarsi del XXI secolo che si può cominciare a parlare di agitate rivendicazioni, preludio a una vera e propria rivoluzione in un'arte coscientemente femminista, come di seguito analizzato.

## 2.2 Cambiamenti sociali dagli anni Settanta

Si può osservare in Giappone un significativo cambiamento riguardante i diritti delle donne a livello sociale e politico a partire dagli anni Settanta del Novecento, grazie anche alle prime

---

<sup>16</sup> KOBAYASHI, "The Floating World in Light and Shadow", in CARPENTER, *Hokusai and his age*, p. 100; FISTER, YAMAMOTO, *Japanese Women Artists 1600-1900*, p. 133.

<sup>17</sup> KIRA Tomoko, *Josei gakatachi no sensō* (La guerra delle artiste donne), Tōkyō, Heibonsha, 2015, pp. 16 – 17; YOSHIMOTO Midori, "Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde: Celebrating a Multiplicity", *Woman's Art Journal*, 27, 1, 2006, pp. 26 – 27.

movimentazioni di attività studentesche, che contribuirono all'ampliamento della cornice storica della seconda ondata femminista, la cui attività giunse anche all'elaborazione di temi quali la liberazione femminile in ambito sociale e sessuale.<sup>18</sup>

Da questo punto di vista, le agitazioni nate in Giappone nel XXI secolo non sono generalmente considerate come un fenomeno totalmente inaspettato: delle prime imprese di protesta nacquero a partire dagli anni Sessanta, spinte anche dall'atmosfera di opposizione radicale che regnava negli ambienti universitari, soprattutto come risposta di resistenza in merito a eventi storici quali la guerra in Vietnam e la revisione, avvenuta all'inizio degli anni Sessanta, dei trattati di pace e di sicurezza che il Giappone aveva precedentemente firmato nel 1952.<sup>19</sup> Le forti proteste, dunque, nacquero da cause prettamente politiche e si solidificarono nonostante la prospera crescita economica causata dall'appoggio del Giappone verso le milizie americane, radicalizzandosi nel biennio 1968 – 1969, insieme ai movimenti di dissenso in altri paesi.<sup>20</sup>

Tuttavia, la presa di coscienza politica da parte dei gruppi attivisti, facenti riferimento alla Nuova Sinistra, non si associò subito con il raggiungimento di una situazione maggiormente paritaria tra i sessi all'interno dei medesimi gruppi, nonostante le basi antesignane di giustizia sociale su cui essi si ponevano. Le attività svolte dalle donne in questo particolare periodo storico non sempre furono riconosciute nella loro integrità dalla controparte maschile, e furono spesso accompagnate dall'assegnazione di compiti periferici. L'esclusione dal grande riquadro politico dell'attivismo spinse molte partecipanti a risentire della situazione di inuguaglianza creatasi in quello che sarebbe dovuto apparire come un ambiente progressista, sollecitando la creazione di gruppi incentrati, in maggior misura, sulle problematiche femminili, oltre che a una più profonda riflessione sulla natura delle discriminazioni sociali a danno delle minoranze sessuali ed etniche.<sup>21</sup> In relazione a questa riflessione trasversale, Setsu Shigematsu formula dei quesiti riguardanti la posizione di privilegio che alcuni gruppi femministi in Giappone hanno occupato, inquadrando una specifica dimensione di nazionalità ed etnia, nel periodo di acceso dibattito qui preso in considerazione. Shigematsu, infatti, afferma come, successivamente alla creazione di gruppi improntati all'uguaglianza di genere nella prima metà degli anni Settanta,

---

<sup>18</sup> Julia C. BULLOCK, KANO Ayano, James WELKER, "Introduction", in Julia C. BULLOCK, KANO Ayano, James WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018, p. 6.

<sup>19</sup> Andrew GORDON, *A modern history of Japan: from Tokugawa times to the present*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 270, 276.

<sup>20</sup> Vera MACKIE, *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment, and sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 147.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 144 – 147.

si assistette a una maggiore inclusione razziale, da lui stesso definita come “femminismo Pan-Asiatico”, in cui le donne asiatiche provenienti dai territori oggetto di colonizzazione da parte del Giappone durante l’epoca imperialista, trovarono un’estesa rete di supporto. Shigematsu porta ad esempio la solidarietà dimostrata dalle organizzazioni femministe giapponesi negli atti di protesta riguardanti gli episodi storici delle donne di conforto coreane e del fenomeno del turismo e dello sfruttamento sessuale.<sup>22</sup> La radicalizzazione dei movimenti per i diritti delle donne nella seconda metà del XX secolo, può essere esemplificata dall’esperienza del movimento *Ūman ribu* (“Liberazione delle donne”), il quale divenne ben presto un importante centro di attenzione mediatica (e di scherno) nel pubblico dominio.<sup>23</sup> I temi maggiormente trattati all’interno di questa specifica frangia radicale possono essere riassunti in una spregiudicata critica verso il sistema patriarcale vigente nella società giapponese e nel microsistema della Nuova Sinistra, insieme ad argomenti più comuni del femminismo radicale, come la già accennata necessità di una maggiore liberazione della donna, nella dimensione sessuale e di aggregazione sociale. Ciò che può colpire maggiormente sulla storia dello *Ūman ribu*, è la sua capacità nel trattare discussioni di grande rilevanza sociale nella loro specificità del contesto giapponese e, al tempo stesso, nel saper dialogare con le realtà contemporanee esistenti non solo nelle regioni asiatiche ma anche in quelle europee e statunitensi. A questo proposito, Shigematsu crea un interessante parallelismo tra il tipo di femminismo liberale, presente soprattutto negli Stati Uniti, e il femminismo in Giappone che ebbe modo di costruire una propria visione critica nei confronti di quelli che venivano presentati come diritti delle donne ma che, secondo alcune figure attive durante gli anni dello *Ūman ribu*, quale quella di Tanaka Mitsu, erano in realtà il risultato di una violenza ad opere delle donne stesse. Secondo queste teorie, il punto cardinale del femminismo liberale statunitense vedeva l’uguaglianza di genere come subordinata allo sviluppo del capitalismo: il femminismo giapponese che ritrova le sue radici nei movimenti degli anni Settanta, è riuscito a portare oltre la discussione, riconoscendo i lati positivi del coinvolgimento statale nelle riforme per la parità di genere, ma captando al tempo stesso i rischi a cui ciò avrebbe portato, quale la dominazione che lo Stato

---

<sup>22</sup> Setsu SHIGEMATSU, “Rethinking Japanese Feminism and the Lessons of Ūman Ribu: Toward a Praxis of Critical Transnational Feminism”, in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, pp. 208, 219.

<sup>23</sup> BULLOCK, KANO, WELKER, “Introduction”, in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, p. 6.

avrebbe potuto esercitare sui corpi femminili, intesi come entità fisiche.<sup>24</sup> Nonostante queste premesse, la realizzazione di gerarchie vigenti anche all'interno di gruppi tesi verso la parità di genere fu un fenomeno conosciuto anche all'interno dello *Ūman ribu*, con il respingimento verso le aree più marginali del movimento delle minoranze sessuali, e con la loro esclusione sulla narrazione della sessualità della donna, approfondita secondo le istanze del femminismo radicale, ma filtrate da un'ottica eterosessuale.<sup>25</sup> Shigematsu ha osservato come le stratificazioni sociali e di potere proprie della società patriarcale contro cui i gruppi femministi si trovarono spesso in aperto contrasto, hanno trovato una loro replica all'interno dei medesimi gruppi, dove non vi fu un pieno riconoscimento delle differenze di potere tra gli apici dei vari collettivi e le strutture organizzative sottostanti. La detenzione del potere dall'alto ha portato, nella maggior parte dei casi, all'abuso di esso, con la conseguente mancanza di discussioni costruttive riguardo un maggior equilibrio gerarchico.<sup>26</sup> Oltre l'organizzazione e l'istituzione di circoli femministi, molte altre furono le attività che contraddistinsero i fervori sociali dell'epoca, quale la pubblicazione di alcune riviste e periodici, molto spesso associati direttamente a gruppi omonimi, come *Agora* (apparso nella sua prima edizione nel 1972), i quali rappresentarono un ulteriore mezzo di aggregazione femminile, in un periodo in cui il Giappone poté osservare una straordinaria crescita economica dovuta soprattutto alle sue industrie legate alla lavorazione dell'acciaio e della manifattura.<sup>27</sup>

La formazione di gruppi, anche anonimi, insieme alla pubblicazione di editoriali diede forma a un tipo di comunicazione chiamata *mini-komi* ("mini-comunicazione"), in aperto contrasto con l'immediata fruibilità dei mass media dove le donne non potevano trovare spazio per le discussioni legate alle loro problematiche.<sup>28</sup>

Un ulteriore cambiamento avvenne all'interno degli ambienti accademici dove, a partire dai primi anni Settanta, aumentarono le pubblicazioni e le associazioni dedicate ai *women's studies*, nonostante la presenza di figure accademiche femminili lontane dai vertici delle gerarchie universitarie, analogamente a quanto stava già avvenendo in altri contesti istituzionalizzati.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> SHIGEMATSU, "Rethinking Japanese Feminism", in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, pp. 210 – 211.

<sup>25</sup> James WELKER, "From Women's Liberation to Lesbian Feminism in Japan: *Rezubian Feminizumu* within and beyond the *Ūman Ribu* Movement in the 1970s and 1980s", in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, pp. 50 – 51.

<sup>26</sup> SHIGEMATSU, "Rethinking Japanese Feminism", in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, pp. 211 – 212.

<sup>27</sup> MACKIE, *Feminism in modern Japan*, pp. 150 – 151.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 162 – 163.

Per quanto riguarda i temi su cui si concentrarono i collettivi femministi, oggetto di acceso dibattito furono la nozione di entità del corpo femminile e il controllo su di esso esercitato dagli organi di potere, collegato con il concetto tradizionale di verginità.<sup>30</sup> In particolare, dal punto di vista legislativo, diversi gruppi si organizzarono anche per richiedere una modifica riguardo le leggi che regolavano l'aborto, designato come reato sin dall'inizio dell'epoca Meiji, nella seconda metà del XIX secolo e reso più facilmente praticabile dopo la conclusione della guerra, grazie alla Legge di Protezione Eugenetica che lo rendeva possibile per ragioni strettamente economiche. Tuttavia, ciò su cui si concentrarono molte femministe non fu l'assoluta disponibilità dell'aborto in Giappone, ma le specificità della sua applicazione, laddove veniva concepito come una pratica dettata esclusivamente da regole e cavilli statali, escludendo allo stesso tempo il principio di auto-determinazione, e innescando varie problematiche a livello di controllo individuale del corpo. Nonostante i vari insuccessi riguardo la modifica sulla clausola relativa alla situazione economica come unico fattore decisivo, le campagne attuate durante gli anni Settanta contribuirono anche a creare le basi per una maggiore consapevolezza, da parte delle donne stesse, della necessità di informazione riguardo argomenti quali i metodi contraccettivi, la riproduzione, la sessualità, non solo a livello individuale ma anche statale. In questi anni, inoltre, cominciò a svilupparsi la presa di coscienza relativa alla bassa rappresentanza femminile all'interno degli organi istituzionali che costituì uno dei maggiori ostacoli nell'attualizzazione del principio di uguaglianza sancito dalla Costituzione e nella riforma del sistema educativo e legislativo.<sup>31</sup>

Gli anni Settanta hanno visto un notevole aumento per le percentuali di donne votanti, maggiori rispetto alle percentuali rappresentate dagli uomini: questo tipo di fattori, insieme anche a ulteriori pressioni provenienti dall'esterno, ha sostenuto le spinte verso il cambiamento accolto dalle varie personalità politiche. Un primo sintomo di questa istituzionalizzazione della rappresentanza femminile fu l'introduzione, sotto l'occupazione americana, di un organo interno al ministero del lavoro, nella speranza di una migliore modernizzazione dell'apparato politico giapponese, la cui struttura risalente all'epoca prebellica non garantiva una partecipazione equa alle donne. Nel 1947 nacque quindi il *Fūjin Shōnen kyoku* (Ufficio delle Donne e dei Giovani), al cui concorso parteciparono in una prima fase figure femministe attive durante gli anni antecedenti alla guerra e in seguito figure formatesi nell'ambito burocratico,

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 164 – 168.

fino al raggiungimento, nel 1975, della posizione di leadership da parte di una figura burocratica femminile. Ciò comportò anche un ulteriore cambiamento nella traiettoria dell'ufficio, non più impegnato alla sola sicurezza delle donne, ma improntato al raggiungimento di una vera e propria situazione di uguaglianza tra i sessi. In epoca moderna e contemporanea, ci sono state successive modifiche: il bureau, in primo luogo, è stato frequentemente rinominato, fino al delineamento dei suoi principali obiettivi, quale la garanzia di parità lavorative tra uomini e donne, insieme a un maggior equilibrio tra l'ambito lavorativo e quello familiare e l'istituzione del *Danjo kyōdō sankaku shitsu* (Ufficio per l'Uguaglianza Sociale), teso al miglioramento dello status quo della popolazione femminile.<sup>32</sup>

Tuttavia, nonostante queste importanti metamorfosi, è importante sottolineare, secondo anche le parole di Kobayashi Yoshie, come il Giappone rappresenti uno dei paesi democratici con il più alto tasso di presenze maschili nel settore burocratico, il quale sarebbe rimasto incontrastato senza la nascita e l'azione del bureau, la cui attività ha permesso anche di legiferare, nel 1986, la Legge per le Pari Opportunità di Impiego, al centro di alcune controversie per il suo valore prettamente simbolico e non pratico. Tuttavia, lo statuto ha anche avuto il merito di aprire una più approfondita riflessione sull'effettiva uguaglianza di genere nel quotidiano, contribuendo alla trasfigurazione sociale che, secondo Kobayashi, è passata da essere "dimorfa" (dove i ruoli sociali di uomini e donne erano basati su stereotipi di genere estremizzati che vedono in esclusiva i primi occuparsi dell'ambito professionale e le seconde dell'ambito casalingo) a "bimorfa" (una situazione che, invece, prevede una maggiore parità tra i generi). Un tipo di mutamento, questo, che incentivò la partecipazione femminile nell'attività economica e politica negli ultimi due decenni del XX secolo.<sup>33</sup> Nel ricercare le cause di origine socio-economica, Kobayashi afferma come la recessione causata dalla crisi petrolifera non possa essere considerata parte dei motivi che aiutarono il passaggio da una struttura sociale dimorfa a una bimorfa, in quanto l'alto tasso di disoccupazione generò automaticamente la diminuzione delle presenze femminili sul lavoro (e non, come si potrebbe pensare in un primo momento, la necessità di creare più posti di lavoro anche per le donne, al fine di aumentare le entrate domestiche). Kobayashi rifiuta come possibile causa dell'aumento della presa di coscienza sulla parità di genere anche le azioni compiute dai vari collettivi femministi, poiché questi ultimi non sono mai stati coordinati a livello nazionale e, dunque, non hanno mai goduto di un potere di

---

<sup>32</sup> KOBAYASHI Yoshie, *A Path Toward Gender Equality: State Feminism in Japan (East Asia: History, Politics, Sociology and Culture)*, New York, Routledge, 2004, pp. 2 – 4.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 6 – 7.



persuasione tale da poter cambiare le tendenze sociali. Vi è infine, come possibile giustificazione della metamorfosi sociale, lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e della tecnologia, i quali avrebbero messo direttamente in contatto la popolazione giapponese con paesi dove la parità di genere poteva essere considerata una realtà più tangibile: un'ipotesi, questa, confutata ancora una volta dalla mancanza di interesse da parte della società giapponese verso un argomento specifico quale quello dell'uguaglianza di genere, che non avrebbe quindi innescato in maniera naturale una piena consapevolezza sullo status iniquo. Non vi è dunque una spiegazione accertata sulla maggiore partecipazione femminile in Giappone nelle attività politiche ed economiche dopo la promulgazione della legge del 1986, né è stata provata una diretta correlazione fra i due avvenimenti. Si potrebbe tuttavia supporre un'attitudine dichiaratamente positiva da parte degli enti governativi circa la medesima legge, attitudine che si sarebbe poi riflessa a livello sociale nel riconoscimento della fase bimorfa con l'implicazione di una situazione paritaria più alta.<sup>34</sup> Da un punto di vista contenutistico, la legge proibiva esplicitamente di dividere gli impieghi destinati esclusivamente ai lavoratori o alle lavoratrici; tuttavia, quest'ultima divisione venne sostituita dalle aziende da etichette alternative, divise tra posizioni manageriali (orientate verso gli impiegati di sesso maschile) e posizioni subalterne di ufficio. Alle lavoratrici veniva posta una scelta, la quale implicava spesso anche un atteggiamento non contemplato dalla legge sulle pari opportunità lavorative, laddove si chiedeva alle lavoratrici informazioni sulla loro vita privata (quale ad esempio l'intenzione di sposarsi) e possibili scelte carrieristiche.<sup>35</sup> Nelle battaglie per i propri diritti, un ruolo considerevole venne assunto dalle unioni sindacali, le quali, negli anni Ottanta, presero forme diverse rispetto alle federazioni costituite su scala nazionale: formate dalle categorie più a rischio nell'ambiente lavorativo, esse potevano agire in un contesto ristretto, date le contingenze finanziarie e il ristretto raggio d'azione. Sempre in ambito lavorativo, divenne sempre più evidente il tipo di differenziazione che veniva legittimata tra il lavoro domestico e il lavoro retribuito, con il primo che veniva esclusivamente relegato alle donne alle quali, inoltre, attraverso questo tipo di responsabilità non salariata, veniva spesso affidata la cura non solo della casa ma anche di soggetti anziani o affetti da disabilità.<sup>36</sup>

Il cambiamento sociale sarebbe dovuto iniziare anche da una riforma delle istituzioni educative: ciò avvenne con il Ministero dell'Educazione che approvò delle modifiche al sistema nei primi

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 9 – 11.

<sup>35</sup> MACKIE, *Feminism in modern Japan*, p. 185.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 189.

anni Ottanta, per poi proseguire con miglioramenti aggiuntivi anche verso gli ultimi anni del XX secolo, introducendo nelle scuole delle materie obbligatorie per entrambi i sessi, quali economia domestica, precedentemente di sola competenza femminile. Nelle fasi più progressive delle riforme, si è potuta osservare a una maggiore collaborazione tra il sistema scolastico e le facoltà di studi di genere, insieme alla moltitudine degli ambienti accademici, con l'obiettivo di definire meglio gli stereotipi di genere e contrastare atteggiamenti nocivi alla parità dei sessi, il tutto accompagnato anche da una maggiore rappresentazione femminile nel corpo docente.<sup>37</sup> Gli anni Ottanta divennero anche il campo per rilevanti proteste riguardo la modifica della Legge di Protezione Eugenetica e la sua implementazione di ragioni strettamente economiche relative alla pratica dell'aborto: le proteste furono guidate non solo da gruppi femministi, ma anche da altri collettivi afferenti a filosofie ecologiste e pacifiste, e gettarono le basi per i cambiamenti che furono apportati durante gli anni Novanta, quali una maggiore libertà nell'acquisto della pillola contraccettiva e la sterilizzazione dettata come rimedio solo in relazione alla salute della madre.<sup>38</sup>

Un nuovo, fondamentale cambiamento fu rappresentato dall'aumento dei numeri di rappresentanza femminile in Parlamento, un miglioramento che si accompagnò all'istituzione di un Ufficio per la Parità di Genere, insieme a un omonimo piano e una considerazione più alta per azioni dirette all'inclusione egualitaria a livello comunitario e nazionale.<sup>39</sup>

Gli anni Novanta, in particolare, sono stati descritti come caratterizzati da una maggiore definizione della *queer theory* all'interno del pensiero femminista (anche in risposta al modello eteronormativo precedentemente proposto) e dall'inclusione di espressioni non incanalate in un sistema binario di genere, soprattutto in ambienti scolastici; una corrente, quest'ultima, accompagnata da un sentimento opposto al movimento femminista.<sup>40</sup>

Quella che sembrerebbe essere la causa principale delle proteste, avverse alle riforme di ispirazione femminista, risiederebbe nell'impiego dell'espressione *jendā furī*, presa in prestito dalla lingua inglese nella sua traduzione letterale e traslata di "gender free", usata con l'intento di slegare specifiche pratiche sociali da stereotipi discriminatori legati al genere sessuale; un provvedimento reso chiaro dalla fine degli anni Novanta, con l'approvazione della *Danjo kyōdō sankaku shakai kihon-hō* (Legge Base per la Società Basata sulla Parità di Genere), la quale ben

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 192 – 193.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>40</sup> BULLOCK, KANO, WELKER, "Introduction", in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, pp. 7 – 8.

presto aiutò a promulgare nelle singole realtà cittadine provvedimenti predisposti all'uguaglianza di genere. La controversia che nacque conseguentemente a tali ordinanze, provenne dall'ala più conservatrice della sfera politica e mediatica, dando vita a teorie di natura complottistica riguardo l'uso dei termini *jendā furī*, atti, secondo le medesime fonti, all'eliminazione della differenziazione di natura biologica tra il maschile e il femminile, concepiti come elementi necessari e complementari.<sup>41</sup>

Con tali premesse, è facile immaginare come le progressioni teoriche e pratiche dell'arte femminista in Giappone siano andate di pari passo con le vicende politiche e sociali che si svilupparono nella seconda metà del XX secolo; la contestualizzazione dell'arte femminista in Giappone, nell'immaginario collettivo e nella pratica individuale, può essere inquadrata come un prodotto familiare a queste vicende storiche.

### **2.3 Origine dell'arte femminista in Giappone**

Le circostanze storiche fungono anche da chiave di lettura per una ricerca sistematica dell'arte, se non propriamente femminista, almeno di opera femminile in Giappone, le cui origini sono da ritrovare durante il decennio transitorio delle due metà del 1900, a opera di figure accademiche quali quella di Shirahata Yoshi; un interesse dovuto anche al trasferimento di una percentuale importante della popolazione maschile giapponese verso il fronte di guerra. Tuttavia, questo rinnovato interesse verso le figure artistiche femminili cominciò a svanire nel periodo successivo alla fine della seconda guerra mondiale: un'attenzione che riprese grazie al lavoro e alle pubblicazioni svolte da Akiyama Terukazu, insieme alla traduzione dell'articolo di Linda Nochlin "*Why Have There Been No Great Women Artists?*", a cui seguirono numerose ricerche e traduzioni afferenti alle teorie femministe applicate nel campo dell'arte.<sup>42</sup> Chino Kaori ha affermato come la narrazione storica da parte degli accademici non possa essere oggetto di ricerca in maniera asettica, ma viene influenzata dalle aree di interesse dei ricercatori: allo stesso modo, l'arte non viene considerata come avulsa da qualsiasi coordinata temporale, storica e sociale, ma diviene oggetto di ricerca se considerata come prodotto della sua epoca, in modo tale da invogliare l'interesse dei vari ambienti di studio in maniera variegata e differente. Chino riferisce la sua personale esperienza dove, ancora una volta, la creazione di gerarchie vigenti all'interno del contesto artistico sembrerebbe essersi creata come corso naturale del

---

<sup>41</sup> YAMAGUCHI Tomomi, "The Mainstreaming of Feminism and the Politics of Backlash in Twenty-First-Century Japan", in BULLOCK, KANO, WELKER (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, pp. 68 – 70.

<sup>42</sup> Joshua S. MOSTOW, "Introduction", in Joshua S. MOSTOW, Norman BRYSON, Maribeth GRAYBILL (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, Honolulu, University of Hawaii, 2003, pp. 3 – 4.

processo di ripensamento dell'arte. Arte che, se recettiva alle nozioni di classicità e di tradizione, veniva posta all'apice della scala dei valori vigenti, mentre altre espressioni artistiche venivano collocate, invece, su posizioni meno elevate. Sempre secondo Chino, questa scala di valori riferita all'artisticità di talune opere veniva dettata in maniera tale da rispondere ai canoni della classe sociale vigente, ovvero quella composta da uomini bianchi, appartenenti all'alta borghesia: una concezione che condanna anche l'arte prodotta nel contesto giapponese la quale, nei parametri divisori di arte orientale e occidentale, è continuamente subordinata all'arte europea e americana.<sup>43</sup> È interessante notare come, giunti alla formulazione dell'esistenza di tali ordini di matrice classista, si sia cominciato a parlare di un'arte pertinente ai concetti di femminismo e di genere, riferendosi a fasi storiche precedenti alla seconda ondata di femminismo che rivestì la vita politica del paese a partire dagli anni Sessanta. In particolare, singolari riflessioni sono nate in merito ai concetti di "nazione" e "nazionalismo" se associati alla prospettiva sui corpi femminili: come afferma anche Kunimoto Namiko «art and visual culture coalesced around common themes and often were capable of shifting aesthetic sensibilities and political meanings.»<sup>44</sup> L'idea da cui si genera la volontà di includere l'arte nell'ideologia femminista è spesso ben collocata all'interno di una cornice più ampia, legata a questioni basate sulle definizioni di problematiche razziali e politiche: l'arte considerata come mainstream in Giappone risponde a precise dinamiche, le quali spesso evitano di interrogarsi sul ruolo che termini come "nazionalismo" e "mascolinità" giocano in maniera predominante.<sup>45</sup> Si è precedentemente accennato all'interesse, da parte degli ambienti accademici, sul contributo femminile nei vari campi artistici aventi come sfondo la produzione giapponese; un interesse ravvivato a partire dalla fine del secolo scorso. Nondimeno, il ruolo occupato dal corpo femminile, sebbene in modalità passiva, ha veicolato grandemente il messaggio di propaganda nazionalista a parte dall'era prebellica. A partire dalla prima metà del XX secolo, in particolare negli anni Trenta, il concetto di corpo, espresso come entità materiale, arrivò ad assumere il significato di purezza, una caratteristica in cui una nazione, concepita nella sua interezza, doveva contraddistinguersi in maniera totalizzante.<sup>46</sup> Un concetto, questo, utilizzato nell'arte,

---

<sup>43</sup> CHINO Kaori, "Gender in Japanese Art", in MOSTOW, BRYSON, GRAYBILL (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, pp. 17 – 19.

<sup>44</sup> KUNIMOTO Namiko, *The Stakes of Exposure: Anxious Bodies in Postwar Japanese Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 4.

<sup>45</sup> Lisa BLOOM, "Gender, race and nation in Japanese contemporary art and criticism", in Nicholas MIRZOEFF (a cura di), *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2002, pp. 216 – 217.

<sup>46</sup> KUNIMOTO, *The Stakes of Exposure*, p. 7.

che nella contestualizzazione storica assume un preciso significato: un'ambivalenza della presenza femminile in concezioni di matrice machiste, essenziale per la veicolazione dei messaggi di propaganda, ma al tempo stesso nascosta e subordinata a seconda del volere degli andamenti vigenti sulle scale gerarchiche di genere. Un genere concepito come escludente di una data sessualità, quella femminile.<sup>47</sup>

Sembrerebbe che i medesimi canoni verrebbero applicati nella creazione dell'alterità rappresentata dalla cosiddetta "arte femminile": così come nella complessità rappresentata dall'arte contemporanea le molteplici componenti e singolarità non possono essere raggruppate all'interno di un corpus uniformante, allo stesso modo l'arte prodotta, creata e pensata da varie personalità femminili lungo il corso della storia non può essere catalogata come omogenea dal punto di vista stilistico, ideologico e contenutistico. Nonostante gli anni Settanta assistettero a un incremento delle discussioni sull'arte prodotta dalle donne, ciò non si tramutò in maniera automatica nell'individuazione delle istanze sociali e particolari riferite alle individualità femminili; molto spesso, la classificazione di tali opere finiva semplicemente catalogata nell'insieme di "arte femminile", anche nella speranza di indirizzare in maniera positiva le ambizioni di giovani donne interessate a fare dell'arte la propria professione e non un mero passatempo, così come concepito dalle norme sociali a loro contemporanee.<sup>48</sup> Nonostante le intenzioni di positività con cui si cominciò a parlare di arte creata da donne, questo cambio di direzione ebbe anche delle conseguenze controproducenti, volendo incasellare un'intera categoria di artiste come predestinate a particolari caratteristiche vincolate dal riconoscimento del sesso biologico di appartenenza. Alcune concezioni legate a stereotipi di genere incentrate specificatamente sull'essenza femminile in arte contemplano la predominanza di uno spirito istintivo, a tratti irrazionale, senza alcuna preparazione empirica che possa fungere da base per le opere, insieme all'uso di materiali, nella maggior parte di fattura metallica, contraddistinti dalla mancanza di varietà cromatica.<sup>49</sup>

Dal punto di vista storico, al pari del suo corrispettivo maschile, l'arte di immediato riferimento alla nozione di genere ha subito influssi dal contesto socioeconomico degli anni Sessanta, dove da un lato il processo di consumo capitalistico portò l'arte ad associarsi sempre più nel settore del marketing, dall'altro influì sul processo tematico dell'arte stessa la quale, nel fiorire delle

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>48</sup> Gunhild BORGGREEN, "Gender in Contemporary Japanese Art" in MOSTOW, BRYSON, GRAYBILL (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, pp. 179 – 180.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 183 – 184.

proteste di origine politica, evidenziò sempre più la centralità dei temi erotici, in linea con la propensione alla sfida e al conflitto propri degli anni Settanta e del decennio successivo.<sup>50</sup>



Figura 10 - Ōno Yoko, *Cut Piece*, 1964

Nell'ultima decade del XX secolo, l'arte divenne più sfacciatamente riferita al campo commerciale e pubblicitario, svincolandosi sempre più dagli schemi intellettuali nel processo di creazione.<sup>51</sup> Ancora una volta, è il concetto di corporalità uno dei principi che permette di interpretare meglio le influenze riflesse in campo artistico dalle vicende storiche e sociali: se, nell'epoca antecedente ai movimenti di protesta, il corpo femminile è stato continuamente incasellato nella funzione atta unicamente alla riproduzione, contribuendo quindi alla sovrapposizione della figura della donna con quella della moglie e della madre, l'ideologia che nasce

in risposta a queste istanze rifugge da tali costrizioni anche in epoca contemporanea. Sebbene la partecipazione attiva da parte delle donne in Giappone in campo politico e sociale sia visibilmente migliorata rispetto al passato, l'associazione del corpo femminile con la predestinazione materna è ancora oggi un argomento di acceso dibattito. L'arte, dunque, diviene anche simbolo di diniego di queste imposizioni, sebbene non sempre in forma esplicita.<sup>52</sup> Sono dunque le artiste stesse che possono decidere se utilizzare l'estetica tradizionalmente definita come "femminile" all'interno della propria arte e, nel caso in cui venga adoperata, scegliere i parametri entro cui modularla.<sup>53</sup>

Per poter meglio identificare, dunque, le idee concretizzate dall'interpretazione femminista in

---

<sup>50</sup> Nicholas BORNOFF, "Sex and Consumerism: the Japanese State of Arts" in Fran LLOYDL, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002, pp. 43, 59.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>52</sup> ANAN Nobuko, *Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts: Performing Girls' Aesthetics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 6.

<sup>53</sup> MOSTOW, "Introduction", in MOSTOW, BRYSON, GRAYBILL (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, p. 14.

Giappone, potrebbe essere utile prendere come campioni alcuni esempi che si sono succeduti nel campo delle arti visive e performative in epoca moderna. Proprio riguardo a queste ultime, un caso curioso viene presentato dalla performance dell'artista Yoko Ōno, dal titolo *Cut Piece*, svoltasi tra i palcoscenici di città quali Kyoto, Tokyo, New York e Londra tra il 1964 e il 1965. La performance si mostra fin da subito come una *pièce* interattiva, dove l'artista, una volta salita sul palco, chiede al pubblico se vi è qualcuno che voglia tagliare la gonna che indossa in quel momento con le forbici che lei stessa porta in mano. Dopo essersi seduta secondo le regole del *seiza* (lett. "sedersi correttamente) femminile,<sup>54</sup> l'artista pone di fronte a sé, sul pavimento, il paio di forbici che ha mostrato al pubblico, aspettando le reazioni da parte dei possibili partecipanti. Gli spettatori cominciano, uno a uno, prima con evidente esitazione e, in seguito, sempre più insistentemente, a salire sul palco e ad avvicinare l'artista, tagliando pezzi di vestiario, in maniera sempre più invasiva. Durante la performance, si registra costantemente una risposta generale, da parte del pubblico coinvolto, sempre più feroce, mentre l'artista continua a mostrare compostezza e un'espressione facciale quasi impassibile, ma che rivela comunque un disagio celato. Durante la première della performance, un episodio di sdegno da parte dell'artista viene causato da un uomo, il quale, una volta avvicinatosi, alza le forbici con fare minaccioso sulla testa di Ōno, a imitazione di un gesto di pugnalata, per poi rinunciare all'azione e abbandonare il luogo della performance.<sup>55</sup> La *pièce*, sin dagli esordi, non è stata etichettata dall'artista come femminista ma, date le implicazioni della rappresentazione stessa, molte sono state le chiavi di lettura orientate verso questa filosofia. La provocazione insita nell'invito dell'artista alla partecipazione attiva nella disintegrazione del proprio vestiario, è stata interpretata come una scelta nel voler presentare il corpo femminile come luogo di scontro, dove si assiste anche a un'interessante ricerca del potere, in un'ambivalenza di prevaricazione e complicità.<sup>56</sup> Un'ulteriore interpretazione, che fa proprie le interpellanze femministe, vede nell'intero pezzo la rappresentazione tangibile del trattamento del corpo femminile come mero oggetto, continuamente vessato dalle prepotenze dello sguardo maschile: tuttavia, poiché non

---

<sup>54</sup> Chiamato anche *yokozuwari* ("sedersi orizzontalmente"), differisce dalla tradizionale postura del *seiza*, il quale implica l'inginocchiarsi sul pavimento, tenendo le gambe unite, con le caviglie leggermente rivolte verso l'esterno; a causa della scomodità e della difficoltà di adoperare questa posizione nel caso di indumenti quali gonne e kimono, lo *yokozuwari* prevede invece l'unire le gambe da un lato solo, poggiando un fianco direttamente sul pavimento.

<sup>55</sup> Sayumi TAKAHASHI HARB, "Yoko Ono and the poetics of the vanishing Gift" in Ayelet ZOHAR (a cura di) *Postgender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009, pp. 204 – 205.

<sup>56</sup> Angela VETTESE, *Arte al femminile*, in "Treccani", 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile_%28XXI-Secolo%29/), 11 dicembre 2019.

vi è alcun obbligo nella presenza di una donna come interprete della *pièce*, vi si potrebbe leggere anche un senso di sfida più ampio, rivolto al pubblico partecipante. La stessa Ōno ha specificato come, al centro simbolico dell'opera, vi sia l'atto del dare e del ricevere, in particolare dei doni che l'artista, in generale, ha volontà di regalare attraverso la sua arte, citando un episodio religioso in cui Buddha, dirigendosi verso un castello per andare a meditare, insieme alla moglie e ai figli, continua ad accettare le richieste dei passanti, regalando tutto ciò che ha con sé (compresi moglie e figli), fino al dono ultimo, quando permette a una tigre di mangiare il suo corpo. Le interpretazioni di matrice femminista hanno dunque indagato anche la corresponsabilità del buddhismo nel costruito di genere: l'artista, donna, rimane in una posizione inalterata per tutta la durata della performance, indisturbata da ciò che le succede attorno, come in uno stato di meditazione. Tuttavia, prendendo in considerazione la scelta, da parte dell'artista, di indossare precisi abiti femminili, come la gonna, e di adottare la versione femminile del *seiza*, e tenendo a mente anche i passaggi misogini contenuti in alcune scritture buddhiste, dove viene esplicitamente descritta l'impossibilità da parte delle donne di raggiungere l'illuminazione, appare più chiara la volontà da parte di Ōno di sfidare apertamente i concetti tradizionali di ruoli di genere, esemplificati da un sistema così preponderante quale il buddhismo.<sup>57</sup>

È stata precedentemente descritta la definizione limitata riguardo all'arte prodotta da donne, in ambito giapponese, soprattutto nella seconda metà del XX secolo, mettendola in opposizione all'arte maschile e delimitando entrambe le categorie a precise caratteristiche dipendenti, secondo la medesima modalità critica, esclusivamente dal sesso di riconosciuta appartenenza dell'artista. Questo tipo di divisione è stata popolarizzata, nel contesto dell'arte contemporanea, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta ma, a partire dagli ultimi anni del secolo scorso, gli artisti hanno preso una maggiore consapevolezza di questa classificazione operata ai loro danni, agendo di conseguenza. Viene infatti presentata un'immagine della donna, in contesti fruibili dalle masse, quali media e mezzi di consumo, che riesce a non essere più il simbolo ricettivo di specifici stereotipi dipendenti dal genere di appartenenza.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> TAKAHASHI HARB, "Yoko Ono" in ZOHAR (a cura di), *Postgender*, pp. 206 – 207, 212 – 213.

<sup>58</sup> BORGGREEN, "Gender in Contemporary Japanese Art" in MOSTOW, BRYSON, GRAYBILL (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, p. 192.





Figura 11 e 12 - Yanagi Miwa, *Annaijō no heya 1F*, (案内嬢の部屋 1F, “La camera 1F delle maschere”), 1997

L’opera che esemplifica tutto ciò è la serie di fotografie dell’artista Yanagi Miwa, intitolate *Annaijō no heya 1F* (案内嬢の部屋 1F, “La camera 1F delle maschere”, dove per “maschere” si intendono le figure femminili delle usciere o delle commesse all’interno di ambienti quali teatri e centri commerciali), del 1997. Ciò che salta subito all’occhio, in entrambe le fotografie delle serie qui prese in considerazione, è la posizione e il ruolo delle figure femminili giocato all’interno di un ambiente artificiale: nonostante la loro centralità, fisica e simbolica, tutte le donne qui fotografate sono state disposte come bambole o, come nel caso della seconda fotografia, come manichini. Tuttavia, a essere protagoniste dell’opera non sono oggetti decorativi in senso lato ma persone vere e proprie, che vengono svestite della propria personalità e umanità nell’ambiente freddo e urbano del centro commerciale, qui presentato non come sfondo asettico ma come input del piano di prospettiva dell’intera fotografia.<sup>59</sup> In entrambe le fotografie viene presentato al centro della scena un marciapiede mobile, occupato, nel primo caso, da delle donne vestite con un tailleur completamente rosso, adornato da guanti bianchi e cappello color sabbia. Le donne sono pronte o sedute su tutta la lunghezza del nastro, fino a

<sup>59</sup> HASEGAWA Yuko, “Post-identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art”, in LLOYDL, *Consuming Bodies*, pp. 130 – 132.

sparire nell'oscurità presente sullo sfondo dal dinamismo tridimensionale. La veduta centrale è caratterizzata, a destra e a sinistra, da due vetrine, le quali presentano una vegetazione rigogliosa di varie piante e fiori colorati, a imitazione di un negozio da fioraio, con varie etichette attaccate a molte delle composizioni esposte. Il piano prospettico dell'intera fotografia viene bilanciato e comandato da un punto nero, in fondo, che rappresenta anche il limite fin dove sono visibili le figure femminili. Il medesimo punto viene presentato anche nella seconda fotografia, con un ribaltamento cromatico evidente, dato dal colore bianco, ma con la funzione direzionale rimasta invariata. Le protagoniste della fotografia vengono ora presentate all'interno delle vetrine che accompagnano la lunghezza del marciapiede, stanti in varie posizioni, ma rigide ed immobili, quasi a imitazione dei manichini che si affacciano nelle vetrine dei negozi di un centro commerciale. Il piano di interpretazione dell'opera potrebbe facilmente essere ricondotto al concetto di consumismo in Giappone, la cui diffusione è avvenuta a partire dagli anni Ottanta in un periodo di benessere economico, che ha portato anche al cambiamento nella modalità di rappresentazione delle donne. Queste ultime, infatti, non possono sottrarsi alla doppia interpretazione di oggetto coinvolto nell'atto pubblicitario del prodotto e di potenziale acquirente, un significato che viene presentato da Yanagi nell'interezza della sua ambivalenza in entrambe le fotografie. Un altro notevole elemento presente all'interno dell'opera riguarda l'omogeneità delle figure, un'altra critica che l'artista rivolge al processo di consumo e di selezione delle figure professionali che si possono trovare all'interno dei *depāto* in Giappone, ovvero quelle delle *annnajiō*, giovani ragazze il cui compito è quello di offrire assistenza alla clientela benestante, e di instaurare un senso di ospitalità, basato sulla loro avvenente apparenza e sull'eleganza delle loro movenze. Intenzionalmente, l'opera di Yanagi si rivolge proprio a questo specifico modello di ragazza giapponese, il cui corpo diviene un oggetto, atto a sostituire la merce esposta, come si può osservare nel passaggio da una fotografia all'altra: le ragazze vengono piazzate al posto degli insiemi floreali all'interno delle vetrine, ma la loro posizione, quasi inumana, non diverge molto da quella presentata all'interno del primo ambiente. Sebbene, infatti, i corpi possano sembrare più flessibili nel primo caso, in entrambe le fotografie si avverte la mancanza di connessione tra i vari personaggi, in un'atmosfera in cui sono tutte assortite nella propria sfera personale, in un'immagine di possibili consumatrici, tutte uguali fra di loro.<sup>60</sup> Da un punto di vista tecnico, vi è un interessante lavoro di fotomontaggio dietro la composizione

---

<sup>60</sup> BORGGREEN, "Gender in Contemporary Japanese Art" in MOSTOW, BRYSON, GRAYBILL (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, pp. 192 – 194.

dell'opera: le modelle protagoniste della serie fotografica non sono state riprese direttamente all'interno dell'ambiente rappresentato, ma sono state fotografate inizialmente in uno studio diverso e in seguito, grazie a delle operazioni di computer grafica, "spostate" all'interno dei corridoi qui presentati. Grazie a questa tecnica, i piani del reale e dell'irreale si confondono, originando un senso di inquietudine e fascinazione. Il lavoro di Yanagi, dunque, prende coscienza della struttura stereotipata che vige sui corpi e sull'identità femminili, affermandosi all'interno di un contesto socioeconomico molto preciso, quello del consumismo capitalista, riflettendo sugli effetti anonimizzanti.<sup>61</sup>

Gli esempi qui riportati sono solo alcuni dei possibili spunti di riflessione da cui partire per meglio comprendere l'evoluzione che il panorama artistico ha saputo affrontare in Giappone, in concomitanza con le rispettive progressioni storiche e sociali. Le individualità delle singole artiste non possono dunque essere automaticamente ascritte all'unica categoria decisa dall'appartenenza del loro genere in termini stilistici, interpretativi e tematici. Tuttavia, è anche interessante notare come siano proprio le personalità femminili a costituire le voci più preponderanti all'interno dell'arte femminista, come si può rilevare dall'analisi dei singoli *case studies*.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 194 – 195.

## CAPITOLO 3

### *Case studies: Tomiyama Taeko e Shimada Yoshiko*

Nel ricercare quali sono state le istanze che hanno spinto molte delle artiste, appartenenti al panorama artistico giapponese, a descrivere il proprio operato come parte della sfera femminista, a partire dal secolo scorso, di notevole importanza sono risultate in particolare le figure di Tomiyama Taeko e Shimada Yoshiko, come di seguito analizzate.

#### **3.1 Tomiyama Taeko**

Una figura ritenuta all'unanimità come una delle più prominenti è quella di Tomiyama Taeko, un'artista il cui lavoro si è concentrato sin dagli esordi, per la maggior parte, nel dare voce alle minoranze, etniche e sociali, che nel corso della storia giapponese sono state oppresse dalle gerarchie politiche imperanti.<sup>1</sup> Come scrive Rebecca Copeland

Among those who try to speak, the effort required to break through the silence is made even more fraught when the only language to which they have access is implicated, by association, with the perpetrators of the violence. A colonial subject, for example, whose native language has been lost, has no choice but to speak—even to speak in protest—in the language of the colonizer.<sup>2</sup>

La bipartizione di questa percezione viene ben rappresentata all'interno delle opere di Tomiyama; Copeland, infatti, si riferisce al linguaggio dominante di natura patriarcale, che ritrova il suo regno nell'ambito letterario e artistico, da un lato originando la necessità di un linguaggio proprio di quella che Copeland chiama “voce femminile”; dall'altro, costringendo, al medesimo tempo, a utilizzare strumenti e modalità interattive appartenenti alla voce prevalente. Nel campo artistico, questo tipo di costrizione produce conseguenze ovvie: le figure artistiche femminili potrebbero incorrere nel pericolo di rappresentare le proprie idee conformandosi alla cultura di stampo machista o, al contrario, potrebbero far emergere il proprio lavoro come un'estremizzazione del concetto tradizionale di femminilità, distinguendosi dal coro dominante ma, al tempo stesso, perdendo credibilità nella loro espressione. L'innovazione apportata da Tomiyama, dunque, consiste nell'utilizzare modalità di comunicazione e di rappresentazione che potrebbero apparire come esteticamente piacevoli

---

<sup>1</sup> Rebecca COPELAND, “Art beyond Language: Japanese Women Artists and the Feminist Imagination” in TOMIYAMA Taeko, Laura Elizabeth HEIN, Rebecca JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 2010, pp. 58 – 59.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 51.

a primo impatto, utilizzando un linguaggio familiare nei confronti dello spettatore: lo stesso linguaggio, tuttavia, viene utilizzato in un contesto stridente, forzando l'osservatore ignaro a una maggiore riflessione su temi fino ad allora esplorati in maniera marginale o superficiale.<sup>3</sup> Tomiyama Taeko è nata nella città portuale di Kobe nel 1921, cominciando ben presto a viaggiare in territorio nazionale e all'estero: nel 1933 seguì il padre in Manciuria, territorio sottoposto al controllo coloniale giapponese dal 1932, a causa del lavoro di quest'ultimo per la compagnia inglese Dunlop.<sup>4</sup> Questa particolare localizzazione in Manciuria può aiutare a osservare uno scorcio di quella che è la complessità dell'asse inter e transnazionale, in un territorio dove la popolazione di dominanza politica, ovvero quella giapponese, si mescolava a molte altre, rendendo intricata la relazione di giustificazione e di prevaricazione di uno stato fluido come quello della Manciuria. Questo tipo di osservazione si è originato in Tomiyama negli anni delle scuole medie, in uno stadio ancora iniziale: l'artista ha ricordato dei trattamenti diversi riservati alle studentesse coreane rispetto alle sue coetanee giapponesi ai tempi del liceo elitario che frequentò ad Hanbin, rendendosi complice e partecipe inconsapevole di una struttura basata sulla discriminazione razziale.<sup>5</sup> Questa esperienza si colloca nello scenario in cui la passione per l'arte di Tomiyama viene rintracciata fin dalla sua infanzia, riecheggiata anche dall'influenza di entrambi i genitori;<sup>6</sup> tuttavia, secondo Tomiyama stessa, la propria identità come artista non afferrisce fin da subito alle pratiche visuali di disegno, ma inizia con la sua esperienza da studentessa giapponese in territorio coloniale: la sua esatta localizzazione agli albori della Seconda Guerra Mondiale, nella città di Harbin, nelle vicinanze dell'Unità Speciale 731 e nell'immersione del regime militare dell'Esercito Imperiale del Kantō, si configurano come l'incipit essenziale nell'aver caratterizzato il tratto politico del suo lavoro.<sup>7</sup> Proseguendo la sua vocazione carrieristica, Tomiyama cominciò a studiare arte una volta tornata a Tokyo nel 1938, iscrivendosi alla Woman's School of Fine Arts e proseguendo in Germania nella School of Art di Bauhaus.<sup>8</sup> Sin dalla sua fase germinale, l'artista si è trovata in conflitto con il binarismo

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>4</sup> Rebecca JENNISON, "Remembrance and reconciliation in Tomiyama Taeko's art", *Inter-Asia Cultural Studies*, 13, 2, 2012, p. 301; Rebecca JENNISON, "«Postcolonial» Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko", *U.S. – Japan Women's Journal. English Supplement*, 12, 1997, p. 87.

<sup>5</sup> Laura HEIN "Postcolonial Conscience: Making Moral Sense of Japan's Modern World", in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 10 – 12.

<sup>6</sup> Laura HEIN, Nobuko TANAKA, "Brushing with Authority: The Life and Art of Tomiyama Taeko", *The Asia-Pacific Journal*, 8, 13, 2010, p. 5.

<sup>7</sup> Rebecca JENNISON, "Tomiyama Taeko: An Artists's Life and Work", *Critical Asian Studies*, 33, 1, 2001, p. 102.

<sup>8</sup> HEIN, TANAKA, "Brushing with Authority", p. 5.

divisorio tra “arte occidentale” e “arte giapponese”, entrambe intese secondo i concetti tradizionalmente prescritti, che l’hanno posta di fronte a una scelta esclusiva. La decisione di perseguire i suoi studi nell’ambito del primo tipo di arte ha provocato in Tomiyama un senso di alienazione dalla sua identità di giapponese, incanalando anche la riflessione sulla percepita superiorità dell’arte di matrice europea rispetto a quella asiatica:<sup>9</sup> un sentimento, questo, amplificato dal ritorno in patria all’interno di una megalopoli come Tokyo, il cui ambiente ben si distingueva da quello coloniale presente in Manciuria. L’esperienza accademica di Tomiyama riflette in generale quali furono le direttive adottate dal Giappone all’approcciarsi della metà del XX secolo, incorporando una notevole quantità di influenze d’oltreoceano, esemplificate dagli anni spesi nello studio della pittura ad olio *yōga* (“pittura occidentale”), insieme all’implementazione di forme artistiche sentite come rappresentative della più innata artisticità nazionale, quale il disegno e la creazione di stampe. Ciò richiese paradossalmente, nel corso di studi improntati all’ambito occidentale, di proporre nelle sue opere una parte della propria identità giapponese, in un clima che, a partire dagli anni Trenta, stava già cominciando a soffocare le prime agitazioni provenienti dagli ambiti più progressisti dell’arte.<sup>10</sup> La presa di posizione di Tomiyama in questo periodo centrale per l’attivismo politico, potrebbe sottrarsi all’etichetta formulata da Vera Mackie verso le femministe giapponesi, poste in un’ubicazione di «ethnocentric authority»<sup>11</sup>: l’artista, difatti, cominciò a dimostrare il proprio dissenso verso il panorama politico e sociale giapponese. Nel riconoscere una maggiore difficoltà nell’affermarsi nel campo dell’arte giapponese, a causa della condizione femminile allora imposta, Tomiyama, inaspettatamente, non si rivolse verso le coordinate europee, dove riteneva ci fosse una maggiore libertà riservata alle donne, ma iniziò una traiettoria girovaga verso il Sud America, l’Africa e l’Asia a partire dal 1961. Questa decisione può essere descritta come il frutto di tre fattori principali: la necessità di slegarsi da qualsivoglia influenza occidentale, che l’avrebbe portata a essere etichettata sotto l’ombrello di imitazione verso l’arte europea; la disillusione nata dagli eventi politici che si susseguirono a seguito del suo percorso di studi, come ad esempio il rinnovamento del Trattato di Sicurezza tra Stati Uniti e Giappone; e, infine, la delusione politica nata in seguito alla sua affiliazione agli ambienti socialisti, che videro una

---

<sup>9</sup> JENNISON, “«Postcolonial» Feminist Locations”, p. 87.

<sup>10</sup> HEIN “Postcolonial Conscience”, in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 13 – 14.

<sup>11</sup> Vera MACKIE, “Dialogue, Distance and Difference: Feminism in Contemporary Japan”, *Women’s Studies International Forum*, 21, 6, 1998, p. 600.

marcante sconfitta dal punto di vista sindacale.<sup>12</sup> La vita personale di Tomiyama serve anche per scorgere quelle che possono essere considerate le difficoltà di conciliazione tra il percorso professionale e quello privato per le donne giapponesi: ancora prima delle agitazioni politiche, e verso la fine della guerra, a metà degli anni Quaranta, Tomiyama si ritrovò costretta in una condizione di povertà, insieme alle due figlie e con un divorzio alle spalle.<sup>13</sup> La decisione di imbarcarsi verso inesplorati orizzonti di ispirazione artistica dovette essere presa insieme alla necessità di affidare la prole alle cure della madre di Tomiyama; tuttavia, questa esperienza, pur raccontando il tipo di difficoltà presenti nella vita di un'artista di sesso femminile (la partenza di Tomiyama era stata programmata anche in virtù dell'impossibilità di essere considerata in un campo a prevalenza maschile come quello artistico giapponese), si dimostrò di grande arricchimento culturale e tematico. Da questo tipo di prospettiva, Tomiyama prese maggiormente coscienza dell'influenza esercitata dalle correnti artistiche europee, a causa del rapporto di subalterità con i territori coloniali, molto spesso tramutatesi in zone di razzia e di appropriazione culturale; una struttura di potere che Tomiyama riconobbe anche nei confronti del Giappone verso la Corea, una delle ultime tappe del suo tour esplorativo. Un'esperienza rilevante se si considera la notevole attività politica di Tomiyama, che la portò a collaborare con il poeta e attivista Kim Chi Ha e a cominciare ad abbozzare quello che diverrà uno dei temi più costanti all'interno della sua arte, quello delle *comfort women*.<sup>14</sup> La collaborazione decennale di Tomiyama con i protagonisti dell'attivismo politico in Sud Corea ai danni del governo militare allora vigente, iniziata nei primi anni Settanta, è stata rappresentata con una serie di litografie e di slide:<sup>15</sup> simbolo, questo, dell'eterogeneità di mezzi con cui l'artista è spesso riuscita a esprimere la propria ideologia.

---

<sup>12</sup> HEIN "Postcolonial Conscience", in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 15, 17.

<sup>13</sup> HEIN, TANAKA, "Brushing with Authority", p. 5.

<sup>14</sup> HEIN "Postcolonial Conscience", in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 17 – 18; JENNISON, "Remembrance and reconciliation", p. 301.

<sup>15</sup> SEO Yuna, "Tomiyama Taeko no hyōgen to 1970 nendai no Kankoku: Shigashū «shinya» to suraido «Shibarareta te no inori» wo chūshin ni", *Manekayama Ronson, Nihon Gakuhen*, 50, 2016, pp. 49 – 50.

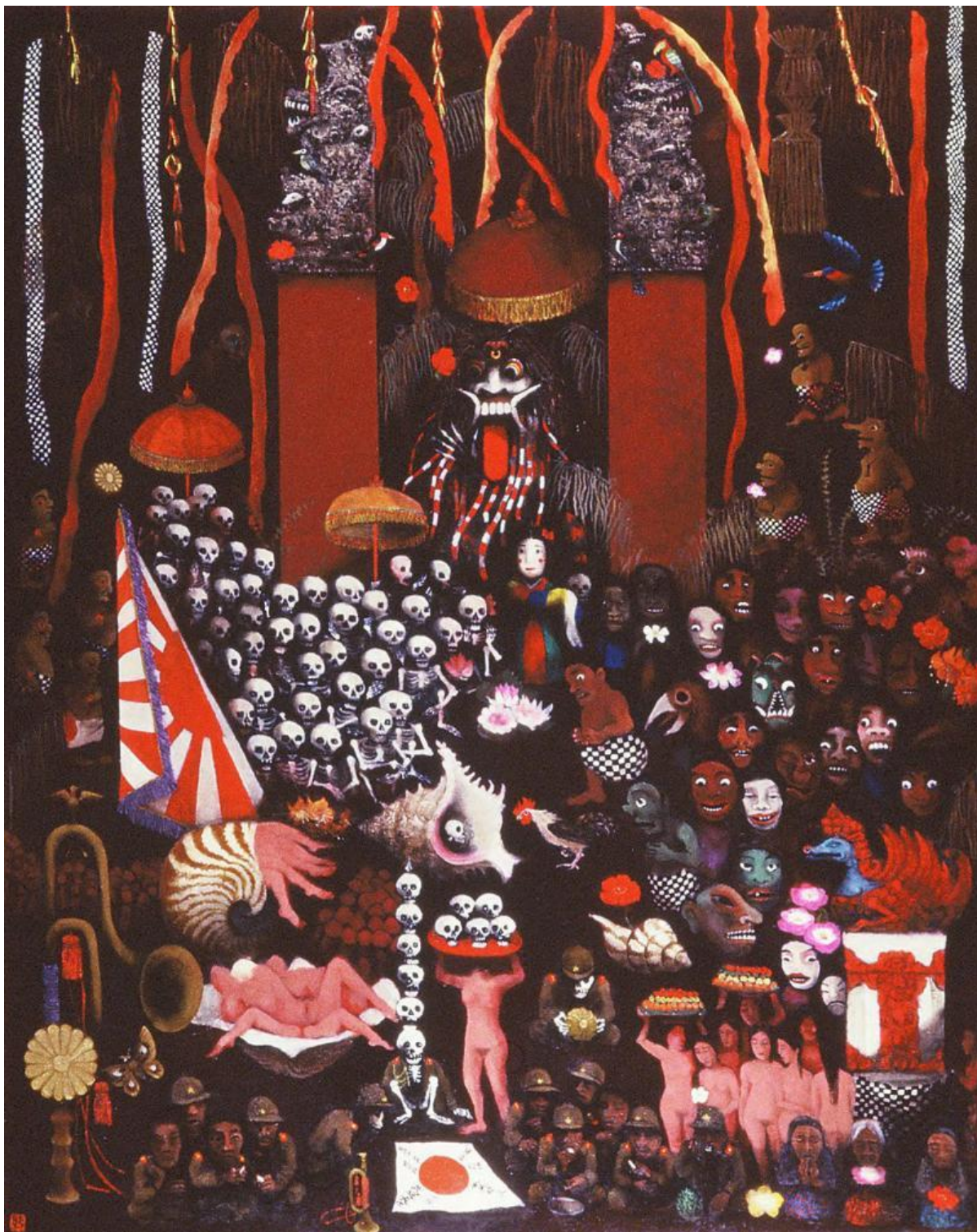


Figura 83 – Tomiyama Taeko, *Garungan no matsuri no yoru*, (ガルンガンの祭りの夜, “La notte del festival di Galungan”), 1986

L'opera *Garungan no matsuri no yoru* (ガルンガンの祭りの夜, “La notte del festival di Galungan”) si dimostra essere un valido esempio di versatilità nella trattazione delle tematiche



tipiche dell'artista, attraverso lo stile e il linguaggio utilizzati nella sua composizione e nella sua prima apparizione pubblica nel 1988, come parte integrante della serie *Umi no Kioku* (海の記憶, "Memorie del mare").<sup>16</sup> La serie, nella sua totalità, serve anche come efficace strumento di commistione artistica: l'artista, infatti, in relazione a questo particolare lavoro, ha replicato un centinaio di slide facendo riferimento ai dipinti ad olio precedentemente creati, riprodotti sullo schermo e accompagnati da un sottofondo musicale, immergendo il pubblico in un ambiente alternativo, dato dalla presenza di parti narrative e di luci e ombre che alterano i pezzi originali.<sup>17</sup> Come precedentemente accennato, inoltre, lo stile di inquisizione di Tomiyama si incastra in più piani interpretativi, sfidando l'osservatore verso una serie di riflessioni rese possibili soltanto dopo un'attenta analisi dell'opera in tutti i suoi dettagli. La vivacità dei colori dell'opera, di grande e immediato impatto, destabilizza le sensazioni di chi vi si trova davanti, una volta compreso il messaggio che sottende tutti i soggetti. "La notte del festival di Galungan" intende sottrarre al velo del silenzio la voce delle donne vittime dei crimini di guerra compiuti dall'esercito giapponese durante la seconda guerra mondiale, e affronta il suo proposito a partire dalla propria contestualizzazione storica: la sua esposizione alla fine degli anni Ottanta coincide con un periodo particolarmente importante per la resa dei conti della nazione con il proprio passato, data dalla previsione imminente della morte dell'imperatore Hirohito, sotto cui il governo giapponese si era diretto verso un'ideologia di matrice fascista e dalle aspirazioni imperialiste, prima e durante il conflitto mondiale. La natura dell'evento, tuttavia, non ha scoraggiato Tomiyama dalla rivelazione della serie, un vero e proprio manifesto degli orrori della guerra, e delle conseguenze vissute sulla pelle delle vittime. Nella parte inferiore del dipinto si nota l'insieme di soldati giapponesi, disposti a semicerchio intorno alla bandiera giapponese, privi di qualsiasi luce enfatica, quasi inghiottiti dall'oscurità dello sfondo che li circonda. La loro posizione può essere ulteriormente soggetta a interpretazioni, poiché potrebbe implicare una maggiore accusa della loro responsabilità in quelli che sono i temi rappresentati dell'opera: i loro crimini hanno posto le basi per le successive narrazioni create intorno alle violenze perpetuate dell'esercito imperiale. La loro presenza è resa ancora più viva dai dettagli che si possono notare distintamente, di natura

---

<sup>16</sup> COPELAND, "Art beyond Language" in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, p. 60.

<sup>17</sup> HAGIWARA Hiroko, "Working on and off the Margins", in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON, *Imagination Without Borders*, pp. 135, 137.

propagandistica, quali il grande stendardo bianco e rosso della bandiera del Sole Nascente e le medaglie a forma di crisantemo. Le loro figure, i cui volti non incutono timore se osservati singolarmente, vengono associate con il resto dei soggetti all'interno del dipinto a olio, amplificate dal contrasto con le decorazioni e i motivi naturalistici presenti intorno, come fiori, uccelli e farfalle variopinti, insieme ai lunghi striscioni che variano sulle tonalità del rosso e arancione, nella parte superiore dell'intera scena. I dettagli vengono ulteriormente abbelliti dalla presenza di ombrelli rotondi dal colore rosso e dai bordi dorati, e da palme frondeggianti, i cui rami riempiono lo sfondo nero. Il colore rosso viene ripreso anche da alcuni fiori, al centro della parte superiore della scena, e dal corpo dell'uccello blu dall'aspetto esotico: tutti indizi che concorrono a descrivere l'evento qui ritratto, il festival di Galungan, le cui radici affondano nell'area indonesiana di Bali, dove i partecipanti festeggiano il ritorno degli antenati nelle proprie case, allestendole a festa. Personaggio chiave della tradizione festiva e del dipinto è la strega Rangda, qui caratterizzata da occhi fiammeggianti e la lunga lingua rossa, una tonalità che si ripete per tutta l'opera e ripresa, in maniera piuttosto evidente, dalle due colonne che incorniciano il volto della strega, su cui si ergono due statue di leoni. Secondo la narrazione più tradizionale, il culmine del festival viene raggiunto dalla sconfitta della strega a opera delle gesta eroiche dello spirito *barong*, un'entità buona che, accompagnato da una danza collettiva, ristabilisce l'armonia e ricaccia la strega negli antri della propria oscurità. Tuttavia, come nota Copeland, la strega dipinta nell'opera di Tomiyama non si presenta come l'antagonista portatrice di caos, ma come colei che regna l'intera scena e ne regge le redini del silenzio: le assonanze dei vari colori utilizzati si scontrano con l'inerzia dei singoli personaggi, avvolti da un'aura di silenzio, le cui attività, altrimenti dedite ai festeggiamenti, sono state interrotte dall'imposizione autoritaria dell'oblio storico sulle voci delle vittime. La maschera orrificica di Rangda viene ribaltata nel suo simbolismo più intrinseco: non più l'incarnazione del disordine passionale dagli attributi femminili, in opposizione al dominio maschile, essa rimescola i confini del bene e del male, attraverso il suo sguardo strabuzzato rivolto verso la pila di teschi e scheletri accatastati nella parte sinistra del dipinto. La pila dei defunti defluisce verso un singolo teschio, all'interno di un guscio, osservato da un gallo; quest'ultimo orienta la visuale dei partecipanti al festival verso gli orrori della guerra qui esplicitati, i quali si estendono anche ai corpi delle donne, qui rappresentati come nudi e mutilati, vittime della storia e dello scontro inconclusivo tra passato e presente. Si possono nettamente scorgere delle gambe femminili sporgere da un guscio di mollusco marino, simbolo della loro sessualità strappata dal sistema

schiaivista delle *comfort women*, e gettata in pasto ai soldati, dismembrando la loro corporeità e riducendole a oggetti a uso e consumo dei militari. Le figure femminili presenti nella parte inferiore della scena, a destra, rappresentate svestite, in continuità con le altre parti del corpo inermi, possono essere identificate, attraverso l'espressione dei loro volti, come le vittime sopravvissute alle violenze, mentre raccolgono attorno a sé una parte della popolazione, chiamata ad assistere alla loro testimonianza e al processo che si sta svolgendo tra oppressi e carnefici. La natura della forza dominatrice femminile è data, all'interno del dipinto, anche dalla apparizione centrale della sciamana coreana, figura complice della strega, contraddistinta dall'unicità della sua reazione composta. Qui rappresentata dal volto candido e truccato da colori vermigli che rimandano alle vesti rosse, verdi, blu e gialle, la sua funzione, secondo le intenzioni di Tomiyama, deriva dal suo potere spirituale di viaggiare tra il mondo dei vivi e quello dei morti, spingendosi fino alle profondità oceaniche per ascoltare il dolore delle vittime decedute, in particolare quello appartenente a una giovane coreana al servizio dell'esercito giapponese nel mercato della tratta sessuale. Attraverso la storia narrata nel susseguirsi delle slide, il pubblico apprende di quest'ultimo compito affidatole dalla sorella della donna scomparsa, approdando, insieme alla *miko*, alla colonia di Java. Condivisa dalla tradizione spirituale giapponese e coreana, la sciamana riesce a districarsi dalle strutture politiche di potere, ponendo l'attenzione sui racconti delle donne, spesso soggette a rappresentazioni passive nel districamento dei crimini sessuali: figura centrale del dipinto insieme all'imponente maschera della strega, la sciamana serve come veicolo di narrazione e di confronto verso un paese che, solo dopo la morte dell'imperatore, è riuscito a sentire le testimonianze di donne precedentemente vittime di abuso. È importante inoltre notare l'alternanza temporale con cui Tomiyama ha preceduto e rivisitato la storia militare Giapponese; la serie *Umi no Kioku* ha infatti anticipato di qualche anno le testimonianze dirette delle donne costrette alla prostituzione in periodo bellico.<sup>18</sup>

Al tempo stesso, tuttavia, vi sono anche opere che riferiscono l'esperienza imperialista e militare del paese con un distacco cronologico notevole, come dimostra la serie *Harubin: 20 seiki he no requiemu* (ハルビン：20世紀へのレクイエム, "Harbin: requiem del ventesimo secolo"). Seppur intrapresa agli inizi degli anni Novanta (nel 1992), la serie di quadri si afferma

---

<sup>18</sup> COPELAND, "Art beyond Language" in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 60 – 67; JENNISON, "Remembrance and reconciliation", p. 306; IKEDA Shinobu, "Josei Bijutsuka to Sensō no Kioku, Zōkei; Tomiyama Taeko no/heno apurōchi", *Chiba Daigaku Jinbun Shakai Kagaku Kenkyūka Kenkyū Purojekuto Hōkokusho*, 175, 2008, pp. 12 – 13.

come ulteriore prova della capacità dell'artista nel saper mescolare più forme mediatiche tra di loro, al fine di poter veicolare in maniera efficace il messaggio in esse contenuto.<sup>19</sup>

Tomiyama ha direttamente raccontato in un'intervista la necessità di instaurare, all'interno della propria arte, un tipo di tematica che potesse inquadrare in maniera più lineare la responsabilità del Giappone durante la guerra: anche in questo caso, come già mostrato nella serie precedente, l'artista è riuscita ad appropriarsi della simbologia tradizionale, particolarmente cara al regime di stampo fascista affermatosi negli anni Trenta e Quaranta, donando una chiave di lettura opposta a quella originariamente intesa e, a tratti, ironica. Due sono i nuclei essenziali per poter carpire le intenzioni e le motivazioni che hanno spinto Tomiyama a intraprendere un progetto simile a quello precedentemente descritto: l'ambientazione ad Harbin e la figura della volpe, entrambi onnipresenti all'interno della serie. La serie, esposta sia a Tokyo che a Seoul, ha preso forma dal ritorno di Tomiyama nel 1991 ad Harbin, sede delle sue memorie da studentessa e punto di partenza per l'esperienza che l'artista ha vissuto nella costruzione della colonia della Manciuria, divisa nella sua identità di calderone geografico di etnie, di sogno predatorio di gruppi associati all'estrema destra giapponese e di unico punto di accoglienza per le personalità la cui carriera e la cui ideologia furono stroncate nella stretta repressiva della madrepatria. Il richiamo al passato da parte di Tomiyama è giunto in anni turbolenti per la coscienza storica giapponese: come affermato in precedenza, le vittime di abusi e di tratta sessuale da parte dell'Esercito Imperiale Giapponese cominciarono a parlare nel medesimo periodo in cui l'artista decise di tornare nella ex colonia, chiedendo provvedimenti ufficiali al governo. Questa trasformazione del piano storico e narrativo ha spinto Tomiyama a una maggiore riflessione della sua esperienza integrata in un sistema imperialista, portandola all'origine del proprio vissuto e riconoscendolo come un lasso di tempo diretto dalla possessione della volpe. Quest'ultima figura animalesca costituisce il secondo concetto basilare della serie, se contrastato dalla sua funzione primigenia. La volpe, infatti, è riconosciuta come una figura del folklore autoctono giapponese, la cui simbologia risuona nella sua associazione con lo shintoismo, e con la sua conseguente strumentalizzazione avviata dal governo giapponese dagli anni Trenta, nel tentativo di dare una dimensione più rigida all'identità giapponese. Non a caso, l'artista si riferisce a quest'era come caratterizzata dal dominio delle volpi, a causa della loro

---

<sup>19</sup> JENNISON, ««Postcolonial» Feminist Locations», pp. 89 – 92.

natura maligna e ingannevole, qui replicata e messa in atto nella rappresentazione della serie, attraverso una prima impressione visuale e sottilmente mendace.<sup>20</sup>



Figura 14 – Tomiyama Taeko, *Iwai shussei* (祝 出征, “Congratulazioni per la partenza per il fronte”), 1995

<sup>20</sup> Laura E. HEIN, “Tomiyama Taeko’s Art and Remembrance of the Asia Pacific War”, *Education About Asia*, 14, 2009, pp. 14 – 16; JENNISON, “«Postcolonial» Feminist Locations”, p. 92; JENNISON, “Tomiyama Taeko”, p. 108; HEIN “Postcolonial Conscience” e Rebecca JENNISON, “Remembering as Resistance: The «Shaman» and the «Fox» in the Art of Tomiyama Taeko”, in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 26, 190 – 192.

*Iwai shusseï* (祝 出征, “Congratulazioni per la partenza per il fronte”), dipinto a olio appartenente alle serie di Harbin, rientra proprio nella manifestazione della volpe intesa come simbolo di un periodo storico intriso di patriottismo e di contraddizioni; oltre ad attingere dalla mitologia autoctona, Tomiyama ha voluto adoperare l’immagine della volpe anche grazie all’interpretazione dell’arte satirica, che spesso ha utilizzato in passato vari animali come simboli ironici verso certi contesti sociali e politici.<sup>21</sup> L’opera mostra al centro e in primo piano una coppia di novelli sposi che posa con dignità e pacatezza: la sposa, seduta, presenta vestiti tradizionali, con il kimono rivestito di sgargianti colori e il copricapo bianco, mentre il compagno, a fianco e in piedi, si presenta con l’uniforme militare. Di particolare rilievo sono gli elementi che accompagnano e circondano la coppia. Si può osservare l’evidente contrasto tra le volpi sulla destra, il cui vestiario presenta variazioni sul nero, e il gruppo di volpi sulla sinistra: queste ultime, infatti, vengono tutte presentate con dei grembiuli bianchi, eccezion fatta per la giovane volpe con l’uniforme scolastica blu, un dettaglio atto a umanizzare maggiormente gli animali protagonisti della scena e a calare ancor di più lo spettatore nel contesto qui descritto. Il gruppo di volpi dietro alla studentessa appartiene all’Associazione delle Donne Patriottiche, rendendo duplice il significato inteso da Tomiyama nella rappresentazione del dipinto. L’artista, infatti, ha voluto rivestire l’opera della consapevolezza nei confronti degli uomini e delle donne giapponesi che hanno supportato attivamente la guerra durante gli anni del regime e che incalzavano continuamente i giovani al matrimonio, secondo anche la prospettiva imminente per gli uomini della partenza verso il fronte. Tomiyama riflette anche sulle nefaste conseguenze che questo tipo di atti portava, con la necessità imposta, per le donne, di procreare celermente al fine di allargare il bacino di sudditanza dell’impero. Gli esiti derivati da queste pratiche risultavano, spesso, nella morte del marito sul fronte di guerra e le costrizioni per la famiglia, ristretta alla consorte vedova e alla giovane prole. Questa riflessione è enfatizzata anche dalla presenza, all’interno dell’opera, dei motivi decorativi della celebrazione, i quali appaiono essere di natura esclusivamente patriottica, come dimostrano le bandiere sventanti sul *torii* e sventolate dai personaggi di contorno, e dagli imponenti striscioni verticali presenti ai lati della coppia. Il paesaggio che si staglia intorno alla cerimonia nuziale è di tipo rurale: si possono osservare degli animali non antropomorfizzati nella parte inferiore dell’opera, quali galli, pulcini e un cane, e il paesaggio verdeggianti che si stende sullo sfondo, fino alle montagne. La catena di

---

<sup>21</sup> MASON, DINWIDDIE, *History of Japanese Art*, pp. 118 – 119.

quest'ultime, in particolare, è interrotta e divisa a metà da una struttura che si erge tripartita nelle colorazioni del giallo, rosso e violetto, che presenta sul proprio tetto una pira bruciante, con il fumo che prosegue verso l'alto, oltre il limite del dipinto.<sup>22</sup>

L'apparente tranquillità dell'evento rappresentato viene finemente dissacrata dalle anomalie che ricoprono i personaggi e l'ambientazione in cui essi sono immersi, regalando allo spettatore un senso di inquietudine e di riflessione.

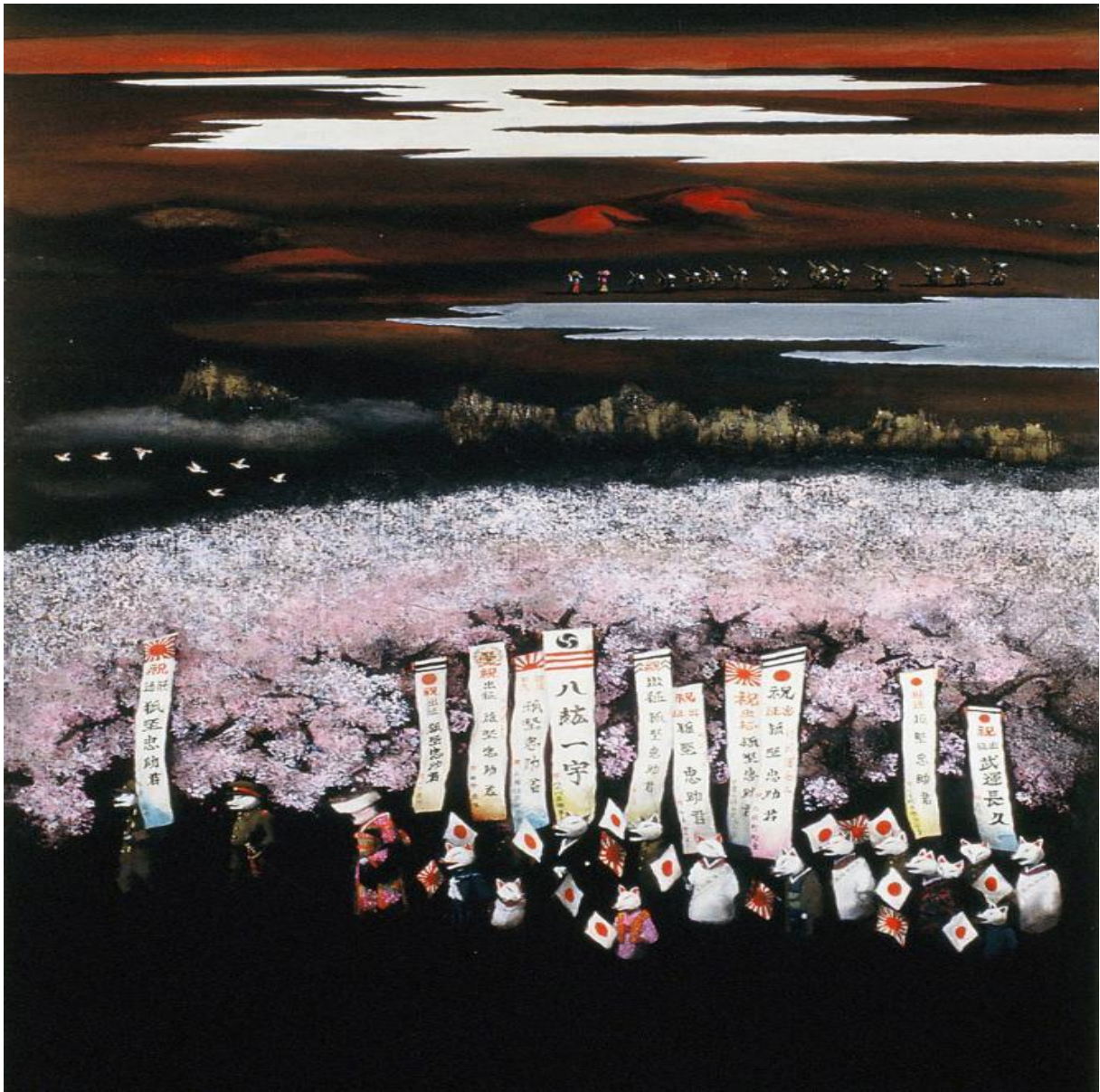


Figura 15 – Tomiyama Taeko, *Sakuraka genshi* (桜下幻視, “Illusione sotto i ciliegi”), 1998

<sup>22</sup> HEIN, “Tomiyama Taeko’s Art”, pp. 15 – 16; JENNISON, “«Postcolonial» Feminist Locations”, p. 92; JENNISON, “Remembering as Resistance” in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, p. 193; JENNISON, “Remembrance and reconciliation”, p. 310.

*Sakuraka genshi* (桜下幻視, “Illusione sotto i ciliegi”) si aggiunge alla scia dell’esplicazione della personalità della volpe, protagonista incontrastata del periodo bellico nell’insieme allegorico di Tomiyama, raffigurando quello che potrebbe essere associato come il naturale prosieguo della cerimonia presentata in *Iwai shusseï*. Tuttavia, nel caso del successivo dipinto, è importante notare come esso faccia parte di una diversa serie, esibita secondo le modalità ormai familiari a Tomiyama, inclusive di fotografia e musica. *Iwai shusseï*, infatti, è considerata come parte integrante della serie “*Harubin: 20 seiki he no requiemu*”, che può vantare la collaborazione del fotografo Hara Kazuo e del compositore Takahashi Yuji. Da questo primo lavoro multimediale, Tomiyama ha tratto l’ispirazione per la serie *Kitsune monogatari* (きつね物語 “Storia di una volpe”), dove vengono ricalcati gli elementi estetici noti al regime fascista, ma contestualizzati in chiave parodistica e dai tratti malinconici. Nell’opera *Sakuraka genshi*, nuovamente esposta nella forma di dipinto a olio, l’attenzione viene subito catturata dalla parte inferiore del dipinto, occupata da una processione di volpi dal variegato vestiario, intente a festeggiare la coppia di sposi presente sulla sinistra del quadro. Analogamente alla prima opera che ritraeva marito e moglie davanti a un santuario, anche in questo dipinto ritroviamo gli usuali elementi storici, quali le bandiere del Giappone, in mano a tutti i partecipanti, e gli striscioni recanti scritte nazionaliste, presenti nel corteo in tutta la sua lunghezza. Gli elementi che conferiscono una certa piacevolezza estetica al dipinto sono i ciliegi in fiore, qui pitturati nelle loro tonalità più rosee, con i petali che fungono quasi da cornice per lo spozalizio e i rami, più scuri, che intercedono in maniera irregolare. Tuttavia, l’intento dell’artista è proprio quello di mostrare la realtà stridente della guerra, la quale, al contrario della natura qui dipinta, non reca alcun senso di piacere e di armonia. Inoltre, come è già stato affermato per l’opera precedente, anche in questo caso Tomiyama evita di immergere la scena rappresentata in un contesto urbano, preferendo, ancora una volta, la compagnia di un paesaggio più agreste, anche qui di deduzione manciuriana (nonostante, all’epoca della composizione, datata verso la fine degli anni Novanta/inizio anni Duemila, l’artista stessa non si trovasse nella ex colonia giapponese, ma stesse svolgendo la propria attività a Tokyo). Lo sfondo riprende in parte il nero utilizzato per rappresentare la porzione di terreno su cui procede il gruppo, accompagnato da nubi, dalle colorazioni più chiare, e colline, dalle gradazioni rossicce presenti anche nel cielo sovrastante il paesaggio. Dal punto di vista metaforico, Jennison ha notato la presenza, in lontananza, di figure spettrali atte, probabilmente, a simboleggiare le vittime della



guerra, quali i caduti e le *comfort women*, il cui compito sembrerebbe essere quello di perseguire le volpi, ovvero i civili, impegnate nelle loro attività quotidiane, e di fungere da ammenda per le colpe di un paese che, all'alba del XXI secolo, dovette continuare a fare i conti con i propri trascorsi. La serie *Kitsune monogatari* si compone nuovamente di singoli frame destrutturati dalle loro opere originali, non più considerate nel loro insieme, ma visibili sotto una nuova luce, grazie anche all'accompagnamento musicale e al taglio della narrazione presente invece in alcuni lavori precedenti dell'artista: il languore sentimentale, dunque, viene sradicato, in favore di una ricostruzione storica e artistica dallo stile più secco.<sup>23</sup>



Figura 16 – Tomiyama Taeko, *Tankō de shinda Chōsenjin kyōsei unkō no kōfu ni sasageru*, (炭鉱で死んだ朝鮮人強制運行の坑夫に捧げる, “Requiem per i minatori coreani costretti alla morte nelle miniere”), 1984

Sin dagli inizi della propria carriera, l'escapismo creativo ha avuto la precisa funzione, per Tomiyama, di inscrivere nella storia collettiva le narrazioni delle classi socialmente ed economicamente più svantaggiate: l'ascesa verso un'analisi più profonda dei ruoli di genere e delle conseguenti disuguaglianze nella società è il risultato naturale di una racconto che parte dall'inizio della propria attività, nella descrizione delle condizioni miserrime dei minatori nella

<sup>23</sup> JENNISON, “Remembrance and reconciliation”, p. 309; HEIN, “Tomiyama Taeko's Art”, pp. 16 – 17; JENNISON, “Remembering as Resistance” in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON (a cura di), *Imagination Without Borders*, pp. 193, 195, 197.

regione del Kyūshū e Hokkaidō, riuscendo a scovare motivi di ispirazione artistica nell'aridità delle miniere di carbone, deviando dalle aspettative che il pubblico avrebbe potuto riservare verso la sua arte, priva dei caratteri tradizionalmente definiti come femminili.<sup>24</sup> Un tipo di attivismo che parte dai primi anni della seconda metà del Novecento, fino a poter essere sfogliato e fruito nei numeri della rivista *Ajia to Josei Kaihō* (L'Asia e la Liberazione delle Donne), confermando come la mancanza di parità di genere investa ogni aspetto dello sviluppo umano, prendendo in considerazione anche la mancanza di uguaglianza economica.<sup>25</sup> Lo stile dissacrante con cui l'artista riempie la totalità delle proprie opere può ritrovare la propria ispirazione principale nel concetto di arte femminista, strumentalizzato da Tomiyama lungo il corso di tutta la sua carriera non come mezzo egoistico di autoespressione, ma come lo sfogo di un privilegio di esposizione che la storia non è riuscita a garantire a tutte le categorie oppresse. Un genere di struttura profondamente infusa nella storia giapponese e nel concetto confuciano di istituzione del potere promesso al genere maschile.<sup>26</sup>

Riflettendo sulla necessità di decostruzione di un'arte propriamente "femminile" (intesa come caratterizzata da attributi culturalmente associati alle donne), Tomiyama ha pienamente affermato il proprio coinvolgimento come artista politica, insieme alle derivanti difficoltà che un'etichetta di tal peso può generare in Giappone, dove una lettura in chiave avversa ai recenti avvenimenti storici potrebbe privare gli artisti dei necessari supporti finanziari e della copertura mediatica. Insieme a queste considerazioni, Tomiyama ha rilasciato in un'intervista anche la rivelazione degli ostacoli incontrati durante il proprio percorso, consequenziali al suo essere donna e artista, in un panorama ancora esclusivo, che prevede una visione machista ed elitaria.<sup>27</sup> Lo stile espositivo delle slide scorrevoli, ormai firma stabile dell'artista, oltre a regalare un tocco di unicità nella divulgazione delle proprie opere, si asserisce anche come testimonianza degli ostacoli postisi di fronte a Tomiyama e al suo messaggio, non sempre accolto in maniera propositiva all'interno delle gallerie ma affermatosi grazie alla combinazione di più media, quali musica, fotografia e linguaggio verbale.<sup>28</sup> Un resoconto che fa acquisire un proposito nitido nell'arte di Tomiyama, atto a esporre le contraddizioni e le sofferenze dei gruppi più

---

<sup>24</sup> HAGIWARA, "Working on and off the Margins", in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON, *Imagination Without Borders*, pp. 130 – 131, 133; JENNISON, "Tomiyama Taeko", p. 105.

<sup>25</sup> MACKIE, *Feminism in Modern Japan*, pp. 312, 315; MACKIE, "Dialogue, Distance and Difference", pp. 607, 610 – 611.

<sup>26</sup> COPELAND, "Art beyond Language", pp. 51 – 52, 54.

<sup>27</sup> HEIN, TANAKA, "Brushing with Authority", pp. 7 – 8, 11, 14.

<sup>28</sup> HAGIWARA, "Working on and off the Margins", in TOMIYAMA, HEIN, JENNISON, *Imagination Without Borders*, p. 137.

marginalizzati, all'interno del quale anche l'arte femminista può conseguire nuove frange di espressione.

### **3.2 Shimada Yoshiko**

Esponente dell'arte femminista in Giappone, considerata spesso come figura analoga a quella di Tomiyama Taeko grazie all'intreccio del proprio vissuto e delle tematiche affrontate, Shimada Yoshiko è stata in grado, lungo tutto il percorso della propria carriera da artista, di portare oltre la discussione riguardante i ruoli di genere e la loro influenza durante gli anni della guerra. Identificando uno specifico tipo di responsabilità, in cui le donne non sono più viste come soggetti inermi del corso della storia ma come complici di un passato ancora da analizzare, Shimada è riuscita a ripensare nuove modalità di valutazione per l'arte femminista. Shimada Yoshiko è nata nel 1959, in una località vicino Tokyo, Tachikawa, dove l'eco dell'occupazione americana poteva essere ancora ben tangibile: il padre lavorava per la base aeronautica militare degli Stati Uniti ancora stazionata presso la città natale dell'artista. È di notevole importanza notare come la stessa base fosse stata utilizzata precedentemente dalle milizie imperiali giapponesi durante gli anni della guerra, una tematica ricorrente anche nelle opere di Shimada. L'artista si è in seguito laureata in America, presso lo Scripps College, prima di trasferirsi in Germania, a Berlino, dove è potuto fiorire maggiormente il suo interesse verso il tema della imputabilità in periodo bellico, in un ambiente artistico dinamico come quello tedesco. Durante gli anni della Guerra del Golfo, Shimada si è spostata a New York, dove ha potuto osservare ancora una volta, da vicino, il senso di critica e di disapprovazione che gli artisti esponevano nelle proprie opere e nei confronti del sistema militare. Ciò che ha dato l'input a Shimada di caratterizzare la propria arte come riflessione sul significato della guerra è stato il suo ritorno in Giappone, un paese devastato dalla notizia della morte dell'imperatore Shōwa nel 1989. Se per Tomiyama questo preciso periodo ha caratterizzato l'inizio di una narrazione, seppur ancora flebile, di tutte quelle voci silenziate durante gli anni della guerra, per Shimada ha simboleggiato un'opportunità di ponderazione sugli sforzi attuati dai media per cercare di ridare un senso di bellezza nostalgica agli anni del regime.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> JENNISON, “«Postcolonial» Feminist Locations”, p. 94; Laura HEIN, Rebecca JENNISON, “Against Forgetting: Three Generations of Artists in Japan in Dialogue about the Legacies of World War II”, *The Asia – Pacific Journal*, 9, 30, 2011, p. 7.



Figura 17 – Shimada Yoshiko, *White Aprons*, (“Grembiuli bianchi”), 1992

Il trittico delle fotografie giustapposte nella composizione *White Aprons*, stabilisce fin da subito gli sforzi attuati da Shimada per cercare di delineare meglio il ruolo che le donne giapponesi hanno giocato durante gli anni del regime. Le fotografie, la cui datazione può essere rintracciata negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, mostrano alcune donne impegnate in diverse attività pratiche, ma accomunate dal contesto storico e ideologico, ben visibile attraverso anche la scelta del vestiario, da cui l'artista ha preso l'ispirazione per il titolo dell'opera. Tutte le donne qui rappresentate, infatti, indossano un preciso tipo di grembiule bianco, il *kappogi*, un tipo di indumento adottato dall'Organizzazione delle Donne per la Difesa Nazionale. L'associazione, nata nel 1932, portò avanti il preciso compito di inquadrare le donne nell'ottica univoca della maternità, sancendo la loro purezza e privandole di qualsiasi attributo sessuale, attraverso l'uso del colore bianco del *kappogi*, tradizionalmente indossabile sopra il kimono (utilizzato anche da Tomiyama Taeko nella sua serie sulle volpi antropomorfe). Attraverso questa organizzazione, le donne venivano identificate nel ruolo ritenuto a loro più naturale, ovvero quello materno: il compito delle donne facenti parte del gruppo spesso non andava oltre

l'accompagnare i soldati fino al momento della partenza sul fronte, o servire loro il tè presso postazioni di partenza, quali i porti e le stazioni. Tuttavia, dal punto di vista dottrinale, l'Organizzazione delle Donne per la Difesa Nazionale celebrava la quintessenza della femminilità e delle sue potenzialità come elargitrice di nuove figure militari, annullando al tempo stesso qualsiasi pretesa di individualismo, poiché l'assistenza offerta ai soldati da parte dei membri dell'organizzazione veniva inquadrata come il conforto che ogni madre riservava nei confronti dei propri figli. Le donne ritratte all'interno delle fotografie sono distinguibili all'interno del proprio contesto: la prima fotografia mostra una casalinga nella propria cucina, impegnata nella preparazione di un pasto; la seconda mostra in primo piano una donna mentre si esercita con la pistola; la terza, infine, ritrae un gruppo di donne accompagnate dalla prole, mentre saluta i soldati che stanno partendo verso il fronte di guerra. Shimada approfitta della notevole discrepanza tra le tre foto per porre il quesito sull'effettiva responsabilità delle donne durante il regime fascista e sull'evidente disuguaglianza riservata non solo all'interno del circolo patriarcale verso le donne giapponesi stesse ma anche nelle traiettorie internazionali, verso le altre donne asiatiche catturate, vendute e sfruttate come *comfort women*. L'artista, infatti, con l'insieme di fotografie appartenenti alla serie *Past Imperfect* ("Passato Imperfetto"), comincia a interrogarsi sulla veridicità delle donne viste come semplici vittime del sistema maschilista giapponese, a cui viene negato l'accesso al potere e che lo stesso sistema limita entro precisi confini. Come dimostra anche la seconda fotografia del trittico, dove la donna si esercita nel difendere i confini nazionali e delle colonie, la controparte femminile ha avuto un effettivo ruolo di mantenimento dello *status quo*: se da una parte la propria attività sociale e politica è stata reclusa al solo ruolo di casalinga e di madre, dall'altra le donne hanno mostrato un'esaltazione attiva verso la conservazione dell'impero, spesso sfumando le definizioni di oppressori e oppressi. Un tipo di delimitazione da cui anche Shimada non è riuscita a separarsi nettamente, ammettendo una propria ipotetica colpa nel sapersi distanziare dagli eventi e dall'ideologia del regime solo grazie al salto temporale della propria generazione. L'artista ha espresso anche la propria preoccupazione nel supporto che ella stessa avrebbe riservato al tempo nei confronti del governo di stampo fascista, un periodo storico in cui l'adattamento di

massa è risultato preponderante rispetto alla responsabilizzazione etica del singolo.<sup>30</sup>



Figura 18 – Shimada Yoshiko, *Shooting Lessons*, (“Lezioni di tiro”), 1992

La medesima fotografia centrale di *White Aprons* appare anche come protagonista indiscussa all'interno dell'opera *Shooting Lessons*, leggermente rivisitata attraverso l'apposizione di una cornice. Shimada racconta anche l'evento che ha rappresentato l'inizio della sua riflessione: rovistando tra varie foto di natura propagandistica, l'artista ha ritrovato la medesima fotografia presente in *Shooting Lessons*, ribaltando le concezioni fino ad allora apprese dalle generazioni più vecchie. La guerra, in quel preciso istante, nella mente dell'artista, non si è più configurata come un banale evento portatore di fame e di sofferenza nei confronti del popolo giapponese ma come un intricato insieme di rapporti gerarchici e di potere che hanno visto la partecipazione anche delle donne, il cui contrasto nell'ambiente militare è raffigurato attraverso il grembiule bianco. Il *kappogi* diventa l'elemento unificatore dell'idea della maternità e dell'impero, fino ad allora identificate come due realtà parallele e diverse, ma qui rappresentate come due substrati del medesimo sistema. La scena centrale è ambientata in una delle colonie giapponesi, identificata come la Manciuria o la Corea: le donne visibili in primo piano, con indosso il

<sup>30</sup> HEIN, JENNISON, “Against Forgetting”, p. 8; Frank LLOYD “Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art” in LLOYD, *Consuming Bodies*, pp. 85 – 86; HAGIWARA Hiroko, “Comfort women women of conformity: work of Shimada Yoshiko” in Griselda POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London, Routledge, 1996, pp. 273 – 275.

grembiule bianco, si stanno esercitando a sparare con alcune armi da fuoco, guidate da dei soldati, riconoscibili dalla loro divisa militare. Il paesaggio all'aria aperta, rurale, identifica subito l'usanza qui messa in atto: non era raro, infatti, che i colonizzatori imparassero a difendere i territori sottratti alla popolazione locale, in vista di possibili rivolte. Ciò che colpisce in un secondo momento è la presenza della cornice, dall'estetica apparentemente semplice, ma dal significato contrastante: ai quattro angoli sono presenti dei ritratti di alcune *comfort women*, una per ogni riquadro, parzialmente vestite. Una volta riconosciute le figure, il significato si dipana nella sua complessità: il contrasto tra le donne all'interno della scena centrale e le donne presenti nella cornice è evidente, ma allo stesso tempo mitigato dalla narrazione di tutte le fotografie. Le donne impegnate all'interno dell'ambientazione principale sono soggette al controllo dei soldati posti dietro di loro: la violenza qui appresa viene iscritta attraverso la loro delineazione nel sistema patriarcale, presente nel vestiario del grembiule.<sup>31</sup> Al tempo stesso, la posizione periferica delle donne coreane ai lati della cornice funge da coordinata nella delineazione delle differenze che, secondo Hagiwara, «reflect the hierarchically differentiated social positions of women in the mutual and conflicting determinations of gender, class and nationality»,<sup>32</sup> confermando la difficoltà nello stabilire la libertà di scelta e la conseguente

---

<sup>31</sup> HAGIWARA, “Comfort women women of conformity” in POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies*, pp. 273 – 275; LLOYD “Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art” in LLOYD, *Consuming Bodies*, p. 86; JENNISON, “«Postcolonial» Feminist Locations”, pp. 96 – 97; BLOOM, “Gender, Race and Nation” in MIRZOEFF, *The Visual Culture Reader*, p. 219.

<sup>32</sup> HAGIWARA, “Comfort women women of conformity” in POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies*, p. 275.

consapevolezza delle donne giapponesi all'epoca.



Figura 19 – Shimada Yoshiko, *Yakarerubeki e*, (燒かれるべき絵, “Un’immagine da bruciare”), 1993

La nozione di impero è al centro dell’interpretazione di *Yakarerubeki e* (燒かれるべき絵, “Un’immagine da bruciare”), del 1993, apparsa, l’anno seguente, all’interno della rivista *Asian Art News* per il numero di settembre e ottobre. Nonostante il volto non sia più riconoscibile a causa della bruciatura inflitta all’immagine, è chiaro che il soggetto raffiguri l’imperatore Hirohito,



sotto il cui impero il Giappone ha progredito il suo slancio imperialista e fascista. La lastra incisa è notevolmente rovinata dalla bruciatura presente sulla faccia dell'imperatore, la cui figura è stata marcata da una grossa "x" rossa che percorre la foto per intero, sfumata da ombreggiature rosse, che richiamano il colore del sangue: la foto qui analizzata fa parte di una coppia di lastre, dove la prima è esposta come integra, in contrasto con la seconda, i cui bordi sono irrimediabilmente rovinati dalle bruciature. È stato fatto notare come una rivisitazione di questo tipo nei confronti della figura dell'imperatore, specialmente nel periodo di redenzione immediatamente successivo alla sua morte, sarebbe stata impossibile da far circolare attraverso i principali media. La rivista in cui l'opera è stata inclusa, infatti, è un tipo di pubblicazione originaria di Hong Kong, in inglese, che ha visto una circolazione ristretta all'interno del mercato giapponese. L'immagine stessa non sarebbe mai potuta apparire all'interno di una rivista nazionale, pena una possibile ritorsione dalle frange più nazionaliste, e una censura imposta dall'alto. Queste ultime reazioni, in particolare, sono state oggetto di analisi da parte della stessa artista, in occasione della rimozione di alcune opere dal Museo Toyama appartenenti all'artista Ohura Nobuyuki, incitando Shimada a bruciare l'opera ritraente l'imperatore e a inviarne le ceneri al museo reo della censura, evidenziando l'importanza della

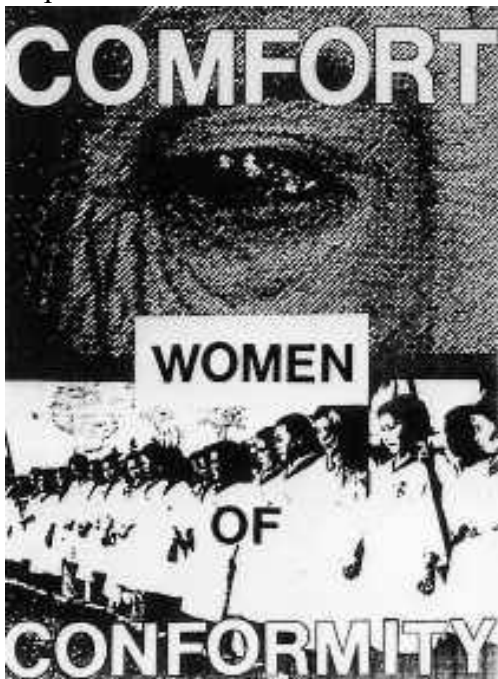


Figura 20 - Yoshiko Shimada, *Comfort Women*, 1994-5

libertà di espressione del singolo. *Yakarerubeki e*, secondo le intenzioni della sua creatrice, non deve essere intesa come un'opera atta a screditare la singola figura dell'imperatore Showa ma ciò che il regnante ha simboleggiato nel sistema da egli stesso creato. Una struttura che sembrava ancora avere un certo ascendente sulla rappresentazione delle opere d'arte di natura politica nei media negli anni dell'esposizione delle lastre e che ha portato Shimada a considerare la facilità con cui le sue creazioni possono essere esposte all'estero, rendendo ancora più greve il dislivello dell'incisività politica dell'arte giapponese.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> *Ibid.*; HAGIWARA, "Comfort women women of conformity" in POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies*, pp. 271 – 272; TSURUMI E. Patricia, "Censored in Japan: Taboo Art", *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 26, 3, 1994, pp. 68 – 70; Julia A. THOMAS, "Photography, National Identity, and the «Cataract of Times»: Wartime Images and the Case of Japan", *The American Historical Review*, 103, 5, 1998, p. 1490.

Tornando al ripensamento sull'azione militarista giapponese durante la seconda guerra mondiale, Shimada è riuscita ad ampliare la correlazione tra genere e potere, attraverso *Comfort women/Women of conformity* ("Donne di conforto/Donne di conformità"), un'opera presentata attraverso la forma editoriale di un libro e redatta a metà degli anni Novanta. Il libro, originariamente realizzato a mano, si prefigura come l'inevitabile contrasto tra le donne giapponesi dedite alla più sviscerante mentalità nazionalista e tutte le altre figure femminili che hanno tragicamente calcato il proprio percorso da donne di conforto nei bordelli sparsi tra le colonie giapponesi in Asia. La copertina dell'opera trae lo spettatore nella prospettiva concettuale del libro, presentando nella parte superiore un occhio appartenente a una donna ormai anziana, sopravvissuta al sistema delle *comfort women*, la stessa espressione che circonda l'immagine in forma scritta, per poi proseguire nella parte inferiore della copertina, dove viene illustrata una lunga fila di donne giapponesi, ancora una volta identificate attraverso l'uso del grembiule bianco, la cui didascalia è accompagnata dalla parola "*conformity*". A partire dalla struttura terminologica, appare chiaro l'intento con cui l'artista ha voluto mettere a confronto le due modalità di esperienze vissute da parte delle figure femminili protagoniste, a loro insaputa, dell'apparato patriarcale dell'impero. Pur non volendo far immedesimare i potenziali lettori in uno stato di compassione verso le vittime, Shimada ha voluto comunque far trasparire in maniera netta ciò che ha indissolubilmente tratteggiato la storia delle donne vittime della politica coloniale e delle donne faultrici della medesima gabbia sociale. Dal punto di vista stilistico, le pagine, una ventina in tutto, sono il prodotto nato da delle xerocopie su carta colorata (rossa e grigia), dando subito l'impressione di un'opera d'arte non elevata dal punto di vista estetico. Shimada ha proseguito nella creazione di nuovi oggetti d'arte attraverso la tecnica fotografica, aggiungendo, come già in precedenza, alcune note innovative. In *Comfort Women/Women of Conformity*, ad esempio, è l'accostamento tra parole e immagini, relazionate tra di loro attraverso legami di contrasto o di associazione, a donare all'opera, nel suo insieme, un senso di contestualizzazione tridimensionale.<sup>34</sup>

Sfogliando il libro, è possibile osservare la reiterazione di uno stesso motivo, il quale presenta le donne coreane, precedentemente vittime di abusi da parte dell'esercito giapponese, sulle pagine a sinistra, con un' distinta enfasi sul loro viso e sul loro sguardo, e le donne sostenitrici del sistema imperiale durante il periodo Shōwa presenti sulla destra, spesso impegnate in azioni

---

<sup>34</sup> LLOYD "Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art" in LLOYD, *Consuming Bodies*, p. 87; JENNISON, "«Postcolonial» Feminist Locations", p. 97.

conformi alla propria ideologia.

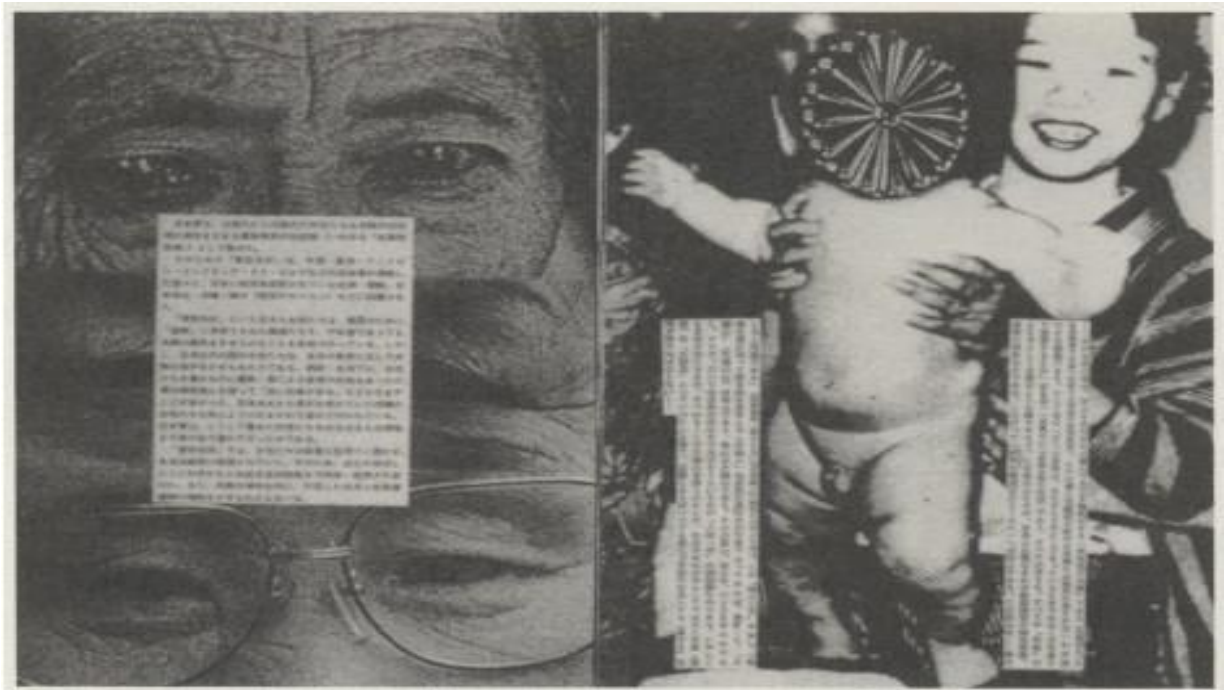


Figura 21 - Yoshiko Shimada, *Comfort Women*, 1994-5

Tutti i ritratti delle donne a sinistra sono opera del fotografo Ito Takashi e sono spesso accompagnati da alcuni testi, inscritti in forme rettangolari o quadrati, come nel caso di una pagina che presenta i volti di tre donne coreane, i cui sguardi sono stati posti uno sopra l'altro ma interrotti da una casella bianca, contenente un testo che descrive, in breve, il sistema costruito intorno alle *comfort women*, il tipo di sopraffazioni loro imposte e la prigionia a cui furono condannate negli anni precedenti alla sconfitta. Sulla pagina a destra, il volto della donna giapponese presentato è completamente diverso: viene mostrato al lettore un viso sorridente, ben visibile, al contrario del volto del bambino sollevato dalla stessa donna, nascosto dal simbolo del crisantemo, un tipo di fiore largamente utilizzato a fini propagandistici, data la sua associazione con l'immaginario del sistema imperiale. Su due colonne, simbolicamente poste come supporto al corpo dell'infante esposto, sono iscritte alcune parole di encomio nei confronti delle madri giapponesi e della loro virtù, che permette loro di costruire le basi morali dello stato, visto come una famiglia allargata, e di saper allevare i propri figli come tesori dell'impero,

sapendo quando poterli sacrificare per il bene maggiore della nazione.<sup>35</sup>



Figura 22 - Yoshiko Shimada, *Comfort Women*, 1994–5

Su un'altra pagina è possibile osservare la medesima struttura ripartita tra una donna coreana, sulla sinistra, e una donna giapponese, sulla destra. In tutto il libro, Shimada dimostra una particolare accortezza nel non infondere i testi che accompagnano le figure sulla sinistra di pietismo, scegliendo invece delle parole dirette per descriverne l'esperienza, ma che possano, al tempo stesso, fabbricare la complessità della tematica nel suo insieme. A sinistra, protagonista assoluta della fotografia è Lee Gyong Song, costretta a sedici anni a lavorare in una fabbrica di munizioni e a prostituirsi nel bordello adiacente alla struttura. Il viso, come è stato mostrato anche in altre pagine per altri soggetti, non è visibile nella sua interezza: la bocca è stata coperta da un testo in giapponese: una metafora per far presagire il silenzio a cui molte donne sono state condannate per anni, anche dopo la fine della guerra. Solamente all'alba dell'ultimo decennio del XX secolo, Lee, così come molte altre vittime, è riuscita a raccontare e denunciare la propria esperienza, chiedendo al governo giapponese delle scuse ufficiali e un

<sup>35</sup> JENNISON, ««Postcolonial» Feminist Locations», pp. 98 – 99.

risarcimento finanziario. Il testo, nero su bianco, è un resoconto diretto da parte della stessa donna, che racconta la propria gravidanza durante l'adolescenza e l'aborto violento, impostole da un generale giapponese, mentre quest'ultimo sottolineava l'inutilità di portare al mondo un bambino di origini coreane privo degli attributi di lealtà verso l'imperatore. La filosofia di accostamento e di opposizione è presente grazie all'introduzione, sulla pagina a destra, di una scena diversa, rappresentante una donna giapponese, riconoscibile dall'ormai familiare *kappogi*, questa volta accompagnato da un nastro che fascia il corpo della donna, il quale recita il titolo dell'Organizzazione delle Donne per la Difesa Nazionale. L'atmosfera rilassata e cordiale è intuibile dal gesto qui catturato: la donna, infatti, è impegnata nell'accendere una sigaretta a un soldato giapponese, in divisa militare. Le due figure protagoniste della scena sono divise tra di loro da un testo, nuovamente di natura elogiativa, il quale recita le parole di un ufficiale nei confronti delle donne giapponesi: egli paragona il gesto di accensione della sigaretta da parte di una donna a quello di una madre che porge il proprio seno al figlio per allattarlo, esplicitando l'esatta corrispondenza tra amore "femminile" e affetto "materno". Il testo, così come la scena presentata di cornice, si ergono in un conflitto lucido rispetto alla pagina sulla sinistra, dettata dal dolore degli eventi vissuti e narrati da una delle tante vittime del sistema militarista.<sup>36</sup>



Figura 23 – Shimada Yoshiko, *Tansu no naka no hone – Kazoku no himitsu* (箆笥の中の骨 – 家族の秘密, “Ossa nel Cassetto: Segreti di Famiglia”), 2004

<sup>36</sup> HAGIWARA, “Comfort women women of conformity” in POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies*, pp. 279 – 282.



Figura 24 – Shimada Yoshiko, *Tansu no naka no hone – Kazoku no himitsu*, 2004 (dettaglio)

È sulla stessa scia di meditazione sulle relazioni di genere filtrate attraverso i rapporti transnazionali che Shimada ha creato *Tansu no naka no hone – Kazoku no himitsu* (筆筒の中の骨 – 家族の秘密, “Ossa nel Cassetto: Segreti di Famiglia”), all’inizio del XXI

secolo. L’opera non si discosta dal curriculum concettuale dell’artista, poiché si attesta come un rinnovato legame di ripensamento sui ruoli stereotipati di genere e della loro contestualizzazione durante l’era coloniale giapponese. Il titolo dell’opera “Ossa in un cassetto” potrebbe far dedurre il nucleo teorico alla base, poiché molto simile all’espressione “scheletri nell’armadio”; è chiaro, dunque, che oggetti dell’esibizione sono i segreti, originariamente svelati da un cardine di coscienza interiore e successivamente modellati attraverso una forma fisica, quale una scritta su un foglio. Ciò che è subito individuabile agli occhi degli spettatori è la presenza di una cassa di legno pregiato, adiacente a un muro immacolato, e caratterizzata da numerosi cassetti incasellati all’interno di essa, in successione verticale e orizzontale. I visitatori hanno la possibilità di aprire ciascun cassetto, scoprendone il contenuto, consistente in foto, testi e alcuni oggetti, uniti in una raccolta atta a rivelare, in forma completamente anonima, i segreti scritti all’interno. I segreti, in particolare, sono motivo di genuina curiosità, poiché appartenenti a un numero variegato di persone, dalle identità varie ma, allo stesso tempo, riservate, grazie all’uso confidenziale della cabina posta accanto alla cassa. I visitatori della mostra hanno infatti la possibilità di sedersi e di scrivere, nell’intimità delle tende chiuse, un proprio segreto, il quale viene poi affidato all’artista stessa che si occupa di replicarlo personalmente, in modo che non vi possano essere indizi (neanche di natura calligrafica) sul proprietario originale. Poiché l’opera è stata esposta in molte regioni asiatiche, i visitatori nelle Filippine hanno avuto la possibilità, ad esempio, di leggere i segreti appartenenti ai partecipanti all’esibizione di Tokyo e Seoul (curiosamente la cassa presente alla mostra a Manila è stata fabbricata da un artigiano locale, dati i costi esosi di spostamento del mobile dal Giappone alle Filippine, donando quindi un tratto più autoctono all’intera opera). Vi sono prospettive

analitiche plurime che possono essere tratte dall'osservazione di *Tansu no naka no hone*, coese con il dibattito che Shimada ha voluto avviare, sin dagli esordi, riguardo le nozioni di genere, struttura patriarcale e legami sovranazionali di ordine gerarchico. Gli intenti dell'artista possono apparire manifesti, indagando sull'impulso che ha potuto dare il via alla composizione dell'opera. Shimada, infatti, indagando sulla propria famiglia per un progetto artistico precedente a *Tansu no naka no hone*, ha scoperto gli ordini che furono imposti al nonno, ufficiale di polizia, nel periodo successivo al Grande Terremoto del Kanto del 1923: i superiori infatti, intimarono al corpo poliziesco di eliminare una parte di popolazione ritenuta criminale, ritenendo necessaria un'azione purgativa nei confronti degli immigrati coreani. Nonostante la collaborazione del nonno nell'aiutare i lavoratori di origine coreana nella loro fuga durante gli anni della guerra, Shimada ha voluto comunque ripercorrere la strada lastricata dal passato e dal presente, interrogandosi sulla sua identità di donna giapponese e sui confini labili tra i termini di "vittima" e "oppressore". Queste idee, già preminenti all'interno di sue creazioni passate, sono state ulteriormente articolate secondo la struttura tradizionale dello "Ie" (letteralmente "casa" in giapponese), dove, spesso, i ruoli di genere vengono inchiodati secondo specifiche caratteristiche. Caratteristiche che si sfaldano attraverso le rivelazioni intime dei partecipanti all'opera, attraverso delle confessioni che Shimada ha rivelato essere frequentemente scritte da mano femminile, riferendo il contrasto con gli uomini che hanno assistito alla mostra che non hanno ritenuto di possedere alcun segreto in ambito familiare, relegando i propri all'ambiente lavorativo e confermando dunque la rigidità dei ruoli di genere, ma al tempo stesso smascherando le insidie della struttura patriarcale. Le valutazioni riguardo il genere sono osservabili anche nelle esibizioni internazionali di *Tansu no naka no hone*, dove un numero considerevole di segreti ha avuto come soggetto principale episodi di violenza domestica e di abusi sessuali, alcuni dei quali essersi rivelati come concomitanti alle azioni imperialiste del Giappone in Corea. Questi sviluppi possono comunque considerarsi allineati agli intenti filosofici dell'opera, che cerca di fabbricare un ripensamento del passato in Giappone, spesso più soggetto a rimembranze nostalgiche che non a una maggiore acquisizione di coscienza, e un tentativo di esplorazione riguardo la flessibilità dello stesso passato nei confronti del presente, spesso reo di voler ghezzare le memorie all'interno di cassette. Cassetti capaci, insieme al proprio contenuto, di tracciare un percorso di condivisione e di

identificazione con un pubblico internazionale, nella memoria personale e collettiva.<sup>37</sup>

Lungo tutto il proprio percorso artistico, Shimada Yoshiko ha sempre cercato di eludere il semplicismo delle strutture binarie, ponendosi nuovi quesiti che potessero sfuggire alla colpevolizzazione approssimativa della generazione presente nei confronti di quelle passate e del genere femminile verso quello maschile. L'artista ha sempre cercato di rivestire le proprie creazioni di un senso ben preciso di responsabilità per le violenze e per i traumi appartenenti alla storia giapponese, spartite secondo un ordine gerarchico che ha visto le donne come complici e oppresse. La struttura patriarcale giapponese, che la stessa Shimada non vede invariata nella contemporaneità rispetto al periodo storico da lei preso in considerazione, ha intenzionalmente mascherato le proprie operazioni di divisione secondo un'ottica di famiglia convenzionale, che ha visto alla sommità della propria piramide istituzionale la figura imperiale, identificata secondo attributi più materni. Questi medesimi attributi sono stati poi riversati sulla popolazione femminile giapponese, che ha potuto sfruttare la posizione di privilegio che occupava all'interno della mappa colonialista, vedendosi assegnata la sacralità del ruolo di madre, in antitesi con l'impurezza della donna da bordello; un tipo di alterità imposta alle donne vittime della politica imperialista e militarista, ma in linea con la costruzione di un centro di identificazione autentico, quale quello giapponese, in aperto conflitto con gli altri territori asiatici, coincidenti con "l'altro". Questo dualismo si è dunque ripetuto a livello macrocosmico, attraverso la designazione di un unico impero e delle colonie a esso soggette e attraverso l'identificazione di un unico capo familiare e dei suoi sudditi, e a livello microcosmico, attraverso la suddivisione dei ruoli tra maschile e femminile, con il primo caratterizzato dalla sfera pubblica e dinamica, e il secondo proprio dell'atmosfera casalinga e passiva. Un modello di caratterizzazione, quella femminile, che Shimada riconosce come equamente responsabile delle atrocità commesse in guerra senza tuttavia limitarlo alle sole esperienze passate ma amplificandolo attraverso lo sguardo moderno, appartenente alla propria generazione. L'artista stessa ha esternato le proprie preoccupazioni riguardo l'ottica che investe le generazioni contemporanee nei confronti della storia coloniale giapponese e dell'esclusività di carattere sessista che essa comporta, affermando come gli ideali dallo spirito nazionalista si stiano correntemente solidificando nella scena politica attuale. Ciò che si può sempre considerare

---

<sup>37</sup> HEIN, JENNISON, "Against Forgetting", p. 11; Rebecca JENNISON, "Personal Geographies, Public Spaces: 'The Borderlines' in Japan", *Journal of Kyoto Seika University*, 33, 2007, pp. 202 – 203; Helen YU-RIVERA, "Demystifying the Japanese Household: *Bones in the Tansu*", *Ctrl+P Journal of Contemporary Art*, 4, 16, 2006, pp. 2 – 3.



come *fil rouge* dell'intera opera di Shimada è l'interpretazione femminista, analizzata anche secondo le proprie contraddizioni (Shimada ha saputo riportare, infatti, alcune considerazioni di carattere razzista enunciate da alcune figure femministe in periodo Showa) e i propri limiti, percepibili soprattutto nei confronti della popolazione più giovane in Giappone. Al pari del proprio stile, caratterizzato da un'amalgamazione di varie forme e media, Shimada propone anche dal punto di vista ideologico una rigenerazione di analisi culturale, che possa demolire l'illusione di una nazione monolitica, enfatizzandone le molteplici componenti e ridando nuovo slancio ai movimenti per l'uguaglianza di genere.<sup>38</sup>

Sia Shimada Yoshiko che Tomiyama Taeko hanno avuto il duplice compito di affermare la propria identità come artiste donne, in un periodo in cui il mondo artistico giapponese vedeva ancora in maniera costante la predominanza maschile. Nel farlo, entrambe hanno sfidato il concetto stesso di "femminilità", non rinnegando il senso di colpa e di implicazione imputabile alle donne giapponesi. Nel rivisitare le implicazioni della propria storia, le due artiste non hanno goduto di particolare fama in Giappone, anche a causa dell'etichetta che relegava l'arte politica a una sfera percepita come grezza e che, spesso, ha avuto come effetto indesiderato la censura dall'alto.<sup>39</sup> Entrambi gli operati possono essere considerati come cardini dell'arte femminista giapponese, in grado di poter sopraelevare la discussione dell'inuguaglianza di genere al di là dei confini nazionali, in un gioco di valutazioni riguardo i concetti di potere e di privilegio. Un campione di considerazioni che ha visto il sorgere, nelle nuove ondate di femminismo, di altri gruppi artistici prominenti che hanno saputo riconsiderare queste riflessioni, incanalandole nelle idee sviluppatasi all'interno della propria generazione.

---

<sup>38</sup> HAGIWARA, "Comfort women women of conformity" in POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies*, pp. 283 – 284; HEIN, JENNISON, "Against Forgetting", pp. 9 – 11; Vera MACKIE, "The Language of Globalization, Transnationality and Feminism", *International Feminist Journal of Politics*, 3, 2, 2001, pp. 191 – 192; SHIMADA Yoshiko, "Afterword: Japanese Pop Culture and the Eradication of History" in LLOYD, *Consuming Bodies*, pp. 187, 189 – 191; Flaudette May V. DATUIN " 'The women actually wanted to die': art as transportation of trauma, memory and mourning in works by Malaysian and Japanese women artists" in The Work of the 2004/2005 API Fellows (a cura di), *Reflections on the Human Condition: Change, Conflict and Modernity*, Bangkok, Nippon Foundation Fellowships for Asian Public Intellectuals, 2007, pp. 109 – 110, 113 – 114.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 115.

## CAPITOLO 4

### Evoluzione dell'arte femminista nell'era del Metoo

#### 4.1 Il movimento Metoo

La preoccupazione esternata dall'artista Shimada Yoshiko sul divario tra le nuove generazioni e le riflessioni di carattere sociale pone anche nuovi quesiti riguardo lo sviluppo dell'arte femminista in epoca contemporanea. Per poter meglio analizzare le nuove figure protagoniste dell'arte femminista in Giappone, potrebbe essere utile inquadrare i recenti avvenimenti politici e sociali che hanno ispirato l'operato dei nuovi collettivi artistici emergenti, dal punto di vista stilistico e tematico.

Il fenomeno del Metoo, da questo punto di vista, si prefigura come uno dei fenomeni che ha avuto un particolare risalto mediatico e sociale in vari paesi, grazie anche alla sua diffusione online. L'espressione Metoo è nata nel 2006 dall'attivista afroamericana Tarana Burke, volendo creare una formula che potesse testimoniare il senso di empatia provato da e per le donne appartenenti alle minoranze etniche vittime di abusi sessuali.<sup>1</sup> Burke, attraverso la creazione di un tweet caratterizzato dall'Hashtag “#metoo”, ha potuto modellare una prima forma di *empowerment* femminista in forma digitale, attraverso la testimonianza diretta delle vittime di abusi subiti nella sfera privata e pubblica.<sup>2</sup> L'espressione è diventata nuovamente virale nel 2017, grazie alla menzione da parte dell'attrice americana Alyssa Milano su Twitter, dove si incoraggiava la narrazione di potenziali testimonianze attraverso l'uso della medesima espressione “#metoo”, attraendo milioni di risposte nell'arco di una giornata.<sup>3</sup> Attraverso l'uso dell'Hashtag, si è potuta osservare una vera e propria mobilitazione digitale, passata da Twitter ai social media più popolari, quali Facebook e Instagram;<sup>4</sup> nonostante la narrazione abbia potuto vedere in prevalenza la partecipazione di voci femminili, sono state presenti anche testimonianze appartenenti a figure maschili e a comunità di minoranze di orientamento e

---

<sup>1</sup> Naeemul HASSAN, Manash Kumar MANDAL, Mansurul BHUIYAN, Aparna MOITRA, Syed Ishtiaque AHMED, “Can Women Break the Glass Ceiling?: An Anlysis of #MeToo Hashtagged Posts on Twitter” in Francesca SPEZZANO, WEI Chen, XIAOKUI Xiao (a cura di), *ASONAM '19: Proceedings of the 2019 IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining*, 2019, p. 653.

<sup>2</sup> Rituparna BHATTACHARYYA, “#Metoo Movement: An Awareness Campaign”, *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 3, 4, 2018, pp. 1 – 2.

<sup>3</sup> Kaitlynn MENDES, Jessica RINGROSE, Jessalynn KELLER, “#Metoo and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism”, *European Journal of Women's Studies*, 25, 2, 2018, p. 236.

<sup>4</sup> HASSAN, MANDAL, BHUIYAN, MOITRA, AHMED, “Can Women Break the Glass Ceiling?” in SPEZZANO, WEI, XIAOKUI (a cura di), *ASONAM '19*, p. 653.

genere sessuale.<sup>5</sup> Il movimento ha potuto godere di una diffusione così immediata nel 2017 grazie al supporto dato da varie personalità nel mondo del cinema e della musica, soprattutto in merito alle denunce sporte da varie attrici nei confronti del produttore statunitense Harvey Weinstein, e in seguito estese verso altre figure di potere nel campo della politica e dell'intrattenimento.<sup>6</sup> Grazie alla particolare rilevanza pubblica che è riuscito ad acquisire, il movimento del Metoo è riuscito a espandersi in più di ottanta paesi, sollevando teorie su un possibile legame solidale in grado di poter superare le categorie di etnia, sessualità e classe.<sup>7</sup> Il fenomeno del Metoo ha inoltre avuto il merito di poter aprire nuove, interessanti prospettive di analisi trasversale, a partire dal suo valore mediatico: nonostante l'origine risalente al 2006, l'hashtag è potuto diventare virale nel 2017 grazie al format proposto su Twitter, dove gli utenti hanno potuto raccontare la propria esperienza, condensando la narrazione in poche parole a causa dei limiti imposti dalla piattaforma social. Nonostante la brevità delle proprie testimonianze, i milioni di tweet circolati nelle ore successive alla rinascita del movimento hanno confermato la volontà da parte degli utenti di confrontarsi su un tema così delicato come quello degli abusi sessuali e di poter predisporre una base digitale che potesse apportare dei cambiamenti nel mondo reale.<sup>8</sup> Questo tratto è concomitante al senso di sicurezza che gli utenti hanno potuto provare nello spazio digitale nel narrare le proprie esperienze, attraverso la creazione di una comunità online di supporto: una collettività che non è stata invece percepita dalla maggior parte delle vittime negli ambienti di lavoro e familiari, dove la propria testimonianza è spesso stata oggetto di sottovalutazione e, in alcuni casi, di tensione, se accompagnata da opinioni espressamente femministe.<sup>9</sup>

L'uso esteso dei social media come mezzo di espressione da parte di voci precedentemente silenziate è stato oggetto di ulteriori osservazioni, riguardanti le alti percentuali di donne che hanno potuto raccontare la propria storia, ponendo ulteriori indizi su come le strutture di potere siano effettivamente divise su basi sessuali ma, al tempo stesso, argomentando come la

---

<sup>5</sup> *Ibid.*; Rosalind SMITH, "Cultures of Complaint: Protest and Redress in the Age of #MeToo", *Australian Humanities Review*, 63, 2018, p. 173.

<sup>6</sup> Elisa GIOMI, "#MeToo e loro pure (forse). Dalla copertura giornalistica degli scandali sessuali alle policies di genere adottate dai media italiani", *AG. About Gender – International journal of gender studies*, 7, 14, 2018, p. 228.

<sup>7</sup> Rosalind GILL, Shani ORGAD, "The shifting terrain of sex and power: From the 'sexualization of culture' to #MeToo", *Sexualities*, 21, 8, 2018, pp. 1317 – 1318.

<sup>8</sup> Lydia MANIKONDA, Ghazaleh BEIGI, HUAN Liu, Subbarao KAMBHAMPATI, "Twitter for Sparking a Movement, Reddit for Sharing the Moment: #metoo Through the Lens of Social Media", *arXiv:1803.08022v1 [cs.SI]*, 2018, pp. 1, 4, 6.

<sup>9</sup> MENDES, RINGROSE, KELLER, "#MeToo and the promise", p. 243.

prospettiva di genere non potesse essere l'unica chiave di lettura dell'intero movimento.<sup>10</sup> Al tempo stesso, il Metoo non ha potuto esimersi dal ricevere numerose critiche e confronti riguardo i propri limiti. Il primo di questi limiti è stato riconosciuto in termini di esclusività: nonostante l'accesso al movimento non prevedesse alcun tipo di restrizione, sono state fatte delle osservazioni in merito alle figure protagoniste del movimento, molto spesso identificate come donne bianche eterosessuali, ponendo le identità appartenenti alla comunità LGBTQ+ e alle minoranze etniche ai margini del fenomeno.<sup>11</sup> La problematicità del movimento è stata sottolineata anche in relazione alla propria origine: nonostante l'hashtag fosse nato in seno alla comunità afroamericana, ha potuto conoscere il successo virale solo in seguito all'uso da parte del femminismo bianco. Il contributo apportato dalle donne di colore al movimento, e la tipologia di abusi subiti secondo lo schema di discriminazione razziale non sono stati formalmente riconosciuti all'interno del Metoo, generando numerose critiche riguardo il tipo di gerarchie costruitesi nel femminismo americano.<sup>12</sup> Un'ulteriore critica verso il movimento è stata fatta dal punto di vista contenutistico, a causa dell'esclusione di un potenziale approfondimento nei confronti della violenza di tipo domestico, un tema che non è stato ripreso dal movimento e non è potuto quindi essere oggetto di riflessione.<sup>13</sup> Il movimento, infine, sembrerebbe aver polarizzato la divisione tra oppressori e vittime, entrambi intesi in termini individualistici, senza inquadrare il problema all'interno di un vero e proprio sistema istituzionalizzato di natura patriarcale.<sup>14</sup>

Il movimento del Metoo è dunque da considerarsi un chiaro esempio della corrente dello "hashtag feminism", un tipo di attivismo digitale che sfrutta lo schema proposto dai social media per portare all'attenzione pubblica il problema dell'inuguaglianza di genere come istituzionalizzato nella società, creando al tempo stesso una rete di supporto e di solidarietà nei confronti delle vittime.<sup>15</sup> Nonostante il Metoo abbia dovuto confrontarsi con numerose critiche riguardanti la mancanza di una maggiore inclusività e la presenza di un'universalizzazione per le esperienze di abuso riguardanti tutte le vittime,<sup>16</sup> il movimento stesso ha avuto il merito di

---

<sup>10</sup> Hannah MCCANN, "Big Reputations: Who Has the Power to Speak #Metoo?", *Australian Humanities Review*, 63, 2018, pp. 187, 188.

<sup>11</sup> GILL, ORGAD, "The shifting terrain of sex and power", p. 1319.

<sup>12</sup> Angela ONWUACHI – WILLIG, "What About #UsToo?: The Invisibility of Race in the #Metoo Movement", *Yale Law Journal Forum*, 128, 2018, pp. 107 – 108, 111.

<sup>13</sup> GILL, ORGAD, "The shifting terrain of sex and power", p. 1319.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1320.

<sup>15</sup> Farnush GHADERY, "#Metoo – has the 'sisterhood' finally become global or just another product of neoliberal feminism?", *Transnational Legal Theory*, 10, 2, 2019, pp. 260 – 261.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 266.

potersi allargare al di là dei confini statunitensi e diventare oggetto di interesse e di attenzione mediatica anche in paesi come il Giappone, «notable for its high score in the masculinity cultural dimension, meaning the culture is highly competitive, and desire for professional and personal success is a strong motivating force».<sup>17</sup>

## 4.2 Il Metoo in Giappone

Il fenomeno del Metoo in Giappone è stato descritto come meno pervasivo a livello sociale rispetto ai movimenti e alle proteste di altri paesi.<sup>18</sup> Nonostante il primo post formalmente riconosciuto come parte del movimento in Giappone sia stato pubblicato su Facebook da parte di una scrittrice freelance nei confronti del direttore creativo di un'agenzia pubblicitaria,<sup>19</sup> la figura riconosciuta come rappresentativa del Metoo giapponese è stata quella di Ito Shiori, una giornalista che è riuscita a parlare pubblicamente della violenza subita da un collega nel 2015.<sup>20</sup> La denuncia e la conseguente situazione creatasi attorno alla figura di Ito si configurano come rappresentative del tipo di pressione sociale e mediatica affrontata dalle donne in Giappone.<sup>21</sup> Il singolo caso di Ito è stato oggetto di analisi per il tipo di risposta che molto spesso i media e l'opinione pubblica riservano nei confronti delle vittime che scelgono di denunciare pubblicamente: la stessa giornalista ha raccontato del trattamento a lei riservato da parte di amici e della polizia, che ha cercato inizialmente di dissuaderla dal procedere con la denuncia.<sup>22</sup> Ito ha inoltre descritto le modalità di interrogatorio portate avanti dalla polizia, spesso contenenti domande ritenute non appropriate e poste di fronte a delle unità di soli uomini.<sup>23</sup> Il tipo di reazione che il caso di Ito Shiori ha sollevato attraverso l'uso dei social media è stata etichettata come negativa, con numerosi commenti critici della testimonianza di Ito, vista come un tentativo di rovinare la carriera di una figura pubblica, e come un gesto non conforme alle norme sociali.<sup>24</sup>

Le riflessioni nate in seguito alla nascita del movimento Metoo in Giappone e alla sua diffusione,

---

<sup>17</sup> Jesse C. STARKEY, Amy KOERBER, Miglena STERNADORI, Bethany PITCHFORD, “#MeToo Goes Global: Media Framing of Silence Breakers in Four National Settings”, *Journal of Communication Inquiry*, 43, 4, 2019, p. 441.

<sup>18</sup> Linda HASUNUMA, Ki-young SHIN, “#MeToo in Japan and South Korea: #WeToo, #WithYou”, *Journal of Women, Politics & Policy*, 40, 1, 2019, p. 98.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 102 – 103.

<sup>20</sup> *Ibid.*; Emma DALTON, “A feminist critical discourse analysis of sexual harassment in the Japanese political and media worlds”, *Women's Studies International Forum*, 77, 2019, p. 6.

<sup>21</sup> HASUNUMA, SHIN, “#MeToo in Japan and South Korea”, p. 103.

<sup>22</sup> STARKEY, KOERBER, STERNADORI, PITCHFORD. “#MeToo Goes Global”, p. 446.

<sup>23</sup> DALTON, “A feminist critical discourse analysis”, p. 7.

<sup>24</sup> STARKEY, KOERBER, STERNADORI, PITCHFORD. “#MeToo Goes Global”, p. 447.

hanno dato il via a riflessioni portate avanti in più ambiti, da quello sociale a quello legislativo. Dal punto di vista quantitativo, è stato osservato un basso numero di voci pronte a esporsi pubblicamente nel raccontare la propria esperienza e nel denunciare, delineando una certa ritrosia nel voler affrontare l'argomento in maniera esplicita.<sup>25</sup> È stato inoltre notato il tratto del cosiddetto "gender bias", laddove le percentuali di voci maschili che sono intervenute nel movimento non hanno avuto percentuali particolarmente rivelanti, anche a causa del tipo di pregiudizi modellati intorno al concetto di mascolinità.<sup>26</sup>

In seguito alle critiche ricevute da Ito dalla maggior parte dei media nazionali, un ulteriore movimento chiamato #WeToo è stato formato nei primi mesi del 2018, a supporto di tutte le vittime che erano riuscite a portare avanti la propria testimonianza. Tuttavia, anche in merito a questo secondo fenomeno sono nate alcune riflessioni, in particolare riguardo la formazione del medesimo movimento, composto in maggior parte da figure afferenti all'area del giornalismo e da donne pronte a supportare narrazioni già esposte pubblicamente. Ciò non ha modificato in maniera sostanziale il numero di voci pronte a raccontare pubblicamente il tipo di violenza subita, ma è risultato in una maggiore popolarità del movimento #Wetoo rispetto al #Metoo.<sup>27</sup> Nonostante le richieste di molte personalità, inclusa quella di Ito, di un cambiamento a livello sociale e legislativo,<sup>28</sup> il tipo di controversia che il movimento #Metoo ha affrontato ha fatto percepire un senso di colpevolizzazione nei confronti delle donne vittime di violenza, denotando come le dinamiche di genere non abbiano ancora raggiunto un livello paritario.<sup>29</sup> Nonostante questo tipo di sviluppi, si è potuto anche osservare una certa reazione nei confronti della disparità di genere, grazie anche al lavoro portato avanti dai nuovi collettivi femministi.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>26</sup> ASAKAWA Chihiro, "SH – Seibōryoku to higaisha kyūsai - #MeToo undō ni shōten wo atete", *Tenridaigaku jinkenmondai kenkyūshitsu kiyō*, 22, 2019, pp. 38 – 39.

<sup>27</sup> HASUNUMA, SHIN, "#MeToo in Japan and South Korea", p. 105.

<sup>28</sup> Carly GIELSER, *The Voices of #MeToo: From Grassroots Activism to a Viral Roar*, London, Rowman & Littlefield, 2019, p. 112.

<sup>29</sup> HASUNUMA, SHIN, "#MeToo in Japan and South Korea", p. 107.

<sup>30</sup> UENO Chizuko, "Feminism in Japan since the second wave to the present", in LIU Jieyu, YAMASHITA Junko (a cura di), *Routledge Handbook of East Asian Gender Studies*, Routledge, Oxon e New York, 2020, (formato Ebook), pp. 129 - 130.

### 4.3 Il collettivo *Ashita Shōjo Tai*

L'attivismo da parte dei nuovi collettivi femministi in Giappone è stato descritto come un importante ricambio generazionale: una dinamica che ha potuto vedere uno sviluppo più naturale per la parità di genere e che coinvolge nuovi collettivi come il gruppo artistico delle *Ashita Shōjo Tai* (明日少女隊, "Truppa delle ragazze di domani").<sup>31</sup>

Il collettivo, nato nel 2015, presenta alcune analogie con il gruppo attivista americano delle Guerrilla Girls; le *Ashita Shōjo Tai*, infatti, hanno scelto di operare in completo anonimato, utilizzando nomi fittizi, al fine di enfatizzare l'operato collettivo dei membri e non le singole identità o le posizioni rivestite all'interno della società. Autodefinitesi come appartenenti al femminismo della quarta ondata, le artiste presenti nel collettivo hanno adottato nomi appartenenti a figure femministe storiche del dopoguerra;<sup>32</sup> il loro anonimato è garantito anche dall'uso di maschere rosa a forma di coniglio. La scelta di questo specifico animale è stata orientata da alcune caratteristiche attribuite al coniglio, come la sua intelligenza e l'assenza di potere, tratti in cui molte donne giapponesi si possono riconoscere, secondo le parole del medesimo collettivo.<sup>33</sup> Tuttavia, l'uso dell'immagine del coniglio non ne conferma la situazione di impotenza, ma ne vuole ribaltare le caratteristiche, attraverso l'operato femminista del gruppo.<sup>34</sup> Il collettivo, attivo in più paesi dell'Asia tra cui Corea e Taiwan,<sup>35</sup> ha adottato lo stile dell'anonimato anche in previsione delle critiche che sarebbero potute giungere in vista del loro attivismo esplicitamente femminista ed espresso attraverso vari progetti sui social media (dunque facilmente soggetto a commenti e attacchi online).<sup>36</sup> Dal punto di vista strutturale, le *Ashita Shōjo Tai* possono contare una ventina di partecipanti attivi ma, secondo

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>32</sup> YAMASAKI Alisa, "Tackling the terminology behind feminism in Japan", *The Japan Times*, 11 maggio 2017, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/05/11/general/tackling-terminology-behind-feminism-japan/#.Xjx4tDH0IEa>, 6 febbraio 2020.

<sup>33</sup> Natalie HEGERT, "The art group preaching girl power to Japan", *Dazed*, 24 febbraio 2016, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/29985/1/the-all-female-art-group-preaching-girl-power-to-japan-tomorrow-girls-troop>, 6 febbraio 2020.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> OCHIAI Keiko, "SATA Ineko", "'Feminizumu' ha genseikenka de mottomo hitsuyōna kangaekata Taiwa Ochiai Keiko x Sata Ineko (Ashita Shōjo Tai) (Kotoba to jousei Kotoba to shakai)", *Kinyōbi*, 26, 10, 2018, p. 44.

<sup>36</sup> Natalie HEGERT, "Can Art Really Make a Difference", *Huffpost*, 25 febbraio 2017, [https://www.huffpost.com/entry/can-art-really-make-a-difference\\_b\\_58b115a0e4b0658fc20f9576?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly91bi53aWtpcGVkaWEuY3JnLW&guce\\_referrer\\_sig=AQAAAMgsLquxlgHsk1j3TAUlgF0H2eTCe9QYrqJ\\_f2kzpnJ7BtISGb2G0rNIQrFQ4p-2cl8gwOncnoyVSiNtofcWGSqE4\\_6wJjk\\_tUWuELyC6SaKgCIRJZA5CUGC2EjPtpAlo7UenNdWGiYr8CgXh5BgWGckE\\_WUhtxOrkGWanKfIQ](https://www.huffpost.com/entry/can-art-really-make-a-difference_b_58b115a0e4b0658fc20f9576?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly91bi53aWtpcGVkaWEuY3JnLW&guce_referrer_sig=AQAAAMgsLquxlgHsk1j3TAUlgF0H2eTCe9QYrqJ_f2kzpnJ7BtISGb2G0rNIQrFQ4p-2cl8gwOncnoyVSiNtofcWGSqE4_6wJjk_tUWuELyC6SaKgCIRJZA5CUGC2EjPtpAlo7UenNdWGiYr8CgXh5BgWGckE_WUhtxOrkGWanKfIQ), 6 febbraio 2020.

le parole di uno dei membri fondatori, non vi sono limiti di età, nazionalità, genere o orientamento sessuale per entrare a far parte del gruppo.<sup>37</sup>

Il collettivo ha enunciato i propri obiettivi e le modalità entro cui agire: il gruppo, infatti, considera l'arte come un'espressione sociale, atta a creare una maggiore consapevolezza nei confronti delle giovani generazioni e di quelle future.<sup>38</sup> Le *Ashita Shojo Tai* hanno rimarcato la propria insoddisfazione nei confronti del sistema educativo giapponese, il quale non contempla una vera e propria istruzione per la parità di genere, non permettendo, dunque, una maggiore discussione sul femminismo.<sup>39</sup> Il gruppo ha anche avuto occasione di sottolineare la mancata attenzione mediatica verso l'arte femminista, un campo che avrebbe in sé le potenzialità per diventare simbolo di progresso.<sup>40</sup>

Gli ambiti entro cui il collettivo ha agito negli ultimi anni hanno spaziato dal panorama legislativo, a quello della pop culture e della terminologia afferente al femminismo.<sup>41</sup> Il collettivo è stato notato per il suo attivismo per il movimento #Metoo,<sup>42</sup> un fenomeno che si è sviluppato in Giappone, secondo le parole di un membro appartenente al gruppo, in un contesto sociale dove l'individualità è spesso soggetta a critiche. Da qui la necessità di creare un movimento che potesse collegarsi al #Metoo, mettendo maggiormente in risalto il senso di comunità, come il #Wetoo.<sup>43</sup> Il collettivo, in particolare, inquadrando il fenomeno del Metoo all'interno del panorama artistico, ha preso parte alla protesta #NotSurprised, un movimento originariamente nato a New York, con il preciso intento di denunciare i comportamenti sessisti all'interno dell'industria dell'arte. Il collettivo delle *Ashita Shōjo Tai* è stato particolarmente attivo in Giappone, distribuendo volantini in vari musei e università aventi come tema gli obiettivi del neonato movimento, tradotto come #*watashitachiwaodorokimasen* (#私たちは驚きません, “#nonsiamosorpresa”). Grazie a questa iniziativa, il collettivo è riuscito anche ad avviare una collaborazione con la Oxford University Japan Society, attraverso un dottorato e una performance che sottolineavano l'importanza di una maggiore coscienza femminista da

---

<sup>37</sup> OCHIAI, “SATA”, “‘Feminizumu’ wa”, p. 44.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>39</sup> YAMASAKI, “Tackling the terminology”, 7 febbraio 2020.

<sup>40</sup> Clarisse TREILLES, “La vie des Japonaises, entre inégalités et résistances”, *axelle*, aprile 2017, <https://www.axellemag.be/vie-japonaises-entre-inegalites-resistances/>, 7 febbraio 2020.

<sup>41</sup> HEGERT, “The art group”, 7 febbraio 2020.

<sup>42</sup> UENO, “Feminism in Japan”, p. 136.

<sup>43</sup> OCHIAI, “SATA”, “‘Feminizumu’ wa”, p. 47.



parte delle donne giapponesi.<sup>44</sup>

Il caso del #Metoo è solo uno degli esempi di attivismo portati avanti dal gruppo nella dimensione virtuale; il collettivo ha potuto far sentire la propria voce anche attraverso mostre e progetti portati avanti in collaborazione con artiste più conosciute, come nel caso di Shimada Yoshiko.



Figura 25 – Shimada Yoshiko, *Nihonjin ianfu zō ni nattemiru* (日本人慰安婦像になつてみる, “Provare a diventare la statua di una donna di conforto giapponese”); *Ashita Shōjo Tai, Bōkyaku he no teikō* (忘却への抵抗, “Resistenza all’oblio”), 2018

Nel febbraio del 2016, il collettivo ha potuto collaborare con l’artista femminista a Tokyo, presentando una performance collegata all’arte di Shimada e coerente nell’intento di rompere il silenzio che circonda le vittime del sistema patriarcale. Shimada ha potuto portare nuovamente in scena la performance *Nihonjin ianfu zō ni nattemiru* (日本人慰安婦像になつ

<sup>44</sup> *Tomorrow Girls Troop*, “#NotSurprised”, *tomorrowgirlstroop* (blog), <https://tomorrowgirlstroop.tumblr.com/>, 7 febbraio 2020; *Ashita Shōjo Tai*, *Atokai no sekuhara wo nakushitai #NotSurprised* 「#私たちは驚きません」 (Vorremo far sparire gli abusi sessuali dal mondo dell’arte - #Nonsiamosorprese), <https://tomorrowgirlstroop.com/notpurprisedjp>, 7 febbraio 2020.

てみる, “Provare a diventare la statua di una donna di conforto giapponese”), creata nel 2012, in linea con i temi che l’artista ha potuto trattare nel proprio percorso artistico e professionale. La performance ha visto inizialmente l’artista, con trucco e vestiti che richiamavano un monumento in memoria delle donne di conforto, seduta accanto a una vera statua rappresentante una vittima del sistema; il collettivo delle *Ashita Shōjo Tai* è in seguito intervenuto, attraverso la propria performance intitolata *Bōkyaku he no teikō* (忘却への抵抗, “Resistenza all’oblio”), dove alcuni membri hanno mostrato pubblicamente dei cartelloni con scritte, in giapponese e in inglese, che chiedevano delle scuse ufficiali da parte del governo, e mostravano la propria solidarietà nei confronti delle vittime. La performance ha visto anche i membri del collettivo posare dei fiori di girasole sulla statua della donna di conforto e abbracciare Shimada, esprimendo il loro supporto verso le voci precedentemente silenziate dal governo. Il progetto è stato replicato negli anni seguenti a Los Angeles e a Seoul, con una sostanziale differenza nella posizione di Shimada: se, infatti, precedentemente, l’artista si era presentata seduta su una sedia vicina alla statua della *comfort woman*, nella performance attuata in Corea l’artista si è seduta volontariamente su una sedia separata da uno spazio più grande dalla statua, enfatizzando le diverse esperienze che le donne di conforto giapponesi e coreane hanno vissuto durante la guerra.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Matt STROMBERG, “Two Public Performances Honor Victims of Japanese Sex Slavery During WWII”, *Hyperallergic*, 12 febbraio 2018, <https://hyperallergic.com/426616/comfort-women-yoshiko-shimada-tomorrow-girls-troop/>, 7 febbraio 2020; Charlotte JANSEN, “The New Female Front”, *Elephant*, 12 aprile 2017, <https://elephant.art/new-female-front-charlotte-jansen-collectives/>, 7 febbraio 2020; *Ashita Shōjo Tai*, *Bōkyaku he no teiko – Rosanzerusu* (“Resistenza all’oblio – Los Angeles”), <https://tomorrowgirlstroop.com/against-forgetting-3>, 7 febbraio 2020; *Ashita Shōjo Tai*, *Bōkyaku he no teikō – Sōru* (“Resistenza all’oblio – Seoul”), <https://tomorrowgirlstroop.com/againstofgettingkr>, 7 febbraio 2020.



Figura 96 – Ashita Shōjo Tai, “I-anfu”tte kiita koto nai?” (「いあんふ」って聞いたことない？, “Non hai mai sentito parlare delle ‘donne di conforto?’), 2019

Il collettivo ha saputo ulteriormente indirizzare la discussione sulle donne di conforto su un tema così attuale come quello del MeToo attraverso l’uso del manga, ponendosi quindi in linea con le sue stesse direttive da gruppo appartenente alla quarta ondata del femminismo. Il manga “I-anfu”tte kiita koto nai?” (「いあんふ」って聞いたことない？, “Non hai mai sentito parlare delle ‘donne di conforto?’), infatti, creato in collaborazione con il collettivo *Palette* è gratuitamente fruibile sul sito ufficiale delle *Ashita Shōjo Tai*, e unisce l’estetica del *webtoon* con le tematiche maggiormente affrontate dal gruppo. Il fumetto si pone infatti il fine didascalico di introdurre il tema controverso delle *comfort women* e le modalità di accesso alle informazioni a riguardo. Il breve manga si conclude con una mancanza di colpevolizzazione nei confronti delle persone che ignorano il tema in questione, enfatizzando l’importanza della

conoscenza e della volontà di agire.<sup>46</sup>

Il collettivo artistico e femminista delle *Ashita Shōjo Tai* potrebbe essere uno dei progetti di maggior risalto nelle novità rappresentate dal femminismo giapponese contemporaneo; al tempo stesso, le attività stesse del gruppo portano a una maggiore osservazione dell'arte e della sue potenzialità come manifesto di attivismo sociale e politico costantemente influenzato dalle vicissitudini storiche e dalle istanze di cambiamento.

---

<sup>46</sup> *Ashita Shōjo Tai*, “*Ianfu*” *mondai wa, #metoo da*. (Il problema delle “donne di conforto” fa parte del #metoo), <https://tomorrowgirlstroop.com/ianfu>, 8 febbraio 2020; palettak\_, Twitter post, 28 maggio 2019, 11:27 a.m., [https://twitter.com/palettak\\_/status/1133303833109549057](https://twitter.com/palettak_/status/1133303833109549057).

## Conclusione

Come si è potuto evincere dall'insieme dei capitoli, l'arte femminista, in virtù della sua natura di espressione sociale e politica, è indissolubilmente legata al contesto storico in cui viene creata e percepita. Le valutazioni sull'arte concepita come un elemento calato nella realtà storica a essa contemporanea non sono limitate alla prospettiva femminista; tuttavia, sono proprio le riflessioni nate dall'osservazione delle varie disparità sociali e di genere che enfatizzano maggiormente il ruolo trasversale che l'arte ha rivestito e continua a rivestire.

Partendo dal contesto occidentale, più precisamente rappresentato dal panorama critico e artistico statunitense, si sono stabilite le differenze tra i termini "femminile" e "femminista", un tipo di differenziazione applicato anche nel contesto artistico, molto spesso soggetto a pratiche universalizzanti per quel che riguarda la produzione femminile. La stessa produzione che, tuttavia, non ha potuto godere di un riconoscimento pari alla sua controparte maschile ma che, fin dalle origini della riappropriazione di stampo femminista, si è potuta vantare di rivendicazioni innovative, grazie all'estetica e al messaggio veicolato dal lavoro di figure come Judy Chicago e grazie alle operazioni controverse di collettivi come le *Guerrilla Girls*. È risultato di particolare interesse la ripetizione di alcune gerarchie di potere all'interno degli stessi ambienti autoproclamatisi femministi, un tipo di struttura tipica delle società di stampo patriarcale, a cui sembrerebbero essere soggetti anche alcuni movimenti per la parità di genere. La delineazione del primo capitolo si è dimostrata essenziale per la ricerca riguardante l'arte femminile e femminista in Giappone nel secondo capitolo: la produzione artistica da parte delle donne non potrebbe essere considerata come un fenomeno relativamente recente, ma come una realtà storica che ha potuto gradualmente espandersi grazie ai cambiamenti politici, economici e sociali nati durante il periodo Edo. Una realtà che è arrivata a prendere coscienza delle necessità di adattamento e trasformazione nella seconda metà del 1900, grazie alla concatenazione delle proteste e delle riforme in campo sociale, politico e mediatico, soprattutto nel contesto del *boom* consumistico che ha interessato l'opera di artiste quali Yōko Ono e Yanagi Miwa.

La consapevolezza di un'arte femminista e del suo rapporto con la storia si è rivelata essere un punto centrale nell'analisi del lavoro di Tomiyama Taeko e Shimada Yoshiko, figure rappresentative dell'arte femminista in Giappone. La ricerca, in particolare, ha dimostrato come le due figure artistiche abbiano sempre espresso le proprie istanze femministe attraverso le

proprie opere, riflettendo sulla condizione femminile in Giappone attraverso i soggetti rappresentati nel proprio lavoro e attraverso il proprio percorso professionale da artiste.

Ciò ha permesso di delineare il quarto capitolo, dove l'adattamento dell'arte di stampo femminista alle istanze contemporanee appare chiaro dalla sua divulgazione attraverso i social media e la sua contestualizzazione in movimenti internazionali come il #MeToo, nati e diffusi online (nonostante non si possa ancora parlare di una totale inclusività all'interno di questi movimenti, soprattutto per le identità etniche e sessuali). Si è inoltre dimostrato il debito che l'arte femminista contemporanea ha nei confronti delle vicende storiche passate e delle considerazioni precedentemente attuate, rappresentate dalla nascita delle *Ashita Shōjo Tai*, dalla centralità del tema delle *comfort women* nel loro attivismo e dalla collaborazione attuata con Shimada Yoshiko, in un legame reciproco tra passato e presente.

Gli sviluppi di epoca contemporanea dell'arte femminista in Giappone si rivelano essere un punto di arrivo di una traiettoria precisa e, al tempo stesso, un punto di partenza per eventuali e future considerazioni. La ricerca ha cercato di analizzare il lavoro di quelle che potrebbero essere considerate alcune delle principali figure artistiche attive in epoca moderna e contemporanea in Giappone; tuttavia, alcuni limiti sono stati rappresentati dai percorsi non ancora completati delle artiste, dunque ancora in continua evoluzione e in parte influenzati dalle varie istanze politiche e sociali. Tuttavia, si potrebbe giungere alla conclusione che l'arte femminista giapponese abbia saputo rispondere ai vari cambiamenti durante il corso della storia fino ad approdare agli ultimi anni, dove ha saputo riconoscere l'importanza di un maggior inquadramento storico e sociale, aprendo nuovi orizzonti e modalità di rappresentazione. Ulteriori domande riguardanti la nascita di nuove figure emergenti nel campo dell'arte femminista giapponese e delle conseguenti modalità di produzione artistica potrebbero trovare risposta solo in futuro, attraverso una maggiore osservazione del legame che intercorre tra l'arte femminista e i cambiamenti a cui essa saprà reagire.



## Bibliografia

### Fonti bibliografiche in lingue occidentali

ANAN Nobuko, *Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts: Performing Girls' Aesthetics*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 2015

BARRY, Peter, *Beginning theory, An introduction to literary and cultural theory*, Manchester, Manchester University Press, 2009

BHATTACHARYYA, Rituparna, “#Metoo Movement: An Awareness Campaign”, *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 3, 4, 2018, pp. 1 - 12

BIENATI, Luisa, BOSCARO, Adriana (a cura di), *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio Editori, 2010

BLOOM, Lisa, “Gender, race and nation in Japanese contemporary art and criticism”, in MIRZOEFF, Nicholas (a cura di), *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2002

BORGGREEN, Gunhild, “Gender in Contemporary Japanese Art” in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman, GRAYBILL, Maribeth (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, Honolulu, University of Hawaii, 2003

BORNOFF, Nicholas, “Sex and Consumerism: the Japanese State of Arts” in LLOYDL, Fran (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002

BRODSKY, Judith K., OLIN, Ferris, “Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement”, *Signs*, 33, 2, 2008, pp. 329 – 342

BROUDE, Norma, GARRARD, Mary D., “Introduction: Feminism and Art History”, in BROUDE, Norma, GARRARD, Mary D. (a cura di), *Feminism and Art History*, New York, Westview Press, 1982

BULLOCK, Julia C., KANO Ayano, WELKER, James, “Introduction”, in BULLOCK, Julia C., KANO Ayano, WELKER, James (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018

CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Roma, GLF editori Laterza, 2006

CHAVE, Anna C., *The Guerrilla Girls' Reckoning*, *Art Journal*, 70, 2, 2011, pp. 102 – 111

CHEZZI, Federica, TOGNACCINI, Claudia, “La bellezza delle donne nell'arte dagli anni Trenta del Novecento a oggi: spunti di riflessione”, *Storia delle Donne*, 12, 2016, pp. 53 – 79

CHICAGO, Judy, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York, Doubleday & Company, Inc., 1975

CHICAGO, Judy, LEVRANT DE BRETTEVILLE, Sheila, *The Dinner Party: A Symbol of Our*



*Heritage*, Garden City, Anchor Books, 1979

CHINO Kaori, "Gender in Japanese Art" in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman, GRAYBILL, Maribeth (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, Honolulu, University of Hawaii, 2003

CLARK, Timothy, *Hokusai: oltre la Grande onda*, Torino, G. Einaudi, 2018

COPELAND, Rebecca, "Art beyond Language: Japanese Women Artists and the Feminist Imagination" in TOMIYAMA Taeko, HEIN, Laura Elizabeth, JENNISON, Rebecca (a cura di), *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 2010

DALTON, Emma, "A feminist critical discourse analysis of sexual harassment in the Japanese political and media worlds", *Women's Studies International Forum*, 77, 2019, pp. 1 – 9

DATUIN, Flaudette May V., " 'The women actually wanted to die': art as transportation of trauma, memory and mourning in works by Malaysian and Japanese women artists" in The Work of the 2004/2005 API Fellows (a cura di), *Reflections on the Human Condition: Change, Conflict and Modernity*, Bangkok, Nippon Foundation Fellowships for Asian Public Intellectuals, 2007

FIELDS, Jill, "Frontiers in Feminist Art History", *A Journal of Women Studies*, 33, 2, 2012, pp. 1 – 21

FISTER, Patricia, YAMAMOTO, Fumiko Y., *Japanese Women Artists 1600-1900*, New York, Harper & Row, 1988

FRUEH, Joanna, RAVEN, Arlene, "Feminist Art Criticism: Its Demise and Resurrection", *Art Journal*, 50, 2, 1991, pp. 6 – 10

GARBER, Elizabeth, "Implication of Feminist Art Criticism for Art Education", *Studies in Art Education*, 32, 1, 1990, pp. 17 – 26

GERHARD, Jane, "Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism", *Feminist Studies*, 37, 3, 2011, pp. 591 – 618

GHADERY, Farnush, "#Metoo – has the 'sisterhood' finally become global or just another product of neoliberal feminism?", *Transnational Legal Theory*, 10, 2, 2019, pp. 252 – 274

GILL, Rosalind, ORGAD, Shani, "The shifting terrain of sex and power: From the 'sexualization of culture' to #Metoo", *Sexualities*, 21, 8, 2018, pp. 1313 – 1324

GIOMI, Elisa, "#Metoo e loro pure (forse). Dalla copertura giornalistica degli scandali sessuali alle policies di genere adottate dai media italiani", *AG. About Gender – International journal*

*of gender studies*, 7, 14, 2018, pp. 227 – 241

GOUMA-PETERSON, Thalia, MATHEWS, Patricia, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*, 69, 3, 1987, pp. 326 – 357

GORDON, Andrew, *A modern history of Japan: from Tokugawa times to the present*, New York, Oxford University Press, 2014

GOURLEY, Catherine, *Ms. And the Material Girls: Perceptions of Women from the 1970s Through the 1990s*, North Minneapolis, Twenty-First Century Books, 2008

HAGIWARA Hiroko, “Comfort women women of conformity: work of Shimada Yoshiko” in Griselda POLLOCK (a cura di), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, London, Routledge, 1996

HAGIWARA Hiroko, “Working on and off the Margins” in TOMIYAMA Taeko, HEIN, Laura Elizabeth, JENNISON, Rebecca (a cura di), *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 2010

HASEGAWA Yuko, “Post-identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art”, in LLOYDL, Fran, *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002

HASSAN, Naeemul, MANDAL, Manash Kumar, BHUIYAN, Mansurul, MOITRA, Aparna, AHMED, Syed Ishtiaque, “Can Women Break the Glass Ceiling?: An Analysis of #MeToo Hashtagged Posts on Twitter” in SPEZZANO, Francesca, WEI Chen, XIAOKUI Xiao (a cura di), *ASONAM '19: Proceedings of the 2019 IEEE/ACM International Conference on Advances in Social Networks Analysis and Mining*, 2019

HASUNUMA, Linda SHIN, Ki-young “#MeToo in Japan and South Korea: #WeToo, #WithYou”, *Journal of Women, Politics & Policy*, 40, 1, 2019, pp. 97 – 11

HEIN, Laura, “Tomiyama Taeko’s Art and Remembrance of the Asia Pacific War”, *Education About Asia*, 14, 2009, pp. 14 – 21

HEIN, Laura, TANAKA, Nobuko, “Brushing with Authority: The Life and Art of Tomiyama Taeko”, *The Asia-Pacific Journal*, 8, 13, 2010, pp. 1 – 15

HEIN, Laura, “Postcolonial Conscience: Making Moral Sense of Japan’s Modern World” in TOMIYAMA Taeko, HEIN, Laura Elizabeth, JENNISON, Rebecca (a cura di), *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 2010

HEIN, Laura, JENNISON, Rebecca, “Against Forgetting: Three Generations of Artists in Japan in Dialogue about the Legacies of World War II”, *The Asia – Pacific Journal*, 9, 30, 2011, pp. 1 – 18

“KAHLO”, “Frida”, “KOLLWITZ”, “Kathe”, “Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls”, *Getty Research Journal*, 2, 2010, pp. 203 – 208

KANATANI, Kim, Vas, PRABHU, Vas, “Instructional Resources: Artists Comment on Museum Practices”, *Art Education*, 49, 3, 1996, pp 25 – 32

KLEIN, Sheri, *Art and Laughter*, London, I.B. Taurus & Co. Ltd, 2007

KOBAYASHI Tadashi, “The Floating World in Light and Shadow: Ukiyo-e Paintings by Hokusai’s Daughter Ōi”, in CARPENTER, John T., *Hokusai and his age: ukiyo-e painting, printmaking and book illustration in late Edo Japan*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005

KOBAYASHI Yoshie, *A Path Toward Gender Equality: State Feminism in Japan (East Asia: History, Politics, Sociology and Culture)*, New York, Routledge, 2004

KUNIMOTO Namiko, *The Stakes of Exposure: Anxious Bodies in Postwar Japanese Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017

JENNISON, Rebecca, “«Postcolonial» Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko, *U.S. – Japan Women’s Journal. English Supplement*, 12, 1997, pp. 84 – 108

JENNISON, Rebecca, “Tomiyama Taeko: An Artists’s Life and Work”, *Critical Asian Studies*, 33, 1, 2001, pp. 100 – 119

JENNISON, Rebecca, “Personal Geographies, Public Spaces: ‘The Borderlines’ in Japan”, *Journal of Kyoto Seika University*, 33, 2007, pp. 194 – 217

JENNISON, Rebecca, “Remembering as Resistance: The «Shaman» and the «Fox» in the Art of Tomiyama Taeko”, in TOMIYAMA Taeko, HEIN, Laura Elizabeth, JENNISON, Rebecca (a cura di), *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 2010

JENNISON, Rebecca, “Remembrance and reconciliation in Tomiyama Taeko's art”, *Inter-Asia Cultural Studies*, 13, 2, 2012, pp. 301 – 316

LEVIN, Gail, *Becoming Judy Chicago: a biography of the artist*, New York, Harmony Books, 2007

LLOYD, Frank, “Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art” in LLOYDL, Fran (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002

MACKIE, Vera, “Dialogue, Distance and Difference: Feminism in Contemporary Japan”,

*Women's Studies International Forum*, 21, 6, 1998, pp. 599 – 615

MACKIE, Vera, “The Language of Globalization, Transnationality and Feminism”, *International Feminist Journal of Politics*, 3, 2, 2001, pp. 180 – 206

MACKIE, Vera, *Feminism in modern Japan: citizenship, embodiment, and sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003

MANIKONDA, Lydia, BEIGI, Ghazaleh, HUAN Liu, KAMBHAMPATI, Subbarao, “Twitter for Sparking a Movement, Reddit for Sharing the Moment: #metoo Through the Lens of Social Media”, *arXiv:1803.08022v1 [cs.SI]*, 2018, pp. 1 – 7

MASON, Penelope, DINWIDDIE, Donald, *History of Japanese art*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 2005

MCCANN, Hannah, “Big Reputations: Who Has the Power to Speak #Metoo?”, *Australian Humanities Review*, 63, 2018, pp. 185 – 189

MCCARTNEY, Nicola, *Death of the Artist: Art World Dissidents and Their Alternative Identities*, London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2018

MENDES, Kaitlynn, RINGROSE, Jessica, KELLER, Jessalynn, “#Metoo and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism”, *European Journal of Women's Studies*, 25, 2, 2018, pp. 236 – 246

MESKIMMON, Marsha, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, Oxon, Routledge, 2003

MOSTOW, Joshua S., “Introduction”, in MOSTOW, Joshua S., BRYSON, Norman, GRAYBILL, Maribeth (a cura di), *Gender and power in the Japanese visual field*, Honolulu, University of Hawaii, 2003

ONWUACHI – WILLIG, Angela, “What About #UsToo?: The Invisibility of Race in the #Metoo Movement”, *Yale Law Journal Forum*, 128, 2018, pp. 105 – 120

PAJACZKOWSKA, Claire, “Issues in feminist visual culture” in CARSON, Fiona, PAJACZKOWSKA, Claire (a cura di), *Feminist Visual Culture*, New York, Routledge, 2001

POLLOCK, Griselda, *Vision and difference*, New York, Routledge, 1988

SHIGEMATSU, Setsu, “Rethinking Japanese Feminism and the Lessons of Ūman Ribū: Toward a Praxis of Critical Transnational Feminism”, in BULLOCK, Julia C., KANO Ayano, WELKER, James (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2018

SHIMADA Yoshiko, “Afterword: Japanese Pop Culture and the Eradication of History”, in

LLOYDL, Fran (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002

SMITH, Rosalind, “Cultures of Complaint: Protest and Redres in the Age of #Metoo”, *Australian Humanities Review*, 63, 2018, pp. 172 – 179

STARKEY, Jesse C., KOERBER, Amy, STERNADORI, Miglena, PITCHFORD, Bethany, “#MeToo Goes Global: Media Framing of Silence Breakers in Four National Settings”, *Journal of Communication Inquiry*, 43, 4, 2019, pp. 437 – 461

“STEIN”, “Gertrude”, et alia, *Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story*, *Art Journal*, 70, 2, 2011, pp. 88 – 101

TAKAHASHI HARB, Sayumi, “Yoko Ono and the poetics of the vanishing gift” in ZOHAR, Ayelet (a cura di), *Postgender: Gender, Sexuality and Performativity in Japanese Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009

THOMAS, Julia A., “Photography, National Identity, and the «Cataract of Times»: Wartime Images and the Case of Japan”, *The American Historical Review*, 103, 5, 1998, pp. 1475 - 1501

TSURUMI E. Patricia, “Censored in Japan: Taboo Art”, *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, 26, 3, 1994, pp. 66 – 70

UENO Chizuko, “Feminism in Japan since the second wave to the present”, in LIU Jieyu, YAMASHITA Junko (a cura di), *Routledge Handbook of East Asian Gender Studies*, Routledge, Oxon e New York, 2020, (formato Ebook)

James WELKER, “From Women’s Liberation to Lesbian Feminism in Japan: *Rezubian Feminizumu* within and beyond the *Ūman Ribū* Movement in the 1970s and 1980s”, in BULLOCK, Julia C., KANO Ayano, WELKER, James (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2018

WEXLER, Alice, “Museum Culture and the Inequities of Display and Representation”, *Visual Art Research*, 33, 1, 2007, pp. 25 – 33

WILSON, Siona, “Destinations of Feminist Art: Past, Present and Future”, *Women’s Studies Quarterly*, 36, ½, 2008, pp. 324 – 330

WITHERS, Josephine, “The Guerrilla Girls”, *Feminist Studies*, 14, 2, 1988, pp. 284 – 300

YAMAGUCHI Tomomi, “The Mainstreaming of Feminism and the Politics of Backlash in Twenty-First-Century Japan”, in BULLOCK, Julia C., KANO Ayano, WELKER, James (a cura di), *Rethinking Japanese Feminism*, Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2018

YOSHIMOTO Midori, “Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde: Celebrating a

Multiplicity”, *Woman’s Art Journal*, 27, 1, 2006

YU-RIVERA, Helen, “Demystifying the Japanese Household: *Bones in the Tansu*”, *Ctrl+P Journal of Contemporary Art*, 4, 16, 2006, pp. 2 - 4

### Fonti bibliografiche in lingua giapponese

ASAKAWA Chihiro, “SH – Seibōryoku to higaisha kyūsai - #MeToo undō ni shōten wo atete” ( SH – La violenza sessuale e l’aiuto alle vittime – Focus sul movimento #MeToo), *Tenridaigaku jinkenmondai kenkyūshitsu kiyō*, 22, 2019, pp. 35 – 40

浅川千尋、『SH・性暴力と被害者救済—#MeToo 運動に焦点をあてて』、天理大学  
人権問題研究室紀要、22、2019、pp. 35 – 40

HASHIMOTO Kizō, *Nihon bijutsu no joseitachi* (Le donne nell’arte giapponese), Tōkyō, Sansaisha, 1970

橋本喜三、『日本美術の女性たち.』、東京、三彩社、1970

IKEDA Shinobu, “Josei Bijutsuka to Sensō no Kioku, Zōkei; Tomiyama Taeko no/heno apurōchi” (Le artiste femminili e la memoria e la formazione della Guerra – L’approccio di/verso Tomiyama Taeko), *Chiba Daigaku Jinbun Shakai Kagaku Kenkyūka Kenkyū Purojekuto Hōkokusho*, 175, 2008

池田忍、『女性美術家と戦争の記憶・造形--富山妙子の/へのアプローチ』、千葉大  
学人文社会科学部研究プロジェクト報告書、175、2008、pp. 5 – 17

KIRA Tomoko, *Josei gakatachi no sensō* (La guerra delle artiste donne), Tōkyō, Heibonsha, 2015

吉良智子、『女性画家たちの戦争』、東京、平凡社、2015

OCHIAI Keiko, “SATA Ineko”, “‘Feminizumu’ ha genseikenka de mottomo hitsuyōna kangaekata Taiwa Ochiai Keiko x Sata Ineko (Ashita Shōjo Tai) (Kotoba to josei Kotoba to shakai)” (Riflessioni assolutamente necessarie sul “femminismo” nell’attuale amministrazione politica Conversazione Ochiai Keio x Sata Ineko [Ashita Shōjo Tai] [Le parole e le donne Le parole e la società]), *Kinyōbi*, 26, 10, 2018, pp. 44 – 47

落合恵子、佐多稲子、『「フェミニズム」は現政権下でもっとも必要な考え方 対談  
落合恵子×佐多稲子(明日少女隊) (ことばと女性 ことばと社会)』、金曜日、26、10、

pp. 44 – 47

SEO Yuna, “Tomiyama Taeko no hyōgen to 1970 nendai no Kankoku: Shigashū «shinya» to suraido «Shibarareta te no inori» wo chūshin ni” (L’espressione di Tomiyama Taeko e la Corea degli anni Settanta: Focus sulla raccolta di poesie ‘Notte fonda’ e le slide ‘Preghiera delle mani legate’), *Manekayama Ronson, Nihon Gakuhen*, 50, 2016, pp. 49 - 76

徐, 潤雅, 『富山妙子の表現と 1970 年代の韓国 : 詩画集『深夜』とスライド「しばられた手の祈り」を中心に』、待兼山論叢.日本学篇、2016、pp. 49 – 76

### Documenti tratti dalla rete

Angela, VETTESE, *Arte al femminile*, in “Treccani”, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile_%28XXI-Secolo%29/), 7 novembre 2019

*Ashita Shōjo Tai, Ātokai no sekuhara wo nakushitai #NotSurprised* 「#私たちは驚きません」

(Vorremo far sparire gli abusi sessuali dal mondo dell’arte - #Nonsiamosorprese), <https://tomorrowgirlstroop.com/notpurprisedjp>, 7 febbraio 2020

*Ashita Shōjo Tai, Bōkyaku he no teiko – Rosanzerusu* (“Resistenza all’oblio – Los Angeles”), <https://tomorrowgirlstroop.com/against-forgetting-3>, 7 febbraio 2020

*Ashita Shōjo Tai, Bōkyaku he no teikō – Sōru* (“Resistenza all’oblio – Seoul”), <https://tomorrowgirlstroop.com/againstforgettingkr>, 7 febbraio 2020

*Ashita Shōjo Tai, “Ianfu” mondai wa, #metoo da.* (Il problema delle “donne di conforto” fa parte del #metoo), <https://tomorrowgirlstroop.com/ianfu>, 8 febbraio 2020

Charlotte JANSEN, “The New Female Front”, *Elephant*, 12 aprile 2017, <https://elephant.art/new-female-front-charlotte-jansen-collectives/>, 7 febbraio 2020

Clarisse TREILLES, “La vie des Japonaises, entre inégalités et résistances”, *axelle*, aprile 2017, <https://www.axellemag.be/vie-japonaises-entre-inegalites-resistances/>, 7 febbraio 2020

Ellen C. CALDWELL, “The Guerrilla Girls Turn 30”, *JStor Daily*, 8 settembre 2015, <https://daily.jstor.org/the-guerrilla-girls-turn-30/>, 14 novembre 2019

Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls*, <https://www.guerrillagirls.com/>, 14 novembre 2019

Julia, JACOBS, “Female Artists Made Little Progress in Museums Since 2008, Survey Finds”, *The New York Times*, 19 settembre 2019,

<https://www.nytimes.com/2019/09/19/arts/design/female-art-agency-partners-sothebys-artists-auction.html>, 7 novembre 2019

Linda NOCHLIN, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, in “ARTnews”, 2015, <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>, 7 novembre 2019

Matt STROMBERG, “Two Public Performances Honor Victims of Japanese Sex Slavery During WWII”, *Hyperallergic*, 12 febbraio 2018, <https://hyperallergic.com/426616/comfort-women-yoshiko-shimada-tomorrow-girls-troop/>, 7 febbraio 2020

Melena RYZIK, “The Guerrilla Girls, After 3 Decades, Still Rattling Art World Cages”, *The New York Times*, 5 agosto 2015, <https://www.nytimes.com/2015/08/09/arts/design/the-guerrilla-girls-after-3-decades-still-rattling-art-world-cages.html>, 14 novembre 2019

Natalie HEGERT, “The art group preaching girl power to Japan”, *Dazed*, 24 febbraio 2016, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/29985/1/the-all-female-art-group-preaching-girl-power-to-japan-tomorrow-girls-troop>, 6 febbraio 2020

Natalie HEGERT, “Can Art Really Make a Difference”, *Huffpost*, 25 febbraio 2017, [https://www.huffpost.com/entry/can-art-really-make-a-difference\\_b\\_58b115a0e4b0658fc20f9576?guccounter=1&guce\\_referrer=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnLw&guce\\_referrer\\_sig=AQAAAMgsLquxIGhSk1j3TAUlgF0H2eTCe9QYrqJ\\_f2kzpNJ7BtISGb2G0rNIQrFQ4p-2cl8gwQncnoywVSiiNtofcWGSqE4\\_6wJjk\\_tUWuELyC6SaKgCIRJZA5CUGC2EjPtpAlo7UenNdWGiYr8CgXh5BgWGckE\\_WUhtxQrkGWanKfIQ](https://www.huffpost.com/entry/can-art-really-make-a-difference_b_58b115a0e4b0658fc20f9576?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnLw&guce_referrer_sig=AQAAAMgsLquxIGhSk1j3TAUlgF0H2eTCe9QYrqJ_f2kzpNJ7BtISGb2G0rNIQrFQ4p-2cl8gwQncnoywVSiiNtofcWGSqE4_6wJjk_tUWuELyC6SaKgCIRJZA5CUGC2EjPtpAlo7UenNdWGiYr8CgXh5BgWGckE_WUhtxQrkGWanKfIQ), 6 febbraio 2020

palettak\_, Twitter post, 28 maggio 2019, 11:27 a.m.,

[https://twitter.com/palettak\\_/status/1133303833109549057](https://twitter.com/palettak_/status/1133303833109549057)

*Tomorrow Girls Troop*, “#NotSurprised”, *tomorrowgirlstroop* (blog), <https://tomorrowgirlstroop.tumblr.com/>, 7 febbraio 2020

YAMASAKI Alisa, “Tackling the terminology behind feminism in Japan”, *The Japan Times*, 11 maggio 2017, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/05/11/general/tackling-terminology-behind-feminism-japan/#.Xjx4tDH0IEa>, 6 febbraio 2020



## Indice immagini

- Figura 1: [https://www.researchgate.net/figure/Sandy-Orgel-Womanhouse-Linen-Closet-mixed-media-1972\\_fig2\\_328461943](https://www.researchgate.net/figure/Sandy-Orgel-Womanhouse-Linen-Closet-mixed-media-1972_fig2_328461943), 9 febbraio 2020
- Figura 2 : <https://news.artnet.com/exhibitions/the-brooklyn-museum-judy-chicago-dinner-party-1131506>, 9 febbraio 2020
- Figura 3:  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/primordial\\_goddess](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/primordial_goddess), 9 febbraio 2020
- Figura 4 : [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/marcella](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/marcella), 9 febbraio 2020
- Figura 5:  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/anne\\_hutchinson](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/anne_hutchinson), 9 febbraio 2020
- Figura 6: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-what-do-these-artists-have-in-common-p78809>, 9 febbraio 2020
- Figura 7: “KAHLO”, “Frida”, “KOLLWITZ”, “Kathe”, “Transgressive Techniques of the Guerrilla Girls”, *Getty Research Journal*, 2, 2010, p. 202
- Figura 8:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Katsushika\\_%C5%8Ci#/media/File:Yoshiwara\\_K%C5%8Dshisakinozu.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Katsushika_%C5%8Ci#/media/File:Yoshiwara_K%C5%8Dshisakinozu.jpg), 9 febbraio 2020
- Figura 9:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Katsushika\\_%C5%8Ci#/media/File:Three\\_Women\\_Playing\\_Musical\\_Instruments.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Katsushika_%C5%8Ci#/media/File:Three_Women_Playing_Musical_Instruments.jpg), 9 febbraio 2020
- Figura 10: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/), 9 febbraio 2020
- Figura 11 e 12: <http://www.yanagimiwa.net/e/elevator/>, 9 febbraio 2020
- Figura 13: <https://imaginationwithoutborders.northwestern.edu/collections/memories/>, 9 febbraio 2020
- Figura 14: <https://imaginationwithoutborders.northwestern.edu/collections/harbin/>, 9 febbraio 2020
- Figura 15: <https://imaginationwithoutborders.northwestern.edu/collections/foxstory/>, 9 febbraio 2020

febbraio 2020

- Figura 16: <https://imaginationwithoutborders.northwestern.edu/collections/underground/>, 9

febbraio 2020

- Figura 17: <http://artasiameica.org/works/1421>, 9 febbraio 2020

- Figura 18: JENNISON, Rebecca, “«Postcolonial» Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko, *U.S. – Japan Women’s Journal. English Supplement*, 12, 1997, p. 96

- Figura 19: <http://www.otafinearts.com/en/artists/yoshiko-shimada/>, 9 febbraio 2020

- Figura 20: LLOYD, Frank, “Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art” in LLOYDL, Fran (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002, p. 87

- Figura 21: JENNISON, Rebecca, “«Postcolonial» Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko, *U.S. – Japan Women’s Journal. English Supplement*, 12, 1997, p. 98

- Figura 22: LLOYD, Frank, “Strategic Interventions in Contemporary Japanese Art” in LLOYDL, Fran (a cura di), *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, London, Reaktion, 2002, p. 87

- Figura 23 e 24: JENNISON, Rebecca, “Personal Geographies, Public Spaces: ‘The Borderlines’ in Japan”, *Journal of Kyoto Seika University*, 33, 2007, p. 201

- Figura 25: <https://tomorrowgirlstroop.com/against-forgetting-3>, 9 febbraio 2020

- Figura 26: <https://tomorrowgirlstroop.com/ianfu>, 9 febbraio 2020

## Lista dei termini in giapponese

*Chōnin*: 町人, classe sociale dei mercanti

*Daimyō*: 大名, signore feudale

*Kappogi*: かつほぎ, grembiule bianco

*Kokyū*: 胡弓, violino giapponese da tre o quattro corde

*Kosode*: 小袖, manica del kimono

*Miko*: 巫女, sciamana

*Obi*: 帯, cintura del kimono

*Seiza*: 正座, postura da seduti sui talloni con il busto eretto

*Shamisen*: 三味線, strumento musicale a tre corde

*Shōgun*: 将軍, generale

*Torii*: 鳥居, portale del santuario shintoista

*Ukiyoe*: 浮世絵, “immagine del mondo fluttuante”, stampa artistica

*Yōga*: 洋画, pittura di stile occidentale

## Ringraziamenti

Vorrei utilizzare questo spazio per ringraziare tutte le persone che mi hanno supportato durante questo percorso e che ho avuto il privilegio di poter includere nella mia vita.

Alla professoressa Vesco, che mi ha aiutato in questa mia ricerca e a cui vanno anche i miei ringraziamenti per le affascinanti lezioni seguite in triennale e in magistrale.

A mia madre, che è stata la prima a credere in me e con me nella strada percorsa in questi cinque anni, e a cui spero di essere in grado di mostrare nel nostro viaggio in Giappone i motivi che mi hanno spinto ad andare così lontano, nella speranza che sia sempre orgogliosa di me.

A mio padre, che mi ha portato in giro per il mondo fin da piccola, con cui spero di poter condividere mille altri viaggi.

A mio fratello, che continua a lottare per i suoi ideali.

Ai miei inseparabili nonni, che mi ricordano sempre quali sono le mie radici.

A Francesco, che mi supporta e sopporta sempre: non potrei chiedere di più, e spero di non dover continuare a chiedere per sempre, ovunque la vita ci porti, insieme.

A Laura, la compagna di stanza ideale, che mi ha aiutato per questa tesi e con cui spero di guardare altri cento film e mangiare altre cento ciambelle.

Ad Alessia, Federica, Francesca, Gloria, Marina e Tonna, che ci sono sempre state e continuano ad esserci.

A Davide, Monica, Sara e Margherita: questi due anni non sarebbero stati gli stessi senza di voi.

Al resto della mia famiglia e dei miei amici sparsi in giro per il mondo, con cui ho condiviso ansie, risate, preoccupazioni e gioie.

A tutti voi: non sarei dove sono adesso se non fosse per voi e per il vostro continuo supporto, per i nostri incontri fortuiti e per il vostro affetto. Grazie.