



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 secondo Kasumi  
Iwama, Back and Forth Collective e  
Rokudenashiko**

**Relatore**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Vesco

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Pierantonio Zanotti

**Laureanda**

Antonia Perfetta

Matricola 866659

**Anno Accademico**

2022 / 2023

# Indice

要旨 .....	3
Introduzione .....	5
PARTE 1: L'ARTE FEMMINISTA GIAPPONESE .....	9
Capitolo 1: Il movimento femminista in Giappone.....	9
1.1 Le condizioni della donna in Giappone: dal periodo Edo al periodo Reiwa .....	9
1.1.1 Dal periodo Edo al periodo Meiji .....	9
1.1.2 Dal periodo Taishō alla Seconda Guerra Mondiale.....	13
1.1.3 Dal secondo dopoguerra a oggi.....	16
1.2 Le origini e lo sviluppo del movimento femminista giapponese.....	20
Capitolo 2: L'arte femminista giapponese: dalle origini ai nostri giorni.....	28
2.1 Dagli anni Venti agli anni Sessanta .....	28
2.2 Dagli anni Settanta alla fine degli anni Novanta.....	38
2.3 L'arte femminista giapponese contemporanea.....	50
PARTE 2: LE ARTISTE DEL MOVIMENTO ARTISTICO FEMMINISTA GIAPPONESE.....	56
Capitolo 3: Iwama Kasumi .....	56
3.1 Biografia.....	56
3.2 Opere .....	58
3.3 Intervista.....	66
Capitolo 4: Back and Forth Collective .....	78
4.1 Biografia.....	78
4.2 Opere .....	80
4.3 Intervista.....	91
Capitolo 5: Rokudenashiko .....	108
5.1 Biografia.....	108
5.2 Opere .....	110
5.3 Intervista.....	117
Conclusione.....	128
Bibliografia .....	132
Sitografia.....	136
Indice delle immagini.....	140
Lista dei termini in giapponese.....	142
Ringraziamenti .....	143

## 要旨

本論文は、日本の現在のフェミニスト芸術についてである。

1970年代までは、平塚らいちょう、石川房枝などの文人女性によって、明治時代にフェミニズムが日本に広まったにもかかわらず、フェミニズム運動に沿って自分自身や自分の芸術を定義するアーティストがいなかった。多くの女性が男性優位の日本の芸術環境の中で目立つことが欲しかった。そのため、彼女たちの多くは、有名になり、男性の芸術家が達成した成功を見習うために、女性のアーティストの主題がフェミニズムの考えと一致しているかもしれないにもかかわらず、自分の芸術をフェミニズムと定義しないようになった。彼らの多くは、男性の間でより流行している芸術的なトレンドに従おうとする。

オノ・ヨーコや草間彌生など、世界的に有名になった芸術家たちは、その評価を得るために海外に出なければならなかった。フェミニズムが美術界で初めて明確に解釈されるようになったのは、富山妙子のようなアーティストが登場した1970年代からで、笠原美智子、千野香織、小勝禮子、嶋田美子といったアーティストやキュレーターがこの運動に深く関わるようになり、1990年代には最高潮に達した。

本論文は、日本のフェミニズム運動の起源から始まり、日本のフェミニズム芸術の歴史をたどり、それが芸術の文脈にどのように取り込まれてきたかを説明することに努めている。この運動の起源と美術界における解釈について収集した様々な資料のおかげで、私は日本美術におけるフェミニズムの最も重要な歴史的段階を正確に定義することができ、それを論文の第一部で説明することができた。第二部では、日本の現代フェミニスト芸術を掘り下げ、現在美術の文脈で活躍している3つのケーススタディを分析する。アーティストへのインタビューのおかげで、彼らのアートと社会的・政治的文脈との関係を、彼らが組み込まれている異なる文化的文脈を考慮に入れて分析することができた。

第1章は2つの項に分かれて、第1項では、日本女性の歴史と社会的地位や権利について説明する。江戸時代から始まり、女性の日常生活に影響を与えた儒教の理想を紹介し、最後に現代社会における女性の概要を説明し、その状態が時代とともにどのように変化してきたかを示す。一

方、第2章では、日本におけるフェミニズム運動の歴史について、明治時代の導入から始まり、様々な団体の出現と女性のあり方に関する問題への社会的コミットメントを紹介することにする。

第2章は3つのパラグラフに分かれて、日本におけるフェミニスト芸術の歴史を概説している。まず、二つの世界大戦の時代から始まり、女性アーティストが組み込まれた社会的・歴史的背景を簡単に説明し、近現代へと進み、フェミニストの理想に沿った最初の女性アーティストを説明する。最後に、日本のフェミニズム芸術が近年どのように発展してきたのを説明するために、現代の日本のフェミニズム芸術について述べる。

第3章では、本論文で分析する最初のアーティスト、岩間香純を紹介する。日本人の国籍である人にもかかわらず、アメリカで育ち、現在はエクアドルに住む彼女は、自分の文化的な二面性とフェミニズムの思想をアートで表現し、広大な文化的経験の融合を示している。

第4章では、滝朝子、坂本夏海、本間メイの3人のアーティストからなる団体「Back and Forth」を説明する。この集団の作品は、主に女性像、母性、ジェンダー問題に焦点を当て、社会における女性の立場や母親としての立場を分析している。本間メイと坂本夏海の作品のテーマは、

「Back and Forth」のように母性、母親としての女性の姿、フェミニズムの視点からの女性の歴史に焦点を当てる。一方、滝朝子は移民やアイデンティティの問題に焦点を当て、他の2人の母親アーティストに共通する母性というテーマからは少し離れている。

最後に、第5章では、アーティストろくでなし子について語られている。彼女のアートのテーマは「膣」であり、ヴァギナから下品なイメージを取り除き、人々に自然で恥知らずなものとして認識してもらうことを目的としている。「デコまん」という作品のシリーズによって、彼女は2度逮捕されているが、それでも彼女は作品を続け、より明るく楽しいイメージを与えることで、自分のイメージのタブーを取り除こうとしている。

## Introduzione

“L’arte femminista non esiste in Giappone come movimento consolidato. Esiste l’arte femminile, ma non credo esista l’arte femminista”.<sup>1</sup> Con questa frase, durante l’intervista condotta a Kokatsu Reiko, famosa curatrice e storica dell’arte femminile giapponese, la studiosa inquadra la concezione di “arte femminista” presente in Giappone, confermando come sia ancora poco esplorata nel mondo artistico. Nonostante le origini del movimento femminista giapponese risalgano periodo Meiji, è solo dagli ultimi anni Settanta che si possono individuare le prime tracce di studi di genere e femministi incentrati sull’arte. L’introduzione in Giappone di un maggior numero di ricerche sull’arte femminista statunitense è stato un punto di svolta per molti curatori e artisti interessati alle teorie di genere. L’arte femminista giapponese raggiunge il suo apice durante gli anni Novanta, grazie ai lavori di artiste come Shimada Yoshiko, Tomiyama Taeko, Yanagi Miwa e Idemitsu Mako.

La predominanza maschile all’interno del contesto artistico giapponese porta numerose artiste a realizzare opere secondo i canoni dettati dai principali esponenti dell’arte giapponese, con la speranza di poter acquisire notorietà tra il pubblico giapponese. Il femminismo, inoltre, è stato a lungo considerato in Giappone un movimento volto a migliorare la condizione femminile a scapito degli uomini, portando la società giapponese patriarcale a boicottare tutto ciò che potesse essere ricollegato a questa corrente di pensiero, inclusa l’arte.<sup>2</sup> Tuttavia, negli anni Duemila, si inizia ad assistere a un cambiamento grazie alle nuove generazioni. Sempre più artiste iniziano a identificarsi negli ideali femministi, includendolo nella definizione di se stesse e della propria arte. Tramite le loro opere, queste artiste danno una voce a tutte le donne insoddisfatte della propria condizione sociale, ancora condizionata dal carattere patriarcale della società giapponese.

Il punto di inizio della mia analisi è collocato proprio nella ricerca delle espressioni artistiche femministe, volte alla rappresentazione della condizione della donna in una società ancora dominata dal pensiero maschilista. Questa ricerca nasce da una personale curiosità verso il femminismo e la sua espressione in Giappone, ponendo la lente d’ingrandimento sull’arte, da sempre un ambito umanistico di mio interesse. Dopo diversi tentativi di ricerca di fonti correlate all’arte femminista giapponese, il materiale a cui ho avuto accesso è stato purtroppo limitato, in quanto sono presenti pochi studi su questo tipo di arte in periodo contemporaneo. Pertanto, ho deciso di cogliere questa occasione per incentrare il mio elaborato su questo tema, con l’obiettivo di illustrare il lavoro

---

<sup>1</sup> Citazione ripresa dall’intervista condotta il 24 novembre 2022 a Kokatsu Reiko.

<sup>2</sup> Informazione ripresa dall’intervista condotta il 22 settembre 2022 a Rokudenashiko.

delle artiste femministe giapponesi attualmente attive nel mondo artistico. Inoltre, l'elaborato si impegna a tracciare la storia dell'arte femminista giapponese, fino al suo sviluppo ai giorni nostri, in modo da evidenziare i cambiamenti dettati dai diversi contesti sociopolitici giapponesi nel tempo.

Per raggiungere questo obiettivo, ho avuto la possibilità di condurre diverse interviste a membri importanti del contesto artistico femminista giapponese, le quali mi hanno permesso di dare un approfondimento prezioso alla mia ricerca. Innanzitutto, grazie alla disponibilità delle artiste prese in esame, ovvero Iwama Kasumi, i membri del collettivo Back and Forth, e Igarashi Megumi (in arte Rokudenashiko), ho potuto svolgere un'analisi accurata del loro pensiero femminista e delle tecniche con cui lo hanno tradotto all'interno della loro espressione artistica. Come ho illustrato in ogni capitolo dedicato ai miei *case studies*, le modalità di intervista sono state tutte semi-strutturate, mandando prima del giorno stabilito il documento contenente tutte le domande che avrei voluto porre, ma dando margine a risposte libere o discussioni durante il colloquio. Dati i diversi Stati in cui sono residenti le artiste, le prime due interviste sono state svolte da remoto, utilizzando la piattaforma Google Meet e Zoom. La terza intervista con Rokudenashiko è stata svolta in presenza, grazie alla possibilità datami dal programma di Scambio di Dipartimento di svolgere un semestre in Giappone. Essendo l'artista residente a Tokyo, ho avuto l'onore di poterla incontrare e avere un colloquio con lei, il quale ha molto arricchito la mia ricerca sulla sua arte e sul suo pensiero. Nel corso del periodo di mobilità, ho avuto inoltre la possibilità di incontrare le artiste Taki Asako e Homma Mei, membri del collettivo Back and Forth, che mi hanno fornito preziosi materiali per completare la mia ricerca sulle loro opere, come il catalogo di diverse esposizioni svolte all'interno del Tokyo Metropolitan Art Museum. All'interno del catalogo, vi era anche l'esposizione *Quiet Dialogue: Inbijiburuna sonzai to watashitachi* (Quiet Dialogue: インビジブルな存在と私た, "Dialogo silenzioso: Esistenze Invisibili e Noi"), alla quale hanno non solo partecipato insieme ad altri artisti provenienti da diverse parti del mondo, ma hanno anche contribuito alla sua organizzazione. Le due artiste, inoltre, mi hanno aiutato durante la mia ricerca mettendomi in contatto con due personalità molto importanti nell'ambito artistico femminista giapponese: la curatrice Kokatsu Reiko e il curatore Utsumi Junya. Come anticipato nella prima parte dell'introduzione, ho avuto l'onore di intervistare Kokatsu Reiko, la quale mi ha dato ottimi spunti e informazioni per proseguire con la mia ricerca. Grazie a Homma Mei, ho avuto l'opportunità di intervistare Utsumi Junya, il quale si è dimostrato molto disponibile a un'intervista informale, illustrandomi lo scenario artistico giapponese contemporaneo dal punto di vista dei *gender studies*. Il curatore, inoltre, mi ha introdotto alla curatrice Kasahara Michiko, attualmente direttrice dell'Artizon Museum a Tokyo, e molto impegnata nello scenario artistico femminista degli anni

Novanta. Nonostante non abbia potuto intervistarla, Kasahara mi ha fornito di diversi cataloghi e manuali sull'arte di genere giapponese, come *Gendā shashinron (Discorsi sulle fotografie di genere)*, i quali hanno contribuito all'arricchimento della mia ricerca.

Per poter avere ulteriori strumenti adatti a completare la mia ricerca, ho utilizzato fonti storiografiche legate ai *gender studies* sul femminismo giapponese e sull'arte femminile e femminista in Giappone, in modo da tracciare le tappe cronologiche più importanti che hanno segnato e influenzato lo scenario sociopolitico e artistico giapponesi. Questi studi hanno dato un contributo prezioso nella delimitazione dei punti salienti della storia del femminismo all'interno dell'elaborato, come quelli delle storiche Vera Mackie, Tomida Hiroko e Barbara Molony. Gli articoli redatti da artiste e curatrici, come Migishi Setsuko, Kasahara Michiko, Kokatsu Reiko e Kira Tomoko hanno contribuito a collocare l'arte femminista giapponese all'interno della storia, in modo da individuare il punto d'origine dell'influenza del movimento femminista nello scenario artistico in Giappone. Sono state, infine, utilizzate diverse fonti tratte da internet, principalmente legate ai blog delle artiste prese in esame e agli articoli sulle loro opere.

L'elaborato si divide in due parti, con lo scopo di illustrare con più precisione i diversi elementi di cui si compone il mio studio. La prima parte è dedicata all'aspetto più storiografico della ricerca: il primo capitolo si concentra sulla storia delle condizioni femminili in Giappone e sul conseguente inizio del movimento femminista giapponese, a partire dal periodo Edo (1600 – 1867) fino ad arrivare ai giorni nostri. Il secondo capitolo, invece, sposta il focus sulla storia dell'arte femminista giapponese, partendo dai suoi precursori negli anni Venti, fino a delineare il suo sviluppo negli anni Ottanta e Novanta, concludendo con il primo decennio degli anni Duemila, in modo da introdurre i tre *case studies* descritti all'interno della seconda parte.

La seconda parte, pertanto, si divide in tre capitoli, ognuno dedicato all'analisi dettagliata dei tre *case studies*. Ogni capitolo è a sua volta diviso in tre paragrafi: i primi due hanno l'obiettivo di introdurre l'artista analizzata attraverso una breve biografia e una panoramica generale delle sue opere principali. Il terzo paragrafo, invece, vede la trascrizione dell'intervista svolta ad ognuna di loro, contenenti commenti e precisazioni volti a contestualizzare la loro arte, il loro pensiero femminista e le loro conoscenze culturali in ambito artistico e sociale. Il terzo capitolo vede come protagonista Iwama Kasumi. Di origini giapponesi ma cresciuta in America e attualmente in Ecuador, esprime la sua dualità culturale e le sue idee femministe nella sua arte, illustrando un connubio di esperienze culturali vaste. Il quarto capitolo si concentra sul collettivo Back and Forth e sui suoi membri: Taki Asako, Sakamoto Natsumi e Homma Mei. Le opere del collettivo si concentrano principalmente sulla figura femminile, sulla maternità e sui *gender issues*, analizzando la posizione delle donne come tali e come madri nella società. Ogni membro, inoltre, esercita il

proprio mestiere da artista anche al di fuori del collettivo: i temi dei lavori di Homma e Sakamoto sono molto in linea con ciò che il collettivo rappresenta, essendo essi concentrati sulla maternità, sulla figura della donna come madre e sulla storia della donna sotto un punto di vista femminista. Taki, invece, si concentra sulla migrazione e sulla questione di identità, staccandosi leggermente dal tema della maternità comune alle altre due artiste madri. Il quinto capitolo, infine, parla dell'artista Rokudenashiko. Il tema della sua arte è la vagina, con l'obiettivo di rimuovere l'immagine di volgarità da essa e far sì che le persone possano riconoscerla come naturale e senza vergogna. A causa del tema su cui si incentrano le sue opere d'arte è stata arrestata due volte; nonostante ciò, lei non ha smesso di rappresentare la vulva, con lo scopo e la speranza di darle un'immagine più allegra e divertente, cercando di eliminare il tabù attorno ad essa.

## PARTE 1: L'ARTE FEMMINISTA GIAPPONESE

### Capitolo 1: Il movimento femminista in Giappone

Partendo dal periodo Edo fino ad arrivare ai nostri giorni, questo capitolo ha l'obiettivo di illustrare le condizioni della donna in Giappone, e come da esse siano nati diversi movimenti che hanno portato alla lotta femminista che conosciamo oggi. In questo modo, si cercano di capire le motivazioni dietro ciò che ha spinto le donne a combattere per i propri diritti, utilizzando ogni mezzo a loro disposizione, come l'espressione artistica.

#### 1.1 Le condizioni della donna in Giappone: dal periodo Edo al periodo Reiwa

##### 1.1.1 Dal periodo Edo al periodo Meiji

Durante il periodo Edo (1600 – 1867), la condizione femminile è soggiogata al sistema patriarcale imposto dai valori confuciani e militari dei samurai. È stato, infatti, definito “il peggior periodo nella storia delle donne giapponesi”.<sup>1</sup> Due sono gli elementi che influenzano negativamente la vita delle donne: la classe gerarchica severa della società e il sistema dello *ie*.

La società gerarchica creata dal primo *shōgun* del regime Tokugawa, Tokugawa Ieyasu, prevede la presenza di quattro classi sociali, ovvero guerrieri, agricoltori, artigiani e mercanti, ai quali erano impartiti ruoli e regole ben precise, improntati sugli insegnamenti confuciani. Questi ultimi sottolineano l'importanza del rapporto fra padrone e schiavo e della lealtà e obbedienza incondizionata che lo schiavo doveva provare nei confronti del suo superiore. L'insegnamento si riflette anche nel sistema familiare sotto forma di *danson jōhi*, ovvero la predominanza degli uomini sulle donne, che fa sì che alle donne venissero insegnate le idee principali confuciane costrette a seguire.<sup>2</sup> Una di queste era la *sanjū no oshie*, ovvero le “tre obbedienze”, la quale consisteva nell'insegnare a una donna chi fossero le tre figure maschili a cui sarebbe stata subordinata per tutta la sua vita: il padre, il marito e, infine, il primogenito maschio nel caso di stato vedovile.<sup>3</sup> Tutti gli insegnamenti indirizzati alle donne sono racchiusi in volumi chiamati *jokunsho*, in *kana*, i quali erano volti a mostrare la giusta subordinazione e obbedienza da riservare al proprio coniuge, come mostra l'*Onna shikimoku* (Regole per donne): “if women behave properly, spousal relations

---

<sup>1</sup> TOMIDA Hiroko, *Hiratsuka Raichō and Early Japanese Feminism*, Brill, Leiden, 2004, p.24.

<sup>2</sup> NIWA Akiko, YODA Tomiko, “The Formation of the Myth of Motherhood in Japan”, in *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 4, 1993, p.72.

<sup>3</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p.25.

flourish, the household prospers, the self is regulated, the lineage will endure, and women will receive from all quarters”.<sup>4</sup>

Per quanto riguarda il sistema dello *ie*, anche esso prevede una gerarchia all'interno della famiglia, con il capofamiglia al di sopra di ogni membro. La sua figura deve essere sempre ricoperta da un uomo, in quanto le donne erano considerate non in grado di gestire riti antichi o svolgere un ruolo pubblico nella società.<sup>5</sup> Tuttavia, la gestione della casa è esclusivamente affidata alla moglie, in quanto la donna è considerata l'unica in grado di poterlo fare, in linea con gli ideali confuciani.<sup>6</sup> Ciononostante, la considerazione della donna come un tutt'uno con il nucleo familiare porta ad annullare la sua individualità, come emerge dall'omissione del nome della moglie durante il censimento familiare. In questo modo, vennero escluse dall'eredità di famiglia, facendo sì che solo i figli maschi potessero ottenere tutti i beni della famiglia. Questo porta molte famiglie con sole figlie femmine ad adottare un figlio, oppure ad adottare il coniuge della primogenita. Il marito, inoltre, è l'unico in famiglia ad avere il diritto di divorziare dal proprio coniuge, e ciò dà loro una grande libertà nella scelta dei motivi che li portavano a compiere questa decisione. L'eccezione non è concessa neanche in caso di abusi nei confronti della propria moglie.<sup>7</sup>

Tuttavia, il tentativo della società giapponese del periodo Edo di annullare la donna e limitare le sue libertà non derivava da una scarsa considerazione del genere femminile, bensì dal timore che potessero diventare più attive e autonome nella sfera pubblica. Come afferma la studiosa Marcia Yonemoto, la diffusione dei *jokunsho* nasce da una necessità di costruire “norme interne di autocontrollo”, sperando che le donne potessero seguire il ruolo sociale che volevano imporre loro.<sup>8</sup> Si assiste, quindi, a una prima consapevolezza della figura femminile nella società, e di come potessero potenzialmente diventare una presenza rilevante al fianco degli uomini.

Le donne appartenenti alle classi dei mercanti e del popolo, infatti, possiedono più libertà, lavorando al fianco dei propri mariti e contribuendo al sostentamento della propria famiglia.<sup>9</sup> Ciononostante, le regole del sistema dello *ie* si applicano a tutte le donne di ogni classe sociale, così come il sistema gerarchico imposto dal regime Tokugawa.

Con la legalizzazione della prostituzione, si può vedere come l'immagine della donna sessualizzata si rinforzò durante il periodo Edo. Le prostitute erano donne appartenenti alle classi sociali più povere che non riuscivano a permettersi il pagamento della tassa del terreno. Per volere dei propri

---

<sup>4</sup> Marcia YONEMOTO, “The Perils of the “Unpolished Jewel”: Defining Women’s Roles in Household Management in Early Modern Japan”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 39, 2010, p.43.

<sup>5</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p.27.

<sup>6</sup> YONEMOTO, “The Perils of...”, cit., p.39.

<sup>7</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p.29.

<sup>8</sup> YONEMOTO, “The Perils of...”, cit., p.44.

<sup>9</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., pp.32-33.

padri o mariti, sono vendute al quartiere a luci rosse: in questo modo, è normalizzata la vendita di donne per rimpinguare le finanze familiari. La prostituzione sopravvive anche durante il periodo Meiji, fino al 1956, anno in cui passa la legge che la proibì.<sup>10</sup>

Tuttavia, con il periodo Meiji (1868 – 1912) si intravedono i primi segni di cambiamento della condizione femminile. Innanzitutto, le classi sociali sono abolite, rimuovendo così ogni limite lavorativo. Nel 1871 è introdotta la prima riforma educativa: l'istruzione diventa anche di dominio femminile. Il numero di donne che ha accesso allo studio è molto limitato; tuttavia, il governo cerca di promuovere l'istruzione femminile per poterle rendere delle madri e mogli migliori, le quali sarebbero state in grado a loro volta di influenzare le generazioni future giapponesi.<sup>11</sup> Tuttavia, l'adesione alle scuole elementari pubbliche non aumenta facilmente, in quanto non gratuite; ciò non permette a molte famiglie povere di poter pagare le spese scolastiche. Inoltre, dal 1890, convinto che le influenze oltremare stessero influenzando troppo il Paese, si vede un primo passo indietro da parte del governo giapponese, il quale decide di introdurre insegnamenti più patriottici e di stampo confuciano, chiamati *ryōsai kenbo shugi kyōiku*, in modo da poter formare buone mogli e sagge madri. Per quanto riguarda l'istruzione di secondo grado, le donne sono ancora fortemente scoraggiate a frequentare le scuole superiori dai propri genitori; nonostante ciò, iniziano ad essere fondate le prime scuole di secondo grado femminili.<sup>12</sup> L'istruzione accademica, invece, rimane un'esclusiva riservata agli uomini fino al 1900, quando iniziano ad apparire le prime università femminili. Nonostante sia stata aumentata la possibilità di ottenere un'istruzione superiore, la libertà delle donne era ancora molto limitata, continuando la subordinazione femminile ereditata dal periodo Edo.<sup>13</sup>

Nel 1900, infatti, sono pubblicate le prime riviste incentrate soprattutto sulla gestione familiare e sulla crescita dei propri figli, illustrando così l'ideale di donna previsto dalla società Meiji. Nessuna delle educatrici menziona come il matrimonio potesse trasformarsi in un modo per raggiungere la libertà, l'obiettivo era istruire delle giovani appartenenti ai ceti alto e medio e orientate verso la cura della famiglia.<sup>14</sup>

Anche nell'ambito lavorativo vi sono significativi cambiamenti per le donne. Nonostante vi fossero già donne nel periodo Edo impiegate nel settore agricolo e commerciale, in quanto appartenenti a quelle classi sociali, nel periodo Meiji è aperta la possibilità di lavorare a tutte. Il cambiamento

---

<sup>10</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p. 34.

<sup>11</sup> E. Patricia TSURUMI, "The State, Education, and Two Generations of Women in Meiji Japan, 1868-1912", in *U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement*, 18, 2000, p.4.

<sup>12</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., pp. 38-39.

<sup>13</sup> Mara PATESSIO, "Early Meiji Women and the Public Sphere", in *Women and Public Life in Early Meiji Japan*, University of Michigan, Michigan, 2011, p.3

<sup>14</sup> Barbara SATO, *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Duke University Press, Durham e Londra, 2003, p.79.

avviene molto lentamente, con numeri di donne lavoratrici molto bassi all'inizio del periodo Meiji. Tuttavia, con l'arrivo della rivoluzione industriale giapponese, gli ambiti lavorativi disponibili aumentano, dalle miniere alle industrie tecniche e tessili, con l'industria della seta sempre più fiorente.<sup>15</sup> Oltre al lavoro in fabbrica, diverse donne trovano opportunità di lavoro anche nell'ambito educativo, come maestre nelle scuole elementari o professoresse nelle scuole superiori, o in quello sanitario come infermiere. Tuttavia, questo è principalmente aperto alle donne appartenenti al ceto medio o alto, essendo coloro appartenenti alla classe operaia troppo povere per poter pagare i propri studi.<sup>16</sup> Pertanto, la maggior parte delle opportunità lavorative non è ancora accessibile a tutte le donne, nonostante stia aumentando il numero di impieghi aperti al genere femminile. Le posizioni che ricoprono sono le più basse, e sono assunte a tempo determinato, fino al momento del loro matrimonio. Non sono concessi, infatti, servizi di assistenza per l'infanzia, dando per scontato che dopo il matrimonio le donne si sarebbero licenziate.<sup>17</sup> Un altro problema sono le condizioni lavorative delle donne, in particolare di coloro impiegate in una fabbrica. Le condizioni igieniche all'interno del luogo di lavoro sono pessime, così come quelle dei dormitori in cui le lavoratrici abitavano. Le ore di lavoro sono molto lunghe, e il cibo non ha alcun valore nutrizionale. A causa di ciò, molte donne si ammalano, in particolare di tubercolosi, molto diffusa nelle fabbriche. È solo dal 1916 che sono promulgate le prime leggi a favore delle lavoratrici, come la *Kōjō Hō* (La legge sulle fabbriche). Nonostante molti datori di lavoro si oppongano a queste leggi, in particolare a quelle che proibivano il lavoro notturno, in quanto i margini di profitto si sarebbero ridotti, sono migliorate le ore lavorative delle donne. Sono concesse solo cinque settimane di maternità, non ricoprendo il periodo precedente al parto.<sup>18</sup> Tuttavia, nonostante il crescente numero di lavoratrici, le possibilità di lavoro erano ancora molto limitate, così come il numero di donne impiegate:<sup>19</sup> vi era, infatti, ancora un elevato numero di casalinghe, come suggeriscono le diverse riviste incentrate sulla figura femminile legate al nucleo familiare. La promulgata *Meiji Minpō* (Codice civile Meiji), inoltre, influenza fortemente la vita delle donne nell'ambito familiare. Essa riprende il sistema dello *ie*, dando priorità alla figura maschile su quella femminile secondo i principi di “brava moglie e saggia madre” di stampo confuciano. Prevede, infatti, che la donna sia servizievole e fedele nei confronti dell'uomo, colui che avrebbe offerto i suoi servizi allo Stato. In questo modo, il Giappone assegna a marito e moglie ruoli ben precisi all'interno della società, i quali devono “lavorare sodo e vivere in modo semplice”, virtù

---

<sup>15</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p. 43-44.

<sup>16</sup> PATESSIO, “Early Meiji...”, cit., p. 6.

<sup>17</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p. 46.

<sup>18</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., pp. 53-54.

<sup>19</sup> PATESSIO, “Early Meiji...”, cit., p.3.

fondamentale per tutti i cittadini giapponesi.<sup>20</sup> Nell'ambito matrimoniale, si dà ancora considerazione al volere delle famiglie e non dei due coniugi: nel caso in cui i capifamiglia avessero acconsentito all'unione, il matrimonio si sarebbe svolto, a prescindere dall'opinione della donna. L'eredità della famiglia e della donna sono prevalentemente in possesso del marito o del figlio maschio primogenito, anche in presenza di una primogenita e di un fratello minore.<sup>21</sup> Una piccola differenza dal precedente sistema *ie* è quella di concedere il permesso a una donna di diventare il capofamiglia, ma soltanto in circostanze straordinarie, fino a quando non si sarebbe sposata o avrebbe adottato un figlio. Inoltre, dal 1873 anche le donne sono in grado di divorziare, sebbene la difficoltà rimanga invariata, dato il vantaggio sempre concesso alla controparte maschile. La custodia dei figli, inoltre, è sempre data al padre; soltanto nel caso in cui lui fosse deceduto o scomparso, o il figlio fosse nato fuori dal matrimonio, allora può essere garantita alla madre la custodia dei suoi figli. Tuttavia, coloro che sono state maggiormente colpite dal Codice civile Meiji sono le donne provenienti da famiglie povere, le quali sono state vendute ai bordelli o alle fabbriche per seguire il principio di fedeltà familiare.<sup>22</sup>

### 1.1.2 Dal periodo Taishō alla Seconda Guerra Mondiale

Con l'arrivo del periodo Taishō (1913 – 1925), si assiste all'introduzione di diverse identità femminili. Oltre alla figura della casalinga e della lavoratrice, si aggiunge quella della *modern girl* (*modan gāru*). Al termine della Prima Guerra Mondiale (1914 – 1918), i mass media si introducono nella vita quotidiana, i quali influenzano gli stili e le idee della società. Le donne iniziano ad adottare stili e abitudini ripresi dal mondo euro-americano, e il consumerismo diventa una parte importante nella vita di tutti i giorni.<sup>23</sup>

Tra i mass media più diffusi si introduce la rivista per donne. Nonostante fossero presenti già nel periodo Meiji, è nel periodo Taishō che iniziano a diventare parte quotidiana della vita delle donne di ceto medio, data l'espansione dell'urbanizzazione, l'aumento del livello di educazione e del ceto sociale.<sup>24</sup> Grazie ad esse, diverse giovani basano il proprio stile di vita sugli articoli redatti e giornalmente letti dal pubblico femminile. I temi sono i più svariati, dalla moda al ruolo della donna nella società, influenzando così lo stile di vita femminile. Tuttavia, sebbene siano una novità nel decennio del 1920, gli argomenti trattati al loro interno richiamano le idee del periodo precedente,

---

<sup>20</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., pp.15-16.

<sup>21</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., pp. 48-50.

<sup>22</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., pp. 50-52.

<sup>23</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.7.

<sup>24</sup> ISHII Kazumi, "Josei: A Magazine for the 'New Woman'." in *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 11, <http://intersections.anu.edu.au/issue11/ishii.html>, 2005, ultimo accesso 03 giugno 2023.

mescolando gli ideali nuovi del periodo Taishō con quelli del periodo Meiji. Gli articoli delle riviste mostrano, infatti, la visione del giornalista sull'amore e sul matrimonio, descrivendo le vite e le relazioni delle donne concentrandosi sulla loro sessualità.<sup>25</sup> Vi erano, inoltre, immagini e articoli sulla cucina, sul cucito e sulla maternità, riprendendo l'immagine della donna legata al nucleo familiare e al ruolo di madre e casalinga.<sup>26</sup> Come afferma lo scrittore Uchida Roan, ciò che mostravano le riviste era ancora di stampo conservatore, non c'era nulla di progressivo.<sup>27</sup> L'immagine che si voleva trasmettere alla donna era, quindi, quella di femminilità, associata a un concetto casalingo. La sociologa Penny Tinkler afferma come nelle riviste il matrimonio e la maternità fossero presentati come ambizione e traguardo di ogni donna considerata "normale".<sup>28</sup> Nonostante la scarsa progressività nelle tematiche di alcune riviste, vi era anche un numero di periodici dedicati alla figura della "nuova donna", la quale chiedeva maggiori diritti all'interno della società, come maggiori opportunità di impiego o riconoscimento sociale. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, molte di queste riviste sono legate ai movimenti femministi letterari nati durante il periodo Meiji, come Seitō di Hiratsuka Raichō.<sup>29</sup> Alcuni periodici, inoltre, enfatizzano una nuova tendenza tra le donne, ovvero quella dello *shūyou*, l'automiglioramento. Lo *shūyou* consisteva nel trovare tutto ciò che potesse ottimizzare la vita quotidiana di una donna, oppure potesse darle la possibilità di scegliere intellettualmente o spiritualmente: per esempio, la possibilità di scegliere il proprio partner, diventare una casalinga saggia o trovare un impiego dopo anni di studio erano modi per poter praticare lo *shūyou*.<sup>30</sup> Questo ideale nasce in seguito alle condizioni femminili non troppo alterate dal periodo Meiji. Nonostante vi erano stati numerosi cambiamenti sia nell'ambito pubblico della donna, con l'introduzione del consumismo nella società, e sia in quello privato, con l'accrescere dell'importanza data alla libertà individuale e alla coltivazione individuale di se stessi,<sup>31</sup> per le donne non era ancora facile slegarsi dal nucleo familiare, essendo ancora molto forte l'ideale confuciano di "brava moglie e saggia madre". L'obbedienza all'uomo era ancora considerata una delle virtù migliori di una donna, ed era molto presente nella società l'esaltazione della pazienza e dell'annullamento di se stessi per il bene della famiglia.<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., pp.92-93.

<sup>26</sup> NIWA, YODA, "The Formation of...", cit., p.76.

<sup>27</sup> UCHIDA Roan, "Onna no zasshi no genzai to shōrai", in *Uchida Roan zenshū*, 3, Yumani shobō, 1987, p.95, in SATO, *The New Japanese...*, cit., p.83.

<sup>28</sup> Penny TINKLER, *Constructing Girlhood: Popular Magazines for Girls Growing Up in England 1920-1950*, Taylor and Francis, Londra, 1995, p.134 in SATO, *The New Japanese...*, cit., p.84.

<sup>29</sup> ISHII, "Josei: A Magazine...", cit.

<sup>30</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.155.

<sup>31</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.134.

<sup>32</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., pp.153-154.

Per quanto riguarda la figura della *moga*, essa inizialmente fu vista da alcuni intellettuali degli anni 1910 come una “minaccia per i rapporti di genere”, in quanto sembrava andare oltre i confini sociali imposti dal precedente periodo Meiji. Tuttavia, lo Stato giapponese decide di trasformarla nel simbolo del Paese. La utilizza per poter mostrare agli altri Paesi nel mondo la sua avanzata verso la modernità, illustrandola nei pannelli pubblicitari con il caratteristico aspetto della *moga* degli anni 1920, con i capelli a caschetto e i vestiti influenzati dalla moda euro-americana.<sup>33</sup> Diventa, inoltre, per gli attivisti un simbolo di modernità e di speranza per ciò che la donna potrebbe diventare, la quale segue un nuovo stile di vita sempre più slegato dagli ideali confuciani di “brava moglie e saggia madre”, nonostante la realtà delle donne fosse ancora lontana dall’immagine diffusa dalle pubblicità e dai movimenti attivisti.<sup>34</sup>

La figura della *moga* non è stata solamente impiegata nei pannelli pubblicitari, ma anche dalle aziende. Nel periodo Taishō si assiste a un aumento delle donne nell’ambito lavorativo, principalmente come donne immagine presso ferrovie, centri commerciali e negozi, in modo da supportare l’idea della giovane come educatrice e guida della società, per poi continuare questo ruolo nella famiglia dopo il matrimonio.<sup>35</sup> Inoltre, si inizia ad associare alla figura della *moga* lavoratrice una connotazione sessuale, la quale è sfruttata dai vari datori di lavoro come “donna immagine” per poter attrarre sempre più clienti.<sup>36</sup> Nonostante l’accezione negativa delle *modan gāru* lavoratrici, sempre più donne decidono di trovare un impiego sia per motivi economici, sia per avere maggiore indipendenza. Puntavano a una maggiore stabilità economica, in modo da poter provvedere o per la famiglia, o per se stesse, raggiungendo una propria indipendenza economica. Volevano, inoltre, formarsi intellettualmente per poter raggiungere una maggiore libertà individuale.<sup>37</sup>

Durante il periodo Shōwa (1926 – 1989) sempre più donne cercano un impiego. Il fenomeno avviene in concomitanza con l’arrivo della Seconda Guerra Mondiale: tra le donne, molte sentivano il dovere di lavorare, data l’emergenza nazionale presente in Giappone: “making money is not our sole aim. In wartime, helping the country by our efforts in the workplace is essential. if the war continues indefinitely, even [married] women will have to get out and work”.<sup>38</sup> Questo sentimento condiviso tra le donne era frutto degli insegnamenti confuciani di lealtà verso lo Stato, il quale le ha portate a condividere le diverse retoriche fasciste del periodo.

---

<sup>33</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., pp.48-49.

<sup>34</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.14.

<sup>35</sup> Oscar Ramos PILAR GARCÉS, “Japanese Women’s Role. Past and Present”, in *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, 10-11, 2005, p.227.

<sup>36</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.118.

<sup>37</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.130.

<sup>38</sup> Hsiao-Chuan HSIA e John H. SCANZONI, “Rethinking The Roles of Japanese Women”, in *Journal of Comparative Family Studies*, 27, 2, 1996, p.314; SATO, *The New Japanese...*, cit., p.157.

Con il periodo Shōwa, l'immagine della *modan gāru* lavoratrice sessualizzata lascia il posto a una figura più pratica della donna in carriera, con lunghe ore di lavoro, pochi benefici lavorativi e un basso stipendio.<sup>39</sup> Tuttavia, la sessualizzazione della donna non sparisce del tutto: diversi datori di lavoro lamentano l'aumento della componente femminile nei luoghi di lavoro, causa della distrazione degli impiegati maschili. Un nuovo problema viene, inoltre, avanzato dalle compagnie aziendali: l'aumento del numero di coppie sul posto di lavoro. Alcune aziende decidono di sfruttare questo nuovo elemento a loro favore, attirando potenziali lavoratrici per poter far trovare loro un marito. Altre, invece, decidono di vietarle, in quanto consideravano le relazioni in ufficio un tabù, temendo che l'espressione della sessualità degli impiegati avrebbe portato alla distruzione dei valori della compagnia.<sup>40</sup>

Non solo le compagnie, ma anche la società ancora non vedeva di buon occhio le relazioni nate per amore. I libri di testo, scritti negli anni Venti, insegnavano alle donne che “the custom in our country is to discuss marriage with our parents and to comply to their wishes”;<sup>41</sup> inoltre, conoscere nuove persone liberamente era considerato inappropriato per le giovani donne di buona famiglia, in quanto andava in contrasto con l'ideale del sistema *ie*.<sup>42</sup>

### 1.1.3 Dal secondo dopoguerra a oggi

La fine della Seconda Guerra Mondiale segna un grande cambiamento per le donne. Con l'influenza data dall'arrivo dell'occupazione americana, sono sancite numerose leggi nella nuova Costituzione del 1946 a favore dei diritti delle donne. Sono, infatti, introdotti il suffragio femminile, la possibilità di possedere dei beni, migliorie nell'ambito lavorativo, l'accesso egualitario all'eredità del nucleo familiare, e maggiori opportunità di studio. L'educazione inizia a diventare uguale per uomini e donne, con sempre più università che decidono di ammettere studentesse.<sup>43</sup>

Dagli anni Cinquanta, inoltre, inizia ad essere contestata la figura della casalinga, in seguito a diversi fattori che influenzano il tempo da dedicare alle faccende domestiche. La crescita economica del Giappone e la sua industrializzazione, la diminuzione delle nascite dopo il boom del secondo dopoguerra e la nuclearizzazione delle famiglie portano a diminuire il tempo disponibile per la cura della casa.<sup>44</sup> Nascono diversi dibattiti sull'argomento: un esempio è un articolo pubblicato nel 1955

---

<sup>39</sup> Robert J. SMITH, “Gender Inequality in Contemporary Japan”, in *The Journal of Japanese Studies*, 13, 1, 1987, p.9.

<sup>40</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., pp.157-158.

<sup>41</sup> SATO, *The New Japanese...*, cit., p.158.

<sup>42</sup> ISHII, “Josei: A Magazine...”, cit.

<sup>43</sup> PILAR GARCÉS, “Japanese Women’s...”, cit., p.231.

<sup>44</sup> Vera MACKIE, *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp.132-133.

sulla rivista *Fujin Kōron*, il quale criticava le donne che decidevano di licenziarsi per sposarsi. Altri, invece, richiedevano che il lavoro domestico venisse stipendiato, o che l'essere una casalinga venisse riconosciuto a tutti gli effetti come un impiego. Il dibattito arriva alla conclusione che le donne sarebbero state in grado di raggiungere una certa libertà individuale soltanto se si fossero inserite nel mondo lavorativo. Il discorso è stato influenzato dalla nuova corrente del pensiero Marxista che invase il Giappone al termine della Seconda Guerra Mondiale. Il comunismo e il socialismo non sono più considerati una minaccia dallo Stato, e diverse donne iniziano a partecipare in politica servendo i partiti di sinistra e i sindacati, come ad esempio la socialista Doi Takako.<sup>45</sup> Da ciò deriva il nuovo attivismo politico di sinistra degli anni Sessanta, rivolto contro il rinnovo del trattato di sicurezza tra Stati Uniti e Giappone e la guerra in Vietnam. Come si vedrà nel paragrafo successivo, si formano diversi gruppi femministi che trattano non solo di questi temi, ma anche della rivendicazione dei diritti delle donne in relazione alla maternità e ai mondi domestico e lavorativo, all'inquinamento e ai diritti del consumatore.<sup>46</sup> Nonostante le diverse leggi apparentemente progressiste, la mentalità giapponese si aggrappa ancora agli ideali instaurati con il periodo Meiji, dove l'immagine della donna associata al nucleo familiare e al marito per il bene della nazione è ancora predominante.<sup>47</sup>

Con gli anni Settanta il numero di movimenti contro la discriminazione di genere accresce sempre più, con particolare riferimento alla sfera sessuale femminile. Affermano, infatti, come il corpo femminile sia sempre alla mercè del patriarcato, sessualizzato per i loro scopi di lucro e divertimento, come accadeva nel periodo Taishō con la figura delle *moga*. Nonostante ci si battesse per la sessualità femminile, l'unica che all'epoca fu considerata maggiormente fu l'eterosessualità. Il numero di articoli legati alla sessualità della comunità LGBTQ+ era ancora molto ridotto; solo in riviste come *From Women to Women* e *Onna Erosu* vi erano talvolta degli articoli incentrati sull'esperienza delle donne lesbiche.<sup>48</sup> In questo periodo le proteste si concentrano, inoltre, sul tema della prostituzione. Nel 1945 venne creata un'associazione, L'Associazione dello Svago e del Divertimento (RAA), dedicata alla gestione dei bordelli indirizzati sia a un pubblico giapponese, sia a quello americano in sfruttando la povertà di numerose donne, rimaste orfani o vedove a causa della guerra. Migliaia di donne lavoravano in bordelli legalizzati o diventano *pan-pan*, termine utilizzato durante l'Occupazione Americana per riferirsi alle prostitute non associate a un bordello.<sup>49</sup> Tuttavia, nel 1958, si assiste al divieto ufficiale della prostituzione in Giappone,

---

<sup>45</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.133.

<sup>46</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., pp.145-151.

<sup>47</sup> PILAR GARCES, "Japanese Women's...", cit., p.231.

<sup>48</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., pp.159-160.

<sup>49</sup> Barbara MOLONY, "Feminism in Japan", *Oxford Research Encyclopedias: Asian History*, Oxford University Press, Oxford, 2018, p.11; MACKIE, *Feminism in...*, cit., p.136.

rendendolo un crimine perseguibile. Con questo bando, aumentarono i viaggi turistici degli uomini giapponesi legati all'industria della prostituzione, facendo sì che l'industria potesse rimanere enorme e molto lucrativa.<sup>50</sup>

La Legge per la Protezione dell'Eugenetica passa nel 1948, la quale permetteva alle donne di abortire solo in due casi, ovvero nel caso in cui la madre avesse avuto problemi economici, oppure se la gravidanza e il conseguente parto avrebbero messo in pericolo la salute della donna. Nel 1952, la legge subisce una revisione, permettendo l'aborto solo su raccomandazione del medico.<sup>51</sup> Dal 1972 al 1974 si assiste al movimento *My body is my own* contro l'aborto, in un periodo in cui accadeva anche l'approvazione della legge Roe v. Wade nel 1973.<sup>52</sup> Le donne partecipanti chiedevano di rimuovere le ragioni economiche tra le motivazioni che permettevano l'aborto, in modo da renderlo accessibile a tutte. Tra le richieste avanzate vi erano la rimozione sia del controllo dello Stato sulla capacità riproduttiva delle donne, sia del crimine di aborto dal Codice penale, inserito nel 1882 per la prima volta nel Codice criminale giapponese e riproposto nel Codice penale nel 1907,<sup>53</sup> in modo da raggiungere un controllo individuale e autonomo del proprio corpo. Nel 1985 viene promulgata la *Danjo Koyō Kikai Kintō Hō*, la legge sulle pari opportunità lavorative, diventata effettiva nel 1986. La legge prevedeva l'abolizione della discriminazione di genere sul lavoro, in particolare durante la formazione dei lavoratori, sui sussidi, sul taglio delle spese e sulle pensioni da elargire agli stipendiati. Si chiedeva, inoltre, un maggiore impegno da parte dei datori di lavoro nel tentativo di ridurre questa discriminazione dagli ambiti del reclutamento, dell'assunzione di un lavoratore, della sua retribuzione e da un eventuale trasferimento di sede.<sup>54</sup> Tuttavia, non era ancora garantita la parità di genere all'interno dei luoghi di lavoro. Nonostante la legge chiedesse la rimozione delle etichette di "uomo" e "donna" dalla tipologia d'impiego, diverse aziende aggirano la nuova regola categorizzando gli impieghi in "manageriali" e "d'ufficio". I primi erano maggiormente indirizzati agli uomini, mentre i secondi, meno retribuiti, alle donne. Solo alcune di loro riuscivano ad essere assunte in lavori manageriali, ovvero coloro che completavano il ciclo di studi universitari quadriennale in un'università di prestigio. Tuttavia, erano ancora pochissime le donne che riuscivano a completare questo percorso, essendo ancora numerose coloro che frequentavano un corso universitario biennale.<sup>55</sup> Dagli anni Ottanta, sempre più donne sposate entrano nel mondo lavorativo, a causa dell'aumento del costo di

---

<sup>50</sup> YOKOTA Fumihiko, "Sex Behaviour of Male Japanese Tourists in Bangkok, Thailand", in *Culture, Health & Sexuality*, 8, 2, 2006, p.116.

<sup>51</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.164.

<sup>52</sup> Sandra BUCKLEY, *Broken Silence: Voices of Japanese Feminism*, University of California Press, Los Angeles, 1997, pp.82-83.

<sup>53</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., pp.166-167.

<sup>54</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.184.

<sup>55</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.185.

vita; tuttavia, la maggior parte dei loro contratti erano part-time o temporanei, in quanto costrette ad accudire i propri figli e badare agli anziani in famiglia.<sup>56</sup> Solo dal 2007 è in vigore una legge, la Legge sull'Uguaglianza di Genere, che prevede penalità per la discriminazione di genere sia nell'assunzione, sia nella condizione lavorativa dell'impiegato, ma lo stipendio delle donne e la loro promozione a posizioni manageriali continua a essere meno inclusivo di altri Paesi industrializzati.<sup>57</sup>

Nel 1992, viene promulgata la *Ikuji Kyūgyō Hō*, la legge sulla maternità, la quale concedeva a entrambi i genitori la possibilità di ottenere un congedo parentale con durata fino a un anno. Per decidere l'importo della retribuzione di quel periodo, bisognava discuterne con il datore di lavoro. La legge si rivela progressiva per la decisione di includere non solo la madre, ma anche il padre; tuttavia, essa è stata utilizzata principalmente dalle donne, essendo gli uomini coloro con uno stipendio più alto. Ciononostante, il numero di uomini sempre più a favore delle pari opportunità inizia a crescere, i quali vorrebbero che le responsabilità genitoriali e familiari venissero condivise equamente.<sup>58</sup>

Nonostante i diversi progressi della condizione femminile giapponese negli anni, molti ambiti sociali sono ancora in fase di sviluppo. Nel 2013 vi fu l'adozione del Womenomics, nato dal connubio delle parole *women* ed *economics*, da parte dell'ex Primo Ministro Abe Shinzō, col tentativo di applicare riforme per poter ridurre sempre più il divario di genere.<sup>59</sup> Dal 2013 al 2018 vi sono stati dei miglioramenti nella condizione femminile sia lavorativa, sia familiare. Sono stati aumentati, ad esempio, i posti degli asili, rendendoli gratuiti per le famiglie con un reddito basso. È stato, inoltre, alzato la percentuale di stipendio percepito dal genitore durante il congedo parentale dal 50 per cento al 67.<sup>60</sup> Tuttavia, sono pochi i miglioramenti effettivi percepiti dalla popolazione. Inoltre, a causa dell'emergenza COVID-19, il progetto è stato rallentato ulteriormente, mettendolo a rischio di fallimento.<sup>61</sup>

Come si evincerà dalla seconda parte dell'elaborato, dedicato alle artiste, le condizioni femminili tutt'ora presentano diversi problemi che piagano le donne. Iwama Kasumi, artista, attivista e

---

<sup>56</sup> PILAR GARCES, "Japanese Women's...", cit., p.235.

<sup>57</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.17.

<sup>58</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.189.

<sup>59</sup> ODA Shoko and Isabelle REYNOLDS, "What Is Womenomics, and Is It Working for Japan?", *The Washington Post*, [https://www.washingtonpost.com/business/what-is-womenomics-and-is-it-working-for-japan/2018/09/19/558a5b12-bc3e-11e8-8243-f3ae9c99658a\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/business/what-is-womenomics-and-is-it-working-for-japan/2018/09/19/558a5b12-bc3e-11e8-8243-f3ae9c99658a_story.html), 19 Settembre 2018, ultimo accesso: 14 maggio 2023.

<sup>60</sup> Catherine TSALIKIS, "'Womenomics' opens doors for Japan's female workers, but at great cost to their personal lives", *The Globe and Mail*, <https://www.theglobeandmail.com/world/article-womenomics-opens-doors-for-japans-female-workers-but-at-great-cost/>, pubblicato il 15 gennaio 2020, aggiornato il 16 gennaio 2020, ultimo accesso: 14 maggio 2023.

<sup>61</sup> "Japan to delay 'womenomics' goal by up to a decade, reports media", *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2020/06/30/national/social-issues/japan-to-delay-womenomics-goal-by-up-to-a-decade-reports-media/>, 30 giugno 2020, ultimo accesso 14 maggio 2023.

femminista, parla nella sua intervista di alcuni problemi che attualmente attanagliano le donne giapponesi, come la discriminazione di genere sia sul luogo di lavoro, sia in ambito educativo, l'accesso all'aborto ancora limitato e le diverse molestie verbali e sessuali che piagano la vita delle donne giapponesi.<sup>62</sup> L'artista Sakamoto Natsumi, membro del collettivo Back and Forth Collective, facendo riferimento alla sua esperienza personale parla della mancanza di posti all'interno degli asili giapponesi, i quali influenzano negativamente la vita delle giovani madri lavoratrici, portandole al licenziamento dal proprio impiego, non avendo nessun ausilio nella cura della casa e dei figli.<sup>63</sup>

## 1.2 Le origini e lo sviluppo del movimento femminista giapponese

Uno dei primi movimenti per i diritti delle donne, creato agli inizi del periodo Meiji, fu il Movimento per i Diritti delle Persone, i cui membri erano principalmente uomini. Tra di essi, tuttavia, spiccò Kusunose Kita, una delle prime donne a richiedere più diritti per le donne. Nel 1878 fece una petizione per poter ottenere il diritto di votare nelle elezioni locali. Nonostante non riuscì nel suo intento, molte donne iniziarono a seguire il suo esempio, sostenendo i diritti di uguaglianza dei sessi e delle donne. Il governo decise di imporre delle leggi di censura come conseguenza all'influenza che il movimento stava lentamente esercitando sulle donne. Una delle vittime delle leggi fu Kishida Toshiko, membro del movimento, che fu arrestata per aver protestato a favore dei diritti delle donne. Kishida affermava che l'uguaglianza delle donne nella società e nella famiglia avrebbe portato a una maggiore civilizzazione, migliorando l'immagine del Giappone agli occhi degli altri Paesi. Il suo discorso influenzò le donne di tutto il Giappone, tra cui Fukuda Hideko, la quale creò un'organizzazione femminile per poter dar voce alle donne.<sup>64</sup>

Durante il periodo Meiji, emerse la figura di Hiratsuka Raichō, uno dei principali volti del femminismo del periodo moderno giapponese. Nata in una famiglia di ceto alto, grazie alla mentalità aperta dei genitori riesce a completare il suo percorso di studi fino ad arrivare all'università, permettendole di sviluppare un pensiero critico che sarà alla base del suo femminismo.<sup>65</sup> Nel 1911 crea l'organizzazione Seitō, da cui nascerà l'omonima rivista. Il suo obiettivo era aumentare le conoscenze letterarie delle donne, in modo da accrescere la loro autostima e la loro cultura.<sup>66</sup> Con il suo famoso *Manifesto Femminista* del 1911, Hiratsuka afferma: "In the beginning, woman was the sun", riprendendo la figura della dea Amaterasu, dea del sole e

---

<sup>62</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 19 maggio 2022 a Iwama Kasumi.

<sup>63</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 28 luglio 2022 a Back and Forth Collective.

<sup>64</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.2.

<sup>65</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., pp.99-101.

<sup>66</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p.211.

mitica fondatrice della famiglia imperiale giapponese, per esortare le donne a ritrovare la propria genialità e intelligenza soppressa dal patriarcato.<sup>67</sup> Tuttavia, uno dei limiti dell'organizzazione fu lo scarso interesse verso le questioni politiche legate ai diritti delle donne, a differenza dell'associazione rivale, Shinshin fujinkai (Il Movimento delle Vere Donne Nuove), che si occupò principalmente dell'emancipazione femminile in ambito politico e lavorativo, puntando ad ottenere maggiori opportunità di lavoro per le donne, il suffragio femminile e il rifiuto di seguire i principi maschilisti che caratterizzavano la società giapponese.<sup>68</sup> Dal 1911 al 1916, Seitō pubblicò principalmente articoli legati alla castità, all'aborto e alla prostituzione.<sup>69</sup>

Verso la fine della Prima Guerra Mondiale, Hiratsuka divenne una delle maggiori femministe legate al dibattito sulla protezione della maternità, insieme alla poetessa Yosano Akiko, la quale utilizzava la sua poesia come mezzo di espressione del suo femminismo, la femminista socialista Yamakawa Kikue e la femminista Yamada Waka. Yosano era convinta che le donne non dovessero sposarsi finché non sarebbero state in grado di sostenere i propri figli indipendentemente. Hiratsuka, tuttavia, era di opinione diversa, affermando come fosse compito dello stato prendersi cura delle madri, essendo loro essenziali per la nazione. L'opinione di Yamakawa, invece, era di stampo socialista, pensando come una rivoluzione potesse essere l'unico modo per cambiare le condizioni delle madri. L'idea di Yamada, infine, seguiva l'ideale confuciano di *ryōsai kenbo*, affermando come le madri avessero il sacro compito di educare i propri figli per il bene dello Stato, sostenute dai loro mariti o dallo Stato. In questo periodo si vide la partecipazione di donne giapponesi nelle organizzazioni femminili cristiane internazionali, come la YWCA (Young Women's Christian Association) e la WCTU (Woman's Christian Union), le quali ebbero un ruolo importante nel definire le basi per i movimenti a favore della giustizia sociale e lavorativa, i diritti dei consumatori e i diritti riproduttivi, con l'obiettivo di migliorare la vita delle donne in tutto il mondo.<sup>70</sup>

Nel novembre del 1919, Hiratsuka Raichō e le femministe Ichikawa Fusae e Oku Mumeo, fondarono Shin fujin kyōkai, Associazione delle Nuove Donne. La vita attivista di Ichikawa iniziò con la protesta da lei organizzata contro il curriculum delle donne universitarie, il quale sottolineava la differenza di genere. In seguito all'incontro con Hiratsuka nacque il movimento, al quale si aggiunse Oku l'anno successivo. Nel 1920, in seguito alla partecipazione allo Zen Kansai Fujin Rengōkai (Tutte le Organizzazioni femminili del Kansai) un incontro mirato a discutere di come ravvivare la vita quotidiana delle donne<sup>71</sup>, lo Shin fujin kyōkai decise di organizzare una petizione

---

<sup>67</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.3.

<sup>68</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p.213-214.

<sup>69</sup> MATSUI Machiko, "Evolution of the Feminist Movement in Japan", in *NWSA Journal*, 2, 3, 1990, p.436.

<sup>70</sup> SHIBAHARA Taeko, "The Private League of Nations': The Pan-Pacific Women's Conference and Japanese Feminists in 1928", in *U.S.-Japan Women's Journal*, 41, 2011, p.4; MOLONY, "Feminism in...", cit., pp.4-5.

<sup>71</sup> TOMIDA, *Hiratsuka Raichō...*, cit., p.275.

rivolta all'articolo 5 della Costituzione giapponese del 1889, il quale prevedeva il divieto alle donne di partecipazione alle attività politiche, negando loro i diritti di assemblea e parola. Nel 1921 si decise di creare un'ulteriore petizione per il suffragio femminile. Tuttavia, nello stesso anno, vi furono delle tensioni tra Hiratsuka e Ichikawa a causa dei loro approcci diversi alla tematica dei diritti delle donne. Mentre Hiratsuka si concentrava principalmente sui diritti delle madri (*bokenshugi*), Ichikawa voleva dedicarsi ai diritti delle donne nella sua interezza, credendo nell'uguaglianza tra uomo e donna.<sup>72</sup> Ciò portò all'uscita delle due femministe dall'associazione, nella quale vi rimase solo Oku fino alla modifica dell'articolo 5, avvenuta nel 1922 grazie al suo impegno.

Dopo la sua uscita dallo Shin fujin kyōkai, Oku Mumeo si concentrò sulle donne lavoratrici, collaborando con i suffragisti sulle questioni legate alla maternità e lavorando con i socialisti sulla tematica del lavoro. Nel 1921 venne fondata la Sekirankai (Red Wave Society, Società dell'Onda Rossa) dalle donne socialiste, inclusa Yamakawa Kikue, il quale obiettivo principale fu diminuire le differenze di genere nel lavoro. Con la diffusione degli ideali marxisti tra le donne, Yamakawa iniziò la sua denuncia sulla condizione lavorativa delle donne e la loro discriminazione da parte dei datori di lavoro,<sup>73</sup> concentrando la sua carriera da attivista in particolare sulla richiesta del congedo parentale pagato, un giorno lavorativo di otto ore e una paga uguale a tutti i lavoratori, a prescindere dal sesso, e sull'abolizione del licenziamento delle donne dopo il matrimonio o la maternità. Le sue idee sono state definite "femminismo socialista", essendosi concentrata sull'aspetto pratico dei "problemi delle donne".<sup>74</sup>

Ichikawa Fukae, invece, dopo l'uscita dallo Shin fujin kyōkai partì per gli Stati Uniti, dove ebbe modo di osservare le differenze del femminismo americano grazie all'incontro con molte attiviste. Tuttavia, in seguito al terremoto del 1923 nella regione del Kantō, decise di tornare in Giappone, aiutando le donne e supportando i loro diritti durante il difficile periodo. Al suo ritorno, crea il primo gruppo a favore del suffragio femminile, il Fusen kakutoku domei (Lega del Suffragio Femminile), incentrato sull'ottenimento dei diritti politici per le donne.<sup>75</sup> Durante la prima elezione nazionale, avvenuta nel 1928, dopo l'approvazione del suffragio universale maschile del 1925, la lega si candidò con quattordici candidati per la Camera dei Rappresentanti, i quali supportavano i diritti delle donne. Sette di loro riuscirono a vincere, contribuendo all'avanzamento della causa a

---

<sup>72</sup> Barbara MOLONY, "Women's Rights, Feminism, and Suffragism in Japan, 1870-1925", in *Pacific Historical Review*, 69, 4, 2000, p.652.

<sup>73</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., pp.79-81.

<sup>74</sup> Ayala KLEMPERER-MARKHAM e Ofra GOLDSTEIN-GIDONI, "Socialist Egalitarian Feminism in Early Postwar Japan: Yamakawa Kikue and the 'Democratization of Japan'", in *U.S.-Japan Women's Journal*, 42, 2012, p.6.

<sup>75</sup> Sharon H. NOLTE, "Women's Rights and Society's Needs: Japan's 1931 Suffrage Bill", in *Comparative Studies in Society and History*, 28, 4, 1986, p.698; MOLONY, "Feminism in...", cit., p.6.

favore dei diritti femminili civili. Tra il 1928 e il 1930, la lega organizzò petizioni e convegni a sostegno dell'approvazione del suffragio femminile; inoltre, nel 1930 e nel 1931 avanzarono le proposte di legge che garantivano il diritto di voto alle donne a livello municipale, ma non a livello prefetturale o nazionale, chiedendo inoltre il consenso dei mariti. Nonostante le proposte furono criticate dai femministi e definite inadeguate, in quanto richiedevano solo un suffragio parziale, i partiti conservatori le definirono troppo radicali, non approvandole.<sup>76</sup>

Dopo l'invasione della Manciuria delle truppe giapponesi nel 1931, l'estrema destra a capo del governo iniziò a diffondere un clima di terrore tra il popolo, portando la società a insospettirsi del femminismo. Pertanto, il dibattito sulla legislazione a favore del suffragio femminile fu ripreso solo al termine della Seconda Guerra Mondiale, nel 1945. Molte femministe condannarono l'invasione della Manciuria; tuttavia, furono poche coloro che si opposero al colonialismo in Corea. Il governo militare tenne sotto controllo le suffragette, portando il Fusen kakutoku domei a diminuire le attività politiche.<sup>77</sup>

Durante il periodo della Seconda Guerra Mondiale, l'attivismo femminista si ridusse, vedendo molte donne, tra cui Yosano Akiko, a favore del nuovo governo militare.<sup>78</sup> Tuttavia, grazie alle convenzioni nazionali sul suffragio femminile avvenute durante gli anni Trenta, sono emerse le diverse tendenze femministe di questo periodo. Il 1932 vide le femministe condannare l'incidente in Manciuria e l'ascesa delle ideologie fasciste in Giappone. Il 1934, invece, fu a favore della pace e di benefici verso le famiglie dei caduti in guerra, della cooperazione tra le donne di tutto il mondo, dei contraccettivi e per delle leggi a protezione delle madri e dei propri figli. Con il 1935 si assistette, invece, alla richiesta al governo di introdurre il voto delle donne per poter supportarlo in questo periodo di emergenza.<sup>79</sup>

Il 15 agosto 1945, il Giappone dichiara la resa, terminando così la Seconda Guerra Mondiale. Dopo questa data, le donne videro molti cambiamenti nella loro vita. Uno dei più importanti fu l'introduzione del suffragio universale, permettendo alle donne di votare per la prima volta il 10 aprile 1946. Le elezioni videro la partecipazione di due terzi delle donne aventi diritto di voto. Oltre al suffragio femminile, la presenza delle donne in politica divenne più prominente. Trentanove donne vennero elette come membri della Dieta nel 1946. Femministe di diverse posizioni politiche crearono organizzazioni per educare le nuove elettrici sui loro diritti e per formulare richieste per riforme sociali e politiche.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> NOLTE, "Women's Rights...", cit., pp.690-691.

<sup>77</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., pp.7-8.

<sup>78</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.2.

<sup>79</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., pp.9-10.

<sup>80</sup> KOBAYASHI Yoshie, *A Path Toward Gender Equality: State Feminism in Japan*, Routledge, New York, 2004, p.39.

A causa della guerra, la produzione agricola fu ridotta drasticamente, e diverse donne divennero vedove, cercando di far sopravvivere la famiglia da sole. Come spiegato nel precedente capitolo, venne istituita l'Associazione dello Svago e del Divertimento, al quale si iscrissero milletrecento giovani donne, principalmente vedove ed orfane, pensando che fosse l'unica soluzione per guadagnare qualcosa per sopravvivere. Ne usufruirono sia uomini giapponesi, sia soldati americani, nonostante l'obiettivo dello Stato fosse quello di "proteggere donne giapponesi innocenti" dall'Occupazione. Tuttavia, gli americani decisero di chiudere subito qualsiasi rapporto con l'associazione, a causa sia dell'alto rischio di contrarre malattie veneree, sia delle condizioni in cui le donne nei bordelli lavoravano, viste come una violazione dei diritti umani. Con la chiusura dell'Associazione, tuttavia, la prostituzione non finì.<sup>81</sup> Pertanto, gli Americani procedettero a controllare tutte le donne giapponesi, in modo da scoprire chi ne fosse ancora coinvolta. I femministi furono inorriditi dai controlli svolti a queste ragazze, in quanto umilianti: prelevate forzatamente dalle strade dai militari statunitensi, erano costrette a sottoporsi a visite ginecologiche sotto lo stretto controllo degli esaminatori militari. Alcune di loro venivano incarcerate, ad altre venivano spruzzati dei disinfettanti tossici. Sia le associazioni cristiane femminili, sia le organizzazioni femminili protestarono contro questo trattamento disumano.<sup>82</sup>

Gli anni Cinquanta videro l'emergere di numerose associazioni a favore della famiglia, in particolar modo sulla figura materna. Durante questo periodo, si rinforzò l'ideale di "famiglia tradizionale", formata da una casalinga, un marito impiegato dedicato più al lavoro che al nucleo familiare, e uno o due figli puntati verso il successo accademico grazie al supporto materno. Ritornarono, così, vecchi ideali di genere, rinforzati soprattutto dalle femministe della prima generazione. Oku Mumeo creò lo Shufuren, l'Associazione delle casalinghe, per poter affermare il potere delle donne come consumatrici nella famiglia e dare maggiore importanza al loro ruolo da casalinghe. Un'altra associazione femminile, Hahaoya Taikai (la Conferenza delle Madri), si pose l'obiettivo di mobilitare le donne politicamente come madri, vedendolo come un modo per raggiungere l'emancipazione femminile. Tuttavia, la figura della famiglia tradizionale fu criticata durante il "Dibattito delle casalinghe", in quanto accusata di frenare e limitare le donne.<sup>83</sup>

Con l'arrivo della seconda generazione di femministi alla fine degli anni Sessanta, l'ideale della famiglia tradizionale inizia ad essere attaccato, stufi di un mondo dettato dal patriarcato che prevedeva la figura della casalinga associata alla donna, e la figura del lavoratore all'uomo. I diversi movimenti nati durante questo periodo puntarono principalmente al miglioramento dei diritti delle

---

<sup>81</sup> John LIE, "The State as Pimp: Prostitution and the Patriarcal State in Japan in the 1940s", in *The Sociological Quarterly*, 38, 2, 1997, pp.257-258.

<sup>82</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.11.

<sup>83</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.14.

donne, e alle proteste contro l'inquinamento e la guerra. I membri all'interno di questi nuovi movimenti, chiamati *ūman ribu* (Liberazione delle Donne), erano più giovani rispetto a quelli di stampo tradizionale.<sup>84</sup> Le attività da loro organizzate volte alla sensibilizzazione della società si concentrarono sulla sessualità, sulla maternità e sull'oppressione della donna, dove la maternità venne vista come forma di ineguaglianza, piuttosto che essere considerata una fonte di forza come dalla prima generazione femminista. Un esempio fu l'organizzazione fondata dalla femminista Tanaka Mitsu, Tatakau Onna, nata nel 1970. Il movimento iniziò con la lotta contro i limiti dei diritti alla salute riproduttiva femminile, per poi passare velocemente alla questione sulla liberazione sessuale delle donne.<sup>85</sup> Con il suo discorso *Benjo kara no kaihō* (Liberazione dalla toilette), Tanaka denunciò gli ideali della società nei confronti del comportamento sessuale di una persona, affermando come le donne venivano condannate a essere o madri, o prostitute, rivendicando un mondo in cui tutte le persone di ogni genere potessero esprimere liberamente la propria sessualità.<sup>86</sup>

Le discussioni che caratterizzarono i femministi degli anni Ottanta si concentrarono sull'ambito lavorativo, in particolare sulla diseguaglianza economica. Le correnti di pensiero dei femministi si differenziarono su questa tematica. Alcuni di loro proposero di abolire le leggi a favore della protezione della maternità, le quali ponevano delle distinzioni tra lavoratori e lavoratrici, mentre altri non volevano la loro rimozione. Il dibattito si incentrò anche sul congedo pagato per le mestruazioni, le quali potevano debilitare una donna. Questo argomento nacque nel 1928, dopo che le autiste di mezzi pubblici protestarono, in quanto il loro lavoro richiedeva viaggi lunghi e con poche soste, limitando l'accesso ai servizi pubblici. Il dibattito continuò fino agli anni Trenta, quando si interruppe a causa della guerra. Si riaccese negli anni Ottanta con la disputa sulla Legge per le Pari Opportunità Lavorative del 1985, cercando di trovare un modo adatto che potesse permettere alle donne di lavorare anche in condizioni difficili. Venne fatta una proposta di legge per garantire il congedo dalla Dieta, ma fu rifiutata da ottantotto organizzazioni femminili, le quali ritenevano che tutti dovessero adottare come modello di lavoratore quello maschile, invece di sceglierne uno che potesse bilanciare la vita lavorativa e casalinga per entrambi i sessi,<sup>87</sup> confermando come fosse ancora diffuso un ideale improntato sulla "famiglia tradizionale" decantato dalle femministe di prima generazione.

---

<sup>84</sup> MATSUI, "Evolution of...", cit., p.437.

<sup>85</sup> MATSUI, "Evolution of...", cit., p.436.

<sup>86</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.144.

<sup>87</sup> YAMAGUCHI Tomomi, "'Gender Free' Feminism in Japan: A Story of Mainstreaming and Backlash", *Feminist Studies*, 40, 3, 2014, p.544; MOLONY, "Feminism in...", cit., p.17.

Nello stesso periodo, si assistono alle proteste dei gruppi femministi sia giapponesi, come l'Associazione delle Donne Asiatiche, sia in Corea del Sud, Thailandia e nelle Filippine contro il turismo sessuale degli uomini giapponesi in questi paesi.<sup>88</sup> L'immagine delle lavoratrici provenienti dai Paesi del Sud est asiatico fu compromessa da questa tipologia di turismo, dando loro il soprannome di *japayuki-san*, nome caricaturale proveniente da *karayuki-san*, le donne giapponesi migrate nelle nazioni del Sudest asiatico per lavorare come prostitute nel tardo diciannovesimo secolo (come vedremo nel capitolo 4, l'artista Homma Mei, membro del Back and Forth Collective, ne parlerà nell'opera dedicata alle *karayuki-san*, *Anak Anak Negeri Matahari Terbit –hiizurukuni no kodomotachi*).<sup>89</sup> I movimenti femministi furono particolarmente critici delle riviste maschili, nelle quali venivano illustrate le guide ai bordelli presenti a Bangkok, Manila e Seoul, e in seguito a Tokyo, promuovendo il turismo sessuale. Tomiyama Taeko, artista femminista, utilizzò la sua arte come denuncia a questa tematica, come sarà illustrato nel prossimo capitolo.<sup>90</sup>

Il ritorno del movimento femminista e la sua seconda generazione incentivarono l'introduzione di corsi, seminari e programmi universitari ad essi dedicati. Il 1993 fu teatro di uno degli eventi più importanti nell'ambiente accademico legato ai Women's Studies: la sociologa femminista Ueno Chizuko fu chiamata come insegnante all'Università di Tokyo, una delle università più prestigiose del Paese.<sup>91</sup> Ueno fu una delle femministe più importanti degli anni Novanta: conosciuta internazionalmente, si dedicò alla definizione di femminismo e alle sue diverse sfaccettature, e come questo abbia portato al cambiamento della visione più tradizionale di femminismo giapponese.<sup>92</sup>

Negli anni Novanta si assiste anche a diverse proposte di legge femministe promosse dallo Stato, consigliato da intellettuali femministi e rappresentanti della Dieta, per poter migliorare le condizioni delle donne all'interno dell'ambito lavorativo. Le lavoratrici, infatti, avevano scarsa assistenza nella cura dei propri figli e degli anziani, solitamente lasciata alla sola responsabilità femminile. Nel 1999 fu promulgata la Legge per Punire gli Atti legati alla Prostituzione Minorile e alla Pedopornografia e per la Protezione dei Bambini, nel 2000 la Legge Anti-Stalking e nel 2001 la Legge per la Prevenzione di Violenza Domestica e per la Protezione delle Vittime.<sup>93</sup>

Nello stesso periodo si iniziò a discutere di un altro tema: *jendā furī* (*Gender Free*), utilizzato per indicare la libertà dalle preferenze di genere e dal concetto stesso di genere. Si voleva non solo rimozione della discriminazione di genere nella società, nell'economia e nel governo, ma anche la

---

<sup>88</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.16.

<sup>89</sup> MACKIE, *Feminism in...*, cit., p.210.

<sup>90</sup> MACKIE, *Feminism in...*, cit., p.211.

<sup>91</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.18.

<sup>92</sup> BUCKLEY, *Broken Silence...*, cit., pp.272-273.

<sup>93</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., p.18.

revisione della definizione di genere, cercando di modificarla o di rimuoverla.<sup>94</sup> Iniziato negli ultimi anni Novanta fino agli inizi del primo decennio del 2000, si cercarono di promuovere i concetti legati al *jendā furī* in ogni ambito della società, a partire dall'educazione, fino ai sindacati lavorativi, in modo da poter diffondere sempre più le idee legate ad esso.<sup>95</sup> I partiti nazionalisti di destra iniziarono a preoccuparsi della nuova visione femminista, vedendola come una ideologia proveniente dall'estero e, pertanto, una minaccia per la visione tradizionale della società. Ciò che aumentò le preoccupazioni dei partiti conservatori fu il declino delle natalità in Giappone, e l'idea che il riconoscimento dei membri della comunità LGBTQ+ potesse aggravarlo. Il concetto di *jendā furī* fu il primo ad essere colpito dalla reazione negativa che il femminismo iniziò a guadagnare alla fine degli anni Novanta. Nonostante ciò, fu possibile vedere del progresso nell'ambito della ridefinizione di genere: nel 2003 fu legalizzato l'intervento di riaffermazione di genere, mentre nel 2007 venne fondata l'Associazione Giapponese per i Queer Studies. Dopo essere andata in pensione, la femminista Ueno Chizuko decise di aprire il sito web *Women's Action Network* nel 2011, grazie al quale si poteva accedere a notizie, articoli e informazioni nazionali e internazionali sul femminismo.<sup>96</sup>

Le femministe contemporanee continuano a lavorare per ottenere un Giappone sempre più uguale, libero dalla discriminazione di genere. I mezzi utilizzati per esprimere le loro idee e sensibilizzare il pubblico alle tematiche femministe sono tra i più svariati, come l'utilizzo di social network come Instagram, la letteratura e l'arte, in modo da rendere sempre più accessibili le informazioni provenienti da tutto il mondo.

---

<sup>94</sup> YAMAGUCHI, "Gender Free'...", cit., pp.541-542.

<sup>95</sup> YAMAGUCHI, "Gender Free'...", cit., pp.549-550.

<sup>96</sup> MOLONY, "Feminism in...", cit., pp.18-19.

## Capitolo 2: L'arte femminista giapponese: dalle origini ai nostri giorni

Fino all'ultimo periodo degli anni Settanta, nessuna artista definirà se stessa e la propria arte femminista. Come ha affermato la curatrice Kokatsu Reiko durante un'intervista a lei condotta, fino agli anni Sessanta le artiste si dedicheranno principalmente alla ricerca di uno spazio dove poter dipingere e creare arte, senza preoccuparsi se le proprie opere possano appartenere alla corrente di pensiero femminista.<sup>1</sup> L'obiettivo del capitolo è delineare i passi che portarono a una maggiore consapevolezza delle artiste giapponesi di appartenere al movimento femminista, portando alla nascita dell'arte femminista giapponese contemporanea.

Diverse curatrici, studiose e artiste dedite allo studio dell'attività artistica femminile tra gli anni Venti e gli anni Novanta hanno deciso di utilizzare un approccio femminista per analizzare le diverse opere d'arte, in modo da tracciare la nascita dell'arte femminista giapponese e la consapevolezza femminile del proprio valore sia umano sia artistico. Questo sguardo è riproposto nei seguenti paragrafi, con lo scopo di individuare i primi segnali di indipendenza femminile e distacco dagli ideali maschilisti.

### 2.1 Dagli anni Venti agli anni Sessanta

Inserite in un contesto artistico prettamente focalizzato sugli artisti e sulla loro arte, dagli anni Venti le donne cercano di ritagliarsi uno spazio nel mondo dell'arte, formando associazioni artistiche femminili e creando opere secondo i canoni artistici dettati dagli uomini. Dalle parole di Migishi Setsuko, artista giapponese *yōga*, emerge come alle artiste mancassero “the societal foundation and financial independence that men had; thus, it was impossible for women artists to participate in the forming of art circles within the art establishment.”<sup>2</sup> Ciò le portò a una scarsa produzione artistica e all'impossibilità di presentare le proprie opere nelle esibizioni con frequenza, penalizzando la loro carriera artistica e portandole a sparire dalla storia dell'arte giapponese, in quanto non riuscirono ad essere in linea con le aspettative del mondo artistico: “there is a common belief that artworks made for exhibitions are the ‘official’ works of an artist, thereby most representing their oeuvre, while smaller works are their ‘private’ ones. There is also [...] the productivity-first mode; if an artist creates many big works and presents them in a big space, they are a big artist.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 24 novembre 2022 a Kokatsu Reiko.

<sup>2</sup> MIGISHI Setsuko, *A History of Women Artists [Joryū gaka no rekishi]*, trad. di Kikuko Ogawa, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 1950), p.3.

<sup>3</sup> MITSUDA Yuri, *Daytime Park on a Weekday: A reflection on the exhibition “Images of Women in Japanese Contemporary Art 1930's-40's.” [Heijitsu no hiruma no kōen]*, trad. di Haruko Kohno, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 1997), p.4.

Con l'arrivo della pittura ad olio importata durante il periodo Meiji, iniziano ad emergere diverse artiste durante i periodi Taishō e Shōwa. Ciononostante, nessuna di queste donne è ricordata nella storia dell'arte giapponese, in quanto impossibilitate finanziariamente e socialmente a diventare artiste a lungo termine.<sup>4</sup> Tuttavia, negli anni Venti e Trenta si assiste alla creazione di associazioni femminili artistiche, come la Shuyōkai (fondata nel 1918 e dedicata alla pittura di stampo europeo), la Getsuyoukai e la Suikoukai (incentrate sullo stile pittorico giapponese, sono state fondate rispettivamente nel 1920 e nel 1926).<sup>5</sup>

Le pittrici associate ai movimenti proletari furono tra le prime che iniziarono a sviluppare una sensibilità più acuta nei confronti delle tematiche legate alle norme di genere. Un esempio fu Arai Mitsuko, la quale creò lavori che vedevano le lavoratrici durante uno sciopero come protagoniste. Insieme a lei, diverse artiste produssero opere rappresentanti donne e bambini, con lo scopo di mettere luce sulle tematiche sociali e politiche, ambito solitamente riservato agli uomini.<sup>6</sup> Con la fine della Prima Guerra Mondiale, sempre più artisti legati ai movimenti di Sinistra iniziarono a ritrarre opere legate alle condizioni sociali del tempo, dando inizio alla diffusione del movimento Realista e Surrealista in Giappone.<sup>7</sup>

Tuttavia, la tendenza principale delle artiste giapponesi fu quella di produrre opere attraverso la prospettiva maschile, seguendo i canoni di bellezza femminili imposti dalla società patriarcale. Come mostrato nell'esposizione *Images of Women in Japanese Contemporary Art 1930s-40s*, negli anni Trenta si assiste alla produzione di numerosi dipinti raffiguranti giovani donne attraenti, associate alla bellezza e alla società consumistica, senza alcun tipo di sguardo introspettivo sulla persona e sulla sua individualità, e solenni donne anziane, spesso le madri dei pittori, le quali esprimono la propria spiritualità e interiorità connessa agli ideali di casa o maternità, essendo la loro età associata alla saggezza. Viene, quindi, ripreso lo stereotipo secondo il quale le donne sono belle solo in giovinezza; man mano che invecchiano, la loro immagine cambia in quella di una madre onorevole.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> MIGISHI, *A History of...*, cit., p. 4.

<sup>5</sup> KIRA Tomoko, *Images of the Home Front in War Art Exhibitions. [Sensō bijutsuten ni okeru 'jūgo' no zuzō] in Nijusseiki no josei bijutsuka to shikaku hyōshō no chōsa kenkyū: Ajia ni okeru sensō to diasupora no kioku*, trad. di Ikeda Asato, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2011), p.16.

<sup>6</sup> KIRA, *Images of...*, cit., p.23.

<sup>7</sup> MITSUDA, *Daytime Park...*, cit., pp.13-14.

<sup>8</sup> MITSUDA, *Daytime Park...*, cit., p.16.

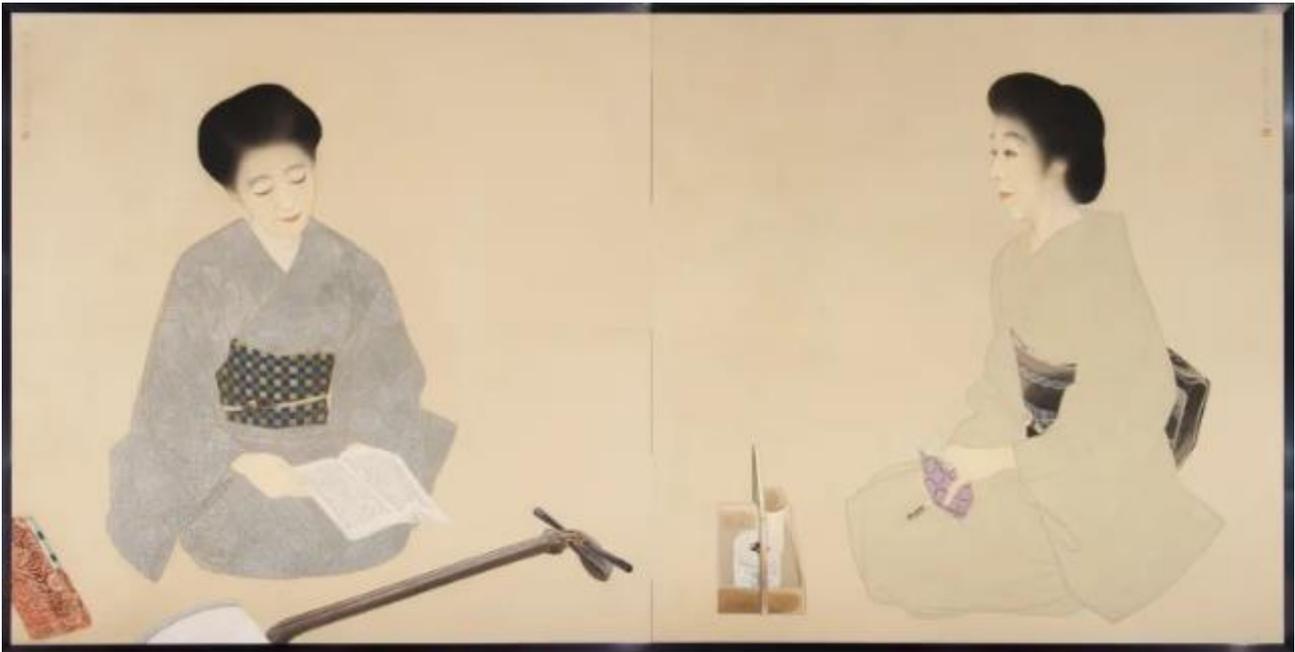


Fig. 1: Kamoshita Chōko, *Rōgi* (老妓 “Geisha Anziana”), 1936.

Con l’opera *Rōgi* (老妓 “Geisha anziana”, 1936) di Kamoshita Chōko, vediamo invece un connubio delle due immagini femminili in voga negli anni Trenta. Nell’opera sono rappresentate due geisha, ormai anziane, vestite in modo elegante. La donna a sinistra osserva il suo libro di canzoni, probabilmente intenta a scegliere il brano da suonare, affiancata dal suo *shamisen*, mentre l’altra donna prepara la sua pipa. Entrambe le donne sono rappresentate nei minimi dettagli, con le loro rughe sul volto e la loro eleganza che fanno da protagoniste nell’opera. Quando l’opera fu mostrata per la prima volta nell’esposizione, il disappunto e la delusione furono le emozioni suscitate al pubblico, dato l’accostamento della donna anziana alla geisha, solitamente associata alla giovane fanciulla nelle opere *bijinga*.<sup>9</sup>

Con la Seconda Guerra Mondiale, l’ideale della giovane donna immersa nella società consumistica viene accantonata, lasciando spazio alle figure materni e protettive femminili, con lo scopo di incoraggiare i soldati e allietare le loro preoccupazioni date dal conflitto. Queste opere vennero mostrate durante l’esposizione del 1939, la prima Esposizione Artistica sulla Sacra Guerra. In vesti da infermiera, le donne furono messe in secondo piano, accanto ai soldati a cui dedicare tutte le cure necessarie, in quanto gli uomini erano i protagonisti principali delle opere. Le scene principalmente rappresentate che vedevano una donna all’interno erano principalmente di assistenza ai soldati, per sottolineare l’importanza di questo ruolo “femminile” all’interno della società colpita dalla guerra. Persino nei dipinti dedicati alla raffigurazione del lavoro industriale, le figure femminili erano molto rare, se non inesistenti. All’interno dell’esposizione, donne artiste contribuirono a rafforzare

<sup>9</sup> MITSUDA, *Daytime Park...*, cit., pp.16-17.

l'immagine della donna come assistente dell'uomo con le loro opere raffiguranti donne dedite alla cura e alla visita dei soldati. Facendo riferimento ai loro lavori, la studiosa Kira Tomoko afferma come

Given that both the painter and subjects are women, here we can observe a double structure of caregiving, that is, of women artists concerning themselves with caregiving women. It has been pointed out elsewhere that domestic subjects were considered more appropriate for women artists from before the war, and it may be said that even in wartime individual women continued to pursue subjects along much the same lines. Male artists, on the other hand, could depict both battles and the home front.<sup>10</sup>

Anche le immagini di madri con i propri figli ebbero una grande risonanza nella scena artistica del periodo della Seconda Guerra Mondiale. Le opere raffiguravano madri forti intente alle cure dei propri figli maschi, associando l'immagine femminile agli ideali maschilisti e patriarcali della famiglia. Queste rappresentazioni vennero anche pubblicate sulle riviste indirizzate alle donne, in particolare su *Shufu no Tomo*, una delle riviste più diffusa tra le casalinghe. L'obiettivo era propagandistico, in modo da sensibilizzare sempre più donne alla partecipazione alla guerra, in particolar modo educando i propri figli a diventare buoni soldati e contribuendo all'accrescere del numero di natalità<sup>11</sup>. Le madri non erano solo rappresentate con i loro figli, ma anche sole, dedite a pregare per il ritorno dei propri cari; ciononostante, questa scelta non serviva per dare importanza alla figura femminile, ma per risaltare la figura del soldato. Rappresentandole intente alla preghiera, si cercava non solo di diffondere un messaggio di speranza ai soldati, ma anche un'immagine della donna impotente di fronte alla guerra, non in grado di far nulla per i propri figli se non pregare.<sup>12</sup> Nel febbraio del 1943 fu creato il Joryū Bijutsuka Hōkōtai (Corpo di Servizio delle Artiste), capitanato dall'artista *yōga* Hasegawa Haruko, al quale si unirono molte artiste già precedentemente membri di associazioni artistiche femminili nate tra gli anni Venti e Trenta.<sup>13</sup> L'obiettivo del gruppo era cercare di creare una rete solidale tra le artiste, in modo da aiutare loro con la carriera artistica ed educarle. La maggior parte delle donne erano alumnae della Women's Art School (oggi Joshibi University of Art and Design) e appartenevano al ceto medio.<sup>14</sup>

Le donne appartenenti all'associazione sostenevano apertamente il conflitto mondiale, come dimostrato dalle opere esposte alle esposizioni artistiche Tatakau Shōnenhei (Giovani Combattenti), svolta tra il settembre e il dicembre del 1943, e Shōri no Shōnenhei (Giovani Vincitori) tra agosto e

---

<sup>10</sup> KIRA, *Images of...*, cit., p.7.

<sup>11</sup> KIRA, *Images of...*, cit., pp.10-11.

<sup>12</sup> KIRA, *Images of...*, cit., pp.13-15.

<sup>13</sup> IKEDA Asato, *Envisioning Fascist Space, Time and Body: Japanese Painting During the Fifteen-Year War (1931-1945)*, Tesi di Dottorato, The University of British Columbia, 2012, p.143; KIRA, *Images of...*, cit., p.15.

<sup>14</sup> KIRA, *Images of...*, cit., p.16.

settembre 1944, le quali raffiguravano principalmente giovani soldati. Prima della partecipazione a Tatakau Shōnenhei, il gruppo partecipò ad una conferenza del Movimento Fondatore Patriottico, durante la quale si discusse di organizzare una esposizione artistica che potesse incentivare le madri a tramandare il loro entusiasmo per la guerra ai propri figli, in vista della battaglia finale.<sup>15</sup> Tuttavia, l'idea di far partecipare delle artiste all'esibizione non fu vista di buon occhio dal Ministero dell'Esercito: come emerse dalle parole del generale maggiore Yahagi Nakao, disse di avere alte aspettative dalle artiste, in particolare sperava che, in quanto donne, potessero rappresentare bellissime famiglie ideali, fonte dei veri soldati. Nonostante le artiste supportassero la guerra, non furono mai d'accordo con l'idea di lasciare il proprio lavoro a favore della famiglia patriarcale:<sup>16</sup> questa loro posizione emerse nel progetto *Daitōasen kōkoku fujo kaidō no zu* (大東亜戦皇国婦女皆働之図 “Donne giapponesi lavorano tutte insieme per la Grande Guerra nell'Asia Orientale”), concluso ed esposto per la prima volta nella Esibizione dell'Arte della Guerra nel 1944. Ora è esposto presso il museo del santuario Yasukuni.<sup>17</sup>



Fig. 2: Joryū Bijutsuka Hōkōtai, *Daitōasen kōkoku fujo kaidō no zu* (大東亜戦皇国婦女皆働之図 “Donne giapponesi lavorano tutte insieme per la Grande Guerra nell'Asia Orientale” Pannello primavera-estate), 1944.

*Daitōasen kōkoku fujo kaidō no zu* si divide in due pannelli, uno dedicato alla primavera e all'estate, e l'altro all'autunno e l'inverno, vedendo come protagoniste le lavoratrici. Dietro le opere le artiste

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> KIRA, *Images of...*, cit., pp.17-18.

<sup>17</sup> IKEDA, *Envisioning...*, cit., p.143.

hanno inciso il titolo, la data di completamento, le loro firme e il motivo dietro la sua creazione. Con l'obiettivo di diventare una testimonianza per i posteri, si intuisce come l'opera sia stata principalmente ideata come documentare. A differenza degli altri dipinti incentrati sulla guerra, realizzati con un assoluto realismo, *Daitōasen kōkoku fujo kaidō no zu* possiede elementi e caratteristiche al suo interno che lo associano al surrealismo. La particolarità dell'opera consiste non solo nella tecnica utilizzata, ma anche nella sua tematica, diversa dalle tipiche opere dedicate alla guerra. Come anticipato, venne dimostrata la diversità dei compiti delle donne durante il periodo del conflitto mondiale, scollegandole dall'immagine della famiglia patriarcale e sottolineando come abbiano contribuito in modo importante, sostituendo tutti gli uomini lavoratori arruolati. Le figure maschili all'interno dell'opera sono molto rare: il ruolo da protagonista è assegnato a tutte le donne impiegate in ogni tipo di lavoro, da quello manuale nelle fabbriche alle commesse. Slegando l'immagine femminile dallo stereotipo di stampo patriarcale, si inizia a dare importanza al ruolo di genere, mostrando come anche la donna sia in grado di essere forte e indipendente nonostante l'assenza degli uomini.<sup>18</sup> Nonostante il tema apparentemente progressista, il gruppo non lavorò mai per la causa femminista, continuando a servire uno Stato all'insegna degli ideali patriarcali.<sup>19</sup>



Fig. 3: Joryū Bijutsuka Hōkōtai, *Daitōasen kōkoku fujo kaidō no zu* (大東亜戦皇国婦女皆働之図 “Donne giapponesi lavorano tutte insieme per la Grande Guerra nell’Asia Orientale” Pannello autunno-inverno), 1944.

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, il numero di associazioni femminili artistiche aumenta, e i suoi membri iniziano ad ottenere sempre più successo nelle gallerie, grazie anche

<sup>18</sup> KIRA, *Images of...*, cit., pp.19-23.

<sup>19</sup> IKEDA, *Envisioning...*, cit., p.142.

all'immediata democratizzazione portata dall'Occupazione Americana. Tuttavia, questo successo è destinato a scemare in fretta, in quanto l'idea patriarcale di dominanza maschile nel contesto artistico non era invariato, portando molte donne a sparire dalla scena artistica degli anni Cinquanta e Sessanta.

Hasegawa Haruko, dopo aver creato un'altra associazione di artiste nel 1947, la Joryū Gaka Kyōkai, si ritira dalla scena artistica femminile in sviluppo, anche in seguito alle diverse accuse di collaborazione con il governo giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale.<sup>20</sup> Tuttavia, il nuovo gruppo sopravvive. Esso puntava ad essere Indépendant, ovvero senza una giuria e libera a tutte le proposte artistiche dei membri, in modo che anche le artiste potessero raggiungere la stessa posizione di rilevanza degli uomini nel contesto artistico giapponese. Tuttavia, fu difficile convincere alcune artiste, ormai allineate con la tradizione patriarcale di dominazione maschile e discriminazione femminile: molte di loro, infatti, puntavano al giudizio degli artisti, in quanto coloro che potevano permettere che le donne acquisissero popolarità nel mondo artistico in Giappone.<sup>21</sup> La Joryū Gaka Kyōkai organizzò tre esposizioni di sole opere di artiste. La prima fu organizzata alla Tokyo Metropolitan Art Museum nel 1947, la quale vide la mostra colma di lavori mandati da numerose artiste.<sup>22</sup> Come affermò l'artista Migishi Setsuko, presente all'esposizione,

There were so many works submitted that the limited wall space was not enough to display them all. [...] Despite being an Indépendant-style exhibition, it turned out that there was an imbalance between the eagerness of the women and the available wall space.

In the galleries, as one might expect, there was not a single picture that was too clumsy to look at: a certain kind of work by women artists that you might find submitted at a typical exhibition. Although there were not any remarkably outstanding works, influential exemplars, or special features to be found in the galleries, it turned out to be a beautifully pleasant venue.<sup>23</sup>

La reazione del pubblico fu molto positiva, sia per la prima esibizione, sia per le altre due organizzate rispettivamente nel 1948 e 1949, nonostante vi furono delle critiche da parte di alcuni giornalisti conservatori. Un giornalista del giornale *Mainichi* prese in giro le artiste, convinto che nessuno sarebbe entrato a conoscenza delle mostre organizzate dall'associazione persino se fosse avvenuto un omicidio: l'affluenza sempre più numerosa smentì le sue parole.<sup>24</sup>

Le artiste iniziarono ad acquisire sempre più notorietà tra il pubblico, dando finalmente una possibilità alle donne di ritagliarsi uno spazio importante nello scenario artistico giapponese. Con la fine della guerra e l'arrivo dell'Occupazione Americana, l'ideale di donna emancipata e uguale al

---

<sup>20</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 24 novembre 2022 a Kokatsu Reiko.

<sup>21</sup> MIGISHI, *A History of...*, cit., p.6.

<sup>22</sup> MIGISHI, *A History of...*, cit., p.7.

<sup>23</sup> MIGISHI, *A History of...*, cit., p.9.

<sup>24</sup> MIGISHI, *A History of...*, cit., pp.9, 11.

genere maschile si diffuse sempre più nell'immaginario femminile, portando le artiste a desiderare una maggiore indipendenza tramite le loro opere. Nonostante non si definirono mai femministe, iniziarono a svilupparsi quegli ideali riflessi nei lavori delle artiste femministe contemporanee giapponesi. Le difficoltà che dovettero affrontare furono molte: oltre ai lavori di casa continuamente assegnati a loro, la stabilità economica era scarsa, data anche dalla crisi causata dalla Seconda Guerra Mondiale, e dalla bassa valutazione delle loro opere nel mercato, a differenza di quelle prodotte dagli artisti.<sup>25</sup> Tuttavia, dalle parole di Migishi emerge il nuovo desiderio delle artiste di combattere per poter raggiungere i loro scopi, nonostante le avversità sul loro cammino, ovvero

women artists endure hardship and poverty and do not compromise their artistic standards in the slightest. They do not give in to life. Whereas a male artist loses his struggle with life and surrenders his artistic spirit to matter, a woman artist whose work is not in demand protects herself by fighting silently and in proud independence. I believe that is how the situation is,<sup>26</sup>

facendo così comprendere lo spirito di volontà sempre più forte tra le donne nel mondo artistico giapponese degli anni Cinquanta.



Fig. 4: Katsura Yukiko, *Hito to Sakana* (人と魚, “Uomo e pesce”, 1954.

Una delle artiste più influenti degli anni Cinquanta fu Katsura Yukiko. Iniziò la sua carriera artistica negli anni Trenta, per poi concentrarsi sulla corrente avant-garde dagli anni Cinquanta.<sup>27</sup> Nel 1954 propose nella trentanovesima edizione dell'Esibizione di Nika la sua opera *Hito to sakana* (人と魚, “Uomo e pesce”)<sup>28</sup> Tramite il collage tra un pesce, lo *shimenawa hachimaki*<sup>29</sup> e facce antropiche, rappresenta la tragicomicità della società moderna, in particolare sullo stato mentale delle persone dell'epoca. Si assiste, così, alla rappresentazione di un soggetto canonicamente considerato non femminile e surrealista, che suscitò

<sup>25</sup> MOLONY, “Feminism in...”, cit., p.11; MIGISHI, *A History of...*, cit., p.13.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Alicia VOLK, “Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde”, in *Woman's Art Journal*, 24, 2, 2003-2004, p.6.

<sup>28</sup> KOKATSU Reiko, *Postwar 'Avant-Garde' Art Movements and Women Artists, 1950s–60s. [Sengo no 'zen'ei' geijitsu undō to josei āchisuto 1950–60 nendai] in Zen'ei no Josei 1950–1975]*, trad. di Nina Horisaki-Christens, Bunka-cho Art Platform Japan, 2021 (testo originale: 2007), p.12.

<sup>29</sup> Lo *shimenawa* è una corda solitamente usata nello *shintō* per delineare i luoghi sacri e scacciare le forze malvagie. L'*hachimaki* è una stoffa avvolta sulla testa con slogan legati all'attività della persona che la indossa. Sono solitamente utilizzate durante gli sport, in contesti religiosi o performance, come simbolo di impegno e buona fortuna. Fonte: KOKATSU, *Postwar 'Avant-Garde' ...*, cit., pp.12-13.

non solo reazioni positive da parte di studiosi, ma anche critiche pesanti, dettate dallo sguardo patriarcale e maschilista nei confronti delle donne.<sup>30</sup> Lo studioso Chikurin Ken dedicò dure parole discriminatorie verso l'opera e Katsura, sostenendo che l'opera era il risultato di una pazza, oppure di una donna in menopausa. Sottolineò, inoltre, la mancanza di femminilità nell'opera, commentando:

A work like *Hito to sakana* [sic] at this year's Nika falls into the category of a fair success. Moreover, if it's the case that the true nature of the 'femininity' that she herself fails to recognize in her so called unfeminine artwork exists in the form of the mania for materiality that she invests into this detailed description, then it becomes all the more evident that this technique has to be respected.<sup>31</sup>

Negli anni Sessanta la condizione precaria delle artiste giapponesi non variò. Questo periodo vide l'emergere di due delle artiste più influenti nel mondo artistico internazionale, Ono Yōko e Kusama Yayoi; ciononostante, loro furono soltanto l'ennesima prova che per le donne vi erano scarse possibilità di ottenere fama e libertà artistica in Giappone, a meno che non fossero andate all'estero.<sup>32</sup> Con la consapevolezza dell'ambiente artistico giapponese ancora troppo conservativo, molti artisti decidono verso la metà degli anni Sessanta di andare all'estero, tra cui numerose donne, nella speranza di ottenere il riconoscimento che spettava loro.<sup>33</sup>

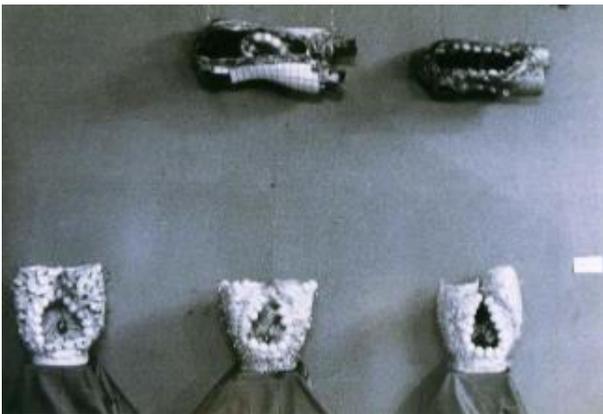


Fig. 5: Mitsuko Tabe, *Jinkō Taiban* (人口胎盤, "Placenta Artificiale"), 1961.

Molti artisti che si formarono negli anni Sessanta colpirono il pubblico con la loro tecnica stravagante, legata allo stile artistico avant-garde. Sempre più organizzazioni iniziarono ad accettare artiste al loro interno, le quali poterono formarsi in un contesto di genere più vario. Tra di loro si vede emergere Tabe Mitsuko. La sua arte esprime la consapevolezza dell'artista di essere inserita in una società patriarcale incentrata sulla figura maschile, come dimostra l'opera *Jinkō Taiban* (人工胎盤,

"Placenta Artificiale"), realizzata durante la sua prima gravidanza e conclusa nel 1961.<sup>34</sup> L'opera consista in tre bacini di tre manichini posti all'insù su un piedistallo appoggiato a un muro, con i

<sup>30</sup> KOKATSU, *Postwar 'Avant-Garde'...*, cit., p.13.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> YOSHIMOTO Midori, "The Emergence of Women in Japanese Avant-Garde Art, 1955-1965", *Review of Japanese Culture and Society*, 12, 2003, p.112.

<sup>33</sup> YOSHIMOTO Midori, "Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde: Celebrating a Multiplicity", *Woman's Art Journal*, 27, 1, 2006, p.29.

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

torsi di due manichini raffiguranti dei bambini posti orizzontalmente sul lato destro superiore del muro. Ogni bacino ha un'apertura al centro, con una valvola termoionica inserita nell'"utero". Il tubo è circondato da cotone e stoffa, con palline di ping pong che delineano la parte aperta. Nonostante il lavoro originale non esista più, è stata ricreata una nuova versione nel 2004. Grazie ad essa, parte del pubblico che aveva già visto la prima opera si rese conto della piccola influenza che il femminismo stava avendo su Tabe. Nel 1961, infatti, l'artista affermò come l'opera serviva per mostrare come le donne avrebbero potuto liberarsi del peso del parto in futuro. Inoltre, la sua funzione meccanica fu un mezzo per criticare l'immagine della donna spesso associata alla maternità e al parto, vista solo come un oggetto che produce bambini.<sup>35</sup>



Fig. 6: Mitsuko Tabe, *Jinkō Taiban* (人口胎盤, "Placenta Artificiale"), nuova versione del 2004.

La curatrice Kokatsu Reiko sosteneva nell'intervista a lei condotta che Tabe Mitsuko non conosceva ancora nulla del movimento femminista, né americano né giapponese, e di come non fosse stata influenzata da esso, nonostante i suoi temi potessero essere associati al pensiero femminista.<sup>36</sup> Ciononostante, vi sono fonti che affermano un inizio di consapevolezza femminista da parte di Tabe Mitsuko, come quella della professoressa Yoshimoto Midori. Si è, tuttavia, certi di come l'intento dell'artista fosse quello di attaccare le convenzioni e le norme di genere accettate negli anni Sessanta, con l'obiettivo di portare una maggiore sensibilizzazione sulla disuguaglianza tra uomo e donna.<sup>37</sup>

L'idea dell'artista femminile considerata inferiore a un uomo si protrasse per tutti gli anni Sessanta, come confermato da un commento del 1967 all'interno della rivista d'arte *Bijutsu techou*, fatto da Tōno Yoshiaki sulla sua serie *Top Ladies of World Painting Circles*. Al suo interno fu pubblicata

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 24 novembre 2022 a Kokatsu Reiko.

<sup>37</sup> YOSHIMOTO, "Women Artists...", cit., p.29.

una discussione tra lui e le artiste Katsura Yukiko e Nonaka Yuri: “Incredible leaps of intuition or inspiration are rare [among women]. Those who define the era are the single individuals through whom the nucleus of a new history passes, right? That’s what I meant when I spoke of inspiration, but perhaps women just don’t have the ability to produce what we call the logic of history.”<sup>38</sup> Colui che espresse il commento era un noto critico d’arte, facendo, così, capire come la strada per il pieno riconoscimento delle donne nel contesto artistico giapponese fosse ancora lontana.

## 2.2 Dagli anni Settanta alla fine degli anni Novanta

In un periodo caratterizzato dai movimenti contro la discriminazione di genere, in particolar modo contro il turismo sessuale degli uomini giapponesi in Corea del Sud e nei Paesi del Sud-est asiatico, gli anni Settanta vedono l’emergere delle prime artiste dichiaratamente femministe, come Tomiyama Taeko. La partecipazione alle proteste contro il turismo sessuale di Tomiyama nel 1973 fu ciò che avvicinò l’artista al movimento femminista. Da quel momento, iniziò a documentarsi su ciò che accadde alle *comfort women* durante la Seconda Guerra Mondiale, in particolar modo alle donne provenienti dalla Corea del Sud, le quali erano riuscite a rompere il silenzio proprio in quel periodo. Nonostante negli anni Settanta dipinse illustrazioni in bianco e nero per la rivista *Ajia to Josei Kaihō* (Liberazione delle Donne Asiatiche) sul tema del turismo sessuale,<sup>39</sup> la carriera artistica di Tomiyama incentrata sul tema delle *comfort women* inizia negli anni Ottanta. Le litografie proposte durante gli anni Settanta e inizio anni Ottanta furono il trampolino di lancio verso i dipinti a colori degli anni Ottanta e Novanta dell’artista.<sup>40</sup>



Fig. 7: Tomiyama Taeko, *Minshuu no chikara* (民衆の力 “La forza del popolo”), 1980.

Tuttavia, negli anni Ottanta, i movimenti femministi iniziarono a non considerare più il tema delle *comfort women* e del turismo sessuale tra i loro interessi. Come Tomiyama afferma durante l’intervista con la professoressa Rebecca Jennison, le opere dell’artista erano viste come una sua illusione o fantasia, essendo il pubblico giapponese poco informato sul tema delle *comfort women*. Con la fine della Seconda Guerra Mondiale, tutto ciò legato ai

<sup>38</sup> KOKATSU, *Postwar 'Avant-Garde'...*, cit., p.34.

<sup>39</sup> MACKIE, *Feminism in Modern...*, cit., p.211.

<sup>40</sup> *Ibid.*



Sullo sfondo si possono scorgere le navi da guerra affondate sulla costa di Bali, insieme alle donne andate giù con loro sul fondo del Mar di Java. Nella notte del festival di Galungan,<sup>42</sup> gli spiriti delle comfort women tornano insieme a tutti gli altri spiriti dei caduti. Sul lato destro del dipinto, si può scorgere la bandiera del Giappone Imperiale, per indicare il possessore della barca e, di conseguenza, il colpevole della tragedia.<sup>43</sup>

La fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta anche vedono il tentativo di diverse donne artiste di sensibilizzare la società sulla discriminazione di genere, attraverso la rappresentazione della figura femminile dal punto di vista maschile. Come affermato dalla curatrice Kasahara Michiko, la raffigurazione delle donne è sempre stata dettata dallo sguardo maschile e dai loro valori, spesso creduti assoluti.<sup>44</sup> Tuttavia, sempre più artiste iniziarono a cercare un loro linguaggio di rappresentazione, in modo da raffigurare la donna secondo i propri canoni e far capire alla società come lo sguardo maschile sia solo uno dei punti di vista dell'uomo, e non un ideale assoluto. Un esempio di arte in cui si cercò di mostrare questo principio fu la fotografia. Basata dalle origini sul binomio “spettatore: uomo” e “soggetto: donna”, ha sempre rappresentato la figura femminile attraverso il punto di vista dell'uomo, con l'obiettivo di soddisfare lo sguardo maschile, in particolare nella fotografia raffiguranti il nudo femminile.<sup>45</sup> Il desiderio dell'uomo è l'unico preso in considerazione, facendo sì che la donna possa rispondere ai requisiti e ai canoni che lo assecondino. Con l'arrivo delle teorie di genere, lo sguardo nella fotografia si rivoluzionò, iniziando a prendere in considerazione anche quello femminile.<sup>46</sup>



Fig. 9: Miyako Ishiuchi, dalla serie *Renya no Machi* (連夜の街 “Notti Interminabili”), 1981.

Ishiuchi Miyako fu un esempio di fotografa che tentò di introdurre lo sguardo femminile nell'arte giapponese. Nonostante non si dichiarò esplicitamente femministe, il suo obiettivo fu in linea con le ideologie del movimento, cercando di sensibilizzare la società sulle teorie e sulla parità di genere. In *Renya no Machi* (連夜の街 “Notti Interminabili”), opera del 1981 di Ishiuchi Miyako, l'artista fotografò un vecchio quartiere a luci rosse, nel quale si può ancora percepire l'”energia femminile”, catturata dagli edifici una volta dediti alla

<sup>42</sup> Come spiega Tomiyama Taeko, il festival di Galungan è un festival simile all'Obon giapponese, dedicato al ritorno degli spiriti ancestrali. Fonte: *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> KASAHARA Michiko, *Photography and Gender: Encountering the works of Ishiuchi Miyako and Kamikura Yoshiko. [Shashin to jendā—Ishiuchi Miyako to Kamizono Yoshiko no sakuhin ni furete]* in *Bijutsu to jendā—Hitaishō no shisen*, trad. di Monika Uchiyama, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 1997), p.4.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> KASAHARA, *Photography and...*, cit., p.5.

prostituzione.<sup>47</sup> Tramite la fotografia, Ishiuchi rappresenta l'identità delle donne presenti lì in passato, ognuna con un nome, una storia e delle esperienze. La tristezza emanata dalle immagini non deriva dalla storia del luogo, ma appartiene all'artista stessa, forzata a rivivere la realtà del tempo, allo spettatore e a tutte le donne al vedere quello scenario.<sup>48</sup> Ishiuchi cerca sia se stessa, sia tutte le donne che riviverebbero i ricordi di chi ha vissuto quei momenti. Come afferma Kasahara, “There is no sympathy, sentimentality, or accusation—just an independent woman, facing her subjects squarely and closing in on them. This is why she easily melds with her subjects.”<sup>49</sup> Anche l'ambito cinematografico degli anni Settanta e Ottanta vide l'arrivo del movimento femminista tra i suoi esponenti, come l'artista femminista Idemitsu Mako. Considerata una dei precursori dell'arte femminista giapponese, Idemitsu fu tra le artiste che decisero di andare all'estero per accrescere le proprie conoscenze artistiche, e avere una maggiore notorietà nell'ambito artistico.<sup>50</sup> Andò negli Stati Uniti per studio negli anni Sessanta, per poi tornare in Giappone agli inizi degli anni Settanta.<sup>51</sup> I film dell'artista si concentrano sulla realtà femminile quotidiana, denunciando le condizioni delle donne nella società tramite la rappresentazione delle loro emozioni, molto aggressive e irritate. Inizialmente l'intento di Idemitsu è solo di rappresentare la vita quotidiana delle casalinghe, essendo anche lei madre, come si assiste in *Shufu no ichinichi* (主婦の一日, “Una giornata di una casalinga”) (1977-1978), dove Idemitsu interpreta la protagonista, una casalinga, per mostrare la monotonia della routine di una donna sempre in casa. Tuttavia, è negli anni Ottanta che la narrativa dei cortometraggi di Idemitsu si sposta dalla raffigurazione della vita e delle frustrazioni di una singola casalinga, a una rappresentazione più universale, dettata dagli ideali femministi, in cui più casalinghe potessero rivedere se stesse.<sup>52</sup> Con *Hideo chan, mama yo* (英雄ちゃん、ママよ “Hideo, sono io, mamma”) del 1983, l'artista spiega come la necessità di creare questo film sia nata dal suo desiderio di denuncia dell'attaccamento morboso di alcune casalinghe nei confronti dei propri figli, dato dalla costante noia provata dalle donne sempre legate al nucleo familiare: 「ビデオも子どもも、専業主婦の空白を埋める道具

<sup>47</sup> KASAHARA, *Photography and...*, cit., pp.9, 13.

<sup>48</sup> KASAHARA, *Photography and...*, cit., p.13.

<sup>49</sup> KASAHARA, *Photography and...*, cit., p.14.

<sup>50</sup> YOSHIMOTO, “Women Artists...”, cit., p.28.

<sup>51</sup> IDEMITSU Mako, “Artist”, *Mako Idemitsu – Media Artist: film & video works by a woman since 1970s*, <https://makoidemitsu.com/about-the-artist/?lang=en#profile-top>, 2020, ultimo accesso 23 maggio 2023.

<sup>52</sup> NISHIJIMA Norio, “Myth of the Heart: The Film and Video World of Mako Idemitsu”, *Mako Idemitsu – Media Artist: film & video works by a woman since 1970s*, <https://makoidemitsu.com/myth-of-the-heart-by-norio-nishijima/?lang=en>, 1996, ultimo accesso 23 maggio 2023.

になる」 (“Sia i bambini sia i video sono utilizzati per riempire i vuoti all’interno delle vite delle casalinghe”).<sup>53</sup>



Fig. 10: Mako Idemitsu, *Hideo chan, mama yo*, (英雄ちゃん、ママよ “Hideo, sono io, mamma”), 1983.

Il femminismo vedrà il suo apice nell’arte contemporanea giapponese durante gli anni Novanta, grazie all’introduzione di saggi accademici euro-americani sul femminismo tradotti in giapponese, come le ricerche delle storiche d’arte Linda Nochlin e Griselda Pollock. Da questo decennio, sempre più opere d’arte incentrate sulle prospettive di genere e sul femminismo si sviluppano. Traguardi significativi si ebbero anche nel numero in aumento di ricerche ed esibizioni artistiche giapponesi sul tema del genere, con un numero sempre più crescente di studiose e artiste interessate.<sup>54</sup> Oltre alle artiste precedentemente illustrate, come Tomiyama Taeko e Idemitsu Mako,

---

<sup>53</sup> IDEMITSU Mako, “Hideo chan, mama yo”, *Mako Idemitsu – Media Artist: film & video works by a woman since 1970s*, <https://makoidemitsu.com/work/hideo-its-me-mama/>, 2020, ultimo accesso 23 maggio 2023.

<sup>54</sup> KOKATSU Reiko, *The Introduction of Gender Perspectives in Japanese Museums. [Nihon no bijutsukan ni okeru jendā no shiten no dōnyū o megutte]*, trad. di Midori Yoshimoto, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2007), p.3.

nuovi volti contribuiranno con la loro arte ad arricchire il portfolio artistico femminista giapponese. Tuttavia, la popolarità del femminismo e delle teorie di genere portarono diversi curatori, storici dell'arte e artisti conservatori a sollevare critiche nei confronti delle nuove tematiche. Gli anni Novanta furono, infatti, teatro di due grandi discussioni, pubblicati rispettivamente sulle riviste *Aida* e *LR (Live & Review)*.<sup>55</sup>

Il primo dibattito avvenne nel 1997 e vide come protagonisti i due storici dell'arte Inaga Shigemi e Chino Kaori. Nacque, infatti, in seguito a un discorso della storica, la quale espresse il suo supporto a favore dell'introduzione di nuove prospettive nello studio della storia dell'arte, in modo da correggere i pregiudizi del passato, come la teoria di genere:

Today, if we desire to study in a way that is true to our times, we cannot remain indifferent to issues of class or status, race or ethnicity, and, above all, to issues of gender. These are mutually related issues, but today I will focus on gender for these reasons: on gender issues are almost totally being ignored, not only in art history, but in Japanese academia in general. [...] "Once we become aware of gender issues, we realize that the objects and themes that have been discussed in art history studies until now have all been chosen according to the values of one segment of society, heterosexual men. And we realize that it's a fundamental mistake to believe that such an art history is "universal" and "mainstream." To realize even this much is already to dispel half of our feelings of being stifled. Through this realization we see the possibilities for creating a new kind of art history studies, different from the conventional one."<sup>56</sup>

Come Chino, anche Inaga si sentiva soffocato dalla situazione degli studi sull'arte in Giappone; tuttavia, non credeva che ciò fosse causato dalla mancanza di una nuova prospettiva di genere. Riteneva, infatti, che l'errore fosse invece credere che introdurla avrebbe fatto svanire gli errori principali nella storia dell'arte, in quanto stava confondendo i valori di una "minoranza" come "universali". Una delle sue critiche maggiori fu, infatti, sulla confusione della prospettiva femminile riguardo le dimensioni epistemologiche ed etiche della dominazione maschile. Per lui, Chino aveva sbagliato a credere che la storia dell'arte convenzionale fosse universale, perché ciò che veramente poteva essere considerato universale era il discorso della dominazione maschile. È vero che l'uomo aveva dominato la scena artistica, ma non credeva che questo dominio potesse essere stato eticamente e politicamente sbagliato.<sup>57</sup>

La differenza tra le posizioni dei due storici nasceva dalla loro visione diversa della storia dell'arte. La prima posizione sosteneva che non vi erano mai stati nella storia dei Picasso o dei Matisse

---

<sup>55</sup> KITAHARA Megumi, *Debates Concerning 'Mere Sexual Difference' in the Japanese Art World, 1997-98 [Nihon no bijutsu ni okeru 'takaga seibetsu' o meguru ronsō]*, trad. di Ayako Kano, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2000), p.2.

<sup>56</sup> KANO Ayako, "Women? Japan? Art?: Chino Kaori and the Feminist Art History Debates", *Review of Japanese Culture and Society*, 15, 2003, pp.27-28.

<sup>57</sup> *Ibid.*

donna, in quanto il mondo artistico era stato dominato dagli uomini. La seconda, invece, affermava che delle Picasso o Matisse donna sarebbero potute esistere, se non fosse stato che il quadro convenzionale artistico non riconosceva nessun altro grande artista che non fosse stato un uomo. Inaga era a favore della prima: si può criticare la dominazione maschile nell'arte, in quanto a causa sua molte donne non sono riuscite a diventare grandi artiste. Ciononostante, questo non cambia che la dominazione maschile sia una certezza storica che non può essere sfidata neanche dalla critica femminista. Al contrario, Chino sosteneva la seconda posizione, con il desiderio di riesaminare la nozione di valutazione artistica da un punto di vista di genere, classe ed etnia. Per lei, la critica femminista voleva dire andare oltre la storia dell'arte convenzionale dominata da un piccolo gruppo di uomini, ovvero sostenere come potesse esistere una storia dell'arte alternativa.<sup>58</sup>

La discussione venne ripresa da altri critici appartenenti a entrambe le fazioni. Coloro contro le teorie femministe affermarono come anche la critica femminista potesse risultare soffocante come la dominazione maschile, che le idee femministe erano un prodotto importato dall'estero e che vi era una sezione della storia dell'arte che non poteva essere toccata dalle critiche. Alla loro argomentazione, le femministe affermarono che la loro critica si interseca con altre prospettive, come la classe o l'etnia, e nonostante sia certamente non l'unica prospettiva valida, potrebbe essere importante considerando lo status quo degli studi sulla storia dell'arte in Giappone. Sostennero, inoltre, come la critica femminista e la teoria di genere nati all'estero non discriminano l'arte giapponese, e che non vi fosse alcuna sezione della storia dell'arte che potesse sfuggire alle critiche.<sup>59</sup>

Anche la professoressa Wakakuwa Midori si unì al dibattito, in sostegno della storica Chino Kaori, pubblicando su *Aida* una lunga critica al pensiero di Inaga. Lo storico non reagisce bene alla critica, accusando Wakakuwa di essenzialismo in quanto convinto che la donna lo stesse criticando solamente perché lui era un uomo. Inaga afferma, infatti, come sia Wakakuwa in realtà ad avere valori contro la teoria di genere:

if you tell me that you don't accept unwanted intervention from 'men' though you may be open to such from 'women,' then such an essentialist attack is not worthy of my response [...] "this would rather present a perfect excuse for meaningless essentialist gender confrontation (no different from old fashioned biological sexual determinism) [...] and "I often detect the kind of phrasing that is based on a domineering essentialist assumption of difference in visuality, along the lines of 'what may appear to you men in one way looks different to us women'—but this kind of 'anti gender-theory value system' is precisely what I want to question."<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> KANO, "Women? Art...", cit., p.28.

<sup>59</sup> KANO, "Women? Art...", cit., pp.28-29.

<sup>60</sup> KITAHARA, *Debates...*, cit., p.11.

Con il suo commento, Inaga cerca di appropriarsi delle argomentazioni femministe per stravolgerle a suo favore, invalidando le voci di coloro che avevano avuto il coraggio di esprimere la loro sensazione di soffocamento nell'ambiente artistico giapponese.<sup>61</sup>

Ciò che importava a Chino Kaori non era proteggere la disciplina della storia dell'arte, ma aprirla a un'analisi critica e a una discussione che l'avrebbe aiutata a svilupparsi in futuro, concentrandola su nuove prospettive, non importa la loro provenienza.<sup>62</sup>

Il secondo dibattito, invece, vide inizialmente protagonisti Sanda Haruo, editore del giornale *Mainichi* e la curatrice Kokatsu Reiko. In un articolo pubblicato sulla rivista *LR*, Sanda accusò la scena artistica giapponese di aver iniziato a seguire tematiche come il femminismo, il genderismo (neologismo utilizzato dall'editore), l'ecologia e il multiculturalismo dagli anni Ottanta, affermando come l'arte giapponese non abbia bisogno di prendere questi concetti da lui considerati "prestati" dai contesti Euro-americani.<sup>63</sup> "Even if there is no urgent social reality behind it, it's extremely easy to gain universal sympathy for this kind of ideology and knowledge if you decide to disseminate them... Art museums jumped on this bandwagon and kept organizing exhibitions using these kinds of borrowed concepts".<sup>64</sup> Procede, inoltre, a definire le mostre sul multiculturalismo come "roba asiatica", con l'intenzione di sottolineare come l'arte esposta tratti di tematiche convenzionalmente non definite "tipicamente giapponesi".<sup>65</sup> Infine, riteneva che questa nuova "moda" potesse celare una tendenza oppressiva basata sul politicamente corretto.<sup>66</sup>

Kokatsu gli rispose nel terzo volume della rivista *LR*, sottolineando come la maggior parte delle persone che finora avevano organizzato esposizioni legate ai temi femministi e di genere fossero principalmente donne. Spiegò, inoltre, come le donne fossero in grado di percepire l'oppressione sociale in modo immediato, o provare empatia per coloro oppressi proprio per la loro costante posizione sociale inferiore all'uomo. Pertanto, le nuove possibilità presentate dalle teorie di genere servivano per mettere luce sulla condizione femminile.<sup>67</sup> In risposta, Sanda paragonò le discussioni sul genere alle pubblicità contro il fumo. Essendo lui stesso fumatore incallito, attacca l'atteggiamento di coloro contro il fumo, sentendo come se gli stessero imponendo dei concetti ingiustificati di corretto e non corretto, quando lui ritiene sia una questione di preferenza personale. Si ridomanda, così sulla necessità dell'ideologia di genere, considerando come il Giappone non avesse l'urgenza di introdurre una nuova prospettiva nella trasformazione sociale. Afferma, infatti,

---

<sup>61</sup> KITAHARA, *Debates...*, cit., pp.11-12.

<sup>62</sup> KANO, "Women? Art...", cit., pp.30-31.

<sup>63</sup> KANO, "Women? Art...", cit., p.31.

<sup>64</sup> KITAHARA, *Debates...*, cit., p.3.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> KANO, "Women? Art...", cit., p.31.

<sup>67</sup> KITAHARA, *Debates...*, cit., p.4.

come questa necessità sia nata solo in quanto parlare di teorie di genere si stava trasformando in una tendenza popolare, esprimendo le sue preoccupazioni su una possibile oppressione da parte di queste ideologie e del politicamente corretto sull'arte.<sup>68</sup>

La professoressa Wakakuwa Midori si aggiunse al dibattito in sostegno della curatrice, rifiutando il pensiero dell'editore e difendendo la necessità di organizzare esposizioni artistiche basate sulle teorie di genere. Sulle affermazioni di Sanda, Wakakuwa criticò la sua concezione di teorie "prestate", in quanto dettata dalla sua ignoranza o incomprendimento. Secondo la professoressa, inoltre, qualsiasi problema che si presentava nei paesi Euro-americani poteva assolutamente esistere anche in Giappone, nessuno poteva dire il contrario, mentre, per quanto riguarda il problema della teoria di genere, non vi era alcun pericolo.<sup>69</sup> Anche Kokatsu risponde alle affermazioni dell'editore, sottolineando come nelle sue avversioni nei confronti del genere, dell'Asia e del corpo come temi artistici Sanda proietta la sua visione ancora moderna.<sup>70</sup> Per quanto riguarda il genere come ideologia oppressiva, Kokatsu liquida la sua obiezione come una semplice paura che l'uomo diventi la vittima, ovvero che i ruoli all'interno della società possano scambiarsi, rendendo le donne in grado di dominare l'uomo, come temeva anche Inaga.<sup>71</sup>

La fobia verso il tema della teoria di genere portò l'editore Sanda Haruo ad attaccare anche il multiculturalismo e le diverse etnie. In particolar modo, Sanda si concentrò sul tema delle comfort women, criticando con toni duri i lavori dell'artista Shimada Yoshiko, incentrati su quel tema, lasciando nell'anonimato l'artista a cui l'editore si sta riferendo:

Since I have no intention of denigrating a particular artist, I will keep this in the form of a parable: Let us say there is a person who has been studying history at a certain European university, and by chance became interested in contemporary art and began creating and exhibiting pieces of art. Being caught up in the intellectual swirl surrounding them that denounces political and social contradictions, they decide that the best way to express their identity as a Japanese person is to deal with Japanese contradictions and issues, and thus they start searching for themes. It just so happens that the mass media is widely reporting on the postwar reparation for military comfort women, and the issue of colonial-era children who were left on the Chinese continent as orphans at the end of the war. They immediately decided to make this the theme of their work. They exhibit installations that combine various wartime documentary photos and archival materials, together with the photos of comfort women and orphans, as well as various items symbolizing the aggressive actions of the

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> KITAHARA, *Debates...*, cit., p.5.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid*; KANO, "Women? Art...", cit., p.32.

Japanese army... But they become increasingly frustrated that neither Japanese artists nor critics nor art fans in Japan show much interest towards politics and social issues.<sup>72</sup>

Sanda continua il suo commento affermando che le opere dell'artista sono state ignorate, piuttosto che criticate, in quanto "imbued with a kind of unassailable correctness, in taking the stance of denouncing military aggression and advocating postwar compensation."<sup>73</sup> L'editore, infatti, considerava l'artista non abbastanza "giapponese", a causa dei temi da lei trattati.<sup>74</sup>

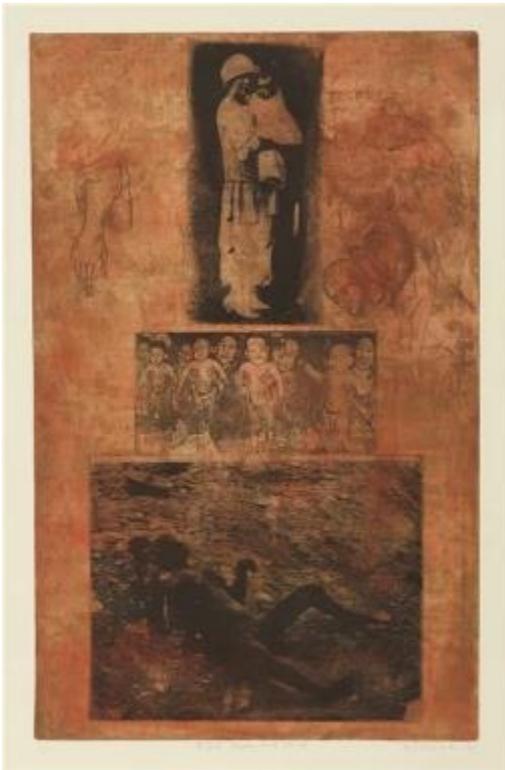


Fig. 11: Yoshiko Shimada, *Mother and Child*, 1993.

Shimada Yoshiko fu una delle artiste più rilevanti dell'arte femminista degli anni Novanta. Come sottolineò Sanda, i temi principali trattati dall'artista si incentrarono sui crimini di guerra commessi dall'Impero giapponese durante la Seconda Guerra Mondiale. Fu molto critica nei confronti dell'ex Imperatore Hirohito, complice dei diversi crimini di guerra, e del trattamento riservato alle comfort women, dedicando loro diverse opere per denunciare le atrocità perpetrate e sensibilizzare la società su temi che il governo cercava di nascondere dalla storia del Paese.<sup>75</sup> Per poter esprimere il suo dissenso nei confronti della guerra, utilizzò fotografie storiche, in modo da poterle sistemare per poter riflettere il punto di vista dell'artista.<sup>76</sup>

Un'opera che vide l'utilizzo delle fotografie fu quella dedicata alle ingiustizie nei confronti delle madri, *Mother and Child* del 1993. Essa mostra come l'ideale dello stato

*hakko ichiu*, otto mondi sotto l'universo dell'amore dell'Imperatore, fallì per la maggior parte delle donne. Tre diverse foto posizionate dall'alto al basso mostrano la gerarchia di madri nella società, mostrando i diversi destini di ognuno in base alla loro classe sociale. In alto si può vedere la moglie dell'ex Imperatore Hirohito, la quale stringe tra le braccia l'ex Imperatore Akihito; al centro, invece, vi sono le madri incoraggiate a educare i propri figli come soldati fieri e pronti al sacrificio per la propria patria. In basso, è presente una fotografia di una madre con il suo bambino uccisi durante un attacco aereo a Osaka.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> KITAHARA, *Debates...*, cit., p.7.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Nicholas MIRZOEFF (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londra e New York, 2002 (prima edizione pubblicata nel 1998), p.221.

<sup>75</sup> MIRZOEFF, *The Visual...*, cit., p.219-221.

<sup>76</sup> JENNISON, SHIMADA, TOMIYAMA, *Testimony and...*, cit., p.12.

<sup>77</sup> MIRZOEFF, *The Visual...*, cit., pp.219-220.



Fig. 12: Yoshiko Shimada, *Yakarerubeki e* (燒かれるべき絵 “Un’immagine da bruciare”), 1993.



Fig. 13: Miwa Yanagi, *The White Casket*, 1994.

Un’opera di Shimada che subì la censura in Giappone fu *Yakarerubeki e* (燒かれるべき絵 “Un’immagine da bruciare”) del 1993, in quanto fortemente critica della figura dell’ex Imperatore Hirohito. L’artista prese una famosa fotografia dell’Imperatore, la quale lo ritraeva in un’uniforme militare, per poi sfigurare il volto e la figura dell’uomo, bruciando la parte dei suoi occhi. Ricoprì la fotografia di rosso e disegnò su di essa una grande X con una tonalità di rosso più scura, colore utilizzato per simboleggiare il sangue versato a causa sua. L’opera è stata riprodotta solo una volta sulla copertina della rivista *Asian Art News* del 1994, un volume pubblicato in inglese ad Hong Kong.<sup>78</sup>

Una donna che, invece, denunciò la nuova società giapponese sempre più consumistica fu Yanagi Miwa. Nel 1993 fece il suo debutto nel mondo artistico con la serie *Elevator Girl*, nella quale raffigurò donne costrette a seguire i canoni di bellezza forzati su di loro dalla società. Le protagoniste, come suggerisce il nome della serie, sono le *Elevator Girl*, ragazze impiegate per guidare i clienti e azionare gli ascensori in un centro commerciale, solitamente vestite con un’uniforme rossa a due pezzi.

*The White Casket* (1994), un insieme di quattro stampe, rappresenta queste ragazze sdraiate in un ascensore a forma di cerchio. Man mano, una pozza di sangue sgorga dall’ascensore, immergendo non

<sup>78</sup> MIRZOEFF, *The Visual...*, cit., p.219.

solo le uniformi delle donne, dello stesso colore, ma anche le ragazze stesse, che si mescolano nella pozza.<sup>79</sup>



Fig. 14: Miwa Yanagi, *Paradise Trespasser I*, 1998.

In *Paradise Trespasser I* del 1998, un gruppo di donne vestite di nero con lunghi capelli scuri sono all'interno di un magazzino di un negozio. In questa stanza dal soffitto alto, diviso da alti scaffali in alluminio vuoti, le donne sono sia sdraiate su di essi o a terra, sia sedute mentre stringono le loro gambe. Queste donne bellissime e senza espressioni rappresentano l'immagine della donna contemporanea immersa nella società capitalistica giapponese, dove l'individualità è stata nascosta per far spazio a un comportamento fortemente simbolico, dando quella sensazione di soffocamento sentita dalle donne giapponesi. L'ipocrisia legata allo stampo patriarcale della società giapponese ha portato questa figura impostata delle donne, dove ciò che conta è la loro giovinezza e bellezza esteriore.<sup>80</sup>

Anche la scultura negli anni Novanta vedrà la presenza di una giovane artista, Kasahara Emiko. L'artista rappresentò il tema dell'immagine conflittuale che una donna possiede del proprio corpo: il corpo oggettificato come modello della scultura, e il corpo visto come soggetto della creazione.<sup>81</sup> Durante una visita al Louvre,

Kasahara si ritrovò a confrontare il corpo femminile della Venere di Milo con il suo e quello delle turiste attorno a lei. Nacque in lei, così, la consapevolezza della soggettività dello sguardo di ogni persona quando guardano al proprio corpo e quando osservano quello degli altri. Questa realizzazione portò la scultrice a creare la sua opera in marmo, *UNTITLED -Double Urinal-* (1993).

<sup>79</sup> KASAHARA Michiko, *The Consciousness of Contemporary Japanese Women Seen in the Works of Yanagi Miwa. [Yanagi Miwa sakuhin ni miru gendai Nihon josei no ishiki]*, trad. di Kohno Haruko, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 2018), pp.7-8.

<sup>80</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., pp.8-9.

<sup>81</sup> Nodoka ODAWARA, *Why Have There Been No Great Women Sculptors? [Naze josei no daichōkokuka wa arawarenai noka]*, trad. di Kato Kumiko, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 2021), p.5.



Fig. 15: Emiko Kasahara, *UNTITLED -Double Urinal-*, 1993.

Posti l'uno affianco l'altro, i due orinatoi hanno in basso un piccolo capezzolo. L'artista spiega come abbia creato l'opera per rappresentare i punti di vista di una persona: è stata fatta per “recreate, in sculptural form, the shapes that appear when looking down on one's own breasts from above”.<sup>82</sup> In questo modo, Kasahara convertì l'oggettificazione dello sguardo maschile in un soggetto visto attraverso la sua visione femminile.<sup>83</sup>

### 2.3 L'arte femminista giapponese contemporanea

Nel primo decennio degli anni Duemila l'arte femminista giapponese subisce un rallentamento, in seguito alla reazione negativa del governo dell'ex Primo Ministro Koizumi Jun'ichirō (2001 – 2006) nei confronti delle teorie gender e femministe.<sup>84</sup> Il femminismo in Giappone, purtroppo, fu associato a un'idea “sort of scary, sort of hysteric, and sort of dogmatic and inflexible.”<sup>85</sup> inducendo molte artiste in Giappone a non definire la propria arte “femminista” o “di genere”, nonostante le tematiche riflettano quegli ideali.<sup>86</sup> Anche i musei subirono un duro colpo, in

---

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> ODAWARA, *Why Have There...*, cit., p.6.

<sup>84</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.6.

<sup>85</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.7.

<sup>86</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.6.

particolar modo quelli che scelsero di esporre e promuovere arte femminile e femminista. Il budget di molte mostre fu diminuito, e il supporto da parte di università, giornali e enti sponsorizzanti venne meno.<sup>87</sup>

Tuttavia, l'arte e la ricerca femministe non si fermarono completamente: come afferma la curatrice Kasahara Michiko, "research on gender in the visual arts field is becoming more in-depth in Japan, and has matured both in quantity and quality. [...] Recognition of a new kind of art that aims to deconstruct the gender binary is spreading, and images of power and gender as expressed in representations of war, sexuality, and the body are being closely studied."<sup>88</sup> Inoltre, sempre più donne iniziarono a frequentare scuole d'arte o facoltà universitarie artistiche, aumentando il numero di artiste in Giappone. Pertanto, nonostante le difficoltà poste dal governo e dalla mentalità conservatrice della società, diversi curatori e artisti cercarono di realizzare esposizioni femministe e di genere.<sup>89</sup>

Artiste come Yanagi Miwa e Shimada Yoshiko continuarono la loro produzione di arte femminista giapponese, nonostante la connotazione negativa associata al movimento. Con Yanagi, si assiste alla sua serie *My Grandmothers*, mostrata per la prima volta nel 2000, la quale ha l'obiettivo di mostrare l'ideale di bellezza giovanile proiettato cinquanta anni dopo. Vi è un dialogo immaginario con ogni personaggio di un'opera, nel quale le protagoniste descrivono le loro vicissitudini della loro vita, da "nonne ideali".<sup>90</sup>



Fig. 16: Miwa Yanagi, *MIE*, 2000.

Un esempio è *MIE* (2000), un'opera raffigurante una donna seduta sola, silenziosamente, in un mondo quasi distrutto da un enorme disastro: "This is not something about lamenting over death, nor is it a blessing in the form of new life. It's about sharing what little remaining food we have left, and, should we become unable to carry out our given role, it is simply about choosing death for ourselves as a race. And yet, we survive.

This is the place where perfect harmony and equality dwell."<sup>91</sup> Non vi è traccia della famiglia nella

<sup>87</sup> KOKATSU, *The Introduction of...*, cit., pp.16-18.

<sup>88</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.6.

<sup>89</sup> KOKATSU, *The Introduction of...*, cit., p.20.

<sup>90</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.9.

<sup>91</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.11.

loro immagine futura, come in contrasto con l'immagine tradizionale della nonna circondata dai propri nipoti e dal proprio consorte. A queste anziane non importa come il mondo le veda, vogliono solo vivere come vogliono e farsi valere, senza paura del giudizio altrui e della morte.<sup>92</sup> Con questa serie, l'artista mostra il sogno segreto di ogni donna giapponese: mostrare la propria personalità forte, senza doverla nascondere sotto i canoni imposti dall'attuale società. Sanno che la loro bellezza e la loro gioventù potrà essere un punto di forza fino alla vecchiaia. Sanno che continuando a indossare la loro maschera da brave figlie, mogli, madri o nonne per sopravvivere non le porterà alla felicità, fino a che la società non deciderà di eliminare queste convenzioni.<sup>93</sup>

In collaborazione con BuBu de la Madeleine, artista e attivista, Shimada Yoshiko produsse il cortometraggio *Made in Occupied Japan*. Ambientato nel Giappone del dopoguerra, BuBu de la Madeleine interpreta una prostituta giapponese *pan-pan*, mentre Shimada interpreta un soldato americano. Con una sequenza di immagini e parole, le artiste vogliono denunciare la prostituzione durante il periodo dell'Occupazione Americana, e l'umiliazione che le donne provavano nell'essere considerate solo un oggetto dagli uomini. Le parole del testo, composto da BuBu de la Madeleine, denunciano l'oppressione dell'uomo sulla figura femminile, per loro giustificata dalla decisione della donna di prostituirsi:<sup>94</sup>

I'm female,  
Japanese,  
heterosexual  
I'm a prostitute.  
I want to tell you  
who were and are prostitute,  
there is nothing wrong with you  
Because, what you need to do  
in order to survive,  
can only be decided by you.  
Don't label us with adjectives  
poor, brave, strong,  
miserable, weak, ignorant,  
innocent, kind, wise,  
cunning, sensitive, stupid...

---

<sup>92</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., pp.11-12.

<sup>93</sup> KASAHARA, *The Consciousness of...*, cit., p.13.

<sup>94</sup> KASAHARA Michiko, *Gendā shashinron (Discorsi sulle fotografie di genere)*, in Satoyamasha, Fukuoka, 2022, p.343.

笠原美智子、「ジェンダー写真論」、里山社、福岡、2022, p.343.

If you've benefitted from using us as a subject,  
You must pay us back. [...]<sup>95</sup>

Dall'analisi dell'opera della curatrice Kasahara Michiko, si evince che ciò l'oppressore teme e odia di più è un soggetto individualizzato che sia in grado di definirsi nella società. Agli occhi dell'oppressore, le donne non sono percepite come un "altro" che merita rispetto. Quando le donne smettono di ascoltare i propri oppressori e lo riconoscono come "altro", possono liberarsi, come avviene nell'opera di Shimada Yoshiko e BuBu de la Madeleine.<sup>96</sup> Nonostante l'opera sia stata creata nel 1998, è stata esposta diverse volte a partire dal primo decennio degli anni Duemila. La sua ultima esposizione risale al 2019, nel MuseumsQuartier di Vienna.<sup>97</sup>

Durante gli ultimi anni Novanta e i primi anni Duemila emerge un'altra artista, Okada Hiroko. Con la sua *SINGIN' IN THE PAIN* del 2004, Okada denuncia l'ideale standardizzato di casalinga "ordinaria", la quale deve essere solo dedita ai figli e al marito. La protagonista, infatti, è una donna che ha avuto da sempre una vita "ordinaria", a partire dall'istruzione fino al matrimonio.

All'improvviso, la donna esce di casa, ballando sulle note di *Singing in the Rain*, finché non torna a casa e si pugnala nell'addome con un coltello da cucina.<sup>98</sup>



Fig. 17: Hiroko Okada, *SINGIN' IN THE PAIN*, 2004.

<sup>95</sup> "Yoshiko Shimada + BuBu de la Madeleine: Made in Occupied Japan, 1998", in *Ota Fine Art*, <https://www.otafinearts.com/artworks/5920-yoshiko-shimada-bubu-de-la-madeleine-made-in-occupied-japan-1998/>, ultimo accesso 26 maggio 2023.

<sup>96</sup> KASAHARA, *Gendā...*, cit., p.344.

<sup>97</sup> "Yoshiko Shimada + BuBu de..." cit., ultimo accesso 26 maggio 2023.

<sup>98</sup> KASAHARA, *Gendā...*, cit., p.344.

Con l'arrivo degli anni Duemila, la figura della famiglia nucleare, composta da una casalinga, il marito lavoratore e i loro figli, è riconosciuta come un problema, piuttosto che l'obiettivo ultimo che le donne devono raggiungere per arrivare alla felicità.<sup>99</sup> La casalinga di Okada ha, pertanto, internalizzato l'ideale di "femminilità" preteso dalla società, dove ci si aspetta che la donna si sposi, partorisca e passi il resto della sua vita solo a badare alla sua famiglia, senza coltivare alcun interesse. Con la figura della casalinga, Okada mette in luce anche il problema delle donne single, le quali si struggono di fronte alla solitudine, non concessa dalla società, portandole a una crisi di identità.<sup>100</sup>



Fig. 18: Hiroko Okada, *Ore no Undako*, (俺の産んだ子 “Il bambino che ho partorito”), 2002.

Con *Ore no Undako* (俺の産んだ子 “Il bambino che ho partorito”), del 2002, Okada Hiroko critica le tecnologie legate alla fertilità disponibili in Giappone, come il trattamento della fertilità, la fecondazione in vitro e la maternità surrogata, le quali gravano sempre sul corpo femminile. Per raggiungere il suo obiettivo, l'artista pone come protagonista di questo cortometraggio un uomo incinta, mostrando ogni progresso della gravidanza, fino al momento del parto. Viene, così,

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> KASAHARA, *Gendā...*, cit., p.346.

stravolto ogni ideale di genere, senza considerare l'orientamento sessuale dell'uomo. Nel suo lavoro, l'utilizzo delle tecnologie legate alla fertilità è ritratto in un contesto in cui sesso e riproduzione sono completamente slegati. Per Okada, i ruoli di "padre", "madre" e "famiglia" dovrebbero essere cambiati, per permettere a chiunque di avere un figlio in qualsiasi momento, e sconfiggere il calo della natalità.<sup>101</sup>

La scena artistica femminista giapponese degli ultimi vent'anni riprende le stesse tematiche trattate dalle artiste qui analizzate: dalla natalità e la maternità, all'indipendenza femminile dallo sguardo maschile. Come affermato dal curatore Utsumi Junya durante l'intervista a lui condotta, l'opinione del contesto artistico giapponese sul femminismo e sulla comunità LGBTQ+ sta lentamente cambiando positivamente, con un aumento di studenti di facoltà artistiche interessati alle tematiche.<sup>102</sup> Tuttavia, durante l'intervista con la curatrice Kokatsu Reiko, Taki Asako del collettivo Back and Forth, presente nelle vesti di traduttrice, spiega tramite una sua esperienza personale come sia ancora difficile per le artiste riconoscere se stesse e la propria arte come femministe. Con l'esposizione da loro organizzata nel 2015, illustrata nel capitolo 4, non poterono scrivere nel modulo di richiesta per esporre la loro opera che si trattava di arte femminista, con il timore che non venissero scelte dal museo. Kokatsu, infatti, conferma affermando come sia successo ad altre artiste, e come sia ancora scoraggiato lo studio di arte femminista accademicamente. Ciononostante, lo studio di arte femminista giapponese e della sua storia continua a esistere anche in ambito accademico, come mostra un corso tenuto dall'artista Shimada Yoshiko nel 2018 presso l'Università di Tokyo.<sup>103</sup>

Con i successivi casi di studio, l'arte femminista giapponese contemporanea è illustrata nel dettaglio, in modo da mettere luce sullo scenario artistico del nostro decennio.

---

<sup>101</sup> KASAHARA, *Gendā...*, cit., p.347.

<sup>102</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta l'11 novembre 2022 a Utsumi Junya.

<sup>103</sup> "Global Japan Studies", *The University of Tokyo*, <http://gjs.ioc.u-tokyo.ac.jp/en/education/about/2018/>, 2023, ultimo accesso 27 maggio 2023.

## PARTE 2: LE ARTISTE DEL MOVIMENTO ARTISTICO FEMMINISTA GIAPPONESE

La seconda parte di questo elaborato si divide in tre capitoli, ognuno dedicato a ciascuno dei tre casi di studio: Iwama Kasumi, Back and Forth Collective e Rokudenashiko. Inizialmente ci si concentra sull'introduzione delle artiste e le loro opere, in modo da avere un loro quadro generale; successivamente, la tesi si incentra sulle interviste da me condotte durante il periodo di ricerca per questo elaborato. La prima artista trattata è Iwama Kasumi, per poi passare alla descrizione del collettivo Back and Forth e dei suoi membri, introducendo ognuno di loro. Infine, l'ultima artista presentata è Igarashi Megumi, in arte Rokudenashiko, concludendo così con l'esposizione dei risultati della mia ricerca. Nonostante alcune parti delle interviste condotte siano riprese anche in altri capitoli, ho deciso di riportarle di nuovo interamente in ciascun paragrafo a loro dedicato, in modo da poter donare linearità ai diversi dialoghi e una maggiore comprensione del contenuto.

### Capitolo 3: Iwama Kasumi

#### 3.1 Biografia

La prima artista intervistata è stata Iwama Kasumi: artista, femminista e attivista, le sue opere si concentrano sui temi della globalizzazione, identità, femminismo, visti attraverso la lente della sua multiculturalità.<sup>1</sup>

Nata nel 1989, Iwama si è laureata presso la School of Visual Arts a New York, laureandosi in Belle Arti, per poi trasferirsi in Ecuador e frequentare la Universidad Andina Simón Bolívar. Lavora anche come traduttrice professionista dall'inglese al giapponese (e viceversa) di testi legati all'ambito artistico.

Nonostante sia una cittadina giapponese, Iwama Kasumi è cresciuta negli Stati Uniti, avendo così ricevuto un'educazione dall'impronta prettamente "occidentale". L'artista stessa, infatti, afferma come questa sua duplice appartenenza a due culture l'abbia portata ad avere difficoltà nel definire la sua identità. Questo aspetto si riflette anche nella definizione di se stessa come artista appartenente a una certa cultura:

It's been kind of hard for me to place myself within the Japanese context because I have lived more than half of my life outside of Japan, I grew up in the States (English is actually my native language), I have learned Japanese when I was a teenager and my family had moved back to Japan; I went to an

---

<sup>1</sup> IWAMA Kasumi, *Biography*, <https://www.kasumiiwama.com/bio> (2021).

International School, but I got curious: being able to read more manga on my own, being able to understand TV, so I started studying Japanese on my own as a teenager.

Now I live in Ecuador, in South America, and since I grew up in the States, I went to an American School and I did art school in New York; I did live in Japan after graduating university for about five or six years, until I moved to Ecuador. During that time I was able to get to know my Japanese peers better and the art scene in Japan better, but it's always been a challenge to call myself a Japanese artist sometimes because all my education has been primarily western, and I did graduate school in Ecuador, and yet at the same time I am not a US citizen, I was not born in the US and right now I don't have a green card anymore, so I would literally just be a tourist in a country that I kind of call as home.

So, at the same time, I'm not a second generation Japanese American, I am Japanese in the technical term: I am a Japanese citizen, I am *only* a Japanese citizen, but I think that culturally I am very much bi-cultural in the US and Japan, so it's hard for me to define if I am a Japanese artist, or Ecuadorean artist, or US artist, like where does it begin, does it begin with the experiences, or does it begin with your nationality, so that's the difficulty for me<sup>2</sup>

trasparendo così la considerazione di essere parte di entrambe le culture, ma allo stesso tempo di non potervi appartenere pienamente.

Il suo pensiero femminista inizia a nascere durante la sua adolescenza, in seguito al confronto svolto con i suoi compagni di classe, i quali vivevano nell'agio grazie ai loro padri impiegati in lavori ben retribuiti, e con la propria condizione economica e familiare, vivendo con una madre single che percepiva uno stipendio più basso:

[...] I grew up in a single mom home, so I think that has also shaped my feminism cause I was going to this super expensive school with diplomat kids and stuff, but going home we lived in a one bedroom apartment and me, my mom and my sister would sleep in the same room and it was very obvious that our lifestyle was drastically different from the lifestyle of rich business kids and diplomat kids.

So, I think that's when my world view and my feminism started to shape, to see that there are only differences, and I couldn't put a finger on it, and I didn't understand why certain families whose father worked had more money than my family where my mom worked, and I could tell that my mom is a woman and their dad is a man but I didn't understand why that would make a difference, like if we're all working hard why does it make such a difference in how it's reflected in our lifestyle.<sup>3</sup>

Inizia a interessarsi all'attivismo durante il suo periodo universitario a New York, dopo aver assistito alla protesta *Occupy Wall Street*. Essendo anche lei in uno stato di precarietà sul proprio futuro e alla propria stabilità lavorativa, la protesta la colpisce particolarmente. L'anno successivo,

---

<sup>2</sup> Citazione ripresa dall'intervista condotta il 19 maggio 2022 a Iwama Kasumi.

<sup>3</sup> *Ibid.*

in seguito a un virale documentario sui bambini-soldato, *Kony 2012*, inizia a focalizzarsi sul significato di attivismo e sui diversi mezzi e misure per sensibilizzare il proprio pubblico. Tuttavia, dopo un viaggio a Barcellona nel 2015, decide di dedicarsi a tempo pieno sia all'attivismo sia all'arte.

Durante la sua permanenza in Spagna, la presenza in un contesto culturale estraneo a lei la porta ad acquisire una maggiore consapevolezza della propria duplice identità culturale, decidendo di rifletterla nell'opera *Hello Kasumi*:

This was the first time I lived in a foreign country (I lived between Tokyo and New York until then, but neither are actually “foreign” to me). Living in a country where I truly had no roots allowed me to think of my identity outside of the usual framework, which was that I never quite fitting in to either country that I grew up in. In New York I was always seen as “Japanese” (and I’m not quite a hyphenated, “Japanese American” either), and in Japan people always focused on the aspect that I grew up overseas and spoke English. The idea of people immigrating and growing up in countries where they might not look like the majority shouldn’t be a strange thing for us, yet it seems to throw people off when an Asian is speaking fluent English and such. Being a “true” foreigner in Spain gave me the chance to look at myself a little more from outside my own perspective [...]<sup>4</sup>

In questo periodo, Iwama Kasumi vive in Giappone, e vi rimane per cinque anni, finché non si trasferisce a Quito, in Ecuador. L'artista si interessa sempre più al contesto artistico e sociale ecuadoriano, fino a diventare una parte preponderante delle ultime opere e degli ultimi progetti dell'artista, collaborando con diversi artisti sudamericani su temi femministi.

### 3.2 Opere

*Hello Kasumi* nasce dalla necessità dell'artista di ricerca della definizione della propria identità. Iwama, infatti, prende come riferimento il personaggio di *Hello Kitty*, in quanto anch'essa con duale identità, essendo nata e cresciuta a Londra, ma con personalità e costumi influenzati dalla cultura giapponese.

---

<sup>4</sup> Annie Jael KWAN, IWAMA Kasumi, *Future Feminism with Kasumi Iwama*, <https://anniejaelkwan.com/2020/03/11/future-feminism-interview-with-kasumi-iwama/>, 11 marzo 2020.

L'opera, del 2015, viene concepita durante il viaggio a Barcellona, momento in cui l'artista si ritrova per la prima volta in un contesto culturale slegato dalle proprie radici. Sia negli Stati Uniti sia in Giappone, la gente si concentra solo sull'aspetto "diverso" della sua identità, non



Fig. 19: Kasumi Iwama, *Hello Kasumi*, 2015.

riconoscendola mai pienamente come parte integrante della loro cultura. Come afferma nell'intervista con la studiosa Kwan, "the idea of people immigrating and growing up in countries where they might not look like the majority shouldn't be a strange thing for us, yet it seems to throw people off when an Asian is speaking fluent English and such."<sup>5</sup>

Tuttavia, avere l'opportunità di vedere se stessi all'interno di un contesto culturale completamente estraneo a sé le ha permesso di focalizzarsi sulla propria identità, arrivando così al paragone con *Hello Kitty*. Il personaggio, come l'artista, vive in un paese che non coincide con il proprio luogo di nascita: nonostante sia "nata in Giappone", ora vive a Londra.<sup>6</sup>

L'opera si presenta come una figura longilinea, formata da trentuno mandarini posizionati l'uno sull'altro. Sulla base è presente un calco parziale del viso dell'artista. La sua forma si ispira alla descrizione ufficiale di *Hello Kitty*: descritta come "alta cinque mele e con peso pari a tre mele", anche Iwama decide di descrivere sé stessa utilizzando un frutto, il mandarino, e accatastandone tanti pari alla sua altezza, ovvero trentuno. La descrizione dell'opera presente sul sito dell'artista afferma, infatti, come lei sia "alta trentuno mandarini e pesa tanto quanto centosessantaquattro mandarini". La presenza del viso dell'artista alla base dell'opera rappresenta l'emergere del senso di identità agognato da Iwama. La scelta di *Hello Kitty* è stata motivata anche dalla consapevolezza del personaggio della sua duplice identità culturale e del forte senso di appartenenza ad essa, ovvero ciò che l'artista vorrebbe raggiungere.<sup>7</sup> Con quest'opera, Iwama fa riferimento anche a ciò che lei definisce *Western complex* della società giapponese: la scelta di Londra come città in cui risiede *Hello Kitty* non è stata casuale; essa, infatti,

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> "Hello Kitty", *Sanrio*, <https://www.sanrio.com/collections/hello-kitty>, 2023.

<sup>7</sup> Kasumi IWAMA, *Hello Kasumi*, <https://www.kasumiiwama.com/hello-kasumi>, 2015.

rispecchia la popolarità della cultura britannica tra i giovani giapponesi negli anni Settanta. Come afferma anche l'autrice di Hello Kitty, la scelta era nata in seguito alla fama della città data dall'uscita di *Alice e il Paese delle Meraviglie* e dall'ammirazione che i giapponesi provavano verso i paesi anglofoni.<sup>8</sup> Questo elemento si può ricollegare alla duplice identità culturale dell'artista, essendo lei stessa fortemente legata alla cultura giapponese e americana, e rispecchiando così quell'ideale presente nell'immaginario giapponese.

Elemento non trascurabile è la scelta dell'artista di utilizzare un personaggio considerato emblema della femminilità *kawaii* in Giappone come simbolo del proprio autoritratto e della ricerca di se



Fig. 20: Kasumi Iwama, *Hello Kasumi*, 2015, dettaglio.

stessi<sup>9</sup>. Viene quindi data importanza alla femminilità, parte dell'identità dell'artista, e utilizzata come mezzo di espressione di un cambiamento personale. Questo aspetto è stato sottolineato in particolar modo durante l'esposizione di gruppo del 2016, *Feminist Fan in Japan and Friends*, a cui Iwama Kasumi partecipa insieme ad altre artiste femministe, portando "Hello Kasumi". Il tema della mostra è stato l'utilizzo del corpo femminile come mezzo di espressione di sé e del cambiamento sociale, come è stato scritto nella galleria di esposizione: "the female body and its agency is situated as pivotal to feminist ideas of being, becoming, self-expression and social change."<sup>10</sup> La mostra è stata curata dall'artista australiana Kate Just, la quale ha a sua volta partecipato all'esposizione, ed è stata condotta nella galleria Youkobo Art Space a Tokyo.

<sup>8</sup> Time, *10 Questions for Yuko Yamaguchi*, <https://web.archive.org/web/20080826115227/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1834451,00.html>, 21 agosto 2008.

<sup>9</sup> Kate JUST, *Feminist Fan in Japan and Friends*, <https://www.katejust.com/feminist-fan-in-japan-and-friends>, 2016.

<sup>10</sup> Johnny, "A Survey of Feminist Art in Japan", *Spoon&Tamago*, <https://www.spoon-tamago.com/a-survey-of-feminist-art-in-japan/>, 17 febbraio 2016.



Fig. 21: Kasumi Iwama, *Si fuera china, ya lo supiera (If I were Chinese, I'd already know that)*, 2018.

Il tema dell'identità personale e culturale viene ripreso nell'opera del 2018 *Si fuera china, ya lo supiera (If I were Chinese, I'd already know that)*. Tuttavia, in questo caso si concentra sulla identità dell'artista come donna asiatica, e di come molestatori per strada sentano come se questa sua identità li giustifichi nel commentare in modo sgradevole la sua persona o la sua provenienza. Il titolo deriva, infatti, dai commenti ricevuti per le strade di Quito:

It caught my attention that one of the most common ways that men harass me in particular is just saying “Chinese girl” as we walk past each other. That is where the title comes from, because it seemed strange that of all the things they could say, it was this. As if I wouldn't know my own nationality and needed some random creepy male stranger to tell me.<sup>11</sup>

L'opera nasce dall'esperienza dell'artista, descrivendo come l'obiettivo di quegli uomini non fosse essere gentili e amichevoli nei suoi confronti, ma imporre la propria posizione di potere nata da una società maschilista e patriarcale verso una donna, da loro considerata inferiore. Come affermato dall'artista,

I would walk the streets in Quito and live my life, mind my own business, but there's a lot of street harassment. One of the interesting things about street harassment is that sometimes you can't tell if they're trying to be nice or just like polite or if they are harassing you, and it was really always hard to tell in the past, like “are they trying to be nice or is this harassment?”. But when I came here and people started calling me “China [in spagnolo]” like “Chinese girl”, I realized that that's how you differentiate between street harassment and being nice, like when people tell me “China” it's like “why are you saying this to me instead of good morning” or something because if I were Chinese, I wouldn't need you to tell me that. So, I realized that that's an indicator that that is harassment because they're saying something that's completely unnecessary, like you're not saying good

---

<sup>11</sup> KWAN, IWAMA, *Future Feminism with Kasumi Iwama...*, cit.

morning, they're saying China because I'm Chinese or whatever and it's totally unnecessary because I don't have to go up to you and say that you're Ecuadorian, like it's not an information that I need to know from a stranger [...].<sup>12</sup>

Pertanto, “the silliness and uselessness of men saying “Chinese girl” to me on the street was also one of the ways which made it really clear to me what harassment is: It's not men trying to be friendly or helpful but attempting to assert presence or power on the other.”<sup>13</sup>

Oltretutto, non essendo comune incontrare persone di etnia asiatica in Ecuador, l'artista si sentiva come se la sua presenza fosse “un pugno nell'occhio”, incapace di confondersi tra gli abitanti di Quito, sentendosi come se potesse essere una facile “preda” per i molestatore di strada. Ciò la portò a sentirsi insicura del suo aspetto fisico così diverso dagli altri, soprattutto in quanto il corpo per Iwama è un elemento importante sia per esprimere se stessa, sia per vivere e provare emozioni e nuove esperienze. Come afferma l'artista, infatti:

if you have a disability then your experiences are through that condition, or if you're a certain race then you experience certain things, it doesn't matter how much of a middle class White girl I feel on the inside, on the outside I am always going to be “China”.<sup>14</sup>



Fig. 22: Kasumi Iwama, *Si fuera china, ya lo supiera* (*If I were Chinese, I'd already know that*), 2016, dettaglio.

Essendo quindi il proprio corpo filtro delle proprie esperienze, sia positive sia negative, l'artista ha scelto di rappresentare la propria denuncia nei confronti dei molestatore con foto di se stessa nei luoghi in cui la specifica parola, ovvero *China*, *Hola niña*, *Nihao* o *Konnichiwa*, le era stata rivolta. Ogni parola è stata, inoltre, scritta su una parte del corpo dell'artista, per mostrare come

<sup>12</sup> Citazione ripresa dall'intervista condotta il 19 maggio 2022 a Iwama Kasumi.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

even though it might be verbal, like people never touch me or anything, even verbal things leave a mark on you and you feel super grossed out while it's happening, even though they don't touch you or anything, you still kinda feel it as a physical experience, as if you were physically addressed, and so that's why I wrote the words on my body, the words that people had said to me in the same spot that they were said to me, also that's the thing, you remember exactly where it happened, exactly where you were told, even though it happens a hundred times you know that "oh, in this street they told me *konnichiwa*, in this street they called me *China*, and in this street they called me *niña*", and it's such a vivid physical experience even though it's words and you don't have any proof or any trace that happened, it's just words, you know? But in your memory, it's like as if it was a physical experience, and I think that the body is really important in my work as a feminist because for me, that's the first point of departure in my life and in my experiences.<sup>15</sup>

Durante l'esposizione del lavoro, le foto sono state accompagnate da un video e da una cartina della città di Quito. Il video vede come protagonisti Kasumi Iwama e gli attori Tían Sanchez y Rubén



Díaz, intenti a mostrare i diversi comportamenti corretti e scorretti di un uomo nei confronti delle donne e delle minoranze. Il breve cortometraggio di due minuti e cinquantaquattro secondi, intitolato *Cómo no ser un acosador callejero* ("Come non essere un molestatore di strada"), è stato girato a Quito e prodotto da Lucía Romero.<sup>16</sup> La cartina di Quito, *Cartografía del acoso*

Fig. 23: Kasumi Iwama, "Cartografía del acoso", in *Si fuera china, ya lo supiera* (*If I were Chinese, I'd already know that*), 2016.

("Cartina della molestia"), è un'opera interattiva, in quanto gli spettatori possono segnare sulla cartina i luoghi in cui hanno subito una violenza di strada utilizzando un piccolo adesivo rosso. Le lingue utilizzate sono sia lo spagnolo come lingua principale, sia l'inglese come lingua di traduzione, rendendo così l'opera più accessibile. La scelta di utilizzare lo spagnolo come lingua principale del suo lavoro e di scattare le foto negli esatti luoghi in cui le molestie sono avvenute deriva dal desiderio di sensibilizzare gli abitanti di Quito al problema, in quanto pubblico principale dell'opera, e far capire loro come questo sia un problema legato alla vita di tutti i giorni. Come afferma l'artista nella descrizione del lavoro, l'obiettivo è quello di mostrare come il sessismo e il patriarcato abbiano permesso di normalizzare questo immorale comportamento nei confronti delle

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> IWAMA Kasumi, *Cómo no ser un acosador callejero* (*Come non essere un molestatore di strada*), <https://www.youtube.com/watch?v=e5NIT-mCDuM>, 2018.

minoranze di genere, e come “street harassment is not only a personal experience, but a problem that all women face collectively, and each incident is a daily reminder of gender inequality, abuse of power, sexism, and racism.”<sup>17</sup>

Nel 2019, Kasumi Iwama partecipa a un progetto insieme ad altre artiste ecuadoriane dal titolo *Mujeres Difíciles*, ovvero *Donne Difficili*. Esso mira alla sensibilizzazione delle donne sull'importanza del femminismo, cercando di informare ed educare loro producendo opere artistiche mediante l'uso della ceramica e la tessitura, pratiche tradizionalmente considerate “femminili” e fortemente legate alla storia delle donne latinoamericane. Le opere sono state esposte nella galleria d'arte +ARTE Galería Taller a Quito, con la partecipazione delle artiste Diana Gardeneira, Romina Muñoz e Pamela Pazmiño come ospiti della mostra.<sup>18</sup>

Le due opere esposte dall'artista seguono il tema della *mirada masculina*, il *male gaze*, ovvero lo sguardo maschile sul corpo femminile influenzato dalla società patriarcale. Questo concetto fu coniato da Laura Mulvey, critica cinematografica, per indicare l'oggettificazione della donna nei media audiovisivi.<sup>19</sup>



Fig. 24: Kasumi Iwama, *Mi cuerpo frente a mi mirada* (*My body in front of my gaze*), 2019.

La prima opera è intitolata *Mi cuerpo frente a mi mirada* (*My body in front of my gaze*). È un calco del seno dell'artista, poi fuso e prodotto in ceramica. Con questo lavoro, l'artista cerca di vedere se stessa e il proprio corpo cercando di slegarlo dal *male gaze*, per poterlo mettere sotto una luce diversa, femminile.

Iwama afferma come la prospettiva principale nella nostra società sia quella maschile, e come ormai sia

stata inconsciamente interiorizzata in molti aspetti della nostra vita quotidiana. Un esempio che l'artista fa è la differenza tra la rappresentazione del corpo femminile e quello maschile nelle copertine delle riviste: l'uomo ha generalmente indosso abiti eleganti, completamente vestito, mentre le donne sono solite essere parzialmente o completamente nude, come per mostrare l'ideale presente nell'immaginario maschile.<sup>20</sup>

Nella descrizione della sua opera nell'intervista con la curatrice Annie Jael Kwan, Iwama racconta del processo dietro la creazione di *My body in front of my gaze*:

<sup>17</sup> Kasumi IWAMA, *Si fuera china ya lo supiera*, <https://www.kasumiiwama.com/si-fuera-china-ya-lo-supiera>, 2018.

<sup>18</sup> Kasumi IWAMA, *Mujeres Difíciles*, <https://www.kasumiiwama.com/mujeres-difiiles>, 2019.

<sup>19</sup> “Mujeres difíciles, arte que se gesta con el feminismo”, *El Telégrafo*, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/mujeres-dificiles-arte-que-se-gesta-con-el-feminismo>, 27 gennaio 2019.

<sup>20</sup> IWAMA, *Mujeres Difíciles...*, cit.

I find that structural inequality is often made visible through personal experience and therefore wanted to use my body. [...] Since we had to make it within the workshop period, I couldn't develop the idea as much as I wanted, but that enabled me to enjoy or focus the aesthetic process more than usual and I loved the idea of capturing the form of my body at that moment frozen in time forever.

Maybe I would like to repeat this at various stages of my life so I can see the changes of my body.<sup>21</sup>

La seconda opera esposta è intitolata *Yo soy la Manic Pixie Dream Girl de alguien (I am Somebody's Manic Pixie Dream Girl)*. Realizzata con tecnica del ricamo, su uno sfondo bianco e



Fig. 25: Kasumi Iwama, *Yo soy la Manic Pixie Dream Girl de alguien (I am Somebody's Manic Pixie Dream Girl)*, 2019.

nero sono ricamate le parole *Manic Pixie Dream Girl*, ognuna con colori e caratteri diversi.

La *Manic Pixie Dream Girl* a cui fa riferimento l'artista è un termine coniato dal critico cinematografico Nathan Rabin nel 2007, utilizzato per descrivere il personaggio interpretato dall'attrice Kirsten Dunst nel film *Elizabethtown*. Questa denominazione serviva per indicare un personaggio femminile, il quale sarebbe diventato

l'interesse romantico del protagonista, un giovane uomo, che fino al momento dell'incontro con la donna aveva ancora molte incertezze sul proprio futuro, senza uno scopo preciso nella sua vita. L'obiettivo della *Manic Pixie Dream Girl* era aiutare il protagonista a trovare se stesso, grazie al suo carattere eccentrico, femminile e diverso dagli altri. Questa figura può essere considerata come l'emblema del male gaze nella società: come afferma il critico Rabin, la figura della *Manic Pixie Dream Girl* exists solely in the fevered imaginations of sensitive writer-directors to teach broodingly soulful young men to embrace life and its infinite mysteries and adventures."<sup>22</sup> La *Manic Pixie Dream Girl*, dunque, trasforma la donna in un personaggio caricaturale, dettato unicamente dall'opinione maschile, in quanto l'unico obiettivo è far sì che diventi un mezzo per far raggiungere al protagonista il suo scopo nella vita.

Con quest'opera Kasumi Iwama vuole denunciare l'immagine della donna strettamente legata al *male gaze* come quella della *Manic Pixie Dream Girl*, la quale permette che la figura femminile venga oggettificata dall'uomo.

<sup>21</sup> KWAN, IWAMA, *Future Feminism with Kasumi Iwama...*, cit.

<sup>22</sup> Nathan RABIN, The Bataan Death March of Whimsy Case Fine #1: Elizabethtown, in *AV Club*, <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>, 25 gennaio 2007.

### 3.3 Intervista

Per approfondire la ricerca sull'artista Iwama Kasumi, è stata condotta un'intervista il 19 maggio 2022, utilizzando come mezzo Google Meet, essendo lei locata a Quito e io a Venezia. L'intervista è avvenuta alle 16:30 (fuso orario italiano), e alle 9:30 del mattino (fuso orario ecuadoriano) per l'artista. È stata condotta in inglese, in quanto madrelingua dell'artista, ed è durata circa un'ora e venti minuti. L'intervista si è aperta inizialmente con la nostra presentazione, seguite da una serie di domande a me rivolte da parte di Iwama. Le domande si sono incentrate principalmente sulla mia ricerca di tesi, ovvero sulle motivazioni che mi hanno spinto a perseguire questa ricerca, su come abbia conosciuto il sito internet dell'artista e il motivo per cui abbia scelto di seguire il corrente percorso di studi universitario.

Successivamente alle mie risposte, e previa richiesta di permesso per registrare l'intervista al fine di raccogliere il più dettagliatamente e accuratamente possibile il materiale, Iwama ha iniziato a raccontarmi di sé con una breve introduzione, sottolineando la sua duplice identità culturale mostrando come questa abbia influenzato sia il suo modo di pensare, sia la sua arte, come affermato nella biografia dell'artista. Iwama, inoltre, aggiunge come il suo trasferimento a Quito, in Ecuador, abbia contribuito a modificare ed espandere la sua prospettiva nei confronti delle altre culture:

especially moving to Ecuador had broaden my perspective of how to look at cultures, because often we talk about things in the binary like “The West” and “The East”, like people always talk about “Japan” and “The US”, usually the most common framework of thinking about the world, and it's kinda like everywhere else does not exist, especially Latin America and Africa, like those don't even come into the conversation, and when it's just two places, just the East and the West, then it sometimes becomes a very simplified comparison, and it kind of simplifies the perception of the cultures. People easily say things like “in America people are more opinionated, and in Japan people are more reserved”, and I guess you could say it's a general rule of thumb, but that's just so simplified, and I think that being in this third context of Latin America, which doesn't belong neither to the West nor the East, helps me to get out of this framework of simple comparisons of two cultures, because when you have a third thing in there, then you realize that things are more complex than just comparing two different things and having two different answers. When you are in a third location, then you see that there is more nuance to the culture than just saying that “oh, in the West people are open-minded and in the East people are more closed minded” or something like that.

L'intervista procede con il primo quesito, “how is it being a woman artist in Japan, and how is it being a foreign woman artist in Ecuador?”, in modo da poter svolgere un confronto tra le due culture e raccontare delle diverse esperienze e sensazioni dell'artista. La risposta di Iwama si è incentrata molto sulla differenza di trattamento avuto in Giappone, negli Stati Uniti e in Ecuador, contestualizzandolo con eventi accaduti durante la sua vita a New York, luogo dove è cresciuta e

dove ha ricevuto la maggior parte della sua educazione, e ha parlato di come questi episodi abbiano iniziato a formare il suo pensiero femminista:

In Japan I suppose I belong to the majority, as a Japanese national, as somebody who also visually just looks and blends in with the rest of the crowd, and I had a certain amount of privilege because I grew up in two different cultures and I could speak English, which is a huge thing. I mean, in the world but especially in Japan, I feel even more in Japan than here in Ecuador was like if you speak English, you are sort of put on a pedestal and people are fond over you and you have more opportunities. So, I was really aware of the privilege that I had, even though I grew up with a single mom so my grandparents paid for my American school, but [...] I think that has also shaped my feminism, cause I was going to this super expensive school with diplomat kids and stuff, but going home we lived in a one bedroom apartment and me, my mom and my sister would sleep in the same room, and it was very obvious that our lifestyle was drastically different from the lifestyle of rich business kids and diplomat kids. So, I think that's when my world view and my feminism started to shape, to see that there are only differences, and I couldn't put a finger on it, and I didn't understand why certain families whose father worked had more money than my family where my mom worked, and I could tell that my mom is a woman and their dad is a man but I didn't understand why that would make a difference, like if we're all working hard why does it make such a difference in how it's reflected in our lifestyle.

Prosegue ricordando eventi durante il suo periodo universitario, nel quale il dilemma dell'identità culturale si accentua. Nonostante le sue origini siano giapponesi, Iwama Kasumi ha vissuto la maggior parte della sua vita in America; tuttavia, durante il suo periodo di residenza negli Stati Uniti, il tratto che le veniva maggiormente sottolineato era quello di essere asiatica, in particolar modo giapponese, nonostante lei si identifichi maggiormente nella cultura americana.

Then, when I went in the States again for university, even growing up I was sort of aware that I wasn't a White person, even though I grew up there, and I spoke English, and I completely felt comfortable with my White friends in this predominantly Italian-American, Jewish-American town, but there were moments when I was aware that I was Asian, or that I was Japanese. But, I think in university it was more prominent and I felt as an art student, my professors would connect everything I did to Japanese culture, like if I did something using paper then they would be immediately like: "oh, it's because Japanese culture is origami and stuff" and it's like "no, I grew up in New York, I grew up in Long Island, like an hour away from here", like I celebrated more Jewish holidays growing up than Japanese holidays, but I was very boxed in to this idea of "well, Kasumi is Japanese and she lived in Japan, so all her artwork must be about Japanese culture", when in reality it wasn't, and I feel like the American, the White artists, weren't boxed into White culture when they did something, like saying "oh it's because you're White", but when I do something it's "because you're Japanese". So, I felt hyper aware of the fact that I wasn't White but I was Japanese while I was in the States, and I think that it continues here in Ecuador as well, and I think it's even more

difficult here because people see me as a Japanese artist, and at least in the States I spoke the language, I mean I speak Spanish too but I think English was my first language so when I start speaking people could see that “oh, maybe she’s second generation” or whatever, but here since it’s a little bit harder to let people really understand that I am actually also quite American on the inside, especially because when I’m speaking English and when speaking in Spanish and since Spanish is my third language, I sound completely like a foreigner, and then again it’s like this idea that “well, she’s a Japanese artist” and then I have to convince people that I spent most of my life outside of Japan and that I have other culture references, like my perspective isn’t solely a perspective of a Japanese woman.

Per spiegare meglio come il suo essere asiatica sia ciò che spicca per prima agli occhi delle persone americane e latinoamericane, nomina la sua opera artistica, *If I were Chinese, I would already know that*, la quale, come illustrato nel precedente paragrafo, tramite molestie di strada, mostrava come le persone le urlassero *China*, oppure *Konnichiwa*, giudicandola solamente per la sua apparenza.

Quest’opera, inoltre, è un bellissimo esempio di come l’artista decida di utilizzare il proprio corpo come canvas per le sue opere, in quanto per lei il corpo è il punto di partenza della sua vita e delle sue esperienze, ed è grazie ad esso che può viverle. In seguito a questa domanda e all’illustrazione dell’importanza del suo corpo come filtro delle sue esperienze e mezzo per esprimere se stessa, le pongo la seconda domanda: “What does it mean for you being an artist and being a woman? Are you a woman that expresses herself through artworks, or are you an artist that expresses how being a woman is? How are all these aspects being carried out in your art and in your thinking?” Iwama afferma come la domanda sia stata difficile da rispondere, per poi procedere con la sua interessante risposta.

It was a really interesting question because I have never thought about my practice in that way and I was thinking about it, and I guess as a human being I am a woman first, I can’t get out of that, you know, and an artist it’s like, if I don’t tell people they are never going to know, but the woman part is blatantly obvious, that’s how everybody perceives me. Then, I was wondering, am I a woman who expresses that through art, but the more I thought about it, the harder it was for me to compartmentalize these two, because they kind of work off each other and they often happen at the same time. Sometimes my artwork doesn’t have to do with the fact that I’m a woman, and some things about my womanhood are very hard to express through art.

Per spiegare al meglio la sua risposta, l’artista decide di far un esempio citando Mona Hatoum, artista di origini palestinesi ma nata a Beirut. Come Iwama, anche Hatoum utilizza il proprio corpo come mezzo di espressione artistica per esprimere l’incertezza del suo presente e la sua fuga a Londra dal Libano dopo lo scoppio della guerra civile, la quale ha portato l’artista a scontrarsi in

modo forzato con una cultura estranea.<sup>23</sup> Come Hatoum fatica a scindere la sua cultura inglese da quella palestinese, anche l'artista ha difficoltà nel dividere la propria identità tra quella di una donna e quella di un'artista, in quanto non riesce a vederle come due elementi separati, ma bensì come due elementi complementari.

Also, the fact that I'm an Asian woman, it's hard to dissect that, I feel like everything is together. I think Mona Hatoum was visiting London when her country got into war and she couldn't go back to her country, so she had to stay in London, she was just visiting, It's not that she was living there or anything, but she got isolated there because she couldn't go back to her country, and I think it was her that said like: I can't pick a part of me, the British part or the Palestinian part", so it's very hard to dissect, to take a part and to view it separately, because my experiences as a woman was always as a Japanese woman, or as a Japanese woman who has lived in the States, and my experiences as an artist was always from that identity as well, and I think that the fact that I'm an artist sometimes precedes those identities, I think the fact that I'm an artist enables me to see the world in a different way, or enables me to have the courage to see the world in a different way, instead of just accepting things as they are: I think artists are trained to not accept things as they are and to constantly trying to question it, to renew it, to find new avenues of creativity, or to find new ways to express ideas maybe, and I think that that identity as an artist that is always examining the world also allows me to view womanhood, to view race and culture in a way that maybe someone who isn't an artist wouldn't look at.

La terza domanda rivolta all'artista è stata più di carattere sociopolitico, in modo da poter contestualizzare le sue opere e il suo attivismo, e per delineare il suo pensiero nei confronti della società giapponese: "What are some of the most discussed feminist topics in Japan right now? Between all the feminist topics, which are the ones that you mostly represent in your artworks and activism, and why?" La risposta di Iwama si concentra in particolar modo sui diversi problemi accaduti negli ultimi cinque anni legati alla società giapponese, tuttora patriarcale e conservatrice. Il primo nominato dall'artista è il problema legato agli abusi sessuali e alle molestie sessuali e ai loro perpetratori dichiarati "innocenti" dalla corte. In seguito a ciò è nato nel 2019 Flower Demo, un movimento nato con la diffusione del #MeToo in Giappone, e con l'obiettivo di validare le testimonianze delle vittime di abusi sessuali, in modo che possano ricevere giustizia e far sì che le loro voci possano essere ascoltate, e non ignorate.<sup>24</sup> Il primo caso di cui Iwama parla è quello di una giovane ragazza vittima di abusi sessuali da parte del padre, probabilmente quello da cui è successivamente nato il movimento Flower Demo:

---

<sup>23</sup> "Mona Hatoum", *Fondazione Arte CRT*, <https://fondazioneartecrt.it/artista/mona-hatoum/>, 2020-2023.

<sup>24</sup> Flower Demo, *About FLOWER DEMO*, in <https://www.flowerdemo.org/about-us-in-english>, 2019.

There has been this movement called Flower Demonstration and it's where women arrive to this preplanned location with a flower and they give their testimony out loud, with a microphone usually, about their experience with sexual harassment and/or sexual abuse. I think it almost started, I know the people who started it because there was a case in Japan where the father had been raping his daughter, but then at the trial he was acquitted and found innocent, I think because the girl was over thirteen years old and the age of consent in Japan is thirteen, but for whatever reason the father was acquitted, the people were really angry, because it should have been obvious that this was a guilty case, and that's how the Flower demonstrations began.

L'altro caso di cui parla l'artista è quello della giornalista Shiori Ito. Vittima di una violenza sessuale da parte di un noto giornalista legato all'allora primo ministro Shinzo Abe, ha deciso di scrivere un libro, *Black Box*, per poter denunciare l'abuso globalmente, e diffondere così uno dei problemi che piaga la società giapponese in tutto il mondo:

I think her testimony and her experience, the fact that she came out publicly as herself and not anonymously has really shaken Japanese society and I think that's one of the big things in Japanese society right now, that it's coming out of her own testimony without anonymity and naming her perpetrators.

Il secondo problema di cui Iwama parla è la discriminazione di genere, descrivendolo tramite l'esempio degli esami di ammissione alle università di medicina giapponesi: questi furono modificati in modo da poter ammettere un numero minore di donne. Tuttavia, queste modifiche furono trovate anche nei risultati degli esami di ammissione delle scuole superiori di Tokyo. I diversi istituti hanno giustificato la loro scelta affermando come un numero maggiore di donne avrebbe causato più problemi, essendo loro in grado di rimanere incinta, e quindi c'è il rischio che il numero di medici in servizio diminuisca.

So, that's a huge issue, because in Japan for a long time there has been this façade that there is no gender discrimination, and because on the outside the level of education among boys and girls has advanced, and compared to other countries there are a lot more girls entering high education, enter the workforce. So, there is this façade that there is no sexism in Japan, but when these events became really obvious, that there has been blatant sexism and discrimination, like schools and university literally rigging the test scores, now people can't go around and say that there is no discrimination in Japan, so I think those are important things.

Successivamente, l'artista parla del problema dell'aborto. Nonostante sia legale in Giappone praticarlo, l'unico modo per abortire è sottoporsi a un'operazione, in quanto i medicinali sono considerati illegali. L'artista parla di come vi siano vari movimenti che provano a decriminalizzare completamente l'aborto; tuttavia, ancora numerosi medici sono contrari, in quanto affermano che rendere più accessibile l'aborto porterebbe a un numero maggiore di donne a scegliere quest'opzione con leggerezza, nonostante una donna dovrebbe avere il completo controllo sul

proprio corpo. La proposta del Ministero della Salute giapponese è stata quella di avere il consenso scritto del padre nel caso in cui la donna voglia assumere la pillola abortiva. Tuttavia, la proposta è stata alquanto controversa, in quanto, come continua l'artista,

women are going to need the consent or agreement from whoever is the father of the baby, which is horrible because, there's an exception for rape, [...] you don't have to get an agreement from whoever, but at the same time who else is gonna [*sic!*] believe you? All you have to do is believe it was not a rape and then you would still be stuck in this limbo. So it's really difficult, and especially for young girls who don't know what to do, or if they relate this to a close family member it becomes really difficult, and also the age of consent in Japan is so low, so if you're thirteen or above, you can't just claim it, you have to prove it with like, a bruise or whatever, so somehow you have to prove that you were raped.

A questo argomento, Iwama si collega al problema della conciliazione del lavoro con la maternità. Nonostante il Giappone cerchi di promuovere la natalità dei figli, le persone sono costrette a lavorare per lunghe ore, data anche l'economia del Paese, ormai stagnante negli ultimi trent'anni. Pertanto, come afferma l'artista,

it's just not about parenting, it's about the economy and it's about work culture, and it's about [...] old executive that can't get rid of this idea that maybe people don't wanna [*sic!*] work so hard, they just want to go home to their families, so it's like cultural, economic, social, so where do you even begin in that?

Terminata la risposta, mi collego alla domanda precedente per fare un confronto tra il contesto sociale giapponese e quello ecuadoriano, in modo da avere una prospettiva più ampia sui temi femministi che hanno influenzato il lavoro artistico di Iwama Kasumi. La domanda posta è stata "Are there differences from what are the most discussed topics in Ecuador?", alla quale Iwama afferma come in realtà Giappone ed Ecuador siano molto simili tra loro, e che le uniche distanze tra i due Paesi siano più psicologiche che fisiche:

I think there is a big psychological difference, we just think that there is nothing in common because Japan is like the "first world", but I don't really like those terms, and Latin America is like "third world", so how could there be some similarities? But I do think there are more similarities between Latin America and Japan than there are between US and Japan even, but the Japanese people don't tend to think of America's being so far away, they are very familiar with America and American culture. But I think if people familiarize themselves with the Ecuadorian and Latin American culture they would see the similarities with reproductive health rights, there's a lot of similarities there with the limitation, the social stigma, and the lack of proper sexual education.

Iwama procede, così, a elencare le similitudini tra i due Paesi, tra cui vi sono i problemi legati alla salute e ai diritti riproduttivi delle donne, come l'aborto. L'Ecuador ha recentemente passato una legge che prevede che una donna può abortire fino alle dodici settimane di gestazione. Tuttavia, la

decisione è stata influenzata dal carattere religioso del Paese, essendo il presidente di fede cristiana. Inoltre, un'altra condizione è quella di far sì che il dottore confermi si sia trattato di stupro, tornando così al problema sulla fiducia data alle testimonianze delle donne. L'altro problema di cui parla è la gestione del lavoro combinata alla maternità; tuttavia, vi è una differenza nei due Paesi sul numero di donne lavoratrici, in quanto in Giappone vi sono più casalinghe, mentre in Ecuador la necessità di lavorare è alta; pertanto, i numeri di queste donne sono maggiori.

Essendo recentemente passato il periodo pandemico del COVID-19, ho voluto formularle delle domande a riguardo, sia che riguardassero il contesto femminista durante la pandemia, sia le opere create da Iwama Kasumi durante questa fase, in modo da illustrare come la sua arte sia stata influenzata da questo periodo storico particolare. La prima domanda legata a questo tema è stata "From a feminist point of view, has the Japanese social context changed after the pandemic? If so, how has it changed from the social context you are currently living in?", continuando così l'argomento sociopolitico. La risposta di Iwama è stata molto interessante, in quanto ha riflettuto sulla competitività della nostra società, interrotta in seguito a un blocco forzato:

I think with the pandemic people were jolted by it because production had to stop, or because we all had to stay at home, things couldn't be productive, and we live in a society that is very competitive, and suddenly people couldn't compete in the way they had competed before anymore, and so I think that was really hard for a capital society and for people not to be able to compete, but I think that, as a feminist, it made me realize that tons of people who haven't been able to compete in this society, even before the pandemic, like if you have a disability you can't compete in the same way in a capital society, or if you're a woman, you can't compete in the same way, and if you have kids you can't, or if you're taking care of somebody who is sick or has a disability, that also limits you from competing in the same capacity.

Procede con la denuncia verso il sistema lavorativo giapponese, parlando dei diversi contratti determinati stipulati con giovani donne, rendendo la loro condizione di lavoratrice molto precario rispetto a quello degli uomini, in particolare in un contesto come quello pandemico. Ciò ha, purtroppo, aumentato il numero di suicidi tra le donne, e l'artista denuncia come lo Stato giapponese non abbia pensato a nessuna soluzione al problema, ma abbia piuttosto deciso di limitare l'aborto e continuare che le donne lavorassero in condizioni precarie.

Al termine della risposta, la successiva domanda ha riportato il focus sulle opere d'arte di Iwama, non cambiando tuttavia il contesto storico pandemico. Uno degli ultimi lavori dell'artista, infatti, risalgono a questo periodo,  *Holding Hands* . Con la domanda "Talking about the pandemic, I have seen one of your latest works,  *Holding Hands* . Has the pandemic changed your artistic points of view?", si cerca di analizzare come il periodo abbia potuto condizionare il pensiero artistico di Iwama Kasumi partendo dalla sua opera svolta durante la pandemia. Parla, innanzitutto, del lavoro

di ricerca per la sua tesi magistrale: essendosi laureata nel 2021, la ricerca è stata condotta durante il periodo pandemico. Il collettivo cileno LasTesis intervistato dall'artista è un gruppo di artiste femministe, la cui arte si concentra sulla denuncia verso lo stato e le sue continue violenze nei confronti delle donne. L'opera che ha portato il collettivo ad essere conosciuto internazionalmente è stata *Un violador en tu camino* ("Uno stupratore sul tuo cammino"), una canzone-protesta diventata inno contro la violenza sulle donne, alla quale Iwama fa riferimento nella sua risposta.<sup>25</sup>

I don't know if it was the pandemic itself, but maybe the pandemic emphasized the things I was thinking about. My master's thesis was about South American's feminist art using three different examples of Ecuadorian artists and the Chilean collector LasTesis, and I got to interview these artists. Throughout my research I was thinking about the idea of working in a collective, and the idea of the artist and the participant, because all of these three groups that I studied it was an artist who had an idea, and there were participants who joined or appropriated the idea: for example for LasTesis, they have their song that was very viral in social media and on the internet, and they created the song, the moves, and the performance, but so many different persona in the world then appropriated it in their context. Then the Ecuadorian artists that I interviewed also had projects that they started as artists, but they always involved other people, [...] and all these three artists were very conscious of their position as an artist, and they wanted to not have so much of a hierarchy between them [...]. So, I was thinking about how feminists have used the idea of working in a collective, how to prove horizontal relationships, how to not exploit each other in artistic endeavors, because that's also the big thing about artists intervening in society, they're exploiting marginal populations for their artistic gain [...]. So, how not to follow those traps of like, hierarchy, I've been thinking about that, that with the pandemic maybe my idea started to form better [...].

L'opera prodotta durante questo periodo,  *Holding Hands* , è una proiezione della sua riflessione sul suo essere artista e sulla sua ipotesi di lavorare in un gruppo di artisti, mostrando infatti l'importanza della collettività nell'arte. Come si vedrà nella prossima domanda, Iwama deciderà di formare un collettivo con altre artiste, *Tatakau ito no kai* (闘う糸の会, "Associazione del Filo della Lotta"), nel quale organizzerà insieme a loro diversi progetti di gruppo e workshop, in modo da coinvolgere anche persone non appartenenti al mondo artistico lavorativo.

An artistic production is hardly ever individual, and it always needs to be done with someone, and I think that, during the pandemic, because we were so isolated, it was so hard to work. You can't work because, unless you're somebody who has all the necessary materials at home, if you've a studio, or you just need a weasel, a canvas and paint you're good to go, but I don't and I need to go to ceramic studios to borrow the kiln, or I need to talk to other editors, or meet other people to do interactive

---

<sup>25</sup> "LasTesis Collective", *Front Line Defenders*, <https://www.frontlinedefenders.org/en/organization/lastesis-collective>, 2021.

works, and all that became impossible during the pandemic. I think this emphasizes that all artistic production is collective, and one artist can't do anything if they're isolated from the people who make it possible to create the work, and I think Holding Hands is a reflection of that process, and in the end, who is the artist? Is it me, just because I had the idea first, or are we all equally artists in the work, even though, maybe, I'm showing it as Kasumi Iwama, the artist who's showing this group show, and I'm kind of questioning how artists should be recognized when their art is being shown. It might sound excessive, but I feel like you need to credit everybody who made it possible to make it work. So, ideally, I would like the names of all the people who participated in Holding Hands the next time I show it, because otherwise that work wouldn't exist, it would have been just my idea in my head.

Come precedentemente accennato, in seguito all'importanza della collettività nell'arte data da Iwama, l'artista decide di formare un gruppo, *Tatakau ito no kai*, insieme ad altre artiste provenienti sia dal Giappone, come l'associazione Yamanba, sia dal Sud America, come l'associazione Our Clothesline with Monica Mayer, Diana Gardeneira e Andrea Z Rojas. Il gruppo unisce l'arte al lavoro di attivismo, essendo le artiste nel collettivo anche impegnate nell'attivismo femminista. Nella risposta data alla domanda "I have checked the website of your activism group, *Tatakau ito no kai*, and I have seen that it is a collaboration between Japanese feminist artists and South American feminist artists. What are the projects you have worked on so far? How did you decide to come up with them, and what do they represent? What was the audience's response to them?", Iwama racconta del percorso dietro la nascita del collettivo, dei membri presenti al suo interno e dei diversi progetti svolti.

So, this project began; the two Ecuadorian artists that you saw on the website, actually those are the two artists that I had interviewed for my master's thesis. So, I was writing my thesis between July and December of 2020, and then [...] I gotta [*sic!*] have to look for work because I need it to sustain myself, and what am I gonna [*sic!*] do because we're in a pandemic, no one's hiring, and I had no skills that, I only had tangible skills but I need to be in a place to work, so [...] I came up with the idea of turning my thesis into a 5-class online course for Japanese audience. Because there is so much information about Latin America, all my research is not available in Japanese, and there's so much knowledge out there from Latin America that's just not available in Japanese, so I decided to convert my thesis into a course for Japanese people. Fortunately, I had eighty people joining the course, I had five different cycles, and each cycle had seventy people. The group Yamamba and Our Clothesline with Monica Mayer had taken my course, and I was talking with a girl from Our Clothesline collective, and she and I began to discuss the possibility to do a project together, and she also suggested to contact Yamamba, they do collective work as well, using embroidery, or handicraft, like "traditionally women's work" kind of thing, so we contacted them, they wanted to participate, so we formed the group, and then we discussed the possibilities; we got a small grand,

1500 US dollars, not huge but just enough to get the research going and be able to pay outside participants if we were to introduce someone, or create a video. Ultimately, we would like to do a project where we can combine the two Ecuadorian artists to go to Japan and do some kind of workshop collective work with Japanese women or non-binary people, people from gender minorities, and to be able to discuss gender violence and on gender discrimination and create a collective work together. So that's not ultimately all but for that we've been able to pick a grant for what we're working on. So far, with the help of the small grant we've been able to do some research and also interview experts in certain topics. Our first interview was with this group called Soshiren, which is an organization which has been around for forty years, and they've been fighting against the abortion laws in Japan, to change it and to become more accessible and to make it less discriminatory, so we interviewed them about reproductive health rights, and also the fact that they have been around for forty years, how they were able to sustain themselves, how they work as a group, just to get to know a few tricks and tips about working as a collective.

La risposta prosegue con l'illustrazione di un progetto in programma, parlando sia il tema principale, sia delle persone che decideranno di parteciparvi. Il mese di partenza del progetto è stato gennaio 2023, e si è concluso nel marzo 2023. Essendo quest'intervista di maggio 2022, i tempi verbali utilizzati dall'artista nella spiegazione del progetto sono rivolti al futuro, nonostante sia ora terminato. L'idea era creare delle bandane nei workshop e decorarle tramite qualsiasi tecnica di preferenza del partecipante, per poi sfilare con le bandane il giorno della festa internazionale della donna.

We released the video of that and now we're going to maybe ask an expert on art activism, in socially engaged art to get an idea on the context of art activism in Japan. So, that's the kind of stuff that we have been doing; we just started, so it's not too long, but we've had good feedback, it seems there's a lot of interest in the first video that we released, so we're hoping that as we interview more people and release more videos that will gain more traction by the time we do the workshop in Japan, that we'll have more people interested in participating in the creation and production process, and the theme that we're working around is gender violence, and it's in various forms, so it could be sexual violence, or economic violence, like the different ways of gender discrimination that ends up in society, and anything that has to do with gender violence, so we're working around that. So, we'll be asking experts to have a narrative with us that we can release either textually or in a video, and so we're working on that right now. The idea is to use a bandanna, in Latin America they use a green bandanna as a symbol for reproductive human rights and abortion rights, and so we want to use that idea, and use that as the base and kind of intervening with embroidery or stitching, or whatever way the participants want to like paint on it, [and] to use that, to express, like [during] the series of workshop [when] we discussed about gender violence, in the end people can turn that knowledge, the sharing and experience into a visual work of art, and then on International Women's day in Tokyo we'll march with what they've created, so that's the idea that we're going for.

La domanda successiva verte su un personale interesse legato al movimento femminista, con l'obiettivo di completare il profilo femminista dell'artista: "Have you ever found some incongruities or hypocrisy in feminist movements during your experience as a feminist artist and activist?". Con questa domanda, quindi, cerco di capire se Iwama, nella sua carriera di artista e attivista femminista, abbia mai trovato delle incongruenze, differenze o ipocrisie, come scritto nel quesito, essendo gli aderenti al movimento femminista numerosi, e con diverse mentalità e influenze culturali.

Una delle prime affermazioni dell'artista è stata, infatti, sulla complessità del movimento, e di come ci siano diverse esperienze e approcci che influenzano l'atteggiamento di una persona nei confronti del femminismo. Alcune di queste differenze le ha viste in particolar modo durante il periodo scolastico, essendo lei studente di una ricca scuola superiore internazionale. Gli altri studenti, infatti, vivevano in condizioni di vita più agiate dell'artista, facendole così notare come alcuni aspetti della vita quotidiana fossero considerati scontati per i compagni, ma non per Iwama.

Tuttavia, una delle ipocrisie più grandi di cui parla l'artista è la mancanza di inclusione delle persone Trans da parte di alcuni "esponenti" del movimento femminista:

I think there's this kind of difficulty in Japan, and also right now among feminists, especially in the academic circle, there are people who are like Trans exclusive, and people who are like Trans inclusive, and I think there's a big rift between those two kinds of feminisms, although we wanna [*sic!*] say that there are a lot of feminisms, and there are, we want to embrace the spectrum of different kinds of feminisms, different perspectives, but at the same time we can't call a racist person a feminist, right? Because if they're racist, doesn't that preclude them from being a feminist? Like, in the same way, if they're trans exclusive, doesn't that preclude them from being a feminist too? We say that there's a variety, a diversity of feminisms, but at the same time we can't say that if you're racist or if you're trans exclusive that's also a valid kind of feminism, I don't feel comfortable saying that that's also a valid kind of feminism. [...] And I have a hard time recognizing people who say that are anti-choice as being feminists. But I don't know how to put it in a way that is convincing or that would be mean, that would be a strong idea for that, because people always come back with the idea of a diversity of feminisms, but I don't think we could include racism in the diversity of feminism.

Collegandomi al discorso dell'inclusione di persone Trans, e a precedenti studi dell'artista nell'ambito dei Trans\* Studies, decido di porle un'ultima domanda, incentrandola su questo argomento: "I have read in your previous interview about Trans\* Studies playing a huge part in your feminist journey. Have you started research on that topic?", essendo anche i Trans Studies parte importante del movimento femminista.

Yeah, and it's like, kind of the same argument that conservative people make that women are defined by the fact that they can give birth, or whatever they say, but what about people who have gone through menopause, like is my grandma no longer a woman or...? Like she hasn't had a period in

thirty years, is she not a woman anymore? Is she my other grandpa now? So yeah, I totally understand that, and I think that Trans\* studies has helped me to open up my ideas on how feminism can be stronger because we are inclusive; for example in Japan for gender affirming surgeries you have to agree to a number of conditions, for example if you're currently a parent, and if you have children at the age of eighteen you can't get a surgery, you have to wait until they're older [...]. In Japan, if you want to have a gender affirming surgery you have to give up the idea of having kids, like biological kids, you have to get sterilized, which is a completely infringement of human rights. [...] To be able to include those discussions in feminism, it opens up the discussion about what is choice, like it's not just the ability to choose whether or not to have children, or the ability to choose whether to have an abortion, I think also the ability to have children, and that includes people with disabilities, like in Japan there was in the late seventies a eugenic based law, like if you have a disability we're gonna [*sic!*] forcefully sterilize you. So, including those histories and those discussions in the sexual and reproductive health rights, conversations, I think we would get a complete understanding of what choice means in our society, and it's not just choosing not to have kids, but also being able to proactively choose to have kids and not have those rights infringed on.

Subito dopo una breve pausa successiva alla risposta, le domando se abbia mai conosciuto artisti Trans giapponesi o ecuadoriani, alla quale domanda afferma di averne conosciuti alcuni online, ma mai di persona, per poi continuare con l'argomento della domanda precedente:

I don't know any of them personally, but I've seen them online, but I'm also wondering if they're artists who are out about their transgenerness, maybe I know people, I just don't know, because sometimes you can't really tell [...]. That's the other thing with being trans exclusive, [...] like [you have] traditional ideas of what a man should look like and what a woman should look like, you're policing gender, like you think that a woman should be in a certain way or look in a certain way. So, I think being Trans exclusive really backfires the anti-feminism because it reinforces the idea that there is a certain way you should be.

Con quest'ultimo quesito, l'intervista si conclude. Al termine delle domande, chiedo a Iwama come poterla citare nell'elaborato, e se avesse piacere nel ricevere una copia, nonostante la lingua principale della ricerca sia l'italiano. Dopo la risposta affermativa dell'artista, la ringrazio per la sua disponibilità, e dopo i saluti finali si conclude la videochiamata su Google Meet.

## Capitolo 4: Back and Forth Collective

### 4.1 Biografia

Il Collettivo Back and Forth nasce nel 2013 grazie alle artiste Homma Mei e Taki Asako. Nel 2017 si aggiunge anche il terzo e ultimo membro, Sakamoto Natsumi. Il gruppo viene presentato sul sito come una piattaforma per artiste e ricercatrici dove condividere e discutere di temi sulla società. Nonostante le artiste lavorino principalmente su un unico tema nel collettivo, le loro espressioni artistiche individuali variano, in base agli interessi personali dei membri. Attualmente il gruppo sta lavorando a un progetto riguardante la storia delle donne, inserita all'interno del macro-argomento dei *gender issues*.<sup>1</sup>

L'artista da cui nasce l'idea di formare un collettivo è Homma Mei. Nata nel 1985, madre di un figlio, e attualmente residente a Bandung, in Indonesia, si è laureata nel 2009 alla Joshibi University of Art and Design nel corso di laurea di Teoria dell'Arte, mentre nel 2011 si è laureata al corso di laurea magistrale di Belle Arti al Chelsea College of Arts, stessa università in cui si laureano sia Taki sia Sakamoto. Gli interessi dell'artista vertono principalmente sulle relazioni storiche tra Indonesia e Giappone e sulla storia delle donne, in particolare concentrandosi sulla maternità e la gravidanza, essendo lei diventata madre nel 2020. I mezzi principalmente utilizzati dall'artista sono video e installazioni.<sup>2</sup> Homma, come afferma nell'intervista svolta nel luglio 2022, dopo la laurea magistrale torna in Giappone, dove inizialmente lavora come freelance in varie gallerie, per poi passare a un lavoro di ufficio. Durante quest'ultimo periodo, si scontra con la realtà del gender gap in Giappone presente negli ambienti lavorativi, vedendo come in media un uomo riusciva ad avanzare con la propria carriera, mentre solo poche donne riuscivano a ricoprire alti incarichi. Decide, così, di lasciare il lavoro d'ufficio e dedicarsi esclusivamente all'ambito artistico, fondando con Taki il collettivo Back and Forth.<sup>3</sup>

Taki Asako è l'unico membro ancora residente in Giappone. Nata nel 1988, si è laureata nel 2011, come Homma, al corso di laurea di Belle Arti al Chelsea College of Arts, l'interesse principale dell'artista rivolto al tema della migrazione, in particolare nel contesto giapponese. Le opere dell'artista, come afferma sul suo blog, sono solitamente progetti partecipativi che si concretizzano in performance, video, opere sonore e installazioni. Oltre alla carriera artistica, Taki lavora come amministratrice dell'organizzazione no profit ARDA, la quale sviluppa modi per far sì che tutti, dai

---

<sup>1</sup> Back and Forth Collective, *About Us*, <https://backandforthcollective.wordpress.com/quiet-dialogue/about/>, 2022.

<sup>2</sup> HOMMA Mei, *About*, <https://en.meihomma.com/about>, 2016.

<sup>3</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 28 luglio 2022 a Back and Forth Collective.

più piccoli ai più grandi, possano apprezzare e creare arte.<sup>4</sup> Sin da piccola ha sempre voluto perseguire una carriera in ambito artistico come fumettista. Durante il periodo delle scuole superiori, sposta il proprio interesse verso le belle arti, decidendo così di intraprendere questo percorso. Tuttavia, essendo contro il sistema di valutazione giapponese per l'ammissione all'università, sceglie di frequentarla in Gran Bretagna, dove percepisce un ambiente più internazionale. Tornata in Giappone, decide di lavorare a tempo pieno nell'ambito artistico, iniziando a organizzare workshop artistici nelle scuole e nelle gallerie.<sup>5</sup>

Sakamoto Natsumi è l'ultimo membro che entra a far parte del collettivo Back and Forth. Nata nel 1986 e madre di due figli, attualmente abita a Glasgow, in Scozia. Si laurea nel 2009 nel corso di laurea di Pittura ad Olio della Tama Art University, a Tokyo, e nel 2014 dal corso di laurea magistrale di Belle Arti del Chelsea College of Arts,<sup>6</sup> lo stesso corso frequentato da Homma. Come per Taki e Homma, anche per Sakamoto tra i mezzi artistici più utilizzati è presente la produzione di video; tuttavia, anche la pittura e l'animazione sono inclusi nel repertorio dell'artista. L'arte di Sakamoto si focalizza sia sulla narrativa mitologica e folkloristica, sia sulle tematiche legate ai *gender issues*.<sup>7</sup> Come Taki, anche l'interesse di Sakamoto per l'arte nasce in giovane età. Frequenta le scuole medie e superiori al complesso scolastico Joshibi: essendo una scuola femminile, le vengono insegnate pratiche artistiche tradizionalmente legate alla donna. Questo ambiente contribuirà allo sviluppo di un pensiero femminista dell'artista. Tra le artiste che hanno influenzato la sua arte, Sakamoto menziona Yoko Ono e Pipilotti Rist, e come loro l'abbiano portata a interessarsi all'arte contemporanea e a utilizzarla per esprimere se stessa e i temi a lei cari. Nel 2014 diventa madre del primo figlio, dovendo così iniziare a gestire sia il lavoro da artista, sia quello genitoriale. A causa della mancanza di posti negli asili giapponesi, Sakamoto incontra molte difficoltà sul suo cammino, portandola a mettere una pausa al suo lavoro. È in questo periodo che Taki e Homma le chiedono di unirsi al collettivo, e l'artista accetta, sperando sia di poter lavorare meglio in un gruppo, sia che ciò possa influenzare positivamente il suo lavoro artistico individuale.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> TAKI Asako, *About*, <https://asakotaki.wordpress.com/about/>, 2020.

<sup>5</sup> Inofrmazione ripresa dall'intervista condotta il 28 luglio 2022 a Back and Forth Collective.

<sup>6</sup> SAKAMOTO Natsumi, *CV*, <https://www.natsumi-sakamoto.com/cv.html>, 2022.

<sup>7</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 28 luglio 2022 a Back and Forth Collective.

<sup>8</sup> *Ibid.*

## 4.2 Opere



Fig. 26: Back and Forth Collective, *Poppu Appu Raiburari Invisible Mothers* (ポップアップライブラリー Invisible Mothers, “Biblioteca temporanea, Madri Invisibili”), 2017.

Nel 2017, il collettivo Back and Forth espone il suo primo progetto. Intitolata *Poppu Appu Raiburari Invisible Mothers* (ポップアップライブラリー Invisible Mothers, “Biblioteca temporanea, Madri Invisibili”), l’opera è stata esibita nel museo KANDA di Tokyo. La descrizione dell’installazione fornita dal sito web di Taki Asako, sul quale è stata pubblicata, afferma come il tema principale sia il femminismo e il genere. L’opera rappresenta un piccolo spazio, nel quale gli spettatori e gli artisti possono liberamente andare per leggere libri legati al femminismo, e discutere con i presenti di *gender issues*. Al suo interno sono presenti anche oggetti come cartoline, bambole, foto e disegni, ed è possibile visionare dei brevi cortometraggi delle artiste.

L’idea nasce dalla necessità di creare più luoghi dove le persone possano discutere di temi legati alla questione di genere. Come afferma Taki nell’intervista da me condotta nel luglio 2022, all’interno dei musei giapponesi è difficile trovare spazi in cui poter portare le proprie ricerche sul femminismo e sulla questione di genere ed esporle a coloro interessati. Pertanto, le artiste hanno deciso di raggruppare i libri e gli articoli legati al femminismo utilizzati durante le loro ricerche, in modo da poter permettere anche ad altri ricercatori di trovare con facilità volumi legati a questo tema.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> TAKI Asako, “ポップアップライブラリー Pop-up Library | Invisible Mothers”, *Works*, <https://asakotaki.wordpress.com/portfolio/pop-up-library-invisible-mothers/>, 2020.



Fig. 27: Back and Forth Collective, *Poppu Appu Raiburari Invisible Mothers* (ポップアップライブラリー Invisible Mothers, “Biblioteca temporanea, Madri Invisibili”), 2017, dettaglio.

Taki spiega, inoltre, come il collettivo abbia deciso di chiamare la propria installazione “Invisible Mothers”:

since the gender gap issue is quite hidden in society, and mothers, houseworks with difficulties don't appear as valuable work for society, so we decided for that title. And yeah, Natsumi is a mother, and Mei wasn't a mother at that time, but we wanted to talk about parents and care work at the time. So, it's about self-work, self-care, families and minorities, starting from our daily life with casual shooting, not really talking about a big issue but small issues that we face in our lives.<sup>10</sup>

Nel 2018, il collettivo organizza e partecipa all'esposizione *Quiet Dialogue: Inbijiburuna sonzai to watashitachi* (Quiet Dialogue: インビジブルな存在と私た, “Dialogo silenzioso: Esistenze Invisibili e Noi”), esposta nel Tokyo Metropolitan Art Museum, insieme ad altri artisti provenienti dal Giappone, dall'Austria, dall'Indonesia e dalla Turchia. Come proposto nel 2017 con *Poppu Appu Raiburari Invisible Mothers*, Taki Asako, in collaborazione con l'artista Oguchi Naomi, riproporrà la stessa opera, ovvero un piccolo spazio aperto al dialogo e ricco di archivi, libri e articoli sui temi delle questioni di genere e al femminismo; all'esterno di questo spazio, invece, si può trovare un insieme di cortometraggi e installazioni prodotti da più artiste sia interne, sia esterne

<sup>10</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 28 luglio 2022 a Back and Forth Collective.

al collettivo. Tra le opere esposte nella galleria, esternamente allo spazio circoscritto della piccola biblioteca, si possono vedere quella dell'artista austriaca Katharina Gruzei, dell'artista turca Sena Başöz, degli artisti giapponesi Rachi Akira e Kawamura Masumi, e infine dei due membri del collettivo Homma Mei e Sakamoto Natsumi.

Gruzei propone *Metro Mir*, una serie di nove foto in stampa cromogenica scattate tra il 2016 e il 2017, le quali raffigurano immagini di metropolitane russe, insieme alle guardie che vi lavorano all'interno; il cortometraggio di Başöz del 2014, *Time Worm*, dalla durata di trenta minuti, si incentra sulla figura di una donna, un'operaia della bachicoltura, il quale video la vede come protagonista. Come l'opera di Başöz, anche quella di Sakamoto Natsumi, *Majo ni intabyū*, (魔女にインタビュー, "Intervista a una strega"), è un cortometraggio, lungo quattordici minuti e venti secondi. Il video racconta sia dell'intervista svolta a una donna impiegata in un bar di erbe come strega, sia di una ragazza e della sua ricerca sulla storia della caccia alle streghe medievale. Il video mostra come le streghe siano in realtà donne sagge, solitamente ostetriche o esperte di erbe mediche, contrariamente alla loro immagine popolare come malvagie e terribili anziane. Rompendo lo stereotipo della strega, il video cerca di invitare lo spettatore ad andare oltre alla tipica dicotomia di classe e sesso, o di finzione e realtà.<sup>11</sup> Come affermato dal curatore Ōtani Shōgo, le donne mostrate dalle opere delle artiste Gruzei, Başöz e Sakamoto "non sono tanto invisibili, quanto piuttosto visibili ma non note tra la gente. Non si tratta tanto di un'accusa quanto di un tentativo di portare alla nostra attenzione un'esistenza visibile ma non resa consapevole dal pubblico".<sup>12</sup>

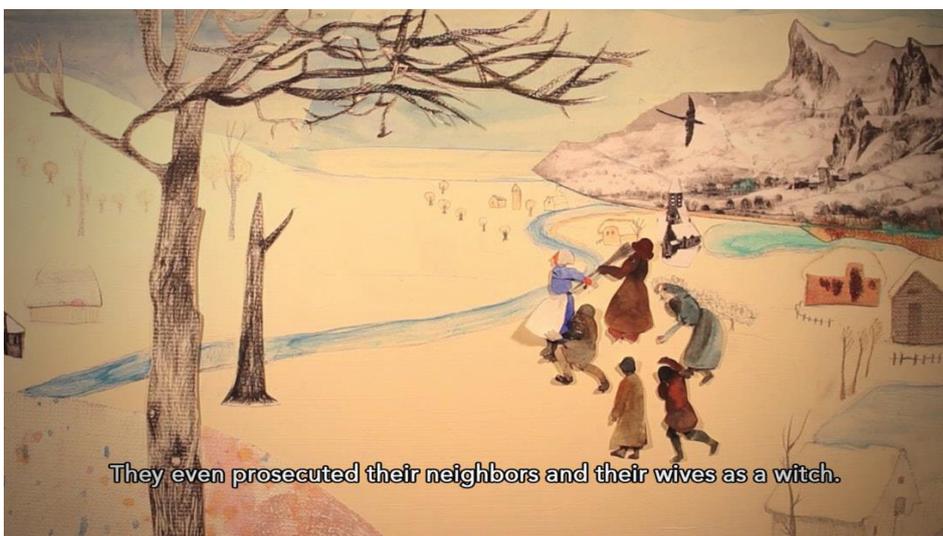


Fig. 28: Natsumi Sakamoto, *Majo ni intabyū* (魔女にインタビュー, "Intervista a una strega"), 2018.

<sup>11</sup> SAKAMOTO Natsumi, *The Interview with a Witch*, <https://www.natsumi-sakamoto.com/the-interview-with-a-witch.html>, 2018.

<sup>12</sup> Tokyo Metropolitan Art Museum, *Group Show of Contemporary Artists 2018*, Tokyo, 2019, p.23.  
東京都美術館、都美セレクショングループ展2018、東京、2019年、p. 23.

L'opera dell'artista giapponese Akira Rachi è un'installazione dal titolo *Harō, Moshimoshi, juwakigoshi ni kikoeta koe* (ハローもしもし、受話器越しに聞こえた声, “Ciao, pronto, voce dal telefono”), prodotta nel 2018. L'opera si concentra su un personaggio del film *Fujin kaiho he*, (『婦人開放へ』, “Verso l'uguaglianza della donna”, 1946) di Ichikawa Fusae, ovvero l'operatrice telefonica che trasmette il messaggio a Ichikawa.<sup>13</sup> Come afferma il curatore Ōtani Shōgo, questo personaggio è il più importante nel film, in quanto rappresenta il momento in cui ella riceve la telefonata con la notizia della realizzazione del suffragio femminile.<sup>14</sup> Homma Mei, invece, presenta un cortometraggio di ventotto minuti, *Anak Anak Negeri Matahari Terbit – hiizurukuni no kodomotachi* (Anak Anak Negeri Matahari Terbit - 日出ずる国の子どもたち-, “Bambini della terra del Sol Levante”). Citando le parole di Hiratsuka Raicho, “Genji, josei ha taiyou de atta”, ovvero “Genji, le donne erano come il sole” (「源氏、女性は太陽であった」) all'inizio e alla fine del film, il video vuole raccontare delle ragazze giapponesi andate nel Sud-Est asiatico per vendersi come *karayuki-san*, partendo da una prospettiva indonesiana. Come visto nella prima parte dell'elaborato, le *karayuki-san* erano le giovani donne, solitamente adolescenti, che lavoravano come prostitute all'estero, in particolar modo nel Sud-est asiatico. Venivano o vendute dalla famiglia, oppure firmavano il contratto, inconsapevoli che il procuratore le mandasse a lavorare in bordelli all'estero. Molte di loro, spinte da un senso di pietà filiale, mandavano il ricavato interamente alla famiglia, oppure veniva donato alle truppe giapponesi per mostrare la loro lealtà verso il Paese.<sup>15</sup> Homma produce, così, una denuncia verso le donne che hanno a lungo provato a parlare delle proprie molestie sessuali, ma che sono rimaste invisibili e inascoltate.

---

<sup>13</sup> RACHI Akira, ハローもしもし、受話器越しに聞こえた声, in <https://blanclass.com/ja/events/20180428/>, 28 aprile 2018.

<sup>14</sup> Tokyo Metropolitan Art Museum, *Group Show of ...*, p.23.

<sup>15</sup> Bill MIHALOPOULOS, “The Making of Prostitutes in Japan: The Karayuki-san”, *Social Justice*, 21, 2 (56), 1994, pp.161-163.



Fig. 29: Mei Homma, *Anak Anak Negeri Matahari Terbit – hiizurukuni no kodomotachi* (Anak Anak Negeri Matahari Terbit - 日出ずる国の子もたち-, “Bambini della terra del Sol Levante”), 2018.

L’ultima opera presente all’esterno della piccola biblioteca è quella di Kawamura Masumi, *home/making*. Il lavoro consiste in un breve cortometraggio dalla durata di venti minuti e in una installazione al suo fianco. Il video mostra una giovane donna che legge, con la voce narrante che in sottofondo accompagna l’immagine. A primo impatto sembra che il narratore stia proponendo un’immagine felice, sana e luminosa di una ideale vita familiare, ma andando avanti con il video lo spettatore viene pervaso da una sensazione di disagio. Alla fine, si scopre come il video stia leggendo, in realtà, dei libri di testo di economia domestica indirizzati alle studentesse di varie epoche. L’installazione, infatti, espone diversi libri di testo di economia domestica, facendo così riferimento al contenuto e al messaggio del video. Dai libri, infatti, emerge che il metodo per raggiungere la felicità domestica è far sì che le donne rispettino il proprio “ruolo” insegnatogli e impartitegli dal libro di testo e dalla società, non lasciando così alla donna libertà di esprimere se stessa.<sup>16</sup>

Come introdotto precedentemente, la mini-biblioteca al centro della galleria è un’installazione delle artiste giapponesi Taki Asako e Oguchi Naomi. Al suo interno, oltre ai libri, archivi e articoli già menzionati, vi sono dei brevi video, musica e memo accuratamente posti in ogni angolo dello spazio. Tra gli autori delle opere, oltre ai nomi precedentemente analizzati, ne spiccano di nuovi. Vi è il duo di artisti indonesiano Irwan Ahmet e Tita Salina, i quali hanno prodotto un cortometraggio dalla durata di nove minuti, *Salting the Sea*, e il gruppo Hainan Net, un collettivo di persone riunite

<sup>16</sup> Tokyo Metropolitan Art Museum, *Group Show of ...*, cit., p.23.

in sostegno delle vittime di violenze sessuali nell'isola di Hainan, in Cina, in seguito alla questione delle Comfort Women nel periodo della Seconda Guerra Mondiale<sup>17</sup>, i quali hanno presentato una serie di foto e album. Anche Taki e Oguchi hanno contribuito ad arricchire lo spazio condiviso con delle loro opere: il lavoro di Taki, *Untitled*, è una canzone dalla durata di un minuto e quarantanove secondi, mentre Oguchi porta cinque pezzi in argilla insieme a dei libri. La canzone di Taki è un'opera svolta in collaborazione con la comunità di migranti residenti a Tokyo. Essa consiste in un insieme di suoni e giochi di parole in quattro diverse lingue, amarico, vietnamita, inglese e cinese, mescolate al giapponese. Con questo lavoro, l'artista ha voluto cogliere i diversi suoni date dalle pronunce in ogni lingua, per poi modificarne i ritmi musicali, mostrando alla società il fascino di ogni lingua e pronuncia.<sup>18</sup>

Pertanto, grazie alla presenza multiculturale di artiste provenienti da tutto il mondo, si possono assistere a incroci di culture diverse su una tematica condivisa, in modo da poter offrire allo spettatore visioni culturali diverse dello stesso aspetto sociale. Le opere mostrano, così, le voci e la quotidianità delle donne considerate invisibili, come le donne vittime di violenza o di discriminazione di genere, ripercorrendo diversi momenti storici in modo da non solo mostrare e raccontare come si siano formati gli stereotipi sulle donne, ma anche distruggerli e slegarli dalla figura femminile.<sup>19</sup>

Oltre a *Quiet Dialogue*, i membri del collettivo partecipano ad un altro progetto, dedicato alla creazione di un film di venticinque minuti dal titolo *Speculative Fiction: Practicing Collectively*. Presentato nel dicembre 2020 nella galleria Tokyo Arts and Space, per la produzione del cortometraggio le artiste hanno collaborato insieme alle artiste scozzesi Jen Clarke e Fionn Duffy, con la partecipazione dell'artista e musicista scozzese Sarah McWhinney e con il supporto della curatrice scozzese Rachel Grant.

Essendo parte del film stata prodotta durante il periodo della pandemia da COVID-19, la comunicazione e lo scambio di idee tra le artiste è avvenuto principalmente online, permettendo così la collaborazione tra artiste collocate in diversi contesti fisici e culturali. Come affermano le artiste che hanno partecipato al progetto, “our collective approach uses digital spaces as a platform for collaboration and co-learning opportunities, meant as explicitly feminist acts of sharing

---

<sup>17</sup> Hainan Net, *Profile* [プロフィール], <https://blog.goo.ne.jp/hainan-net>, 2019.

<sup>18</sup> TAKI Asako, “ええと、あの人... Well, that person...”, *Works*, <https://asakotaki.wordpress.com/portfolio/%e3%81%88%e3%81%88%e3%81%a8%e3%80%81%e3%81%82%e3%81%ae%e4%ba%ba-well-that-person/>, 2020.

<sup>19</sup> Tokyo Metropolitan Art Museum, *Group Show of ...*, cit., p.23.

knowledge and ways of knowing, and mutual learning.”<sup>20</sup> Lo scambio di opinioni si è incentrato principalmente sui temi femministi in Giappone e in Gran Bretagna, sottolineando le differenze e le similitudini tra le due culture. I video che compongono il film sono stati girati individualmente, per poi unirli in uno splendido collage che mostra la questione di genere e gli stereotipi sulla vita familiare sia in Giappone sia in Gran Bretagna. I temi principalmente rappresentati sono le controversie sull’allattamento, i lavori domestici, la crescita e la cura del proprio figlio, tutti compiti spesso dati per scontato nei confronti della madre, non retribuiti e, così, come “invisibili”.

Il film riflette i cambiamenti nella vita di una donna e madre dopo lo stravolgimento della loro vita quotidiana in seguito alla pandemia, dove il 2020 è diventato, così, un periodo di riorganizzazione e orientamento. I momenti familiari mostrati nel cortometraggio sono legati alla cura del figlio e della casa quotidiani. Il tema principale dell’opera è la “casa”, in relazione al lavoro individuale di ogni artista svolto durante la pandemia nella propria abitazione, e al luogo in cui si riflettono i propri concetti di domesticità e cura della famiglia. Il punto di riferimento durante la creazione del film è stato il saggio *The Carrier Bag Theory of Fiction* di Ursula K. Le Guin. L’opera presenta l’origine dell’uomo, affermano come la prima “tecnologia” inventata non sia stata un’arma da combattimento, ma bensì una cesta, una borsa per trasportare tutto il cibo raccolto. Come affermato dalle artiste,

Le Guin’s carrier bag becomes a porous and plural vessel that has the ability to hold complex, seemingly desperate things in relation and in tension.<sup>21</sup> [...] It became a way of acknowledging that this process would not be linear and opened up possibilities for gathering conversations, shared research, experiences, and skills that would inform and support us individually and as a collective.<sup>22</sup>

La casa stessa diventa, così, come un contenitore, riflettendo la frustrazione nel dover rimanere chiusi sia nella propria abitazione come conseguenza alla pandemia, sia a causa delle aspettative della società sulle donne e la loro relazione con la femminilità e la vita familiare.<sup>23</sup>

Le diverse scene del cortometraggio mostrano, infatti, cosa voglia dire “casa” per le artiste, e la correlazione tra casa e corpo femminile. Ognuna di loro ricollega l’ambiente ai propri ricordi, sensazioni, esperienze quotidiane, costruendo immagini diverse ma complementari fra di loro. I membri del collettivo ricollegano l’immagine e il significato casa alla maternità, che sia la propria o

---

<sup>20</sup> Jennifer CLARKE, Fionn DUFFY, Rachel GRANT, HOMMA Mei, SAKAMOTO Natsumi, Sarah MCWHINNEY, TAKI Asako, “A story of she. Collective feminist film making at home (between Japan and Scotland)”, *Entanglements: Experiments in Multimodal Ethnography*, 3(2), 2020, pp.97-102.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Back and Forth Collective, Jennifer CLARKE, Fionn DUFFY, Sarah MCWHINNEY, “Speculative Fiction: Practicing Collectively”, *e-flux FILM*, <https://www.e-flux.com/video/395771/speculative-fiction-practicing-collectively/>, 2020.

<sup>23</sup> *Ibid.*

quella rappresentata dalla loro madre. Con Taki Asako, per esempio, vediamo come l'artista renda partecipe sua madre nel progetto, raffigurandola mentre cucina, mescolando la sua infanzia con il suo presente, incentrato sul tema della migrazione e della multiculturalità. Si vede, infatti, come la madre di Taki non stia cucinando cibo tipicamente giapponese, ma dell'*injera*, pane tipico dell'Etiopia. La “casa” dell'artista, pertanto, è uno specchio delle proprie esperienze personali e culturali, le quali sono tramandate a coloro che ancora non le conoscono.<sup>24</sup>



Fig. 30: Back and Forth Collective, Jennifer Clarke, Fionn Duffy, Rachel Grant, Sarah McWhinney, *Speculative Fiction: Practicing Collectively*, 2020, dettaglio.

Anche nella “casa” di Homma Mei si vede un connubio di culture, quella giapponese e quella indonesiana, unendo così passato e presente. Tuttavia, la sua rappresentazione nasconde una critica nei confronti del modello di “madre giapponese ideale”, dalla quale ci si aspetta una completa gestione di tutta la casa gratuita, svolta senza chiedere aiuto a professionisti come un addetto alle pulizie domestiche, in particolare nel caso in cui la donna sia una lavoratrice, mettendo così a rischio anche il proprio impiego, abbandonandolo o svolgendolo part-time a prescindere dal suo livello di istruzione. Homma, invece, afferma come lei invece abbia chiesto aiuto durante la sua gravidanza a una donna delle pulizie; nonostante ciò, influenzata dalla sua educazione giapponese, ammette di aver avuto sentimenti contrastanti a riguardo. Con la pandemia, la donna si è licenziata, portando Homma a cucinare di più, seguendo diversi tutorial di cucina di una celebrità giapponese sulla piattaforma YouTube. Da questi video, l'artista si accorge di come la donna non abbia nessuno ad aiutarla, portandola a riflettere sul modello di buona madre giapponese. Per rappresentare il suo

---

<sup>24</sup> CLARKE, DUFFY, GRANT, HOMMA, SAKAMOTO, MCWHINNEY, TAKI, “A story of she...”, cit., pp.97-102.

pensiero, Homma porta nel cortometraggio una scopa tipica indonesiana, il *Sapulidi*, fatta dalla nervatura centrale degli alberi di cocco. Nel video, presentato all'apertura del cortometraggio, riecheggia il suono della scopa, ma non si conosce la persona che la sta utilizzando. Con ciò, l'artista denuncia come i lavoratori domestici siano tra i più vulnerabili tra gli impieghi, non essendo completamente tutelato dalle leggi nazionali dei lavoratori in Indonesia.<sup>25</sup>

Infine, con Sakamoto Natsumi, la “casa” è paragonata a un luogo sicuro, nel quale i corpi possono riposarsi e accumulare energia, mentre la mente viene purificata in un ambiente confortevole. Dà importanza alla figura della madre, affermando come il suo amore possa rendere una casa accogliente per la propria famiglia. Questa “informazione segreta” e “invisibile”, come è definita dall'artista, è ciò che la madre tramanda di generazione in generazione, ed è ciò che Sakamoto ha percepito dopo esser diventata lei stessa madre nel 2014. La rappresentazione dell'artista nasconde una critica sociale verso la divisione dei compiti familiari imparziale, spesso rilegata alla figura materna: Sakamoto parla di *ikumēn* (イクメン) termine usato in Giappone per definire i padri presenti nella cura del proprio figlio, da *ikuji* 育児, crescere proprio figlio, e *イケメン*, uomo *cool*. Con questo termine, l'artista sottolinea come ci si aspetta che tocchi sempre alla madre il compito di crescere il proprio figlio, con un aiuto sporadico da parte del padre.<sup>26</sup>

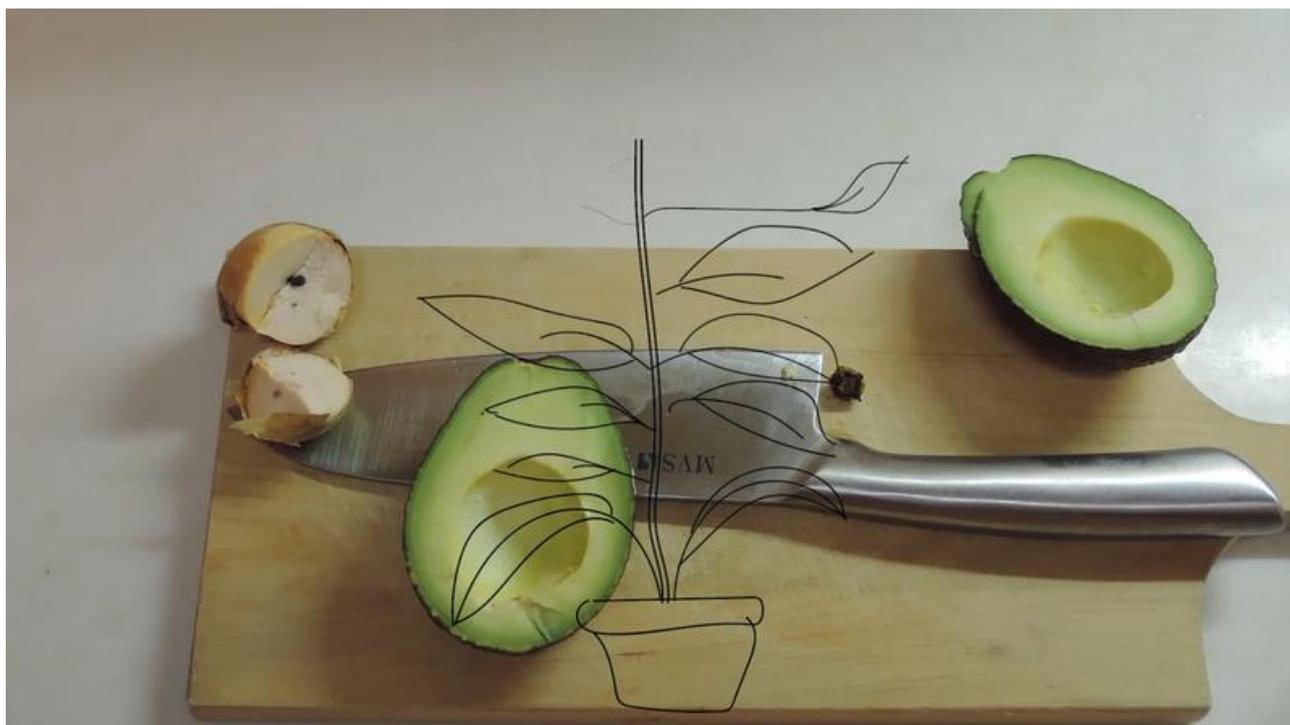


Fig. 31: Back and Forth Collective, Jennifer Clarke, Fionn Duffy, Rachel Grant, Sarah McWhinney, *Speculative Fiction: Practicing Collectively*, 2020, dettaglio.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

Come accennato, oltre al significato di “casa”, viene vista la correlazione tra questa e la figura femminile: le artiste si concentrano sul proprio corpo, in particolare sulla conoscenza acquisita dalle esperienze vissute dal proprio corpo, e su come questa venga tramandata agli altri. Per esprimere questo concetto, si guarda in particolare alla relazione tra il corpo e il cibo, e come questi vengano immagazzinati in noi per poi tramandarli ad altri. Viene messo in luce il significato culturale di cibi come il riso, l'*injera* e il latte, creando oscillazioni tra macro e micro, corpo e società.<sup>27</sup>

Successivamente, è stata utilizzata come metafora il seme di un avocado e la pianta che da esso nasce: essendo un frutto che proviene da Paesi solitamente lontani da noi, percorrono un lungo viaggio verso le nostre tavole, durante il quale trasportano all'interno anche tutti i loro nutrienti, che verranno tramandati ovunque il suo seme venga piantato. In seguito, il focus si sposta sull'allattamento, sul latte materno e sulla loro importanza, mostrando come siano collegati ai concetti di sicurezza, guarigione e guadagno, richiamando i concetti di resistenza, cura e conservazione: “The Japanese word we chose to translate “maintenance” is *iji-suru*, which can mean to improve as well as to sustain. But for us the most complex of these terms, especially in Japanese, was the notion of endurance, which has been, and is, a key concept for some of us in our artwork and writing—how time is lived and felt.”<sup>28</sup> Il video riflette sia la condizione lavorativa dei membri inserita nel contesto pandemico, costrette a rimanere dentro le mura di casa, sia la maternità della maggior parte di loro, con alcune artiste incinta, ed altre già madri da qualche anno. Come affermano le artiste, “the reorganization of education, work, and social life into the home brought about the pandemic meant that work meetings came with multiple, at times joyful interruptions. The invisible labor, costs, and struggles of how parents manage childcare, and work were made visible through screen.”<sup>29</sup>

I contesti culturali presi di riferimento dalle artiste si connettono molto alle nazioni con le quali le artiste hanno instaurato un legame solido. Vi troviamo, infatti, i contesti culturali del Giappone, Paese natale dei membri del collettivo, e la Gran Bretagna, in particolare Scozia, alla quale non sono solo legate le artiste scozzesi, ma anche Sakamoto Natsumi, in quanto residente in Scozia da diversi anni. Infine, vi troviamo riferimenti al contesto culturale indonesiano, portati all'interno dei video di Homma Mei, da anni residente in Indonesia, e a quello etiopico con Taki Asako, ricollegandosi ai suoi progetti con i migranti etiopici stabiliti in Giappone. Come precedentemente affermato, sono state sottolineate le differenze e le similitudini tra i diversi Paesi, affiancando le diverse tradizioni tra di loro. Tuttavia, non solo il contesto culturale è stato confrontato, ma anche il

---

<sup>27</sup> Back and Forth Collective, CLARKE, DUFFY, MCWHINNEY, “Speculative Fiction...”, cit.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

contesto sociopolitico da cui hanno preso spunti per la rappresentazione della tematica del cortometraggio:

In the Global Gender Gap Index used by The World Economic Forum, the UK is ranked 21st among 153 countries, Indonesia is ranked 85th, and Japan sits at 121st. There are very specific geopolitical concerns in each of these countries this in relation to the everyday struggles, politics, and labor of women. In the UK context, there's a sense of acceptance of feminism, because at least at the policy level there has been progress towards equality and protection. Women's rights in Japan are not as protected on the legislative level, and therefore the political lives of women in Japan have very different concerns. Japan is one of the few industrialized countries where it is illegal for married people to have different surnames, and the age of sexual consent is thirteen. In Indonesia, domestic workers represent the single largest group of female salaried workers contributing to the households of others—whether in their own country or abroad. This is informal, precarious work that is open to exploitation.<sup>30</sup>



Fig. 32: Back and Forth Collective, Jennifer Clarke, Fionn Duffy, Rachel Grant, Sarah McWhinney, *Speculative Fiction: Practicing Collectively*, 2020, dettaglio.

Oltre all'uso di statistiche, le artiste hanno utilizzato la loro esperienza da "donna" per rappresentare al meglio la tematica. Tra gli esempi citano le differenze di genere su momenti piccoli della vita quotidiana, ma grandi abbastanza per far emergere il pensiero sociale maschilista e misogino: il pericolo percepito dalle donne di andare in giro sole, oppure tardi la notte, esiste in quanto persiste l'idea dell'uomo superiore alle donne, che può sopraffarla in quanto più forte. Con quest'opera lo scopo del gruppo di artiste è quello di educare e sensibilizzare la gente a tematiche legate alla

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

femminilità, per far sì che le donne non rimangano invisibili e possano finalmente occupare una posizione importante nella società: “The ways in which gender is performed still go unnoticed and are often internalized, becoming the responsibility of women, rather than calling for change in the societal and cultural contexts that inform them.”<sup>31</sup>

### 4.3 Intervista

Il 28 luglio 2022 ho svolto la mia seconda intervista per la mia ricerca di tesi ai membri del collettivo Back and Forth, durata due ore e diciannove minuti circa. Essendo le artiste residenti in diversi Paesi nel mondo, l'intervista è stata svolta utilizzando la piattaforma Zoom alle 10:00 del mattino, in modo da venire incontro ai nostri diversi fusi orari. Come con l'intervista condotta a Iwama Kasumi, anche con i membri del collettivo abbiamo iniziato con diverse domande volte a rompere il ghiaccio tra di noi. Le prime domande sono state rivolte dalle artiste su di me per potermi presentare: esse vertevano principalmente sui miei studi universitari e sulla mia scelta del tema della tesi, incuriosite dalla mia ricerca.

Dopo aver risposto alle varie domande, ho avviato la registrazione della videochiamata (previa richiesta di permesso giorni prima dell'intervista), procedendo così con la mia prima domanda. Per iniziare a conoscerle meglio e introdurre il discorso, ho scelto di chiedere loro la ragione per cui abbiano deciso di diventare artiste. La prima artista che risponde alla domanda è Homma Mei.

So, basically my Bachelor was not Fine Arts, but I took my master's in fine arts, so I already started making artworks, but I wasn't sure I wanted to become an artist, or if I wanted to work at a museum for example, or art space, not as an artist but just like a gallerist. But, in the end, I worked for some projects and spaces, and in the end I decided to continue to do artworks because I'm interested in many things and many topics, and if I want to be a proper researcher I have to be focused on one thing but I can't focus only on one thing, so that's why I became an artist, since I can explore many things. And not only researching, [but] I can [also] look at something that can be an object or anything, it's more of a narrative, so that's why.

Al termine della risposta, Taki Asako aggiunge come sia stata proprio Homma ad avere l'idea di iniziare il collettivo, come anticipato nei precedenti paragrafi. Le chiede di parlare di come il collettivo sia nato, e di introdurlo. Homma procede, così, a raccontare delle origini di Back and Forth Collective:

Before we started the collective, me and Asako lived in London, so we basically studied in Chelsea but studied in different years. After we graduated from there, I wanted to look for something, I was in London and I didn't really know what to do, but I thought I wanted to share my ideas with my

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

friends, so I asked Asako if we could start reading books together, watch some film, and that's why we started a small group, to just exchange ideas. But after we went back to Japan, we were busy with working, and I was also busy with working. I was working with some art exhibitions as a freelancer, but then I went to work for a company in an office, so I could see many relations in the office. Basically, many middle-aged men became high positioned men, they were the only one spotted in the higher positions, but maybe only one or two women [gained a] higher position. My boss was a woman, but they worked as if it was normal stuff, so it was really obvious that we still have a gender gap and [that] it's still quite serious. I was quite shocked, and at that time I went back to Japan from the UK, so it's very different, what's surrounding me is very different, how you behave, how you see related to gender or feminism, and maybe in Japan we normally don't really discuss that kind of scene. If you don't do gender studies, or if you don't do sociology, basically if you don't do anything academic you don't really talk about it. Maybe when Mitsu<sup>32</sup> came up something slightly changed, but it's still quite privileged to talk about it, not really normal. So I was very frustrated about gender gap, and nothing has really changed, and I started to talk to Asako and we joined some feminist events to discuss about feminism, and it still exists even though it's not really usual, so we went to these events and we met Natsumi, and she was really interested about these topics, so that's why we gathered to talk about these topics, and that was the starting point.

A questo punto interviene nuovamente Taki Asako, chiedendo a Sakamoto Natsumi se volesse contribuire alla domanda con la sua risposta. Prontamente, Sakamoto racconta di come abbia deciso di diventare un'artista:

So, the reason why I became an artist? I was quite interested in art as a child, and I really loved drawing and manga, so I started to study at Joshibi University where Mei studied her BA and I studied junior and high school in Joshibi High School and so, that was more practical and I was taught how to draw and how to make things in an all-girls school, so it was quite natural for me to be interested in feminism. [However,] not many people are interested in feminism as Mei said, and also at that time, as a teenager, I think that time was around the time of backlash of feminism, so no one really wanted to talk about feminism, so I've never heard about that word as a teenager, but I was always interested in the theme around feminism but I couldn't really articulate even the word feminism, because there wasn't basically no info or influence from outside. But now, it must be different for a teenager in Japan because now a student can hear gender issues and all that topic all around you. So, my interest as an artist has always been connected to this kind of gender issue; I was reading your questions last night and thinking about my first painting, and it's always kind of portrait

---

<sup>32</sup> Si riferisce a Tanaka Mitsu, attivista femminista trattata nel secondo capitolo, secondo paragrafo dell'elaborato. Nel 1970 scrive un manifesto per il gruppo Tatakau Onna (Fighting Women), nel quale afferma come le donne siano pronte a combattere per i propri diritti, come l'aborto, e per tematiche a loro care, come la posizione del Giappone nel contesto internazionale, l'economia politica influenzata dalla Guerra Fredda, l'immigrazione e lo stop alle installazioni di basi militari a favore delle donne agricoltori. È, inoltre, famosa per il suo articolo, *Benjo kara no kaihō* (Liberazione dal bagno), nel quale condanna la soppressione della sessualità femminile e della sua espressione, immaginando un mondo in cui il sesso possa essere un mezzo di comunicazione libero (Fonte: Vera MACKIE, *Feminism in...*, cit., pp.144-145).

of me fighting towards gender equality and I think I'm quite naturally interested in this topic, referring a little bit to Japanese society, as a teenager in high school for example, like street perverts, and it's quite common those everyday sexual violence that surrounded you as a kid, so I think that really influenced me and developed my anger towards those violences in general and why only girls are so weak and vulnerable in everyday life. I think that's the beginning of motivation being a feminist, but I hadn't really noticed and realized what it meant as a teenager, so that was the first time I was interested in art and started to think about what I really want to express towards society. [Also,] I think that the first encounter with contemporary art made me realize how artists can actually express things through their artwork about their everyday struggles and issues, and kind in a poetic way as well, not only writing and talking about it but through different approaches. I think my first influence on contemporary art was Yoko Ono, and Pipilotti Rist, and that work made me really interested in contemporary art, and to naturally express those issues through expressions, so that's kinda how I started to get interested.

Successivamente, Sakamoto procede con la spiegazione di come sia entrata nel collettivo, e cosa l'abbia spinta a fare questa scelta:

And working as a collective, I didn't have any idea when I was in Japan, I was an artist mother since 2014, so I became a mother just after my MA, and I was quite a young mom, in mid twenties, and I was quite shocked to see how difficult was to be a mother in Japan, because if you want to work you need a nursery to send your kids so that you have time to work, and it was really difficult to get a nursery place because of the lack of nursery places in Tokyo. So many women wanted to work but couldn't do it because of that, and the government was trying to encourage women to work more, so the government made a scheme to make women as a workforce, but how would you be able to work if you don't have support, and they can't find a nursery place. I met so many women in my situation, and many of them had to give up work because of that situation, and many of them were depressed. I went to an indoor park and I met a community center with a lot of women depressed that complains all the time, like "oh I applied for twenty nurseries and I didn't get a place, if I don't get it this year I need to give up my job because my maternity leave is until this year" and so many people saying something like that, and I thought "this is crazy, this is really strange", and I was really mad. Then Asako and Mei were asking me if I was interested to join the collective, and I said yes because I was so frustrated and fed up with this situation, and I thought that with working with a collective you could do something bigger than when you work as an individual, so that actually was really good influence for my individual practice as well. It's been 2016 I guess, quite a long time.

Al termine della risposta, Taki mi chiede se avessi domande per lei o Sakamoto, alla quale rispondo con la seconda domanda: "Talking more generally about the Japanese feminism situation, like Natsumi has talked right now, if you see that it has changed now or if there's some slight to none change? And also, for Natsumi and Mei, if abroad you see some differences with Indonesia or Scotland and Japan." Nonostante Taki non avesse ancora risposto alla domanda, ho deciso di porre

la seconda domanda ipotizzando che l'artista non volesse rispondere, cercando così di rispettare la sua decisione. Tuttavia, è lei a scegliere di rispondere a questa domanda, facendo riferimento anche alla domanda precedente. La prima parte della risposta, infatti, è legata alla sua decisione di diventare un'artista e ai suoi attuali interessi.

[...] I wanted to be a comic artist when I was a child, and I learned about queerness and the gender gap in comics. Girls' comic is all about love, and boys' comic is all about adventure, and boys' love with gay love for girls, not gays. And I was raised in a kinda [sic!] systematic patristic family, and my mom raised me to be independent and do what I wanted to do, but my father was the president of the family company, and my mom is a housewife, so it's a completely old family based on economic advantage. So, I felt this kind of systematic discrimination since when I was a child, and in high school I began to study fine arts, and in Japanese university exams it's more like to get a qualification to enter university, not really showing my skills of painting. And I failed to fit in this system, so I changed my mind to enter a Japanese university, and I decided to go to a London university so that I could express myself. In the UK I felt a more intersectional and international environment. But from Japan I saw a lot of issues and problems that I didn't realize about when I was in Japan, so I went back to Japan, and I wanted to do something more effective with art by doing art workshops in schools and workshops. When Mei and I formed the collective, there was a little movement to introduce Indonesian and South Asian movements, so for me [being in the collective] is more to support and help each other, not only artists but also helping art researchers. I am interested in migrants' issues, since from when I was in the UK, to also see [and fight against] Japanese extremists, far right wing, and anti-migrants' people.

La seconda parte della risposta riprende la domanda appena posta, concentrandosi sul movimento femminista in Giappone, essendo la nazione in cui è attualmente residente.

About the general feminism movement in Japan, Tokyo, I think since these last five years, it's not really common to do something related to feminism in artwork, but it's becoming more common to talk and discuss about feminism and the gender gap. For example, my friend started a social movement and went to a university seminar about economics, and he said something really discriminating about women, and my friend started to do a petition and asked the university to change rules for seminar lecturers to check what kind of ideas they are going to talk about in seminars. It was really fast and viral on the internet, but it wasn't really common when we formed the collective.

Homma Mei arricchisce la domanda aggiungendo il suo contributo, riprendendo la risposta di Taki e facendo riferimento all'esibizione a cui hanno fatto parte come collettivo, *A Quiet Dialogue*, presentato nel precedente paragrafo:

and maybe especially for art scene in Japan, it's more quite open to talk about this, because when we made the exhibition *A Quiet Dialogue* at the Tokyo Metropolitan Art Museum, when we proposed

our plan, we tried not to insist too much on feminism and gender, but now it's quite okay, especially for art gender, and in general three years ago now it's easier to talk about. The general public doesn't really care from the bottom, they have some basic ideas, they started to take manners to start talking about that, "oh maybe it's not good to say that", they're just faking that they're caring but it's not actually real. But at least I think it's still a good change.

Al termine dell'intervento di Homma, Taki sposta il focus della domanda sul confronto tra il contesto femminista giapponese e degli Stati in cui le altre due artiste attualmente vivono. Si inizia con il contesto indonesiano, continuando così con l'intervento di Homma.

So, I'm team working with many countries, like Austria, Turkey, Scotland and Russia, and all of them know about the Japanese situation, and yeah, Austria and Japan socially are very different, maybe in Austria there's less gender gap than Japan, so regardless of social system and education, maybe it's because of education, they were educated in university and master, so we think the same regardless of their countries. So, I think there's a bit of privilege, but we collaborate in the art field, so it's kind of challenging to step into deep sights of issues in each country, and if I think about how I feel about Indonesia is the same as well as we talk with my friends, it's because we're educated, but if I talk with someone that is a domestic worker it's different. Even though we're from different countries and different systems, welfare is different, infrastructures are different, when I met my artist friends, we talk about the same things but [it's] because we are all educated, but if I talk to someone who's a domestic worker, they have a different experience and standard of living. I have many friends that have sympathy, but I was thinking "what is this program of gender gap" and we think the same thanks to our education. In Japan we have our education until university, there are some examples when it's not equal, but other than that it's usually until university and once we graduate from university, we suddenly face the reality of gender gap, and it's really difficult to know the existence of gender gap. This year [at the time of the interview it was still 2022], Japan has ranked so bad for gender gap global, 122, it went down again so it seems it never improves, but mostly women are happy if they don't know about feminism, they don't know that they're being discriminated, so it's quite complicated, you have to go abroad to know about gender gap, that's how I discovered about it. And in Indonesia because there are so many [social] classes, the income gap is very huge, so if you are above the middle, you have no problems and it's basically the same for women, so it's different from Japan.

Essendo Sakamoto Natsumi momentaneamente assente in quel momento, in quanto stava allattando il figlio, il suo punto di vista sulle differenze tra il contesto femminista giapponese e quello scozzese verrà condiviso come risposta nell'ultima domanda dell'intervista, in quanto sarà ciò di cui parlerà l'artista in relazione a quel quesito. Pertanto, decido di passare alle domande preparate per le singole artiste, in modo da poter approfondire non solo le opere create come collettivo, ma anche quelle prodotte singolarmente. In questo modo, ho cercato di far emergere le differenze e le

similitudini tra i vari membri sia nelle tecniche utilizzate per esprimersi, sia negli interessi da loro coltivati. Con Taki Asako, infatti, vediamo un'inclinazione verso il tema della migrazione, elemento difficilmente pervenuto nelle opere delle altre due artiste. Inizialmente avevo formulato in modo diverso la domanda per l'artista; tuttavia, è stata cambiata in quanto l'artista mi ha risposto via e-mail a ciò che le avevo posto. Prima di porre tutti i quesiti dell'intervista, ho mandato il documento con la lista delle domande, in modo che potessero controllare se ciò che avessi scritto non fosse troppo invadente o fastidioso, e per far sì che le artiste potessero preparare anticipatamente le loro risposte. La domanda iniziale posta a Taki era "I have some questions about two artworks made by Asako from this exhibition. Unfortunately, I was not able to find more information about your works of art *Magical Girls* and *tears*. What do they talk about? What inspired you to do these works?". La risposta dell'artista mandatami via e-mail è stata la seguente:

Magical Girls and tears are works from my university time. (Although it might be related to feminism, I haven't intended so much) Currently I'm working on the issue about migrants and refugees, previously as an art project but this year I have taken a break from working as an artist as this social work is too busy. It's about why I became an artist too but I loved and wanted to be a comic artist since my childhood, then my interest had shifted into fine art through high school period. When I was a university student, I was trying to kinda [*sic!*] deconstruct about comic, and how it amazed me. So, I was using those animation and comic technology. About the content of magical girl (it's somehow a little bit different from witches in Japanese animation.), I was curious why people make usual girls into witches, and I felt there's a kind of exploitation of girls and magic. But in the artwork mostly technique of image making was the main subject.

Dopo aver letto nella sua risposta come abbia deciso di prendere una pausa dalla produzione di opere d'arte, ho deciso di incentrare la mia domanda successiva sia sul suo attuale interesse legato all'immigrazione in Giappone, sia su una precedente opera pubblicata sul suo blog. Tuttavia, come si evince dalla seguente risposta, l'opera in questione era *Pop-up Library, Invisible Mothers*, ovvero la prima opera prodotta dal collettivo, già incontrata nel precedente capitolo. La descrizione sul blog, infatti, riporta come essa sia la prima opera di Back and Forth Collettive; tuttavia, essendo presente sul sito di Taki ma non su quello del collettivo, avevo ipotizzato potesse essere un'opera portata da Asako singolarmente, nonostante potesse essere insieme alle altre artiste in veste di membro del collettivo. Pertanto, la domanda rivolta a Taki Asako è stata riformulata così: I have some questions for Asako: what has made you decide to work on the issue of migrants and refugees? I have also noticed on your website the artwork *Pop-up Library, Invisible Mothers*: how did you come up with it?". La risposta alla prima domanda mi era già stata data mentre Taki raccontava dei suoi interessi e del motivo per cui ha scelto di diventare un'artista; per questo motivo, la risposta che segue si riferirà solamente al secondo quesito.

So, this project was actually the first kind of project by the collective, and what I was thinking is that in Japanese museums there are not many spaces to show the research work, and the space does not talk about the research, and we wanted to share [it], related to what Mei said. So, we were going to bring the books used for research for work, and you could read them in this small space, and we brought some small artworks, and we artists were there so that the audience could talk with us about feminism or gender gap. And also, the title *Invisible Mothers*, it's also next exhibition dialogue had kind of the same meaning, since the gender gap issue is quite hidden in society, and mothers, housework with difficulties don't appear as valuable work for society, so we decided on that title. And yeah, Natsumi is a mother, and Mei wasn't a mother at that time, but we wanted to talk about parents and care work at the time, and it was done during the COVID period. So, it's about self-work, self-care, families and minorities, starting from our daily life with casual shooting, not really talking about a big issue but small issues that we face in our lives.

Con la domanda successiva mi focalizzo sulle opere d'arte di Homma Mei, in particolare sul cortometraggio *Bodies in Overlooked Pain*: "I have a question for Mei too: in the *Feminists in Collective Practice* exhibition, I have noticed that you presented your work of art *Bodies in Overlooked Pain*. What inspired you to do this project?" L'artista procede con la risposta al mio quesito, facendo riferimento anche a un'altra sua opera legata alla rappresentazione del corpo femminile e la maternità, *Our Special Organ*, senza però menzionarla. Anche essa un breve video, ha l'obiettivo di sottolineare l'importanza della placenta sia da un punto di vista salutare, sia culturale, facendo riferimento alle usanze folkloristiche indonesiane.

*Bodies in Overlooked Pain* is one of my works, and I made it in 2020. It's basically about pregnancy, childbirth, but I was interested in female bodies for a few years and I made other few works before this, also because I started to think about having a child, and here in Indonesia the pressure of making babies is quite high, so I was thinking about it, but before I get pregnant I wanted to think about how it could be, so I don't want to be subjective. That's why I started to think about bodies, and before that work I started to research placenta, because placenta has much potential for science: it has umbilical cord and blood. From that blood you can take some cells and it can become stem cells, so that was basic stem cell study for med students, they can easily take stem cells from umbilical cords. So, I was thinking about from a scientific point of view how the body can benefit mother and child, and of course I still breastfeed, so I'm searching how I can make a story about motherhood and children. However, I think people are more interested in that topic, so I wanted to combine some topics. So that was my intention and it started when I was thinking about placenta, and also after that about our body and our mindset, how its controlled by science and government, and the government suggested to only have two kids, and many families have five or six siblings, but now it's more common to have two or more siblings. It's kind of like [having the] government controlling [us], and it's not only in Indonesia but also in Japan, with the government saying: "you

have to have more kids, you have to work”, but you don’t get enough money, so I wanted to make a story not only for families. I also tell that if you get pregnant you miscarry, and if you naturally miscarry it’s ok, but if you don’t do it naturally you have to get an operation in Japan, and that’s not really normal and common, because you can take just one tablet, but at first it wasn’t that used in Japan, but now I think that it’s already sentenced by the law, but it’s really new for Japan. The body is your choice, but sometimes it’s not, so that is around my work, and I’m also interested about traditional customs, and it’s quite interesting and fascinating to me, and sometimes it’s stupid if you don’t look at science but, I wanted to look both at science part and custom part, and also how it’s made and composed.

Per illustrarmi al meglio le sue due opere d’arte incentrate sulla gravidanza e la maternità, giorni dopo l’intervista mi ha mandato via e-mail i link per permettermi di vedere i suoi due brevi cortometraggi, *Bodies in Overlooked Pain* e *Our Special Organ*. Nonostante i contenuti dei video siano diversi, sono molto complementari tra loro, in quanto condividono i temi principali della maternità, del corpo femminile e della gravidanza. Tuttavia, *Bodies in Overlooked Pain* mostra sia i momenti antecedenti il parto, con le cure anticamente date dalle levatrici, sostituite dagli ospedali o rimosse completamente dalla vita di una donna incinta, sia il momento del parto, e le diverse tecniche precedentemente applicate dalle levatrici per assicurare un parto sicuro sia per la madre, sia per il figlio. La voce narrante dell’artista, accompagnando l’immagine, denuncia come queste usanze siano andate ormai perdute, sia a causa dei nuovi mezzi offerti dall’ospedale, sia a causa del governo e della società che ha gradualmente eliminato la figura della levatrice. *Our Special Organ*, invece, mostra un confronto tra la cultura indonesiana e la cultura giapponese, e il loro atteggiamento nei confronti della placenta, organo temporaneo importantissimo a livello salutare, come spiegato da Homma nella sovrastante risposta. Nel video due donne neomamme sono intervistate dall’artista, chiedendo loro come sia andato il loro parto e se l’ospedale abbia dato loro libertà di scegliere su come utilizzare la loro placenta. Alla prima donna è stata mostrata la placenta, decidendo poi di conservarla per il bene della salute del suo bambino; alla seconda donna, invece, dopo l’epidurale completa, si è risvegliata dall’anestesia con il bambino al suo fianco, senza aver mai visto la sua placenta, non sapendo se i medici l’avessero già gettata via. Quando il video si focalizza sull’Indonesia, diverse ostetriche sono intervistate, chiedendo loro l’importanza della placenta. Viene, infatti, illustrata sia la sua rilevanza scientifica, sia quella culturale. In Indonesia, infatti, la placenta viene posta in un vaso, *pendil*, nel quale vengono aggiunti diversi oggetti per augurare una vita prospera e in salute al neonato. La seconda domanda posta sempre a Homma Mei si concentra invece sulle tematiche a cui l’artista è interessata, in modo da mettere in luce e approfondire ciò che lei esprime nelle sue opere d’arte. La domanda è così formulata: “I have read

in your blog that you usually use this interdisciplinary approach when representing different issues, so for example political and social, which one you're mostly interested on, if political or social?"

Actually, with political issues not at the moment, but I used to work on the, what was the name?<sup>33</sup> So, before World War II there were many Japanese girls who went abroad in East Asia and they became sex workers, but this is very political because it's quite related to comfort women, and still, it's quite hard to talk about. So, I was working on that but now I don't really do that anymore because it's difficult and it's very tiring, and it's very sad, I felt sad when researching, and now that I'm in Indonesia something hidden just came up and I can't really take it by myself, and I wasn't working with some organization, like women's sex worker organization because it's quite tiring as well. So I've been shifting more on the social aspect with the female body, it's more related to myself because I'm a woman, but I can't really say I can understand how they can [do it], it's completely, not really completely but it's not easy to say that just because I'm a woman I can understand the situation, how it works, so I wanted to work more on solo social issues, historical and customs, traditional things.

La domanda successiva è rivolta a Sakamoto Natsumi, ricollegandomi al tema della maternità all'interno dell'arte, in quanto anche l'artista riprende la sua esperienza da neogenitore, trasmettendola in sue diverse opere d'arte. L'opera in questione nella domanda è *Mother's Room*, un breve video di quindici minuti svolto nel 2018: "I have some questions for Natsumi too: I have seen that maternity is a recurrent topic in your works of art too, for example with *Mother's Room*: I know that you are an artist-parent, has this influenced your artwork? What's your relationship with maternity?" La prima parte della domanda racconta come l'artista abbia vissuto la sua identità da madre, e come questa sia stata influenzata da sua madre:

The artwork I made, *Mother's Room*, five or six years ago, it's quite a long time ago, and I made it when I had my two years old child, and it was about my experience and I wasn't really thinking that maternity is the art core of my art in general, and to me mothering or maternity is kind of a political issue rather than something I'm interested in. So, I thought of motherhood as a condition, and with a two-year-old kid is difficult, it's the most difficult time, and after that it's easier. Also before, when you still have a newborn baby, you still are more relaxed, and I was interested in motherhood because of that, because it has been difficult for me [...]. One interesting thing that I found was how you realized how influenced you are by your mother, if you have a mother, and even if you don't like your mom suddenly you realize you're repeating something that your mom taught you, so it's like you're copying your memories. I was living with my mom for a very long time and I really thought,

---

<sup>33</sup> L'artista si riferisce alle *karayuki-san*, e al suo progetto *Anak Anak Negeri Matahari Terbit – hiizurukuni no kodomotachi* (Anak Anak Negeri Matahari Terbit - 日出ずる国の子どもたち - , "Bambini della terra del Sol Levante"), esposto durante l'esibizione : *Inbijiburuna sonzai to watashitachi* (Quiet Dialogue: インビジブルな存在と私た, "Dialogo silenzioso: Esistenze Invisibili e Noi"), presentato nel precedente paragrafo.

“oh it’s kinda [*sic!*] double with my mom, kinda [*sic!*] same”, and it was quite interesting that as a daughter through your life stage, you’re trying to create your own individual, different from your mom, especially [when] the relationship between mother and daughter is really strong, often being sometimes competitive, with your mom being jealous because your life time is different and you have more freedom, because you’re young and in a much better world, because she had to get married and she had to leave her job. So, that kind of competitiveness between mom and daughter is always around, but when you become a mom, even though you thought you didn’t want to be like your mom, suddenly you start to realize the influences and it’s almost like mirroring your mom, and also mirroring the image of your childhood.

Da questa parte, Sakamoto inizia a descrivere la propria opera, e il suo stato dell’arte, per poi riprendere verso la fine della risposta la sua esperienza da madre, e le difficoltà incontrate nel conciliare la vita lavorativa con quella genitoriale.

I was interviewing mothers of different generations and asking about these memories and how much they were influenced by their mother and asked them to write a story, but in the film I didn’t ask them to read their own story but I asked them to read somebody else’s story, so that was an exchange of stories with mothers reading those stories, actually the ones written by other women in the same film. There were five or six women reading somebody else’s story. I gave them a notebook and asked them to write the story there and pass the same notebook [to the other women], so they could read the story, and it became a long-connected motherhood story, and in the video, they were repeating the story, so that was the film that I made. The place I showed was in Niigata prefecture, and I made another work at the same time.

Da qui, Sakamoto parla di un’altra sua opera, *Mother Stone*, anch’essa un brevissimo cortometraggio dalla durata di cinque minuti e quarantatre secondi. Come in *Mother’s Room*, il focus del video è la maternità raccontata dalle donne residenti nel villaggio della prefettura di Niigata. Parlano non solo della loro esperienza genitoriale, ma anche dell’influenza data dalle loro madri, tramite ricordi tramandati di generazione in generazione. In seguito alla breve descrizione del video, Sakamoto parla della sua intenzione di produrre un nuovo lavoro, che possa riprendere la nascita del secondo figlio e l’esperienza a essa collegata:

I was speaking to other locals, older women and I realized also they have different experiences between my motherhood in rural area and city, even within the same country, with different responsibilities of women and experience of motherhood, [which] is very different. In the city, there was always an issue of work and nursery, but [this] didn’t exist in rural areas, with extended families taking care of each other and helping; all that care work is simpler than Tokyo, so it was an interesting experience. But I have to say that my motherhood is not really my core, my practice. So now, I became a mother of a newborn baby, and I really want to make something about this experience again, so I’ve been making films of my pregnancy and I haven’t finished yet, and I want

to make a work again about motherhood and maternity, but maybe it might be a one-time thing. I'm interested in women's role and work and how this tradition can be passed on, I'm interested in intergenerational memories, more to do with the relationship between our burden of pregnancy, maybe changing or still circulating, and the question is if it's never going to change or if it will be completely shifted.

Il progetto di cui parla Sakamoto alla fine della risposta è il lavoro a cui il collettivo sta attualmente lavorando, dal titolo *Kosodate suru ātisuto wo haijo shinai tameni* (子育てするアーティストを排除しないために, “Come non escludere gli artisti genitori”). Il progetto consiste nella traduzione di un manifesto dall'inglese al giapponese, come spiega l'artista nella risposta, il quale è stato scritto originariamente dalla critica d'arte inglese Hettie Judah. Il manifesto è stato tradotto in diverse lingue, tra cui l'italiano, permettendo una maggiore accessibilità alla richiesta degli artisti genitori di avere più diritti in ambito lavorativo, in modo da rendere più facile il connubio tra la loro vita lavorativa artistica e la vita genitoriale.

Beside my individual project, we as a collective and another collective are researching motherhood and artist parent situations in Japan, maybe there wasn't much info about it. There's an art critique called Hettie Judah in UK, so she wrote a manifesto for parenting artist, and that was issued two or three years ago, and she talked about mother artists in UK that have been struggling to keep their art practice, and how they're not treated equally, and that was the manifesto. The organization is asking them to change those equal deal for those artist parents, for example asking to pay more for childcare, and also with motherhood, it is difficult to continue your career, so you have to interchange between your busy time and your practice; often art world [asks] your curriculum vitae as your evidence: if you had exhibitions, art works expositions every year. However, if you're a mother struggling with your life, you might not have that amazing CV, so when you're trying to apply for funding and stuff you'll always be judged by your curriculum vitae, so you're stopped by that. So, that's this sort of manifesto, and asking others to be more kind with mothers or parents. We did the translation of manifesto from English to Japanese, and then we realized “oh this is something important, never been really talked about in Japan”, but the situation is quite different from the UK one: British artists in general have more support than Japanese artists, the money they get is more, they're better supported, and artist fee is a little bit more in the UK. In Japan, they're always struggling, whether they're parents or not: so, the issues were completely arguable between Japanese artists, and we decided to make more of our own Japanese manifesto, knowing more about the Japanese situation, so interviewing artists and parent artists in Japan and making a book out of it. That's the project we've been doing since last year, we've been taking a little bit since everybody has their own work to do, but yeah we've been working on that, and parenting is something we're

interested in in general, as social issues we need to think about and make it better, maybe slightly different from my individual project, but it's something I really want to keep on doing and research. Al termine della risposta, Homma Mei interviene, la quale completa la risposta aggiungendo anche il punto di vista di un suo amico artista, il quale come Homma e Sakamoto cerca di conciliare il suo lavoro con il tempo da dedicare alla sua famiglia:

and we've been interviewing some Japanese parent artists, and I've found that interesting because it's not really about parenting or mothering, it's for money, artist fee, more or less about money, so many problems. I could see that after, and I finally understand why it's so difficult to be an artist and mother, because especially in Japan, people don't really know about being artist as a job, they think it's something like painting, a hobby. I was quite disappointed actually, I felt supported by concept of feminism before I had my kid, but after my baby I had so many problem, I had to put so much effort, in terms of money I had problems as an artist, and I have a friend who's a house husband, and he's a painter, and at the same time he has to paint and look at his kids, so he started painting and his kids can start screaming etc., and it can be difficult.

Come domanda successiva, ripropongo la stessa domanda posta nell'intervista con Iwama Kasumi, in modo da poter fare un confronto con le diverse risposte, e vedere i diversi punti di vista di artiste con influenze derivate dai diversi contesti culturali con cui sono entrate in contatto: "As I have seen, maternity is one of the most recurring topics: this made me question, what does it mean for you being an artist and being a woman? Are you a woman that expresses herself through artworks, or are you an artist that expresses how being a woman is? How are all these aspects being carried out in your art and in your thinking?" Le risposte sono state interessanti, in quanto i membri del collettivo hanno dato risposte complementari tra loro, completandosi a vicenda le risposte man mano che un'artista condivideva la propria opinione. La prima che interviene è Sakamoto Natsumi, affermando come

[I'm not really sure], I don't really articulate whether I'm a woman, it's difficult for me to say "how I've been a woman", I don't know, biologically I can say that I'm a woman, but as a woman artist I don't know, it's something quite controversial, when using the word woman, but I'm definitely interested in expressing how it is to be a woman, see things by being an artist and a woman, how you encounter issues because of you being a woman.

Subito dopo segue il breve intervento di Homma Mei:

I was thinking about it and it's quite difficult, I'm not really sure. Maybe I would say that I'm a woman that expresses herself through art, but also can be really different, not only this. Basically, why I don't really care about being a woman, there's no gap between men and women, maybe I'm going to talk about something different.

Dopo Homma, Taki Asako condivide il suo punto di vista, sostenendo che

for me, I don't really make artworks only about gender issues, maybe I'm working on artistry art, and my subjectivity is to make some change in society with artwork, so I don't know how to answer this question, I want to make some change and realize about changes through artworks.

Sakamoto riprende il suo pensiero, inserendo la sua interpretazione di *women artist* come una categorizzazione della donna all'interno di una separazione tra *male* e *female artist*. Ho pensato come fosse interessante vedere le diverse interpretazioni date dalle artiste, le quali hanno differito completamente dall'interpretazione di Iwama Kasumi, più in linea con ciò che volevo esprimere tramite quel quesito. Tuttavia, è stato un ottimo spunto per vedere l'immagine che le artiste hanno sulla *joryū sakka*, e su come l'idea a riguardo tenda verso una cognizione negativa del termine.

I think maybe, *joryū sakka* [scrittrice], to articulate yourself as a female artist, maybe that kind of attitude would be more active in the past, and there's a lot of word in Japanese, like *joryū*, women style painter, and when the word appeared, like with Joshibi University that has a history of women artists, that was really appreciated for women to be called, because before there weren't even women artist and they weren't approved first, but now we think this is discriminating, categorizing women. So, what do you think of it, Mei and Asako? Being a *josei* artist, we have like a stigma to be called and talked about by women artists in Japan, so we featured in this thing being an artist and a woman, but I don't know how to describe it. I really want to be free from those labels, whether you're a man or woman, beyond that categories, but suddenly I've been interesting in experiences of women, because they will be different from those of men, and something you can see, something quite important, minority people that you can see more now, and to change in society to make it better, so I don't know if I'm happy to be a woman artist.

Anche Homma riprende la parola, collegandosi alla risposta data da Sakamoto:

for example, there's an exhibition about women artist, it's really old now, but I think that still in Japan there's still something like this, women exhibition, and like a well-known female artist in Indonesia commented this, and because I joined this exhibition to encourage Indonesian art, I hoped this exhibition didn't exist later on, [because] it was just categorizing women.

Come Homma, anche Taki Asako si inserisce nuovamente nel discorso; tuttavia, il suo intervento è volto più a integrare informazioni alla risposta da lei data prima che Sakamoto riprendesse il suo pensiero iniziale.

It is my personal idea, but I'm a woman, but I'm gender not conforming, and but right now I prefer to say that I'm a woman, and I think in Japan women's image is really narrow, women have to put on make-up, no [body] hair, or something like that, no masculine job, so I prefer to be a woman acting very different. So, I think I might disappoint as a woman artist, but there are other queer artists. What I'm thinking is to be a woman artist or a collective to do something about women is because we still have to make women's image more diverse, to do something about women is still important, I think.

La risposta è conclusa da Homma, la quale afferma come “sometimes in Japan we focus on LGBTQ+, we don’t really know about the history of women. In that way I also feel like we have to talk about equality with institutions.”

Al termine della domanda, Homma annuncia come debba, purtroppo, lasciare la videochiamata, in quanto era arrivato il momento di tornare sul posto di lavoro. Dopo i diversi ringraziamenti rivolti all’artista per la sua disponibilità, decido di porre un’ultima domanda, essendo rimaste solo Sakamoto Natsumi e Taki Asako. Quest’ultimo quesito, come quello precedente, è stato ripreso dall’intervista con Iwama Kasumi, con lo scopo di poter fare un confronto con le diverse realtà culturali con cui le artiste si sono scontrate. La domanda posta è “Have you ever found some incongruities or hypocrisy in feminist movements during your experience as a feminist artist and activist?” La prima a rispondere alla domanda è Sakamoto; tuttavia, come anticipato, la sua risposta rispecchia molto la domanda sul confronto tra i diversi contesti culturali con cui le artiste sono entrate in contatto. L’artista, infatti, parla della sua esperienza da artista asiatica in una nazione europea come la Gran Bretagna, e come il discorso femminista vari molto rispetto a quello in Giappone.

Not so sure, maybe slightly different from this question, but I've been thinking about being an Asian artist in the UK, and the UK has been more beyond than other countries, one of the first countries to have more gender equality developed, but there's racial discrimination or other inclusivity as a right. For example, seeing my seven years old child, he's been taught a lot about gender equality and racial equality, which I don't know if a seven years old can be taught these topics, I think that these everyday issues, his class has a lot of different background people, vegan or Muslim, how would you be able to serve lunch with different meals, kids dealing with different backgrounds. I understand with a country like that everything has to be all equal and, as an Asian artist, I'm glad it's open, but especially when you talk about feminism, I think we talk a lot about experiences of women, or how similar women experiences are, so in that way we can talk a lot about solidarity. My experience being a women is related to us in this country, but they are not so much the same, and I feel like being pregnant in the UK, like health services have to be equally provided for everyone, and it's supposed to be free here, even if you're poor or rich, but I read a lot of articles about black women: the death rate of black women is four times higher than white women in the UK and that's the current research, trying to figure out why. After reading, not only black women but minorities have higher death rates of everything, like COVID, because when I got my COVID vaccination, you have a risk assessment, like how many risks you have and one of them has “Asian minority” group, so Asian in the UK, like Southeast Asia, yeah the categorizing of people [...] sometimes makes me scared, because if you're a minority you have irregular things.

Da questo punto della domanda, la risposta dell'artista sembra virare verso un'interpretazione più corretta del quesito, affermando come alcune questioni non vengano inserite in un discorso femminista, nonostante ne facciano parte.

So, those experiences being a woman, being even more vulnerable as an ethnic minority in this country, they wouldn't be included that much in a feminist discussion, so that something I've been interested in when talking about women experiences, the differences with class and races, often quite invisible in feminist theory, a lot of things are not included. So, a lot of people are trying to make many variations in the feminist discussion, like queer, starting to be more varied but also complicated. My point is that it's easy for me to claim that I'm a minority, this is my experience being one, but thinking about my personal roots, my historical roots, probably it's not really correct to say that I'm being so vulnerable because in Japan, in the UK, Asia, imperialism and all that, you're the one not being discriminated, not being vulnerable, you're almost opposite. So, that kind of struggle often makes it more difficult for me to read feminist books, often mentioning Japan being not a minority but a majority, one of the powerful countries in Asia. For example, talking about transnational feminism, you see a lot of issues around more poor countries, but not much about countries like Japan, because it's already economically developed. As a domestic issue there's a lot of gender gap issue, but as the whole world, the voice of Japanese women is not that endangered or a minority voice, because it's coming from a more powerful country like Europe or America. Japan is not being the weak minority country, but it is economically successful, so the women's voice, in a feminist way, as Japanese voices are quite hidden, not interesting for European scholars, because they're not poor girls, not within post-colonial contest, Japan is not in the victim side but the other. Probably because I'm reading now about Indian authors living in the US talking about transnational feminism for those view, Japan would be same as US and Europe for those women, so I feel like it's difficult to articulate where my position is as a Japanese feminist female artist, [...] because I'm an Asian living in Europe, I can be discriminated as an Asian but in reality I have more privileged position than other Asian women, I don't know if it's hypocrisy, if I'm being contradictive, that's something I've been thinking about recently. Maybe Asako has a different view since she's living and working in Japan with minority groups.

Dopo aver passato la parola a Taki, lei procede con la descrizione dell'attuale situazione sociopolitica del Giappone, facendo riferimento all'assassinio di Abe Shinzō, avvenuto poche settimane prima dell'intervista:

So, I don't know if you've heard about the assassination of ex-prime minister Abe, [and their] relationship with politics and cults, actually they have money support from cult people, they have to vote, I don't know if they have to vote a specific party but I think there's some kind of dirty politics, we knew but we really realized after. Actually, there's another political party, not a cult but there's another small political party that at the same time belongs to a cult, so we have a strange political situation, and the governmental party hasn't changed since World War II, the LDP: Abe's

grandfather was prime minister at the time, and it hasn't changed. But, as I said, in society, we talk about gender gap and how we should improve it and how it can be more equal, there are many groups working with social issues. [As a group] we don't really have connections with the political world, so I don't really research, but we just feel like we work in our field, but maybe I don't really like politicians, and I guess many organizations and many lobbies make political policies changes, but maybe it's not enough, so from assassination of Abe to the [hidden] relationship, so someone connected with a politician, they work for someone for their benefit. So, I was thinking we have to work with the enemy, we need to have solidarity with women, minorities, transnational solidarity, and we have to work with politicians; solidarity is really important, but also, I don't know, maybe it's not solidarity but we have to work with politicians, that's what I was thinking recently.

Segue il commento di Sakamoto, la quale esprime stupore per la relazione tra l'ex primo ministro giapponese Abe Shinzō e i culti religiosi. Il culto a cui si sta facendo riferimento è la Chiesa dell'unificazione, nata in Corea del Sud e legata al cristianesimo<sup>34</sup>:

yeah, that's never going to change, I think, I didn't really know about this connection with religions and the government. So many things are difficult to understand about what the government did, they refused to approve the married couple having different surnames: there's a law in Japan where you can't have a different surname after you get married, you can only have one, so the women usually give up their family name. The majority of Japanese people want to change it, but the LDP government never agreed, even though [the Japanese people] wanted this to change, and I didn't know why they were so single minded, in just one direction, it was a mystery for all of us, but after this incident happened so many things were clear, for example who was actually backing up the government, and what kind of people they were, they were cruel and patriarchal people. That's how society was created from the very beginning, 20<sup>th</sup> century, such a long patriarchal history; so, we started to see the evidence, and that was quite a shock, and I don't know because I've been reading things from outside Japan, I don't know, and I've read a lot about the shock, but maybe the locals were a little bit more sympathetic.

Taki aggiunge come anche i media, tra cui il servizio pubblico radiotelevisivo giapponese NHK, fosse stato supportato dallo stesso culto religioso legato al partito politico Liberal Democratico.

Segue, così, una conversazione tra le due artiste su questo argomento, sperando entrambe che questo evento possa portare un cambiamento positivo nell'atmosfera sociale. Taki conclude il suo intervento, aggiungendo come

some Japanese have a problem with the government that wants to control the national funeral for Abe, so this means they want to end this problem with a beautiful end.

---

<sup>34</sup> Anna LOMBARDI, "Che cos'è la Chiesa dell'Unificazione cui la madre dell'assassino di Abe aveva donato i suoi beni", *la Repubblica*, [https://www.repubblica.it/esteri/2022/07/11/news/che\\_cosa\\_e\\_la\\_chiesa\\_dellunificazione\\_cui\\_la\\_madre\\_dellassassino\\_di\\_abe\\_ha\\_donato\\_tutti\\_i\\_suoi\\_beni-357401057/](https://www.repubblica.it/esteri/2022/07/11/news/che_cosa_e_la_chiesa_dellunificazione_cui_la_madre_dellassassino_di_abe_ha_donato_tutti_i_suoi_beni-357401057/), 11 luglio 2022, ultimo accesso 17 giugno 2023.

L'artista fa, inoltre, ulteriori riflessioni su altri problemi sociali che attanagliano il Giappone:

Also, for me, the government doesn't really want to solve the nuclear plant problem with Fukushima, the nursery problem, the pension problem, as we are losing pension resources, and they wanted to cover up those problems with the Olympic, as they had to cut budget for the event, but the government wants to enjoy this event. I feel we have many activists and artists living with this problem, but the government and patriarchal system want to hide those movements and their solution, that's what I'm feeling, so I think it's all the same situation in all countries I guess, but you can see many separations. One group is more radical working for equality and another group is ignoring the problem.

In risposta, contribuisco raccontando della situazione sociopolitica in Italia. Avendo condotto l'intervista il 28 luglio 2022, uno dei temi più importanti nel nostro Paese erano le elezioni per il partito politico a capo del nostro governo. Ho, quindi, parlato dei partiti favoriti dagli italiani al momento, dei diversi problemi che attanagliano il nostro Paese, ad esempio quelli nel campo lavorativo per i giovani, i quali faticano sempre più nel trovare un impiego adatto alle loro capacità e alla loro istruzione, e del DDL Zan, rifiutato dalla maggioranza del governo italiano.

Alla fine del mio intervento, l'intervista si conclude. Ringrazio le artiste per il loro tempo e la loro disponibilità, chiedendo loro se volessero una copia della mia tesi magistrale. Dopo aver ricevuto il loro responso positivo, porgiamo i nostri ultimi saluti, e interrompiamo la videochiamata.

## Capitolo 5: Rokudenashiko

### 5.1 Biografia

Igarashi Megumi, in arte Rokudenashiko (ろくでなし子, “buono a nulla”), è nata nel 1972 nella prefettura di Shizuoka. Nel 1990, per poter frequentare l’università, si trasferisce a Tokyo. Durante il 1994, dopo la laurea, decide di lavorare part-time in un’agenzia immobiliare. Tuttavia, in quanto ritiene il lavoro poco stimolante per la sua passione artistica, decide di licenziarsi. Nel 1997 riuscirà a debuttare come mangaka con l’opera *Fudousanya no Yamada-san* (『不動産屋の山田さん』, “Yamada l’agente immobiliare”), prendendo come ispirazione la sua esperienza di lavoro nell’agenzia immobiliare. Tuttavia, le diverse opere prodotte dalla mangaka non ottengono il successo sperato, e cerca di trovare un tema che possa essere originale e unico. Inizialmente, sceglie di rendere la sua vagina protagonista di un manga, pensando come fosse un argomento mai trattato fino a quel momento.<sup>1</sup>

Tuttavia, la scelta di produrre un manga sulla sua vagina nasce anche dall’insicurezza dell’artista avuta finora sul proprio corpo. Cresciuta in un ambiente familiare rigido e severo di stampo Buddhista, gli insegnamenti a lei impartiti dalla sua famiglia sono sempre stati incentrati sull’umiltà e la subordinazione nei confronti del proprio marito. Igarashi cresce, così, con l’immagine di una donna passiva, il cui corpo è considerato impuro, e ciò la porta a odiare il suo corpo. Non avendo mai visto l’immagine di una vulva, Igarashi inizia a provare un senso di vergogna nei confronti della propria vagina<sup>2</sup>: questo la porterà a sottoporsi a un intervento di labioplastica, il quale tuttora rimane uno dei più grandi rimpianti dell’artista. Tuttavia, ciò la porterà a una maggiore consapevolezza di sé e del suo corpo, desiderando di sdoganare l’immagine della vulva come immagine impura e peccaminosa ed eliminare il tabù ad essa associata.<sup>3</sup> L’obiettivo dell’artista è, infatti, rendere l’immagine della vagina “carina”, in modo da scioglierla dall’idea generale di una parte del corpo oscena e far sì che le persone possano comprendere come sia una parte del corpo naturale, importante.<sup>4</sup>

Oltre ai manga, Igarashi produce anche piccoli oggetti con la stampante 3D a forma di vulva, come portachiavi o miniature. Decide di portarli ai propri amici per mostrarglieli, e vedendo una reazione

---

<sup>1</sup> IGARASHI Megumi, *Profile* [プロフィール], <https://6d745.com/profile/>, 2017; Informazione ripresa dall’intervista condotta a Rokudenashiko il 22 settembre 2022.

<sup>2</sup> IGARASHI, *Profile...*, cit.

<sup>3</sup> Barbara MILLER, “#Femalepleasure” Press Kit, *#FEMALEPLEASURE: Cinque donne, Cinque culture, Una storia*, <https://www.femalepleasure.org/italiano>, 2018.

<sup>4</sup> IGARASHI, *Profile...*, cit.

alquanto positiva da parte loro, pubblica le foto di queste opere online sul suo blog. Sarà da queste immagini che l'artista inizia a ricevere commenti negativi sulla sua arte e sul soggetto da lei rappresentato, portandola alla decisione di rendere la produzione di opere a tema vulva il suo lavoro a tempo pieno. In seguito, organizza un crowdfunding per poter creare una canoa col calco della sua vagina: a tutti coloro che avrebbero donato, lei avrebbe inviato loro i dati utilizzati per stampare il 3D della canoa.

Nel gennaio del 2014 riesce a stampare il progetto grazie alle diverse donazioni, realizzando così una canoa che replicava la forma della vulva dell'artista. Tuttavia, ciò la porterà al suo primo arresto nel luglio del 2014, accusata di diffondere immagini oscene in seguito all'invio della scansione 3D della sua vagina ai donatori del crowdfunding. Viene rilasciata dopo poche ore, a differenza dell'arresto avvenuto agli inizi del mese di dicembre del 2014. A fine mese, viene decisa l'accusa per tre capi di imputazione: "esposizione di materiale osceno", "trasmissione e distribuzione di registrazioni elettromagnetiche oscene" e "distribuzione di mezzi di registrazione elettromagnetici osceni" (*Waisetsumono chinretsu* 「わいせつ物陳列」, *Waisetsu denjitekikiroku nado shoushin hanpu* 「わいせつ電磁的記録等送信頒布」, *Waisetsu denjitekikiroku kirokubaitai hanpu* 「わいせつ電磁的記録記録媒体頒布」).<sup>5</sup> Nel maggio del 2016, l'artista viene dichiarata colpevole di "distribuzione di mezzi di registrazione osceni", data la condivisione dei dati della sua vulva per la stampante 3D, ma non di "esposizione di materiale osceno". L'artista, pertanto, ha dovuto pagare una multa di 400.000 yen per il capo d'accusa colpevole.<sup>6</sup>

Riguardo l'arresto, l'artista ha così commentato il risultato del verdetto nel 2020, pubblicandolo in seguito sul suo blog:

Today, the Supreme Court ruled on my vagina art case. The result was disappointing: my appeal was rejected. I was found innocent in 2017 regarding the exhibition of my work, but I was convinced that the rest of the charges, for distribution of data, would also be transformed to "Innocent". So, I do not agree with the result. This all began because I wondered "Why are female genitalia considered obscene and taboo?", and in order to overturn its image, have been making cute, funny works. During my trial I argued: "The female genitals that are part of my body should not be judged obscene." I have challenged the police and the judiciary who tried to deprive me of the freedom to express things with my body as a motif. However the Supreme Court seems unable to escape from the old-fashioned value standard of "obscenity because it is a female genitalia". It is a strange thing that 3D data of my body is considered obscene while the deco-man, an art made from

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Julie TREBAULT, "Rokudenashiko", *Artist at Risk Connection*, <https://artistsatriskconnection.org/story/rokudenashiko>, 2016.

my body, is not. Although in advanced Western countries, regardless of gender, there is almost no arrest or detention for artistic expressions that use his/her genitalia as a motif, I think it is a very anachronistic judgment in 2020. I am sorry that the cooperation and efforts of the lawyers and supporters who have helped me so far have not been fully realized.

However, I still dare to call this judgment a “historical judgment.” It is extremely rare for the Supreme Court to rule on Article 175 of the Penal Code. In such a situation, although all my charges have not been acquitted, the appeals court confirmed that the deco-man’s work exhibition was acquitted. Therefore, my case should remain in the history of obscene trials in Japan. [...] Although it was a misdemeanor only punishable by a fine, I was unreasonably detained in jail for a long time, so at first, I had a grudge against the police. But I am thankful to them now for giving me an experience that I would not have had if I were living a normal life. The reason I started to create my vagina art seriously was that I received a large amount of slanders and bashings on a certain internet bulletin board. I have found that I really like to resist the unreasonable pressure of powers, organizations and groups that try to hold people down. Doing this has become my life work.<sup>7</sup>

Il legame dell’artista con il femminismo non nasce immediatamente: Igarashi inizia ad essere definita artista femminista dai media, in seguito alla rappresentazione positiva del corpo femminile, e la sua lotta per far riconoscere l’importanza e il valore della vulva a una società maschilista, influenzata da antichi insegnamenti Buddhisti<sup>8</sup>. Pertanto, questa definizione porterà Rokudenashiko a riconoscere se stessa come un’artista femminista.<sup>9</sup>

## 5.2 Opere

Tra le opere più famose di Rokudenashiko si possono trovare sicuramente i diorami creati con il calco in gesso della vulva dell’artista, i *Deco-man* (デコまん). Dall’unione delle parole *decorēshon* デコレーション e *manko* まんこ è nato il nome di queste piccole sculture. I *Deco-man* prendono diverse forme, da quella di una piccola lampada a quella di una cover per smartphone, partendo tutti

---

<sup>7</sup> IGARASHI Megumi, *About the Supreme Court’s ruling*, <https://6d745.com/2020/07/17/about-the-supreme-courts-ruling/>, 2020.

<sup>8</sup> “Recognition of the inevitable trajectory of human life, where the body deteriorates through illness and eventually meets with death, followed by the unsightly process of the putrefaction and dissolution of the corpse, was held to offer indisputable proof of the impurity and impermanence of the self and the deluded nature of one’s attachment to it. These circumstances resulted in the body becoming an important site for the discourse on impurity impermanence and the nature of desire and attachment. [...] in Buddhist narratives there was often a significant shift or slide from a discourse on the impurity of the body in general to a more clearly gendered discourse on specifically the impurity of the female body. Once the body was identified with the *female* body, it became a *sexual* body. And among the many attachments to the body, it was sexual attachment or lust that became the prime object of discussion within Buddhist writings. Women became the targets of criticism as the generators of lust and attachment and as the root cause of male delusion.” Rajyashree PANDEY, “Desire and Disgust: Meditations on the Impure Body in Medieval Japanese Narratives”, *Monumenta Nipponica*, 60, 2, 2005, pp.195-196.

<sup>9</sup> Informazione ripresa dall’intervista condotta a Rokudenashiko il 22 settembre 2022.



Fig. 33: Megumi Igarashi (Rokudenashiko), *Deco-Man* (デコまん), 2015.

dalla stessa base, ovvero il calco della vagina di Igarashi. L'obiettivo di questi calchi è rendere la figura della vulva più popolare e carina, in modo da eliminare la sua tradizionale immagine di "parte del corpo oscena", normalizzando così la sua esistenza e cercando di eliminare il tabù ad essa associata. L'indignazione dell'artista nasce sia dalla glorificazione da parte della società giapponese del pene, presente sia in alcune illustrazioni, sia nei festival, come nel famoso *Kanamara matsuri*, sia dalla presenza di materiale volto a sessualizzare la figura femminile, oggettificandola.<sup>10</sup> Oltre alle sopraccitate *Deco-man*, l'artista crea anche accessori come portachiavi, o paesaggi con miniature e posti su una base creata dal calco della vulva dell'artista. Il primo *Deco-man* creato da Igarashi, infatti, è un diorama raffigurante un paesaggio, sul quale vi

sono dei soldatini sull'erba, circondati da pietre e accompagnati da un albero. Il tutto è stato realizzato utilizzando sia il calco in gesso della vagina dell'artista, sia modellini già precostruiti in plastica incollati sul diorama.

Alcune di queste opere sono state esposte nella galleria KunstArzt, durante l'esposizione Bijutsu VAGINA (美術ヴァギナ) curata dall'artista Okamoto Mitsuhiro. In particolare, se ne possono trovare tre, recuperate da Rokudenashiko dopo aver ottenuto il verdetto dal giudice. Essendo infatti ritenuta non colpevole di aver esposto materiale osceno, tutte le opere *Deco-man* prodotte dall'artista erano state sequestrate dalla polizia. Pertanto, i tre pezzi artistici esposti nella galleria sono tra i lavori recuperati successivamente. Le tre opere presentano decorazioni e colorazioni diverse tra loro, per mostrare come la vulva possa essere resa giocosa e unica, cercando di slegarla dall'immagine solitamente legata all'erotismo e alla volgarità.<sup>11</sup>

Insieme alle tre *Deco-man*, Rokudenashiko ha esposto anche dei modellini ispirati alla produzione di giocattoli del marchio giapponese Takara Tomy, e creati nel 2021. I pezzi rappresentano tre veicoli, un aeroplano, una macchina e un treno che richiamano la forma della vulva, e cinque piccole statue raffiguranti delle persone per accompagnare l'opera. I veicoli sono dei termoplastici, realizzati tramite l'utilizzo della stampante 3D.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> IGARASHI, *Profile...*, cit.; Kate JUST, *Feminist Fan in Japan and...*, cit.

<sup>11</sup> "Bijutsu VAGINA", *KunstArzt*, <http://kunstarzt.com/VvK/355BVAGINA/BijyutsuVAGINA.htm>, 2021.

<sup>12</sup> *Ibid.*; Informazione ripresa dall'intervista condotta a Rokudenashiko il 22 settembre 2022.



Fig. 34: Megumi Igarashi (Rokudenashiko), *3D Manko torein + 3D Manko eapurein + 3D Manko ōpunkā* (3D まんこトレイン+3D まんこエアプレイン+3D まんこオープンカー, “Treno manko 3D + Aereoplano manko 3D + Macchina manko 3D), 2021.



Fig. 35: Megumi Igarashi (Rokudenashiko), *Ōshū sareta decoman* (押収されたデコまん, Deco-man sequestrati), 2021.

L'ultima opera esposta nella galleria è stata una casa per le bambole, al cui interno si può vedere la mascotte creata dall'artista, *Manko-chan* (まんこちゃん). All'esterno, vi sono tre modellini rappresentati la polizia, una statuina che raffigura l'artista, e un altro pezzo alle sue spalle, il quale rappresenta il personaggio creato da Rokudenashiko, *Pipo-kun* (ピーぽくん). La casa fa parte della collezione di *Hello Kitty*, mentre i modellini sono stati creati con la stessa tecnica dei precedenti veicoli, ovvero sono dei termoplastici realizzati con la stampante 3D. La scena rappresenta il momento del primo arresto dell'artista nel luglio 2014, come denuncia sia dell'ingiustizia subita dall'artista da parte del sistema giudiziario giapponese, sia della censura applicata alle sue opere, in quanto considerate oscene.



Fig. 36: Megumi Igarashi (Rokudenashiko), *3D Manko do-ru* (3D まんこドール, Bambole manko 3D), 2020.

Per rendere più accessibile le sue opere, l'artista ha deciso di gestire un workshop, dedicato a tutte le donne che desideravano avere una *Deco-man* tutta sua. A coloro che decidevano di partecipare, ma purtroppo non abitavano nei dintorni di Rokudenashiko, l'artista spediva loro il kit con tutte le istruzioni e l'occorrente, in modo da permettere alle donne di crearne una in totale autonomia. Tuttavia, Igarashi si rende conto della precarietà dei calchi: oltre alla difficoltà nel produrre dei modelli precisi, con il tempo le opere tendono a deteriorarsi. L'obiettivo dell'artista era creare delle opere che richiamassero la forma della vulva che potessero echeggiare nella società, come una porta, una macchina o una barca. È qui, infatti, che Rokudenashiko decide di utilizzare per la prima volta la stampante 3D come mezzo principale per le sue opere. Oltre ai lavori appena descritti della galleria KunstArzt, grazie a questa stampante l'artista realizza il progetto che la porterà a lottare contro la giustizia: la *Manboat* (まんボート), una canoa sulla quale è presente la stampa 3D della vulva di Igarashi Megumi. Tuttavia, la realizzazione richiede tecnologie e costi troppo elevati per



Fig. 37: Megumi Igarashi, *Man-boat* (まんボート), 2015.

l'artista. Pertanto, ha scelto di creare una raccolta fondi sul sito Campfire e di descrivere tutto il procedimento volto alla creazione della canoa sul sito Messy.<sup>13</sup> In un video creato da Rokudenashiko per attirare l'attenzione di potenziali donatori, l'artista mostra il progetto iniziale: innanzitutto si parte con la scansione della vagina di Igarashi, per poi tagliare lo stirene della grandezza della barca, in modo da stampare su di esso l'immagine scansionata. Come descritto nel paragrafo precedente, l'artista avrebbe donato a tutti coloro che avrebbero contribuito alla raccolta fondi la scansione della sua vulva utilizzata per realizzare la parte superiore della canoa. Sarà, infatti, questa decisione che

<sup>13</sup> IGARASHI Megumi, *Support MK Boat Project! — The World's First 3D Scanned Peach on the Beach—*, <https://6d745.com/en-campfire/>, 2015.

darà inizio al calvario dell'artista con la giustizia giapponese.

Rokudenashiko parla nel dettaglio delle sue vicissitudini legate ai suoi due arresti nel manga *Waisetsutte nandesuka* (『ワイセツって何ですか』, “Cos'è l'Oscenità?”). È stato pubblicato nel 2015 dalla casa editrice Kinyōbi in Giappone e tradotto in diverse lingue, come l'inglese, francese e spagnolo. La storia si apre con l'introduzione di Igarashi e del suo lavoro, per poi passare alla parte principale del racconto, dedicata prima al suo arresto nel luglio 2014, e infine a quello avvenuto a dicembre 2014. Tra un capitolo e l'altro Rokudenashiko inserisce dei piccoli inserti, i quali possono essere dei commenti da parte dei suoi avvocati, dell'artista stessa, oppure parti tratte dalle udienze dell'artista, compreso l'articolo 175 del Codice penale giapponese: Igarashi era stata accusata di aver violato questo articolo, in quanto prevede il divieto di vendere o mostrare in pubblico materiale di natura oscena.<sup>14</sup>



Fig. 38: Megumi Igarashi, copertina di *Waisetsutte nandesuka* (『ワイセツって何ですか』, “Cos'è l'Oscenità?”), 2015.

Alcuni pannelli dei manga di Rokudenashiko, tra cui quelli di *Waisetsutte nandesuka*, sono attualmente esposti nell'esposizione *Perdona, estoy hablando* (“Mi scusi, sto parlando”) del museo Centrocentro a Madrid. La mostra raccoglie una serie di fumetti autobiografici, nei quali gli autori hanno raccontato della loro vita in chiave universale, permettendo al lettore di poter riconoscere le tematiche trattate e rivedere se stesso al suo interno. Tra gli argomenti vi si trovano la famiglia, la salute, le condizioni lavorative, l'identità sessuale, le differenze sociali, la xenofobia e l'amicizia.<sup>15</sup>

Tuttavia, il manga non sarà l'unico mezzo che l'artista utilizza per denunciare i suoi arresti. Come precedentemente accennato nei paragrafi dedicati a

<sup>14</sup> IGARASHI Megumi, *Waisetsutte nandesuka?*, Tokyo, Kinyōbi, 5 aprile 2015, p.40.

五十嵐恵、『ワイセツって何ですか』、東京都、金曜日、2015、p.40.

<sup>15</sup> “Perdona, estoy hablando”, *Centrocentro*, <https://www.centrocentro.org/exposicion/perdona-estoy-hablando>, 2023; IGARASHI Megumi, *スペイン、マドリッドにある CentroCentro 美術館にて「Perdona, estoy hablando/ 失礼、私は話しています」展にわたしの漫画作品など* 出展中,

<https://6d745.com/2023/04/20/%e3%82%b9%e3%83%9a%e3%82%a4%e3%83%b3%e3%80%81%e3%83%9e%e3%83%89%e3%83%aa%e3%83%bc%e3%83%89%e3%81%ab%e3%81%82%e3%82%8bcentrocentro%e7%be%8e%e8%a1%93%e9%a4%a8%e3%81%ab%e3%81%a6%e3%80%8cperdona-estoy-ha/>, 2023.

Iwama Kasumi, anche Rokudenashiko partecipa all'esposizione organizzata dall'artista australiana Kate Just, *Feminist Fan in Japan and Friends*. Igarashi porta due esibizioni, intitolate *Court Performances*. La prima vede l'artista vestita come una poliziotta carina, intenta a leggere tutte le accuse di Igarashi citate a corte. La seconda esibizione, invece, vede la lettura della difesa del suo avvocato avvenuta in tribunale. Tutti i materiali non erano ancora stati resi disponibili al pubblico, e nessun giornale ne aveva ancora mai parlato. La maggior parte delle accuse erano incentrate sul definire l'arte di Igarashi come pornografia piuttosto che arte. Grazie a queste esibizioni, l'artista ha potuto rendere più comprensibile e accessibile la sua esperienza con il sistema giuridico giapponese ai diversi ricercatori e fan interessati.<sup>16</sup>



Fig. 39: Megumi Igarashi, *Court Performance #1*, 2016.

Al momento, l'artista si sta concentrando sulla trasposizione delle sue opere nel mondo del metaverso, rendendo le proprie opere degli NFT, *non-fungible token*<sup>17</sup>. Il lavoro a cui Igarashi sta

<sup>16</sup> Kate JUST, *Feminist Fan in Japan and...*, cit.

<sup>17</sup> Gli NFT sono contenuti digitali "non copiabili", ovvero "certificati digitali non duplicabili che attestano l'originalità e la proprietà univoca di un bene fisico o digitale. Dal secondo decennio del ventunesimo secolo il loro impiego è in ampia espansione in specifiche applicazioni nel campo dei giochi online, del collezionismo digitale e della criptoart, di cui garantiscono autenticità tracciandone in forma immutabile i passaggi di proprietà. [...] Gli NFT si sono imposti

attualmente preparando è un museo virtuale, *Rokudenashiko Bācharu Myu-jiamu* (「ろくでなし子バーチャルミュージアム」, “Museo Virtuale di Rokudenashiko”) Nonostante l’artista gli abbia conferito la denominazione di “museo”, l’opera è in realtà un videogioco nascosto: inizialmente, lo spettatore è libero di vagare nel museo virtuale, osservando le diverse opere in NFT dell’artista esposte (permettendo di poterle vedere nel dettaglio). Ha, inoltre, la possibilità di parlare con le mascotte create da Rokudenashiko, come *Pipo-kun* o *Manko-chan*. Tuttavia, lo spettatore è improvvisamente costretto a giocare a un gioco ambientato in prigione. Viene, così, fatto nuovamente riferimento agli arresti dell’artista, ponendoli in un contesto artistico come denuncia alla censura. L’opera sarà esposta nella galleria ArtLabTOKYO Aoyama dal sei giugno dell’anno corrente. Al momento, è esposta la prima versione nel museo Centrocentro nell’esposizione *Perdona, estoy hablando*, insieme ai pannelli dei suoi manga.<sup>18</sup>

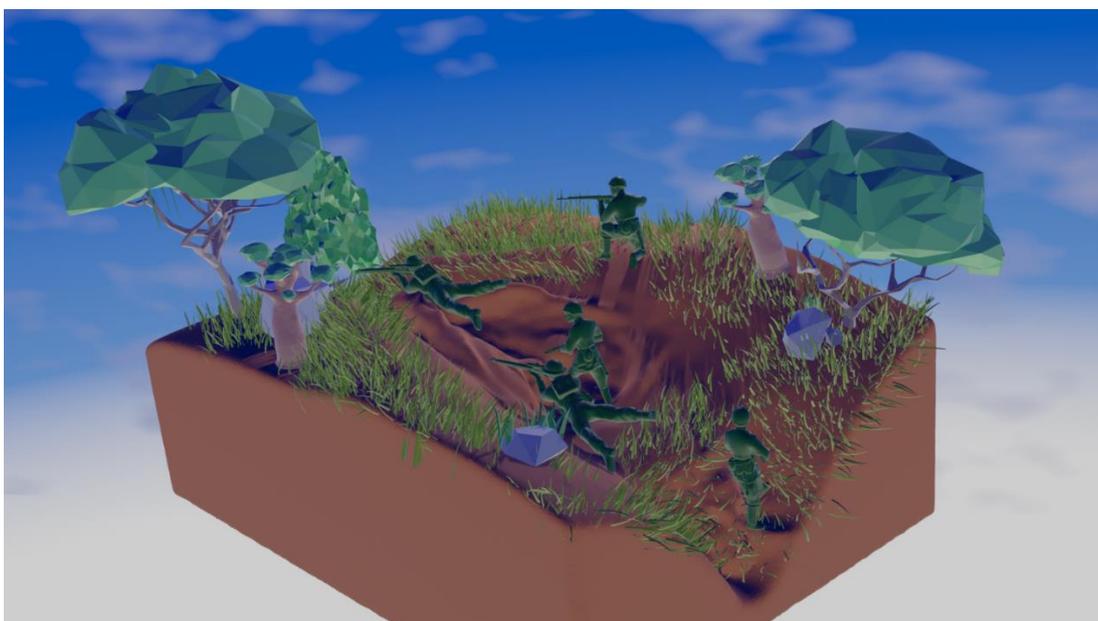


Fig. 40: Megumi Igarashi, *Manko no NFT “mugen ni dekorēshon dekiru 3D decoman”* (まんこの NFT 「無限にデコレーションできる 3d デコまん」, “NFT della manko, ‘per poter fare una decorazione illimitata della Deco-man 3D’”), 2021.

---

con amplissima risonanza nell’arte digitale, nel cui ambito consentono di decentralizzare il processo di esposizione e commercializzazione, fornendo massime garanzie alla tutela del diritto d’autore e garantendo l’accesso a mercati di avanguardia” Fonte: “non-fungible token”, in *Dizionario Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/non-fungible-token/>.

<sup>18</sup> IGARASHI, *スペイン、マドリードにある CentroCentro...*, 2023.

### 5.3 Intervista

Data la mia possibilità di svolgere un programma di scambio nell'università giapponese Showa Women's University, ho potuto condurre l'intervista a Rokudenashiko dal vivo, durata due ore. Pertanto, il 22 settembre 2022 sono stata invitata a casa dell'artista. Il materiale è stato raccolto sia grazie al permesso a me concesso di poter registrare l'intera conversazione, sia grazie a Igarashi, la quale mi ha inviato successivamente all'intervista un documento contenente le risposte da lei date per ogni domanda e le foto delle sue opere. Le lingue utilizzate per svolgere l'intervista sono state l'inglese e il giapponese. Grazie all'ausilio di una mia amica giapponese, è stato possibile avere una traduzione simultanea della conversazione, in modo da non perdere nessun dettaglio della conversazione. Ciononostante, nella registrazione non si riescono a percepire chiaramente le parole dell'artista, essendoci dei rumori di sottofondo che hanno disturbato la conversazione, ma soltanto la traduzione in inglese. Dunque, l'intervista è stata trascritta utilizzando la traduzione in italiano da me prodotta, inserendo nelle note la risposta nella lingua originale, il giapponese, derivata dal documento inviatomi dall'artista via e-mail. Nella traduzione italiana verranno inserite delle integrazioni recuperate dalla conversazione, avendo tradotto le informazioni recepite dall'inglese all'italiano.

Poco dopo essere state accolte a casa sua, è stato dato inizio all'intervista, partendo con la prima domanda: 「アート（あなたの場合はマンガと3Dプリンター）への情熱はどのようにして始まったのですか。それがどのようにして、マンコやフェミニストアートにつながったのでしょうか。」（“Com'è nata la sua passione per l'arte (nel suo caso manga e stampa 3D)? Come l'ha portata a produrre arte femminista e sulla vagina?”). La parte iniziale della risposta dell'artista si è incentrata sulla spiegazione di come abbia iniziato a produrre arte incentrata sulla figura della vulva:

わたしは元々漫画家で、主に性的な話を体験したり取材して漫画にしていました。日本には様々な体験漫画がありますが、マンコについては誰も描いてない事に気づき、マンコと言えばこの人と呼ばれるくらい専門家になろうと描きはじめました。最初はただの思いつきでバカバカしい事をしているから、ろくでなし子と言うペンネームにしました。しばらくするとマンコにまつわるネタが尽きて来たのでマンコの型をとり、それに色を塗ったり人形を乗せてかわいくしてマンコのアートだと言って友人に見せて笑っておりました。それらがネットの記事に取り上げられた瞬間、2ちゃんねるという悪口サイト（今は5ちゃんねる）で予想以上の罵詈雑言を受けたのですが、そこではじめ

て、なぜマンコと言うだけでこんなに忌み嫌われるのか？と疑問に思い、そこからむしろ本格的にマンコの作品を制作するようになりました。

(Ho iniziato a scrivere manga utilizzando le mie esperienze; tuttavia, queste non erano considerate interessanti, in quanto in Giappone esistono molti manga su varie esperienze. Pertanto, ho iniziato a raccontare di storie sessuali e di genere che potessero spiccare di più tra gli altri manga. Ho scelto, così, di parlare della vagina. Dato che mi era venuto in mente di far qualcosa di stupido, ho deciso di usare lo pseudonimo Rokudenashiko. Inizialmente avevo deciso di scrivere manga serializzandoli, ma in seguito ho esaurito le storie da raccontare su di loro. Ho deciso, così, di passare alla produzione di altro materiale diverso dai manga. Ho iniziato a creare il calco in gesso della mia vulva, l'ho colorata, e l'ho decorata con dei modellini, chiamandola *Manko Āto* [まんこアート “Arte della vagina”]. Ho mostrato ai miei amici alcuni miei lavori a mo' di gioco, chiedendo loro, ad esempio, “indovina che cos'è questo portachiavi”, ed era un gioco divertente. Tuttavia, non appena ho pubblicato su internet le foto, ho ricevuto insulti di ogni tipo, più di quanto mi aspettassi, su 2chan, un sito di insulti (ora diventato 5chan). In quel momento mi sono chiesta perché dire “vulva” fosse così ripugnante per le persone, decidendo, così, di concentrare seriamente la mia arte sulla vagina.)

Successivamente, descrive come abbia deciso di utilizzare come mezzo artistico la stampante 3D, per poi concludere spiegando brevemente come la sua arte sia stata definita femminista:

マンコと言えば昔から男性向けのエロチックな表現が定番で退屈なので、最新のテクノロジーとかけあわせたハイテクなマンコアートをしたと思っていました。また、マンコは手の平サイズなので展示会で展示するには沢山作らないと見栄えがしません。そこで大きなマンコの作品を作りたいと思っていたところ、3Dプリンターの技術を使う事を思いついたのです。（結果、それが警察に目を付けられて2014年7月と12月の2回の逮捕に繋がりました）どのようにフェミニズムに繋がったかと言えば、最初から戦略的にフェミニズムアートをしたかった訳では全くなく、ただの思いつきでしたが、まんこ（女性の身体）のタブーについて表現していますし、海外メディアからも自然とフェミニズムアートだよねと言われるので、自然とそうなんだと思うようになりました。

(Dato che la vagina è sempre stata espressione usuale e noiosa di erotismo per gli uomini, volevo fare della *Manko Āto* combinando le più alte e recenti tecnologie. Inoltre, dato che la vulva è della grandezza di un palmo della mano, per poterla esporre bene in una mostra è necessario che ne vengano prodotte molte. È stato allora che ho deciso di crearne una in grandi dimensioni; pertanto, mi era venuta l'idea di realizzarne una utilizzando la stampante 3D (Ciò ha attirato l'attenzione della polizia e, come risultato, sono stata arrestata sia nel luglio 2014, sia a dicembre 2014). Per quanto riguarda come sia arrivata al femminismo, inizialmente la mia intenzione non era produrre arte

femminista in modo strategico, era solo un'idea, ma dato che ho rappresentato il tabù della vagina (e del corpo femminile), i media internazionali mi hanno detto senza pensarci due volte che si trattava di arte femminista, così iniziato anch'io a pensare che lo fosse.)

Al termine della risposta, l'artista passa subito alla mia domanda successiva:

あなたの漫画『What is Obscenity? The Story of a Good for Nothing Artist and Her Pussy』を読ませていただきました。この漫画を読んで、いくつか疑問に思ったことがあります。私が読んだ限りでは、一般的な意見は常に批判的なものと賞賛するものとに分かれていました。他の作品と比較して、この漫画はどのように受け止められていたのでしょうか？また、『マンボート』などこれまでの作品と比較して、最新作はどのように受け止められているのでしょうか。

(Ho letto il suo manga *What is Obscenity? The Story of a Good for Nothing Artist and Her Pussy*, e avevo delle domande a riguardo. Ho letto che l'opinione generale si è sempre divisa tra un'idea più critica e una più a favore. Rispetto alle altre opere d'arte, come ha reagito la gente a questo manga. Inoltre, come hanno reagito le persone alle sue ultime opere rispetto alla reazione avuta per opere come *Man Boat*?)

La risposta di Igarashi è molto generale, concentrandola solo su un parere riguardo l'opinione ricevuta su di sé e sulle sue opere sia da un pubblico estero, sia da un pubblico giapponese, illustrando le differenze tra i due:

わたしの活動は逮捕されるまでは大半の人がバカにして、取材されるのもおじさんが読むエロチックな週刊誌がほとんどでした。しかし逮捕されて無実を主張し裁判をはじめた頃から流れが変わり、日本のメディアも芸術家としてわたしを紹介する様になり、世界にも名前が売れました。2021年に京都のアートギャラリーに展示しましたが、そこではじめて裁判や事件とは関係なく作品についての批評を美術評論家にされました。(つまり美術家として認められたという事です)とはいえ、最終的には3Dデータの頒布が有罪になった事もあるのと、そもそもいまだにマンコと言うとNGなメディアは多いので、日本では相変わらず無視されている状態です。

(Fino al momento del mio arresto, la maggior parte della gente mi prendeva in giro, ed ero principalmente intervistata su settimanali erotici da uomini anziani. Venivo trattata come se fossi una scrittrice di manga pornografici, essendo il mio contenuto molto sessualizzato. Tuttavia, iniziato il processo, i media giapponesi hanno iniziato a presentarmi come artista, e il mio nome divenne famoso a livello globale. Le persone nel mondo non sono mai state critiche nei miei confronti, hanno sempre avuto un atteggiamento positivo, a differenza della società giapponese. Nel 2021, quando ho esposto i miei lavori in una galleria d'arte di Kyoto, sono stata criticata per la prima volta da un critico d'arte per il mio lavoro a prescindere dal mio arresto (in pratica, sono stata riconosciuta come artista). Tuttavia, alla fine del processo, sono stata accusata di essere colpevole per la distribuzione

dei dati 3D, e dato che, alla fine, i media giapponesi non autorizzati a parlare di vagina sono tanti, io sono ancora ignorata dal pubblico giapponese.)

La prossima domanda che le porgo è concentrata sull'arresto, punto di svolta dell'artista. Sempre in relazione al manga, nonostante nella domanda precedente l'artista non vi abbia fatto riferimento, le chiedo:

このマンガを読んで、裁判の様子や、社会の偏見による無駄な告発を拝見しました。逮捕されたことで、マンコアート、あるいは一般的なアートに対する考え方が変わったのでしょうか。また、フェミニズムや日本社会における女性や女性らしさについての考え方も変わりましたか。

(Leggendo questo manga, ho visto com'è andato il processo e le inutili accuse a causa del pregiudizio nella società. Per caso l'arresto ha cambiato il suo approccio nei confronti della *Manko Ato*, o nei confronti dell'arte generalmente. Questo evento ha cambiato la sua visione sul femminismo e sull'approccio della società giapponese verso le donne e la femminilità?)

La risposta inviata dall'artista è breve e concisa; tuttavia, durante il colloquio, Igarashi ha condiviso più informazioni a riguardo; pertanto, nella traduzione seguente saranno inserite delle parti non presenti nella risposta in giapponese:

わたしの環境については、サポーターも以前よりは増えてアートをしやすくなったり 家族ができて海外に移住したり（現在は日本在住）とおおいに変わりましたが、日本におけるマンコにまつわる矛盾した観念や事象は上記の通りあまり変わっていないと感じます。

(Per quanto riguarda la mia vita, credo sia cambiata molto. Il numero di sostenitori è aumentato, è diventato più semplice per me produrre arte, sono riuscita a costruirmi una famiglia, e ho vissuto all'estero (ora, però sono tornata in Giappone). Tuttavia, sento come se le contraddizioni e le condizioni precedentemente menzionate riguardo la vulva in Giappone non siano cambiate.)

Segue, ora, ciò che l'artista ha aggiunto durante il nostro incontro, facendo accenno al progetto a cui l'artista sta attualmente lavorato, e di cui si è fatta menzione nel precedente paragrafo:

A questo punto della mia vita mi sentivo persa, non sapevo che fare; pertanto, ho scelto di allenarmi sulla produzione di opere tramite l'utilizzo della stampante 3D. Tuttavia, ho trovato di recente ciò che voglio veramente fare, e coinvolge l'alta tecnologia, come il metaverso o la realtà virtuale, andare in altre dimensioni, e voglio fare ciò sempre incentrandolo sulla vagina. Al momento sto creando un gioco dove le persone possono avere un'esperienza vera, e voglio cercare di venderne i dati. Tuttavia, per non essere nuovamente arrestata, ho deciso di decorare i modelli 3D, in modo che non possa essere accusata.

Subito dopo la risposta, Rokudenashiko passa alla mia domanda successiva, la quale si incentra sulle principali differenze da lei notate sul trattamento riservato agli uomini e alle donne in

Giappone, come ad esempio il grande tabù posto dalla società sul corpo femminile, molto sessualizzato:

また、ご結婚やマンコアートの制作をきっかけに、女性が過度に性的な存在であり、自分の体を自由に話すことがタブー視されるなど、男女間の大きな隔たりがあることを実感されたとお聞きしました。そのほかには、どのような点で違いを感じましたか。

Ho anche letto [nel manga] che, grazie al suo primo matrimonio, e con l'inizio della produzione di *Manko Ato*, hai realizzato come ci fosse una grande disparità tra uomo e donna: per esempio, è ancora presente l'idea della donna molto sessualizzata, rendendo così difficile parlare liberamente del proprio corpo, visto come un tabù. In quali altri aspetti [della vita] ha riscontrato queste differenze?

Nella sua risposta, Rokudenashiko fa riferimenti legati ad esperienze personali, come quando è stata intervistata in televisione, proibendole di menzionare la parola *manko* o qualsiasi derivato, come il nome delle sue opere *Deco-man*:

おそらく日本だけでなく、世界の女性は子供の頃から自分の性について話すことを親から禁じられて成長しています。男の子がちんこと言ったり冗談を言う事は笑って許されても、女の子がまんこの名前を口にすれば「そんな事言っちゃダメ」と止められます。なんだかよくわからないけど触ったり見てはならない何かと思ひ込まされ長らく暮らしているので自然とタブー観は強まります。またちんこと違ってマンコは股の内側にあるので、女性は日常生活においても男性が自分のチンコを意識するようにはマンコを感じていません。生理が毎月来て面倒な場所、くらいの認識です。だから自分のマンコに愛着も感じにくい。男性は自分のチンコに愛着を持って息子と呼びますが、そんな呼び方ありません。日本ではさらにテレビやラジオで「ちんこ」と言っても OK ですが、「まんこ」と言った女性タレントは番組を降板させられるおかしなルールがいまだにあります。

(Probabilmente non solo in Giappone, ma in tutto il mondo, alle donne viene proibito dai propri genitori di parlare di sessualità durante l'infanzia. Ai ragazzi è permesso ridere e scherzare sui propri peni, ma quando una ragazza nomina la vulva, la si ferma dicendole di non dire cose del genere. Alle ragazze, vivendo a lungo con l'idea che sia qualcosa da non toccare o non vedere, l'idea che sia un tabù si rafforza spontaneamente. Inoltre, essendo la vagina all'interno dell'inguine a differenza del pene, non la percepiscono quotidianamente come gli uomini sentono il proprio pene. È riconosciuta solamente come quel punto fastidioso da cui ogni mese arrivano le mestruazioni. Pertanto, è difficile per una donna apprezzare la propria vulva. Gli uomini, invece, apprezzano maggiormente il loro pene, chiamandolo anche "figlio", mentre per noi un nome del genere non esiste. Inoltre, se in televisione o alla radio si dovesse nominare la parola "pene" non ci sarebbero problemi, ma esiste

ancora una strana regola secondo la quale una donna, se dovesse dire la parola “vagina”, verrebbe cacciata dalla trasmissione.)

Al termine della risposta, le chiedo in modo più diretto il pensiero generale della società giapponese nei confronti dell’idea femminista, senza interrompere il discorso precedente:

日本社会におけるフェミニズムについて、どのように受け止められ、どのようなトピックが議論されていると思いますか？日本社会が女性や女性らしさに対して持っている一般的な考え方はどのようなものですか？

(Continuando con il femminismo nella società giapponese, come pensa sia percepito e quali sono gli argomenti maggiormente discussi? Qual è l’idea generale che la società giapponese ha nei confronti delle donne e della femminilità?)

A questa domanda, l’approccio dell’artista si è diviso in due: nel documento da lei inviato, ha risposto dando una sua opinione a riguardo; durante la nostra conversazione, invece, ha chiesto la mia opinione sul femminismo in Italia, in modo da vedere le differenze tra i due contesti culturali. Dalla mia risposta, si è notato come le tematiche trattate dai movimenti femminista dei nostri Paesi non sono dissimili, anzi vi sono diverse similitudini. Un esempio è il numero di donne nei posti di lavoro, il quale sta aumentando, nonostante però si percepisca ancora una certa disparità tra il numero di uomini e il numero di donne.<sup>19</sup> In seguito alla mia domanda, anche l’artista commenta sulla percentuale di donne nel mondo del lavoro, in particolare nella politica, affermando come

In Giappone, il numero di politici è molto sbilanciato: nonostante il numero di donne politiche siano aumentate, hanno ancora l’idea dell’uomo lavoratore e della donna casalinga, senza avere intenzione di cambiare la situazione.

La risposta all’interno del documento, invece, si incentra sulle problematiche delle donne affrontate ogni giorno in Giappone, e come siano ancora predominanti gli ideali maschilisti di stampo patriarcale. Anche qui fa riferimento al numero di donne in politica, arricchendo la risposta con altri esempi ed esperienze:

最近は SNS の発展により、明らかに男尊女卑な考えや事件—女性を家庭に縛るような考え方やセクシャルハラスメント—が起きた時に強いバッシングがあり、企業はイメージが悪くなるし有名人は仕事がなくなるので、表面的には女性の生きづらさに社会が寄り添う動きになっていると思います。ただ政府の主要政党が保守的ですし、女性議員も増えたとはいえ男性優位的な考えに従う議員

---

<sup>19</sup> Vito DE CEGLIA, “Italia prigioniera del gender gap: una donna su due assunta part time”, *la Repubblica*, [https://www.repubblica.it/economia/rapporti/osservazioni/italia/conad/2023/02/27/news/italia\\_prigioniera\\_del\\_gender\\_gap\\_una\\_donna\\_su\\_due\\_assunta\\_part\\_time-389772183/](https://www.repubblica.it/economia/rapporti/osservazioni/italia/conad/2023/02/27/news/italia_prigioniera_del_gender_gap_una_donna_su_due_assunta_part_time-389772183/), 27 febbraio 2023, ultimo accesso 30 aprile 2023.

の方が力を持っていて、働く女性や子育てサポートについては欧米社会と比較してもまだまだだと感じます。

(Di recente, con la diffusione dei social media, si è visto un forte attacco nei confronti di idee o episodi apertamente maschilisti, come il voler relegare la donna alle faccende casalinghe, o le molestie sessuali; inoltre, [in questi casi] l'immagine delle aziende è peggiorata e le celebrità hanno perso il lavoro. Pertanto, in apparenza penso che la società si stia attivando per accogliere le difficoltà che le donne incontrano nella loro vita. Tuttavia, i principali partiti al governo sono conservatori, e nonostante le donne parlamentari stiano aumentando, coloro che seguono ancora idee maschiliste sono ancora potenti; perciò, penso che il sostegno dato alle donne lavoratrici e alle madri non sia ancora all'altezza di quello delle società euro-americane.)

Al termine della conversazione, ricominciamo subito con l'intervista, passando alla domanda successiva. Come nelle altre due precedenti interviste, ho domandato anche a Rokudenashiko il suo rapporto tra l'essere artista e l'essere donna, e come questi aspetti si relazionano tra loro:

女性であることを中心に作品を展開されていますが、アーティストであること、女性であることはどういうことなのか、お聞きしたいと思います。作品を通して自分を表現する女性なのか、女性であることを表現するアーティストなのか。これらの側面は、あなたの作品や考え方の中でどのように実行されているのでしょうか？また、日本における女性アーティストのあり方について、様々な議論がある中で、どのようにお考えでしょうか？

(Dato che la sua arte si concentra sulla femminilità, volevo chiederle: cosa vuol dire per lei essere un'artista ed essere una donna? Lei è una donna che esprime se stessa attraverso le sue opere d'arte, o è un'artista che esprime cosa voglia dire essere donna? Come sono stati rappresentati questi aspetti nella sua arte? In generale, cosa vuol dire essere un'artista donna in Giappone, date tutte le controversie?)

Avendo letto in precedenza le mie domande (previo invio due giorni prima dell'intervista via e-mail), l'artista ha incluso anche la risposta alla domanda 「フェミニストのアーティストや活動家としての経験の中で、フェミニスト運動の中に何らかの矛盾や偽善を見出したことはありますか？」 (“Ha mai trovato incongruenze o ipocrisie nei movimenti femminista durante la sua esperienza di artista e attivista femminista?”), posta nel mio documento a lei inviato subito in successione. Tuttavia, nella risposta a me inviata nei giorni successivi all'intervista, Igarashi ha solamente incluso la risposta alla seconda domanda sulle ipocrisie nei movimenti femminista, mentre ha risposto al primo quesito durante il nostro colloquio. Ciò che segue è l'opinione di

Rokudenashiko sul rapporto che la sua arte e la sua femminilità hanno. Il risultato è stato molto diverso da ciò che si è potuto evincere dalle altre artiste:

Non ho pensato di me stessa come una donna, nel senso in cui non sono diventata un'artista perché sono una donna, ho iniziato perché mi chiedevo come la gente potesse odiare così tanto la vagina, e così come non sono un'artista che presenta le sue opere come una donna. Pertanto, il modo in cui ho deciso di lavorare ora non è stato influenzato dal mio essere donna, ma da come abbia realizzato quanto fosse odiata la vagina dalle persone.

Igarashi, tuttavia, concentra la maggior parte della sua risposta nella domanda sull'ipocrisia trovata nei movimenti femminista, portando a sostegno della sua tesi alcune sue esperienze personali, legata principalmente al rapporto tra le persone e le artiste femministe giapponesi e i temi rappresentati da Rokudenashiko. Dalla sua risposta emergono sia l'esistenza nella società giapponese di diverse correnti di pensiero femministe, sia le opinioni dell'artista a riguardo.

私の逮捕から8年経った現在は、多様性や反差別やフェミニズムがブームでその様な特集が展覧会やイベントなども普通に組まれています（昔はフェミニストだとかフェミニズムアートとプロフに書くと取り上げてもらえないので女性美術家はフェミニズムを大々的に出しませんでした）。それは良い事なのですが、しかしフェミニストですら、生理の話はしてもマンコについては恥ずかしいイメージが強いのか積極的にはしませんし、やはり女性であってもマンコが嫌いな人やバカにする人は多いと感じます。わたしのやっている事が低俗で下品だとして、フェミニストでも嫌う人は多いです。また、非常に残念な話をしますと、わたしの2回目の逮捕時（2014年12月）には共犯として、当時作品を展示していたフェミニストの経営するアダルトグッズショップのオーナー・北原みのり氏も逮捕されましたが、彼女はマンコはワイセツだと認めて罰金を支払い早期に釈放されました。一方わたしは最高裁まで争いマンコはワイセツではないと主張しました。この件で残念ながら北原氏とは袂を分かつ事となりました。北原氏は日本のフェミニスト界に権力があるので、以降、北原氏傘下のフェミニスト（大学教授や文筆家や活動家）はわたしを無視するようになりました。さらにSNSで自分がフェミニズムの話をする、男性嫌いの過激なフェミニストや萌え絵が嫌いなフェミニストから「お前はフェミニストじゃない」と言われ、アンチフェミニストからは「クソフェミ」と罵られ、その様な論争にも疲れてしまいました。この様な経緯で、わたしはフェミニストである事がよくわからなくなっております。今はフェミニズムとか女性であるとかに関係なく、わたしが楽しいかどうかを第一に考えて作品作りをしています。

(Dal momento del mio arresto, avvenuto otto anni fa, ad adesso, la diversità, l'antidiscriminazione e il femminismo sono in piena espansione, diventando delle caratteristiche trattate comunemente negli

eventi e nelle esposizioni (in passato, le artiste non scrivevano di essere femministe o produrre arte femminista, in quanto le artiste femminista non venivano prese in considerazione). Penso sia una cosa positiva; tuttavia, ci sono ancora femministe che provano imbarazzo nel parlare di mestruazioni o di vagine, pertanto anche se sono delle donne, sento come se ce ne siano ancora tante che odiano o prendono in giro la vulva. Ci sono anche tante femministe che odiano ciò che faccio perché lo reputano volgare e indecente. Oltretutto, purtroppo, al momento del mio secondo arresto (dicembre 2014), in qualità di complice è stata arrestata anche Kitahara Minori, la proprietaria femminista di un negozio di articoli per adulti presso il quale esponevo i miei lavori; tuttavia, lei ha ammesso che la vagina era qualcosa di “osceno”, e pertanto è stata rilasciata dopo aver pagato la cauzione.<sup>20</sup> Io, invece, ho lottato fino alla fine con il giudice per far sì che riconoscesse che la vulva non è oscena. Purtroppo, in questa occasione, mi sono separata da Kitahara. Dato che nell’ambito femminista giapponese Kitahara è una persona di rilievo, da allora in poi tutte le persone femministe a lei affiliate (come professori universitari, scrittori e attivisti) mi hanno ignorata. Inoltre, quando parlo di femminismo sui social network, mi viene detto dalle femministe estreme che odiano gli uomini e dalle femministe che odiano le immagini *moe*<sup>21</sup> che io non sono una femminista, mentre dalle persone antifemminista sono chiamata “fottuta femminista”, e sono stanca di queste discussioni. Per queste ragioni, non capisco più cosa voglia dire essere femminista. Indipendentemente dal fatto che le mie opere possano essere femministe o meno, realizzo opere considerando principalmente se mi stia divertendo o meno.)

Dopo il termine della sua risposta, nasce un dibattito sul tema dell’ipocrisia all’interno dei movimenti femministi, in modo da comprendere al meglio la sua posizione e dare validità al suo pensiero, affermando come anche il suo punto di vista sul femminismo non sia errato, essendo incentrato sulla parità tra uomo e donna. Successivamente, decido di cambiare argomento, vedendo anche l’artista poco entusiasta nel ricordare eventi legati a quei momenti. Concentro la mia domanda sul periodo pandemico appena trascorso, in modo da poter vedere se e come questo periodo si sia riflesso nella sua visione artistica: 「コロナウイルスが起こっている今、あなたのアートや芸術的視点は影響を受けていますか？フェミニズムの観点から、日本の社会的背景が変わったと感じましたか？」 (“Volevo chiederle se la sua arte e il suo punto di vista artistico siano stati influenzati dalla pandemia. Ha percepito un cambiamento nella società giapponese da un punto di vista femminista?”). Con la sua risposta, l’artista ha raccontato di alcuni

---

<sup>20</sup> Kyodo, “Writer released after arrest over displaying salacious objects at adult shop”, *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/12/08/national/writer-released-after-arrest-over-displaying-salacious-objects-at-adult-shop/>, 08 dicembre 2014.

<sup>21</sup> Definizione di *moe*, da Jisho.org: “Moe (slang) is a Japanese slang word. It means ‘a rarefied pseudo-love for certain fictional characters (in anime, manga, and the like) and their related embodiments.’”.

sui momenti di vulnerabilità avuti in seguito al periodo pandemico, mostrando come questi abbiano influenzato la sua vita e il suo approccio verso l'arte.

コロナは様々な価値観を覆しました。たとえばわたしはこんな事で逮捕される日本は生きづらいと感じてアイルランドに移住しましたが、外国には日本とは違う生きづらさや不便さがある事をヨーロッパの厳しいロックダウンや人々の衛生観念の違いなどから感じました。またワクチンやマスクを推奨する人と反対する人とで身近な仲間内でも敵と味方の分断がよりくっきり現れました。すでに SNS では「敵か味方」の二項対立な論争が起きやすい状況でしたが、コロナでより一層分断が強まったように感じます。またコロナ禍で世界的に人々が貧しくなった事から政党が右傾化する国々も増えているように感じます。女性や LGBTQ 等マイノリティに寄り添う社会を目指す人達と、そんな事より自分達が貧困なのは移民や外国人のせいだからと外国人を差別し国粋主義を唱える人達の分断はますます深まりそうです。この様な暗く殺伐とした時代だからこそ、わたしはバカバカしくて楽しいアートをやりたいと強く感じています。

(Il Coronavirus ha ribaltato molti valori. Per esempio, mi sono trasferita in Irlanda in quanto ritenevo difficile vivere in un Paese come il Giappone in cui si può essere arrestati per certe cose [Manko Art]; tuttavia, ho percepito disagi e difficoltà all'estero diversi da quelli in Giappone, come il lockdown severo in Europa e il concetto di salute diverso. Inoltre, è apparsa in modo molto evidente la divisione tra amici a favore della mascherina e dei vaccini, e tra coloro che si oppongono. Il confronto tra le fazioni di chi è "a favore o contro" era già comune sui social network, ma con l'arrivo del COVID, questa divisione sembra essersi rafforzata. Inoltre, sembra che a causa dell'impoverimento causato dalla crisi pandemica, un numero crescente di nazioni abbia spostato il proprio partito [governante] verso destra. La divisione tra le persone che mirano ad avere una società più inclusiva sulle minoranze come le donne o la comunità LGBTQ+ e quella tra coloro che sostengono il nazionalismo discriminando gli stranieri, in quanto pensano che siano stati gli immigrati e gli stranieri a rendere povera la popolazione, è destinata a diventare sempre più profonda. In questo periodo così buio e sconcertante, sento fortemente la necessità di fare arte sciocca e divertente.)

Dopo aver dato la sua opinione su ciò che ha vissuto durante il periodo pandemico, Rokudenashiko procede con la risposta all'ultimo quesito, incentrata sui futuri lavori e prospettive dell'artista in programma: 「他に何か新しいプロジェクトに取り組んでいますか。まんこの重要性を失わずに、他のフェミニスト的な題材を描くことに興味はありますか。」 (“Sta lavorando a un altro nuovo progetto? È interessata a rappresentare altri soggetti femministi, senza perdere

l'importanza della vagina come tema?"). Facendo riferimento alle sopra citate opere in arrivo create con l'ausilio delle nuove tecnologie, come il metaverso e la realtà virtuale, l'artista risponde:

わたしは逮捕の報道で良くも悪くも名が売れた為、SNS では何か言えばバッシングされて来ました。2016年以降は出産子育てしながら3Dモデリングの勉強をして新作も作って2021年に作品展示はしましたが、その後何をやりたいかわからなくなり。最近まで悩んでおりました。現在は⑦でも回答した様に、フェミニズムとかは一旦脇に置き、「楽しさ」を一番に考え、メタバースという最新技術にマンコを組み入れるアイデアを思いつき、IT技術者と組んで仮想空間の留置所ゲームを開発中です。それと問題となった3Dデータを使って「無限にデコレーションできる3Dデコまん」を作り、マンコのNFTを展開しようと思っています。

(Sono stata attaccata sui social media per qualsiasi cosa dicessi, in quanto il mio arresto mi ha resa famosa, nel bene e nel male. Dal 2016, mentre crescevo mio figlio, ho studiato modellazione 3D e ho realizzato una nuova opera, esposta nel 2021; tuttavia, ho iniziato ad essere insicura su cosa volessi fare in seguito. Ho avuto difficoltà fino a non molto tempo fa. Come ho detto precedentemente [nella domanda dedicata alle ipocrisie sul femminismo], ho accantonato il femminismo per dedicarmi al “divertimento”, così mi è venuto in mente di incorporare la vulva in una delle ultime tecnologie, il metaverso, e al momento sto collaborando con un ingegnere informatico per sviluppare un videogioco [ambientato] in una cella di un carcere virtuale. Inoltre, con i dati “problematici” 3D sto creando delle Deco-man che possano essere decorate all’infinito, e sto pensando di sviluppare delle *Manko* NFT.)

Nella conversazione, inoltre, ha aggiunto come il suo obiettivo sia quello di far ridere la gente con le sue opere d'arte, con lo scopo di normalizzare le vulve e i valori femminili nella società. È, tuttavia, interessata ancora a produrre lavori legati al genere e al femminismo, nonostante la lunga pausa data dalle sue esperienze negative. Al termine dell'intervista, ho ringraziato l'artista per il suo tempo e per la sua disponibilità, porgendole dei regali in segno di gratitudine per la sua ospitalità e per l'opportunità che mi ha offerto.

## Conclusione

Nella prima parte dell'elaborato, si è partiti da un excursus storico sulla condizione femminile in Giappone e sui movimenti femminista nati nel Paese, in modo da contestualizzare le origini dell'arte femminista giapponese e individuare il suo sviluppo nel tempo e il suo impatto sul contesto sociopolitico. Per approfondire la ricerca sull'arte femminista giapponese nel periodo contemporaneo, sono stati presi in esame tre casi di studio, ovvero artiste in linea con il movimento femminista: Iwama Kasumi, il collettivo Back and Forth e Rokudenashiko.

Dalle informazioni raccolte dalle fonti storiografiche sulla condizione femminile in Giappone, si è potuto delineare il passaggio che ha portato al consolidamento dell'immagine della donna subordinata alla figura maschile. Con l'introduzione degli insegnamenti confuciani come base del sistema sociale del periodo Edo, vi è stata una grande diffusione degli ideali patriarcali, i quali sono sopravvissuti anche nei periodi successivi. In risposta, nel periodo Meiji si è assistito alla fondazione delle prime associazioni femministe, come Seitō di Hiratsuka Raichō, le quali hanno posto le basi per lo sviluppo del pensiero femminista giapponese.

Delineando il cambiamento dei temi trattati nei diversi periodi in cui queste associazioni si sono sviluppate, si è notato come le condizioni sociali delle donne siano sempre state influenzate dagli ideali dettati dalla presenza degli insegnamenti confuciani nella mentalità del periodo Edo. Nonostante vi siano stati dei progressi dal punto di vista della progressione dei diritti delle donne, l'immagine femminile che la società cercava di promuovere attraverso l'educazione e la propaganda era di una casalinga fedele alla propria famiglia, impegnata nella cura dei figli e nella gestione della casa, al punto da non aver abbastanza tempo per poter dedicarlo a se stessa e a un ipotetico impiego.

Da questa analisi, si è potuto evincere come l'espressione dell'arte femminista giapponese sia stata molto subordinata alla situazione femminile nella società, e come lo sia ancora tutt'ora, impegnata nella denuncia nei confronti delle condizioni precarie della donna attraverso ogni mezzo artistico, dalla pittura alla scultura. Tuttavia, fu esplicitamente evidente solo dagli anni Ottanta, a causa della dominazione del mondo artistico giapponese da parte degli uomini. L'arte femminile, essendo considerata inferiore dai maggiori esponenti artistici maschili, non ebbe molto spazio nella storia per esprimere la propria voce e i propri pensieri, al punto da oscurarle dalla scena artistica giapponese, come si evince dall'articolo dell'artista Migishi Setsuko. Pertanto, ciò portò alcune artiste a seguire forzatamente gli ideali artistici patriarcali e maschili, rafforzando gli stereotipi di genere attorno ad essa. L'arte femminile fu, infatti, definita *joryū* per poterla distinguere dall'arte prodotta dagli uomini, rafforzando la gerarchia all'interno del contesto artistico. Solo coloro che

riuscirono a diffondere le proprie opere all'estero, come Ono Yoko e Kusama Yayoi, riuscirono a ottenere il successo globale, liberandosi dall'ombra in cui il mondo artistico giapponese continuava a lasciarle. Inoltre, non è ancora presente nessuna donna nella scena artistica giapponese che si identifica esplicitamente nel femminismo. Ciò cambierà dagli anni Settanta con l'entrata nella scena artistica di Tomiyama Taeko, stravolgendo il mondo artistico giapponese attraverso la sua denuncia verso le atrocità commesse durante la Seconda Guerra Mondiale sulle donne, in particolare trattando il tema delle *comfort women*. Vi è, quindi, una presa di posizione contro il governo giapponese, il quale cercava di nascondere gli eventi più bui della storia giapponese, compiendo così un ulteriore passo verso la libertà di pensiero ed espressione femminile. Shimada Yoshiko riprese lo stesso tema negli anni Novanta, diventando il bersaglio delle critiche di curatori ed editori conservatori, come Sanda Haruo. Come analizzato nel secondo capitolo, quest'ultimo fu protagonista di uno dei dibattiti più importanti nel contesto artistico femminista giapponese, mostrando come il femminismo stesse iniziando ad acquisire rilevanza sia negli studi artistici, sia nelle diverse opere, attirando opinioni positive e negative. Tra gli anni Ottanta e Novanta si assiste, pertanto, all'emergere di diverse artiste in linea con il pensiero femminista, come Yanagi Miwa, Idemitsu Mako e Kasahara Emiko, ponendo al centro delle loro opere la critica verso la figura femminile interpretata attraverso la lente maschilista e patriarcale. Lo sguardo maschile viene denunciato, evidenziandolo e demonizzandolo con lo scopo di liberare le donne da quegli ideali stereotipici e limitanti ancora radicati nella società giapponese.

Le continue critiche e il giudizio nei confronti dell'arte femminista giapponese portarono alcune artiste potenzialmente in linea con gli ideali del movimento femminista alla decisione di "censurare" il proprio pensiero, talvolta omettendo la parola "femminista" affianco ai loro lavori o alle loro esibizioni.<sup>22</sup> Tutto ciò fu rafforzato dalla controversia sulle teorie di genere dagli anni Novanta in poi, la quale vide la società e il governo mettere sotto una cattiva luce tutto ciò che potesse essere considerato in linea con le teorie del *jendā furī*, come il femminismo. A causa della forte reazione negativa, come si è potuto evincere dai numerosi dibattiti tra importanti esponenti femministi e antifemministi del mondo artistico, come quelli con Sanda Haruo e Inaga Shigemi, tutti i progressi finora ottenuti sulla libertà di espressione di genere delle artiste e sulla graduale emancipazione delle donne rallentano nei primi anni del Duemila, portando le artiste a nascondere la propria voce col timore di non poter più entrare a far parte del contesto artistico giapponese. Ciò si è potuto evincere in particolar modo dall'esempio portato da Taki Asako, membro del collettivo

---

<sup>22</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 24 novembre a Kokatsu Reiko.

Back and Forth, durante l'intervista con Kokatsu Reiko, la quale raccontò dell'omissione della parola "femminismo" dalla descrizione dell'esposizione organizzata dal collettivo nel 2015.<sup>23</sup> Tuttavia, grazie alle nuove generazioni di artiste, si può vedere una graduale diffusione del pensiero femminista all'interno del contesto artistico giapponese, nonostante non sia ancora un movimento consolidato ufficialmente. Grazie ai nuovi mezzi di comunicazione e ai media, le giovani artiste sono potute entrare in contatto non solo con contesti culturali diversi da quello giapponese, ma anche con ulteriori interpretazioni del pensiero femminista in tutto il mondo. Questa nuova tendenza è stata illustrata attraverso i *case studies*, mostrando come sempre più artiste abbiano acquisito sempre più sicurezza nell'esprimere la propria voce e il proprio dissenso verso quella società che a lungo ha tentato di metterle in silenzio.

Nonostante gli approcci siano diversi, Iwama Kasumi, il collettivo Back and Forth e Rokudenashiko hanno un unico obiettivo in comune: parlare della figura femminile rimossa dall'influenza maschilista, conferendole forza e indipendenza. Dall'analisi delle opere di Iwama, emerge il suo desiderio di rendere "the female body and its agency is situated as pivotal to feminist ideas of being, becoming, self-expression and social change."<sup>24</sup> come espresso dalla galleria in cui la sua opera *Hello Kasumi* è stata esposta. La duplice cultura e le esperienze dell'artista hanno arricchito la sua espressione artistica, impegnandosi verso una maggiore emancipazione della donna e del suo corpo, ancora soggetto allo sguardo maschile. Con i membri del collettivo, invece, si è data maggiore concentrazione alla figura della madre, rappresentata dal punto di vista di una donna consapevole del suo valore all'interno della società, critica degli stereotipi che ancora la accerchiano: le opere di Homma Mei, *Bodies in Overlooked Pain e Our Special Organ*, e di Sakamoto Natsumi, *Mother's Room*, sono ottimi esempi di ciò. Anche Rokudenashiko concentra le sue opere sul corpo femminile, in particolare sulla vulva. La serie di opere che richiama la figura della vagina, *Decoman*, si pone l'obiettivo di eliminare il tabù creatosi in seguito alla predominanza dello sguardo maschile sul corpo femminile, anche a costo di scontrarsi con la legge giapponese. Come raccontato dall'artista, diverse volte si è ritrovata faccia a faccia con il dissenso popolare, derivante anche da molte donne conservatrici.

Ciò che ha vissuto Igarashi Megumi è un chiaro esempio di come la società giapponese sia ancora molto ancorata agli ideali maschilisti e patriarcali. Tuttavia, il numero di artiste che si riconosce nel movimento femminista è in graduale aumento; pertanto, questa ricerca si presta come punto di partenza verso l'approfondimento di una corrente di pensiero in continua diffusione tra gli artisti

---

<sup>23</sup> Informazione ripresa dall'intervista condotta il 24 novembre 2022 a Kokatsu Reiko.

<sup>24</sup> Johnny, "A Survey of...", cit.

delle nuove generazioni, illustrando i possibili cambiamenti all'interno della società giapponese e le eventuali influenze sul contesto artistico femminista giapponese.

## Bibliografia

Fonti bibliografiche in lingua inglese:

BUCKLEY, Sandra, *Broken Silence: Voices of Japanese Feminism*, University of California Press, Los Angeles, 1997.

CLARKE, Jennifer, DUFFY, Fionn, GRANT, Rachel, HOMMA, Mei, SAKAMOTO, Natsumi, MCWHINNEY, Sarah, TAKI, Asako, “A story of she. Collective feminist film making at home (between Japan and Scotland)”, *Entanglements: Experiments in Multimodal Ethnography*, no.3(2), pp.97-102, 2020.

HSIA, Hsiao-Chuan, SCANZONI, John H., “Rethinking The Roles of Japanese Women”, *Journal of Comparative Family Studies*, 27, 2, 1996, pp.309-329.

IKEDA, Asato, *Envisioning Fascist Space, Time and Body: Japanese Painting During the Fifteen-Year War (1931-1945)*, Tesi di Dottorato, The University of British Columbia, 2012.

JENNISON, Rebecca, SHIMADA, Yoshiko, TOMIYAMA, Taeko, *Testimony and Art. [Shōgen to āto]*, trad. di Rebecca Jennison, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 1997).

KANO, Ayako, “Women? Japan? Art?: Chino Kaori and the Feminist Art History Debates”, *Review of Japanese Culture and Society*, 15, 2003, pp.25-38.

KASAHARA, Michiko, *Photography and Gender: Encountering the works of Ishiuchi Miyako and Kamikura Yoshiko. [Shashin to jendā—Ishiuchi Miyako to Kamizono Yoshiko no sakuhin ni furete] in Bijutsu to jendā—Hitaishō no shisen]*, trad. di Monika Uchiyama, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 1997).

KASAHARA, Michiko, *The Consciousness of Contemporary Japanese Women Seen in the Works of Yanagi Miwa. [Yanagi Miwa sakuhin ni miru gendai Nihon josei no ishiki]*, trad. di Kohno Haruko, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 2018).

KIRA, Tomoko, *Images of the Home Front in War Art Exhibitions. [Sensō bijutsuten ni okeru b'jūgo' no zuzō] in Nijusseiki no josei bijutsuka to shikaku hyōshō no chōsa kenkyū: Ajia ni okeru sensō to diasupora no kioku]*, trad. di Ikeda Asato, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2011).

KITAHARA, Megumi, *Debates Concerning 'Mere Sexual Difference' in the Japanese Art World, 1997–98 [Nihon no bijutsu ni okeru 'takaga seibetsu' o meguru ronsō]*, trad. di Ayako Kano, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2000).

- KLEMPERER-MARKHAM, Ayala, GOLDSTEIN-GIDONI, Ofra, “Socialist Egalitarian Feminism in Early Postwar Japan: Yamakawa Kikue and the ‘Democratization of Japan’”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 42, 2012, pp.3-30.
- KOBAYASHI, Yoshie, *A Path Toward Gender Equality: State Feminism in Japan*, Routledge, New York, 2004.
- KOKATSU, Reiko, *Postwar ‘Avant-Garde’ Art Movements and Women Artists, 1950s–60s. [Sengo no ‘zen’ei’ geijitsu undō to josei āchisuto 1950–60 nendai] in Zen’ei no Josei 1950–1975*, trad. di Nina Horisaki-Christens, Bunka-cho Art Platform Japan, 2021 (testo originale: 2007).
- KOKATSU, Reiko, *The Introduction of Gender Perspectives in Japanese Museums.[Nihon no bijutsukan ni okeru jendā no shiten no dōnyū o megutte]*, trad. di Midori Yoshimoto, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2007).
- LIE, John, “The State as Pimp: Prostitution and the Patriarcal State in Japan in the 1940s”, *The Sociological Quarterly*, 38, 2, 1997, pp.251-263.
- MACKIE, Vera, *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- MATSUI, Machiko, “Evolution of the Feminist Movement in Japan”, in *NWSA Journal*, 2, 3, 1990, pp.435-439.
- MIGISHI, Setsuko, *A History of Women Artists [Joryū gaka no rekishi]*, trad. di Kikuko Ogawa, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 1950).
- MIHALOPOULOS, Bill, “The Making of Prostitutes in Japan: The Karayuki-san”, *Social Justice*, Vol.21, no.2 (56), 1994, pp.161-184.
- MIRZOEFF, Nicholas, (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, Londra e New York, 2002 (prima edizione pubblicata nel 1998).
- mitsuda, Yuri, *Daytime Park on a Weekday: A reflection on the exhibition “Images of Women in Japanese Contemporary Art 1930’s-40’s.” [Heijitsu no hiruma no kōen]*, trad. di Haruko Kohno, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 1997).
- MOLONY, Barbara, “Feminism in Japan”, *Oxford Research Encyclopedias: Asian History*, Oxford University Press, Oxford, 2018.
- MOLONY, Barbara, “Women’s Rights, Feminism, and Suffragism in Japan, 1870-1925”, *Pacific Historical Review*, 69, 4, 2000, pp.639-661.
- NIWA, Akiko, YODA Tomiko, “The Formation of the Myth of Motherhood in Japan”, in *U.S.-Japan Women’s Journal. English Supplement*, 4, 1993, pp.70-82.
- NOLTE, Sharon H., “Women’s Rights and Society’s Needs: Japan’s 1931 Suffrage Bill”, *Comparative Studies in Society and History*, 28, 4, 1986, pp.690-714.

- ODAWARA, Nodoka, *Why Have There Been No Great Women Sculptors? [Naze josei no daichōkokuka wa arawarenai noka]*, trad. di Kato Kumiko, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 2021).
- PANDEY, Rajyashree, “Desire and Disgust: Meditations on the Impure Body in Medieval Japanese Narratives”, *Monumenta Nipponica*, 60, 2, 2005, pp.195-234.
- PATESSIO, Mara, “The Development of the Feminist Movement”, *Women and Public Life in Early Meiji Japan*, University of Michigan, Michigan, 2011.
- PILAR GARCES, Oscar Ramos, “Japanese Women’s Role. Past and Present”, *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, 10-11, 2005, pp.223-242.
- SATO, Barbara, *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Duke University Press, Durham e Londra, 2003.
- SHIBAHARA, Taeko, “‘The Private League of Nations’: The Pan-Pacific Women’s Conference and Japanese Feminists in 1928”, in *U.S.-Japan Women’s Journal*, 41, 2011, pp.3-24.
- SMITH, Robert J., “Gender Inequality in Contemporary Japan”, *The Journal of Japanese Studies*, 13, 1, 1987, pp.1-25.
- TINKLER, Penny, *Constructing Girlhood: Popular Magazines for Girls Growing Up in England 1920-1950*, Taylor and Francis, Londra, 1995.
- TOMIDA, Hiroko, *Hiratsuka Raichō and Early Japanese Feminism*, Brill, Leiden, 2004.
- TSURUMI, E. Patricia, “The State, Education, and Two Generations of Women in Meiji Japan, 1868-1912”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, English Supplement, 18, 2000, pp.3-26.
- VOLK, Alicia, “Katsura Yuki and the Japanese Avant-Garde”, *Woman’s Art Journal*, 24, 2, 2003-2004, pp.3-9.
- YAMAGUCHI, Tomomi, “‘Gender Free’ Feminism in Japan: A Story of Mainstreaming and Backlash”, *Feminist Studies*, 40, 3, 2014, pp.541-572.
- YOKOTA, Fumihiko, “Sex Behaviour of Male Japanese Tourists in Bangkok, Thailand”, *Culture, Health & Sexuality*, 8, 2, 2006, pp.115-131.
- YONEMOTO, Marcia, “The Perils of the ‘Unpolished Jewel’: Defining Women’s Roles in Household Management in Early Modern Japan”, *U.S.-Japan Women’s Journal*, 39, 2010, pp.38-62.
- YOSHIMOTO, Midori, “The Emergence of Women in Japanese Avant-Garde Art, 1955-1965”, *Review of Japanese Culture and Society*, 12, 2003, pp.112-113.
- YOSHIMOTO, Midori, “Women Artists in the Japanese Postwar Avant-Garde: Celebrating a Multiplicity”, *Woman’s Art Journal*, 27, 1, 2006, pp.26-32.

Fonti bibliografiche in lingua giapponese:

KASAHARA, Michiko, *Genda-shashinron (Discorsi sulle fotografie di genere)*, in Satoyamasha, Fukuoka, 2022.

笠原美智子、「ジェンダー写真論」、里山社、福岡、2022.

IGARASHI, Megumi, *Waisetsutte nandesuka?*, Tokyo, Kinyōbi, 5 aprile 2015.

五十嵐恵、『ワイセツって何ですか』、東京都、金曜日、2015.

Tokyo Metropolitan Art Museum, *Group Show of Contemporary Artists 2018*, Tokyo, 2019.

東京都美術館、都美セレクショングループ展 2018、東京、2019.

## Sitografia

- Back and Forth Collective, *About Us*, <https://backandforthcollective.wordpress.com/quiet-dialogue/about/>, 2022.
- Back and Forth Collective, CLARKE, Jennifer, DUFFY, Fionn, MCWHINNEY, Sarah, “Speculative Fiction: Practicing Collectively”, *e-flux FILM*, <https://www.e-flux.com/video/395771/speculative-fiction-practicing-collectively/>, 2020.
- DE CEGLIA, Vito, “Italia prigioniera del gender gap: una donna su due assunta part time”, *la Repubblica*, [https://www.repubblica.it/economia/rapporti/osservazioni/italia/conad/2023/02/27/news/italia\\_prigioniera\\_del\\_gender\\_gap\\_una\\_donna\\_su\\_due\\_assunta\\_part\\_time-389772183/](https://www.repubblica.it/economia/rapporti/osservazioni/italia/conad/2023/02/27/news/italia_prigioniera_del_gender_gap_una_donna_su_due_assunta_part_time-389772183/), 27 febbraio 2023.
- Flower Demo, *About FLOWER DEMO*, <https://www.flowerdemo.org/about-us-in-english>, 2019.
- Hainan Net, *Profile* [プロフィール], <https://blog.goo.ne.jp/hainan-net>, 2019.
- HOMMA, Mei, *About*, in <https://en.meihomma.com/about>, 2016.
- IDEMITSU, Mako, “Hideo chan, mama yo”, *Mako Idemitsu – Media Artist: film & video works by a woman since 1970s*, <https://makoidemitsu.com/work/hideo-its-me-mama/>, 2020.
- IDEMITSU, Mako, *Mako Idemitsu – Media Artist: film & video works by a woman since 1970s*, <https://makoidemitsu.com/about-the-artist/?lang=en#profile-top>, 2020.
- IGARASHI, Megumi, *About the Supreme Court’s ruling*, <https://6d745.com/2020/07/17/about-the-supreme-courts-ruling/>, 2020.
- IGARASHI, Megumi, *Profile* [プロフィール], <https://6d745.com/profile/>, 2017.
- IGARASHI, Megumi, *Support MK Boat Project! — The World’s First 3D Scanned Peach on the Beach—*, <https://6d745.com/en-campfire/>, 2015.
- IGARASHI, Megumi, スペイン、マドリードにある CentroCentro 美術館にて「Perdona, estoy hablando/ 失礼、私は話しています」展にわたしの漫画作品など出展中, <https://6d745.com/2023/04/20/%e3%82%b9%e3%83%9a%e3%82%a4%e3%83%b3%e3%80%81%e3%83%9e%e3%83%89%e3%83%aa%e3%83%bc%e3%83%89%e3%81%ab%e3%81%82%e3%82%8bcentrocentro%e7%be%8e%e8%a1%93%e9%a4%a8%e3%81%ab%e3%81%a6%e3%80%8cperdona-estoy-ha/>, 2023.
- ISHII, Kazumi, “Josei: A Magazine for the ‘New Woman’.” *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*, 11, <http://intersections.anu.edu.au/issue11/ishii.html>, 2005.
- IWAMA, Kasumi, *Biography*, <https://www.kasumiwama.com/bio>, 2021.

IWAMA, Kasumi, *Cómo no ser un acosador callejero (Come non essere un molestatore di strada)*, <https://www.youtube.com/watch?v=e5NIT-mCDuM>, 2018.

IWAMA, Kasumi, *Hello Kasumi*, <https://www.kasumiiwama.com/hello-kasumi>, 2015.

IWAMA, Kasumi, *Mujeres Difíciles*, <https://www.kasumiiwama.com/mujeres-difiiles>, 2019.

IWAMA, Kasumi, *Si fuera china ya lo supiera*, <https://www.kasumiiwama.com/si-fuera-china-ya-lo-supiera>, 2018.

JUST, Kate, *Feminist Fan in Japan and Friends*, <https://www.katejust.com/feminist-fan-in-japan-and-friends>, 2016.

KWAN, Annie Jael, IWAMA, Kasumi, *Future Feminism with Kasumi Iwama*, <https://anniejaelkwan.com/2020/03/11/future-feminism-interview-with-kasumi-iwama/>, 11 marzo 2020.

Kyodo, “Writer released after arrest over displaying salacious objects at adult shop”, *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/12/08/national/writer-released-after-arrest-over-displaying-salacious-objects-at-adult-shop/>, 08 dicembre 2014.

LOMBARDI, Anna, “Che cos’è la Chiesa dell’Unificazione cui la madre dell’assassino di Abe aveva donato i suoi beni”, *la Repubblica*, [https://www.repubblica.it/esteri/2022/07/11/news/che\\_cosa\\_e\\_la\\_chiesa\\_dellunificazione\\_cui\\_la\\_madre\\_dellassassino\\_di\\_abe\\_ha\\_donato\\_tutti\\_i\\_suoi\\_beni-357401057/](https://www.repubblica.it/esteri/2022/07/11/news/che_cosa_e_la_chiesa_dellunificazione_cui_la_madre_dellassassino_di_abe_ha_donato_tutti_i_suoi_beni-357401057/), 11 luglio 2022.

MILLER, Barbara, “#Femalepleasure” Press Kit, *#FEMALEPLEASURE: Cinque donne, Cinque culture, Una storia*, <https://www.femalepleasure.org/italiano>, 2018.

NISHIJIMA, Norio, “Myth of the Heart: The Film and Video World of Mako Idemitsu”, *Mako Idemitsu – Media Artist: film & video works by a woman since 1970s*, <https://makoidemitsu.com/myth-of-the-heart-by-norio-nishijima/?lang=en>, 1996.

ODA, Shoko, REYNOLDS, Isabelle, “What Is Womenomics, and Is It Working for Japan?”, *The Washington Post*, [https://www.washingtonpost.com/business/what-is-womenomics-and-is-it-working-for-japan/2018/09/19/558a5b12-bc3e-11e8-8243-f3ae9c99658a\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/business/what-is-womenomics-and-is-it-working-for-japan/2018/09/19/558a5b12-bc3e-11e8-8243-f3ae9c99658a_story.html), 19 Settembre 2018.

RABIN, Nathan, “The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown”, *AV Club*, <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>, 25 gennaio 2007.

RACHI, Akira, ハローもしもし、受話器越しに聞こえた声, <https://blanclass.com/ja/events/20180428/>, 28 aprile 2018.

SAKAMOTO, Natsumi, *CV*, <https://www.natsumi-sakamoto.com/cv.html>, 2022.

SAKAMOTO, Natsumi, *The Interview with a Witch*, <https://www.natsumi-sakamoto.com/the-interview-with-a-witch.html>, 2018.

TAKI, Asako, *About*, <https://asakotaki.wordpress.com/about/>, 2020.

TAKI, Asako, “ええと、あの人... Well, that person...”, *Works*, <https://asakotaki.wordpress.com/portfolio/%e3%81%88%e3%81%88%e3%81%a8%e3%80%81%e3%81%82%e3%81%ae%e4%ba%ba-well-that-person/>, 2020.

TAKI, Asako, “ポップアップライブラリー Pop-up Library | Invisible Mothers”, *Works*, <https://asakotaki.wordpress.com/portfolio/pop-up-library-invisible-mothers/>, 2020.

Time, *10 Questions for Yuko Yamaguchi*, in <https://web.archive.org/web/20080826115227/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1834451,00.html>, 21 agosto 2008.

TREBAULT, Julie “Rokudenashiko”, in *Artist at Risk Connection*, <https://artistsatriskconnection.org/story/rokudenashiko>, 2016.

TSALIKIS, Catherine, “‘Womenomics’ opens doors for Japan’s female workers, but at great cost to their personal lives”, *The Globe and Mail*, <https://www.theglobeandmail.com/world/article-womenomics-opens-doors-for-japans-female-workers-but-at-great-cost/>, pubblicato il 15 gennaio 2020, aggiornato il 16 gennaio 2020.

“A Survey of Feminist Art in Japan”, *Spoon&Tamago*, <https://www.spoon-tamago.com/a-survey-of-feminist-art-in-japan/>, 17 febbraio 2016.

“Bijutsu VAGINA”, in *KunstArzt*, <http://kunstarzt.com/VvK/355BVAGINA/BijyutsuVAGINA.htm>, 2021.

“Global Japan Studies”, *The University of Tokyo*, <http://gjs.ioc.u-tokyo.ac.jp/en/education/about/2018/>, 2023.

“Hello Kitty” *Sanrio*, <https://www.sanrio.com/collections/hello-kitty>, 2023.

“Japan to delay ‘womenomics’ goal by up to a decade, reports media”, *The Japan Times*, <https://www.japantimes.co.jp/news/2020/06/30/national/social-issues/japan-to-delay-womenomics-goal-by-up-to-a-decade-reports-media/>, 30 giugno 2020.

“LasTesis Collective”, *Front Line Defenders*, <https://www.frontlinedefenders.org/en/organization/lastesis-collective>, 2021.

“Moe”, *Jisho.org*, <https://jisho.org/search/moe>.

“Mona Hatoum”, *Fondazione Arte CRT*, <https://fondazioneartecrt.it/artista/mona-hatoum/>, 2020-2023.

“Mujeres difíciles, arte que se gesta con el feminismo”, in *El Telégrafo*,

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/mujeres-dificiles-arte-que-se-gesta-con-el-feminismo>, 27 gennaio 2019.

“non-fungible token”, *Dizionario Treccani*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/non-fungible-token/>.

“Perdona, estoy hablando”, *Centrocentro*, <https://www.centrocentro.org/exposicion/perdona-estoy-hablando>, 2023.

“Yoshiko Shimada + BuBu de la Madeleine: Made in Occupied Japan, 1998”, in *Ota Fine Art*, <https://www.otafinearts.com/artworks/5920-yoshiko-shimada-bubu-de-la-madeleine-made-in-occupied-japan-1998/>, 2023.

## Indice delle immagini

Fig.1: <https://www.nihongacollection.com/rogi/>.

Fig.2: KIRA, Tomoko, *Images of the Home Front in War Art Exhibitions. [Sensō bijutsuten ni okeru 'jūgo' no zuzō]* in *Nijusseiki no josei bijutsuka to shikaku hyōshō no chōsa kenkyū: Ajia ni okeru sensō to diasupora no kioku*, trad. di Ikeda Asato, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2011), p.4.

Fig.3: KIRA, Tomoko, *Images of the Home Front in War Art Exhibitions. [Sensō bijutsuten ni okeru 'jūgo' no zuzō]* in *Nijusseiki no josei bijutsuka to shikaku hyōshō no chōsa kenkyū: Ajia ni okeru sensō to diasupora no kioku*, trad. di Ikeda Asato, Bunka-cho Art Platform Japan, 2022 (testo originale: 2011), p.14.

Fig.4: KOKATSU, Reiko, *Postwar 'Avant-Garde' Art Movements and Women Artists, 1950s–60s. [Sengo no 'zen'ei' geijitsu undō to josei āchisuto 1950–60 nendai]* in *Zen'ei no Josei 1950–1975*, Trad. di Nina Horisaki-Christens, Bunka-cho Art Platform Japan, 2021 (testo originale: 2007), p.21.

Fig.5: <https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2441&context=honorstheses>.

Fig.6: <https://www.pinterest.it/pin/mitsuko-tabe-artificial-placenta-1961--684758318316323338/>.

Fig.7: <https://tomiyamataeko.org/serieswork/kwangju-may-1980>.

Fig.8: <https://tomiyamataeko.org/serieswork/a-dedication-to-the-korean>.

Fig.9: KASAHARA, Michiko, *Photography and Gender: Encountering the works of Ishiuchi Miyako and Kamikura Yoshiko. [Shashin to jendā—Ishiuchi Miyako to Kamizono Yoshiko no sakuhin ni furete]* in *Bijutsu to jendā—Hitaishō no shisen*, Trad. di Monika Uchiyama, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 1997), p.10.

Fig.10: <https://makoidemitsu.com/work/hideo-its-me-mama/>.

Fig.11: <https://www.mutualart.com/Artwork/Mother-and-Child/0720D06481B32002F29CB4EE08299631>.

Fig.12: <https://www.otafinearts.com/artists/63-yoshiko-shimada/works/4894-yoshiko-shimada-a-picture-to-be-burnt-1993/>.

Fig.13: <https://www.artsy.net/artwork/miwa-yanagi-the-white-casket-4-piece-work>.

Fig.14: <https://www.mutualart.com/Artwork/Paradise-Trespasser-1/CFABFBF0AF91D305>.

Fig.15: ODAWARA, Nodoka, *Why Have There Been No Great Women Sculptors? [Naze josei no daichōkokuka wa arawarenai noka]*, trad. di Kato Kumiko, Bunka-cho Art Platform Japan, 2023 (testo originale: 2021), p.6.

Fig.16: [http://www.yanagimiwa.net/e/grandmothers/e/project/01\\_e.html](http://www.yanagimiwa.net/e/grandmothers/e/project/01_e.html).

Fig.17: <https://mizuma-art.co.jp/en/artists/okada-hiroko/>.

Fig.18: *ibid.*

Fig.19: <https://www.kasumiiwama.com/hello-kasumi>.

Fig.20: *ibid.*

Fig.21: <https://www.kasumiiwama.com/si-fuera-china-ya-lo-supiera>.

Fig.22: *ibid.*

Fig.23: *ibid.*

Fig.24: <https://www.kasumiiwama.com/mujeres-difiiles>.

Fig.25: *ibid.*

Fig.26: <https://asakotaki.wordpress.com/portfolio/pop-up-library-invisible-mothers/>.

Fig.27: *ibid.*

Fig.28: <https://www.natsumi-sakamoto.com/the-interview-with-a-witch.html>.

Fig.29: <https://www.meihomma.com/childrenfromthelandoftherisingsun>.

Fig.30: <https://www.fertileground.info/speculative-fiction-practicing-collectively.html>.

Fig.31: *ibid.*

Fig.32: *ibid.*

Fig.33: Gentile concessione dell'artista.

Fig.34: Gentile concessione dell'artista.

Fig.35: <http://kunstarzt.com/VvK/355BVAGINA/BijyutsuVAGINA.htm>.

Fig.36: *ibid.*

Fig.37: Gentile concessione dell'artista.

Fig.38: <https://brainvsbook.wordpress.com/2016/02/26/waisetsutte-nan-desuka-rokudenashiko/>.

Fig.39: <https://www.katejust.com/feminist-fan-in-japan-and-friends>.

Fig.40: Gentile concessione dell'artista.

## Lista dei termini in giapponese

*bijinga* 美人画: tema delle opere di stile *ukiyo-e*, incentrato sulla rappresentazione di donne bellissime

*bokenshugi* 母權主義: principio dei diritti delle madri

*danson jōhi* 男尊女卑: dominazione maschile sulle donne, oggettivazione femminile

*decorēshon* デコレーション: decorazione

*ie* 家: famiglia

*jokunsho* 女訓書: libri di formazione che contenevano i codici morali che le donne erano tenute a seguire

*joryū* 女流: donna, termine solitamente associato a una professione per indicare che l'impiegato è una donna.

*josei* 女性: donna

*kawaii* 可愛い: carino, adorabile

*kana* 仮名: sillabario giapponese (hiragana, katakana)

*manko* マンコ: vagina, vulva

*moga* モガ: le *modern girl* giapponesi degli anni Venti

*ryōsai kenbo* 良妻賢母: brava moglie e saggia madre

*sanjū no oshie* 三十の教え: i tre insegnamenti a cui le donne del periodo Edo dovevano sottostare

*shamisen* 三味線: strumento musicale a tre corde

*shūyou* 修養: automiglioramento, autodisciplina

*shōgun* 将軍: generale

*yōga* 洋画: pittura di stile occidentale

## Ringraziamenti

Colgo quest'occasione per fare un breve ringraziamento a tutti coloro che mi hanno supportato durante la mia carriera accademica e che hanno reso possibile la realizzazione di questo elaborato. Innanzitutto, vorrei ringraziare la professoressa Vesco per la sua guida e il suo supporto durante tutto il periodo della stesura della tesi. Senza il suo costante incoraggiamento e le sue preziose indicazioni non sarei mai riuscita ad arrivare a questo punto.

Vorrei, inoltre, ringraziare Iwama Kasumi, Taki Asako, Homma Mei, Sakamoto Natsumi, Rokudenashiko, Kokatsu Reiko e Utsumi Junya, che mi hanno concesso la loro disponibilità per svolgere le interviste, e mi hanno fornito di preziosi materiali per arricchire e completare la mia ricerca.

Un grande ringraziamento lo rivolgo alla mia famiglia per aver sempre creduto in me e per essermi stata vicino in ogni momento. Grazie per avermi sempre sostenuto in qualsiasi mia scelta, sia in ambito accademico, sia nella vita.

Un ringraziamento speciale va anche a Yuri, che mi ha supportato (e sopportato!) durante la mia carriera universitaria, in particolar modo nei momenti di stress.

Ringrazio, infine, tutti i miei amici e compagni universitari conosciuti durante questo percorso accademico, per la vostra compagnia e per tutti i momenti passati insieme in questi anni.