



Meiro Koizumi, *Domingo en Hiroito #3—Sunday at Hirohito #3*, 2012. © Meiro Koizumi

Publicado con motivo de la exposición *Meiro Koizumi: Retrato de un silencio fallido* (5 de septiembre de 2015 al 3 de enero de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *Meiro Koizumi: Portrait of a Failed Silence* (September 5, 2015 to January 3, 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Jessica Berlanga Taylor

Meiro Koizumi

Alejandra Labastida · MUAC

Cuauhtémoc Medina · IIE · MUAC, UNAM

Ayelet Zohar

Traducción—Translation

Elizabeth Coles

Omegar Martínez

Christopher Michael Fraga

Jaime Soler Frost

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Elizabeth Coles

Ana Xanic López · MUAC

Jaime Soler Frost

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Alejandra Velázquez

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-6975-2

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

Portada—Cover: **Meiro Koizumi**, *Melodrama por hombre #5-Voz de un héroe muerto*—*Melodrama for Men #5-Voice of a Dead Hero*, 2010. Documentación de performance—Performance documentation

MEIRO KOIZUMI

RETRATO DE UN SILENCIO FALLIDO
PORTRAIT OF A FAILED SILENCE

皇太子様に水産駐軍新聞「星条旗」を読み聞かせておられる。陛下は皇太子様の御教育に深い関心を持たれ、アメリカからヴァイニング夫人を家庭教師としてお招きになつた。

The Emperor reads the Stars and Stripes, a U.S. Army newspaper to his son in English. The Crown Prince is studying the language under Mrs. Vining, an American educator.



Nación e historia	6
Nación e historia	12
CUAUHTÉMOC MEDINA	
Retrato de un silencio fallido	18
Portrait of a Failed Silence	24
ALEJANDRA LABASTIDA	
Meiro Koizumi: los proyectos kamikaze. Hacia una definición de la tercera generación en Japón	36
Meiro Koizumi: The Kamikaze Projects. Towards a Definition of Third Generation in Japan	44
AYELET ZOHAR	
Guión de <i>Donde el silencio falla (Doble proyección #1)</i>	52
Script from <i>Where Silence Fails (Double Projection #1)</i>	58
MEIRO KOIZUMI	
Historias de amor y vergüenza	64
Stories of Love and Shame	70
JESSICA BERLANGA TAYLOR	
Semblanza	74
Biographical Sketch	75
Catálogo	77
Catalogue	
Créditos	78
Credits	

Nación e histeria

CUAUHTÉMOC MEDINA



Meiro Koizumi, *Retrato de un joven samurái—Portrait of a Young Samurai*, 2009 [Cat. 3]

Yo también estoy dispuesto,
sí, a morir *un poco* por la patria.
ALFONSO REYES, “10-X-1958”¹

A la nación sólo se le puede sobreactuar. En *Portrait of a Young Samurai* [Retrato de un joven samurái] (2009), Meiro Koizumi conduce una prueba de actuación de un joven vestido como piloto de la segunda guerra mundial. Koizumi lleva al actor al punto de una explosión de melodrama e histeria, pidiéndole insistentemente que exprese más intensamente el “espíritu samurái” en una escena en la que un kamikaze se despide de sus padres en la madrugada de su misión suicida. Cada vez que el artista interviene pidiendo un reforzamiento del ideal samurái, el joven actor enfatiza la curiosa mezcla de obcecación y desesperación que pasa tanto en el cine, como en la escultura broncea y la pintura patriótica, por convicción y heroísmo, hasta un punto en que todo ese arrojo explota en un sollozo histérico, y su transformación en desolación. De forma característica, ése es el momento en que, detrás de cámara, Koizumi interviene para encarnar no menos históricamente la voz de la madre negándose al sacrificio del hijo. El diálogo bien pudiera plantearse como una parodia de la conflictividad entre el Estado y el lazo familiar que clásicamente representa *Antígona*, sólo que en la parodia de Koizumi se hace más que evidente que el triunfo del patriotismo estriba, precisamente, en absorber para sus fines el estado de indefensión del sujeto en su amor confuso por su origen, que tiene su momento culminante en el traspaso simbólico del vientre de la madre al sacrificio patriótico.

Ciertamente, la investigación de Koizumi sobre la representación y emotividad del nacionalismo no ocurre en un vacío. *Portrait of a Young Samurai* es en gran medida una reacción del artista ante la profusión sentimental-nacionalista del cine y la televisión japoneses más recientes, que tiende a incluir “mensajes nacionalistas claros y

1— Alfonso Reyes, *Ficciones*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, vol. XXIII, p. 452.

vulgares” en sus guiones² como síntoma del creciente revisionismo que ocurre en el Japón de nuestros días respecto a su pasado militarista en los años cuarenta. El alcance de esa remoción de las prohibiciones y tabúes sobre las formas patrióticas militares que condujeron a la tragedia del imperio del sol naciente en la segunda guerra mundial no es, claro, un mero problema de memoria histórica: tiene su punto de inflexión en julio de 2014 con la “interpretación ministerial” con que el gobierno japonés abandonó la prohibición absoluta de participación militar en el exterior, consagrada en el artículo 9 de la Constitución de 1947, para reclamar su lugar en el despliegue estratégico del nuevo reparto del mundo.³ Explorar la figura del llamado kamikaze (el término popular occidental que designa con el apelativo de “viento divino” a los pilotos de las Unidades especiales de ataque de la marina japonesa o *Shimpu Tokubetsu-Kogekitai*⁴) no responde en realidad a un interés historiográfico, sino que interpela al renacimiento del patriotismo militar en un tiempo en el que la retórica de seguridad que atraviesa al capitalismo global erosiona sistemáticamente tanto el marco legal como los límites del orden de la representación que emergieron de la tragedia de la gran guerra.

No obstante la forma por demás amplia con que Koizumi ha venido explorando en una variedad de acciones y videos la memoria de la guerra japonesa, estaríamos desencaminados en pensar que su interés es historiográfico o interpretativo. Como Koizumi mismo se ha ocupado de precisar, no sin una cierta desesperación emancipatoria: “Mi interés en la historia viene de mi aspiración a entender qué es Japón, qué significa para mí, cómo me relaciono con

2— Véase las notas de Koizumi acerca de esta obra en: *Meiro Koizumi. Stories of a Beautiful Country*, Burgos, Caja de Burgos, 2012, pp. 24-25.

3— Al respecto, entre muchos comentarios y referencias, véase: Norihiro Kato, “Japan’s Break with Peace”, *New York Times*, 16 de julio de 2014: http://www.nytimes.com/2014/07/17/opinion/norihiro-kato-japans-break-with-peace.html?_r=0

4— Al respecto de esta nomenclatura, véase: Robin L. Rielly, *Kamikaze Attacks of World War II. Complete History of Japanese Suicide Strikes on American Ships, by Aircraft and Other Means*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2010, p. 8.

mi país y cómo me puedo liberar de él”.⁵ Su obra es, ante todo, una investigación de nuestra relación emocional de dependencia con el imaginario del sacrificio y el destino patrio, por medio de la acción y el *performance* del que el video es al mismo tiempo un registro y un medio de involucrar al espectador en la disposición de personajes y agentes que sus situaciones generan. En ese sentido, ya sea en vivo o por intermedio de un dispositivo electrónico, el trabajo de Koizumi es la provocación de una situación que, precisamente por su exaltación, genera una inquietud reflexiva.

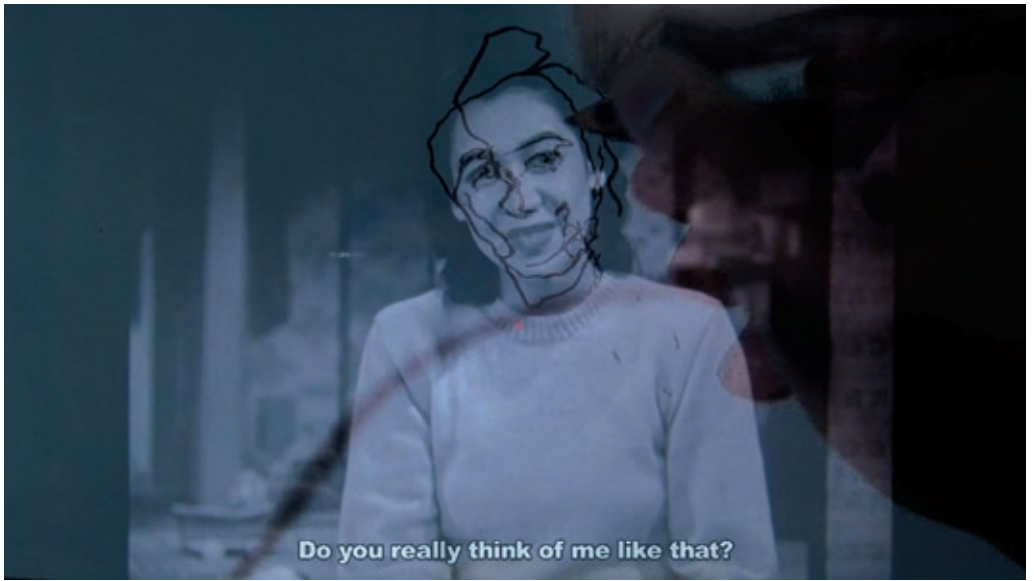
Un elemento clave es la manera en que Meiro Koizumi lleva a sus actores y participantes a ser parte de situaciones límite. En ellas, su trabajo invita a considerar nuestra psique individual como el producto de una serie de fuerzas pugnando por explotar, que son apenas retenidas por la fragilidad de una identidad y normalidad impuestas: es en efecto, la imagen de un volcán a punto de hacer erupción que puede desatarse con tan sólo remover una delgada cubierta. En *Where Silence Fails (Double Projection)* [*Donde el silencio falla (Doble proyección)*] (2013), Koizumi invoca los fantasmas del ataque suicida japonés por una vía impensable. Su personaje es en sí mismo una paradoja histórica: un kamikaze sobreviviente, un piloto que fracasó, debido a una falla técnica de su nave, en la misión de inmolarsse durante la defensa de Okinawa. Se trata de hecho del señor Tadamasa Itazu, uno de los pocos sobrevivientes de los comandos suicidas que, antes de su muerte en abril de 2015, estuvo dispuesto a discutir su experiencia en público. El procedimiento que Koizumi empleó en *Where Silence Fails* fue convocar una conversación fantasmal. En un primer momento, el artista indujo a Itazu a confesar su culpa por no haber muerto ante un colega que sí alcanzó la gloria del suicidio, el señor Ashida, para después, en un giro inverosímil, invitarlo a tomar el papel del fantasma de su amigo a fin de dar respuesta a su monólogo. El video, en su montaje de escenas, es el equivalente de la conversación de ultratumba que prometían los espiritistas a sus clientes. Y en efecto, tanto el video como el *performance*

5— “Sarah Suzuki y Meiro Koizumi, agosto de 2012”, en *Meiro Koizumi. Stories of a Beautiful Country*, *op. cit.*, p. 46.

operan aquí como un *medium* de confrontación con el ideal inalcanzable de un patriotismo realizado. El perdón que el fantasma concede al sacrificio fallido del amigo es ciertamente un intento de clausura, que muestra claramente la manera en que incluso una causa que ha perdido su valencia política sigue manteniendo un dominio sobre nuestra existencia. La circularidad del sacrificio es, naturalmente, la lógica del patriotismo descrita por la famosa exclamación que Addison hizo exclamar a Catón ante el cadáver de su hijo: “¡Qué pena es que sólo podamos morir una vez para servir a la patria!”⁶ El desdoblamiento del viejo samurái para finalmente perdonarse, desde ultratumba, por haber sobrevivido, aparece por consiguiente como una apuesta para plantear, alguna clase de cierre a la espiral de expiación y violencia. Es como si Koizumi nos planteara que los héroes debieran vivir dos veces para expiar bien a la patria. Como Marx afirmaba, “No sólo padecemos a causa de los vivos, sino también de los muertos. *Le mort saisit le vif*”⁷ *El muerto atrapa al vivo*... sí, y de múltiples y creativas maneras.

6— “What pity is it, that we can die but once to serve our country!”, Joseph Addison, Esq., *Cato; A Tragedy; In Five Acts*, with remarks by Mrs. Inchbald, Londres, Logman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1808. p. 56.

7— Karl Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, México, Siglo XXI, ed. 1975, Libro 1 tomo I, vol. 1, p. 7.



Nation and Hysteria

CUAUHTÉMOC MEDINA



Meiro Koizumi, *Retrato de un joven samurái—Portrait of a Young Samurai*, 2009. Vista de la instalación de—installation view of Future Generation Art Prize en Venecia—at Venice. Foto—Photo: Sergey Illin. Cortesía de—Courtesy of PinchukArtCentre. © Meiro Koizumi [Cat. 3]

I too am prepared, yes,
to die *a little* for my country.
ALFONSO REYES, 10-X-1958¹

The Nation cannot but be overacted. In *Portrait of a Young Samurai* (2009), Meiro Koizumi auditions a young man dressed as a pilot in the Second World War. Koizumi brings the actor to the point of melodramatic and hysterical explosion, urging him to express the “spirit of the samurai” ever more intensely in a scene in which a kamikaze pilot bids farewell to his parents on the dawn before his suicide mission. Each time the artist intervenes to request his reinforcement of the samurai ideal, the young actor accentuates the curious blend of obstinacy and desperation that figures in cinema as well as in bronze sculpture and patriotic painting, the result of conviction and heroism, to the point where all that pluck explodes in a hysterical sob, transforming into utter desolation. Characteristically, this is the moment when, from behind the camera, Koizumi intervenes in order to impersonate—no less hysterically—the voice of the pilot’s mother refusing to accept the sacrifice of her son. The dialogue might be considered a parody of the conflict between State and familial bond classically represented in the *Antigone*, except that in Koizumi’s parody it is more than clear that the triumph of patriotism lies, precisely, in the absorption of the defenseless state of the subject in his confused love for his origins, which finds its culmination in the symbolic conveyance from the mother’s womb to the patriotic sacrifice.

To be sure, Koizumi’s investigation of representation and the emotiveness of nationalism does not take place in a void. *Portrait of a Young Samurai* is, to a large extent, the response of the artist to the most recent wave of sentimental-nationalistic Japanese cinema and television that tends to include “clear and vulgar nationalistic messages” in its scripts,² symptom of a growing revisionism obtaining in today’s Japan with regard to its militaristic past in the 1940s. This removal of

1— Alfonso Reyes, *Ficciones*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1989, (*Obras completas de Alfonso Reyes*, XXIII), p. 452.

2— See Koizumi’s notes on the work in: *Meiro Koizumi: Stories of a Beautiful Country*, Burgos, Caja de Burgos, 2012, p. 24-25.

prohibitions and taboos on the outwardly patriotic vindications that defined the tragedy of the Empire of the Sun, set in motion during the Second World War, is not, of course, merely a problem of historical memory: its tipping point came in July 2014 with the “ministerial interpretation” in which the Japanese government abandoned the absolute prohibition of military participation abroad, enshrined in Article 9 of the country’s 1947 Constitution, in order to reclaim its place in the strategic deployments of a new world order.³ To explore the figure of the so-called kamikaze (the popular Western term giving the nickname “divine wind” to the pilots of the Japanese marines’ Special Units or *Shimpu Tokubetsu-Kogekitai*⁴) does not in fact respond to historiographical interest, but addresses the rebirth of military patriotism at a time when the rhetoric of security that traverses global capitalism systematically erodes both the legal framework and the limits of the order of representation emerging out of the tragedy of the Great War.

Notwithstanding the breadth of Koizumi’s exploration of the memory of the Japanese war in a variety of actions and videos, we would be wrong to think his interest is historiographical or interpretative. As Koizumi himself has been concerned to clarify, not without a certain emancipatory desperation: “My interest in History comes from my desire to understand what Japan is, what it means to me, how I relate to my country and how I can free myself from it.”⁵ His work is, above all, an investigation of our emotional relationship of dependency with the imaginary of sacrifice and with national destiny, by means of action and the performance itself, of which the video is at once a register and a means of involving the spectator in the arrangement of characters and agents

3— Regarding this development, among other comments and references, see: Norihiro Kato, “Japan’s Break with Peace”, *New York Times*, July 16, 2014, http://www.nytimes.com/2014/07/17/opinion/norihiro-kato-japans-break-with-peace.html?_r=0

4— With regard to this nomenclature, see: Robin L. Rielly, *Kamikaze Attacks of World War II: A Complete History of Japanese Suicide Strikes on American Ships, by Aircraft and Other Means*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., 2010, p. 8.

5— “Sarah Suzuki and Meiro Koizumi, August 2012”, in *Meiro Koizumi: Stories of a Beautiful Country*, p. 46.

generated by their situations. In this sense, either live or through an electronic device, Koizumi's work is the provocation of a situation that, precisely because of its exaltation, generates reflexive disquiet.

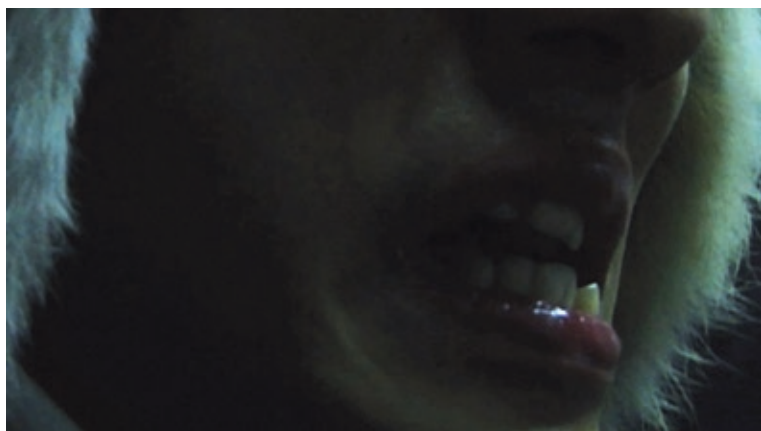
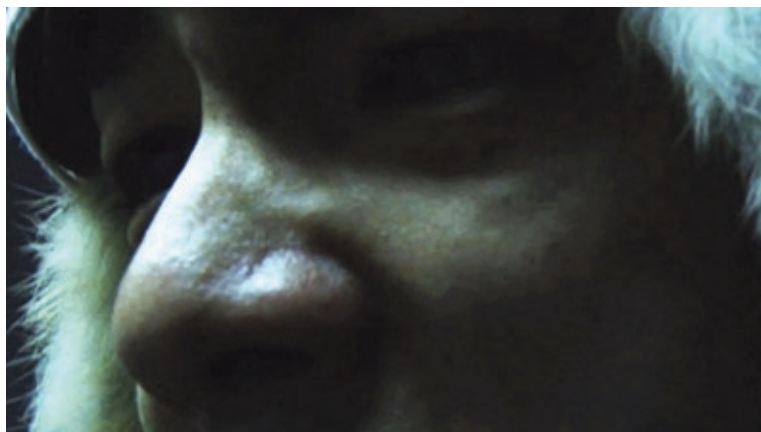
One key element is the way in which Meiro Koizumi forces his actors and participants to take part in extreme situations. In these, his work invites consideration of our individual psyche as the product of a series of forces striving to explode, barely retained by the fragility of an imposed identity and normality: it is, in effect, the image of a volcano on the point of eruption that might unleash itself on removal of the thinnest of covers. In *Where Silence Fails (Double Projection)* (2013), Koizumi invokes the ghosts of Japanese suicide attacks by unthinkable means. His character is, in itself, a historical paradox: a kamikaze survivor, a pilot whose mission to immolate himself during the defense of Okinawa failed due to a technical fault in his plane. It concerns a Mr. Tadamasa Itazu, one of the few surviving suicide commanders, who, before his death in April 2015, was willing to speak about his experience in public. Koizumi's method in *Where Silence Fails* was to convene a phantasmal conversation. First of all, the artist induced Itazu to confess his guilt in not having killed a colleague, Mr. Ashida—who himself went on to achieve the glory of suicide—only to then, in an implausible turn, invite Itazu to play the ghost of his friend in a form of response to his monologue. In its assemblage of scenes, the video is an equivalent to the conversation beyond the grave promised by spiritualists to their clients. And, in effect, both the video and the performance operate here as a medium of confrontation with the unreachable ideal of a complete patriotism. The pardon granted by the ghost to his friend's failed sacrifice is certainly an attempt at closure, clearly showing the way in which even a cause that has lost its political valence continues to hold dominion over our existence. The circularity of the sacrifice is, naturally, the logic of patriotism described in the famous exclamation of Addison's Caton over the corpse of his son: "What a pity it is / That we can die but once to serve our country".⁶ The splitting of the old samurai, who finally forgives himself from

—

6— Joseph Addison, Esq., *Cato: A Tragedy, in Five Acts*, London, 1808. p. 56.

beyond the grave for having survived, consequently looks like a bid to put forward a form of end to the spiral of expiation and violence. It is as if Koizumi were proposing that heroes should live twice in order to fully expiate the nation. As Marx affirmed, “We suffer not only from the living, but from the dead”. Le mort saisait le vif!⁷ *The dead trap the living...* yes, and in myriad and creative ways.

7— Karl Marx, *Capital*, Vol. 1, p. 7.



Retrato de un silencio fallido

ALEJANDRA LABASTIDA



I just want to scream,

El título de esta muestra, *Retrato de un silencio fallido*,¹ es un juego de palabras entre los títulos de los dos videos que la conforman, pero, sobre todo, describe una especie de mandato que impregna la obra de Meiro Koizumi. Este artista japonés ha dedicado su práctica a explorar y problematizar su cultura a partir de puestas en escena de aquellas situaciones silenciadas por sus convenciones sociales: los límites entre las esferas de lo privado y lo público, el nacionalismo extremo, el conflicto entre el deber ser y el deseo, la culpa del sobreviviente, la sexualidad masculina, el imaginario histórico japonés, el machismo, entre otras.

Los videos que presenta el MUAC son parte de una serie de obras concentradas en el fenómeno de los kamikazes. Esta investigación sobre la relación entre violencia y honor, y las estructuras pasivo-agresivas de las normas de conducta sociales de la cultura japonesa, está informada por una perspectiva generacional. Koizumi pertenece a una generación que no experimentó la guerra y que, en teoría, no la vivirá, puesto que el Artículo 9 de la Constitución de Japón, de 1947, prohíbe los actos bélicos por parte del Estado. Según éste, el Estado renuncia formalmente a la guerra como derecho soberano y prohíbe la resolución de disputas internacionales mediante el uso de la fuerza. En Japón, la historia de la segunda guerra mundial es prácticamente un tabú: no la enseñan en la escuela y no se habla de ella socialmente, de tal forma que una generación entera no tiene acceso a este evento traumático.

Koizumi se sirve de dos niveles de distanciamiento para investigar esta memoria reprimida: uno temporal (generacional) y uno espacial. Después de realizar sus estudios en el extranjero y regresar a trabajar a Japón, adoptó una perspectiva que le permitió preguntarse acerca de su país con una mirada cuasi extranjera. No es casual que su cuestionamiento inicial haya sido acerca de los kamikazes; respondió a un contexto de crisis política en el país donde el fortalecimiento de la derecha detonó un resurgimiento de sentimientos nacionalistas que se pueden leer claramente en la proliferación de películas de corte sentimentalista al respecto.

1— *Where Silence Fails (Double Projection #1)* [Donde el silencio falla (Doble proyección #1)] (2013) y *Portrait of a Young Samurai* [Retrato de un joven Samurai] (2009).

La metodología de Koizumi en esta serie tiene dos niveles: el primero es una investigación de corte histórico-documental de la que surge la materia prima, como cartas o entrevistas a sobrevivientes de la guerra. El siguiente es una reflexión de segundo grado mediante ejercicios performativos —unas veces con actores y otras con los mismos sobrevivientes— registrados en video. El contenido se basa en documentos históricos pero siempre es desplazado a un plano afectivo. Por medio del recurso de la repetición, los personajes son llevados a un momento afectivo crítico, casi catártico, resultado de un manejo de la temporalidad muy preciso con base en juegos de ritmos en los diálogos que se convierten en coreografías para investigar la verdadera carga afectiva reprimida en las convenciones sociales y culturales japonesas. Las tomas y escenarios son siempre muy sencillos: todo se basa en el trabajo direccional de los diálogos de los personajes, muchas veces contruidos como monólogos. La obra de Koizumi se mueve en una delgada línea entre el absurdo y la crueldad al utilizar el humor como recurso, pero sin caer en la comedia.

En *Where Silence Fails (Double Projection #1)* [*Donde el silencio falla (Doble proyección #1)*] (2013), Koizumi se pregunta —mediante el trabajo cuasi terapéutico con un kamikaze frustrado que sobrevivió por una falla mecánica en el avión, pero que vio morir a sus compañeros— acerca de la posibilidad de dismantelar un dispositivo de mirada opresiva que ha acompañado a este sobreviviente toda su vida. En su intervención en la película *Ghost Dance*, Jacques Derrida parafrasea un estudio sobre la teoría del duelo de Freud: idealmente se activa un mecanismo que permite interiorizar la desaparición de un ser cercano como parte de nosotros y fundirla con nuestro ser. Pero si esta operación no es exitosa, se corre el riesgo de incorporar una presencia externa que no se asimila sino que se instala como huésped y, desde ahí, puede hablar por sí misma y, en última instancia, en nuestro lugar. El espectro nos observa y el poder de este fenómeno, nos dice Derrida, reside en su disimetría, en la imposibilidad de reciprocidad frente a esta mirada: “El espectro no es simplemente ese visible invisible que puedo ver, es alguien que me mira sin reciprocidad posible y que por lo tanto hace la ley allí donde yo estoy ciego, ciego por situación. El espectro dispone del derecho

de mirada absoluta”.² La estrategia de Koizumi ofrece al sobreviviente la posibilidad de regresar esta mirada. Al mismo tiempo, esta puesta en diálogo entre el sobreviviente y el espectro hace evidente a un tercer operador. No es el espectro quien reclama al sobreviviente. Lo que ha sido interiorizado y hace la ley dentro de él son las estructuras de construcción de subjetividad que operan en la cultura japonesa y que hicieron posible, entre otras cosas, el fenómeno del suicidio por la nación. Continuando su búsqueda para entender este fenómeno, Koizumi contrata, en *Portrait of a Young Samurai* [Retrato de un joven Samurái] (2009), a un actor para que represente una escena de despedida entre un kamikaze y su madre, empujándolo a aumentar sus niveles de intensidad hasta el melodrama, en un intento por convocar el “verdadero espíritu kamikaze”.

No todas las investigaciones de Koizumi se formalizan como videoinstalaciones, una parte importante opera como acciones performáticas en vivo. Esta muestra incluye el performance *Autopsychobabble #2* [Autopsicobalbuceo 2] (2011-2015), en el que explora otro tipo de sacrificio de vida por la nación o la cultura japonesas: el de la icónica actriz de los años cuarenta y cincuenta Setsuko Hara, conocida como “La eterna virgen” por interpretar siempre el mismo papel de mujer virtuosa e inocente. Koizumi retoma a este personaje que parece haberse extendido hacia su vida real. A los 42 años, Hara se retiró del cine y de la vida pública y nunca se casó, manteniendo para siempre su papel. El performance de Koizumi nos permite entrar —por medio de intervenciones sonoras y pictóricas— a su imagen cinematográfica y a la cárcel en la que vivió tanto su vida pública como privada: una cárcel construida por las exigencias machistas y tradicionales de la cultura japonesa.

La investigación de Koizumi rebasa su aparente delimitación geopolítica, pues la pregunta por este tipo de sujeto nacional dispuesto al sacrificio o al suicidio por defender a su país se vuelve especialmente relevante en el ámbito global en el contexto de las prácticas de guerra de los fundamentalistas musulmanes. En una conferencia reciente,

2— Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 151-152.

Bifo señaló que el verdadero acontecimiento del ataque a las Torres Gemelas es el fenómeno del suicidio.³ Independientemente de los matices religiosos y culturales de las dos promesas que motivan a los mártires yihadistas y a los kamikazes en sus acciones extremas, es importante considerar cómo se posicionan dentro del espectro de su potencia, en el sentido espinosista de ¿qué puede hacer un cuerpo? La pregunta por las condiciones de posibilidad para el agenciamiento entre los aparatos de Estado y un tipo de subjetividad dispuesta a convertir su cuerpo en ejemplo de virtud —sea como virgen o como arma— para poder sacrificar su vida en su nombre, es esencial para una mirada crítica a nuestro presente.

Tal vez estudiar este tipo de fenómenos permita arrojar luz sobre las nuevas y menos románticas y heroicas relaciones entre el Estado y el suicidio de su población. En su película más reciente *Adiós al lenguaje*, Godard hace una pregunta a través de uno de sus personajes: ¿Esta lista la sociedad para aceptar el asesinato como solución al desempleo? En vista de la acelerada alza en las tasas de suicidio en el mundo en las últimas décadas, pienso que la pregunta es si el Estado está dispuesto a aceptar el suicidio como solución al desempleo.

3— Franco Bifo Berardi, conferencia dictada el 11 de diciembre de 2014 (MUAC-UNAM, México).



Meiro Koizumi, *Es una comedia* [*Inder Kommen Sie*]*—It's a Comedy*, 2012. Vista de la instalación en la exposición—Installation view in the exhibition “Identity 8” en —at Nichido Contemporary. Cortesía—Courtesy of: Nichido Contemporary

Portrait of a Failed Silence

ALEJANDRA LABASTIDA



Meiro Koizumi, *Melodrama por hombre #5—Voz de un héroe muerto—Melodrama for Men #5—Voice of a Dead Hero*, 2010. Documentación de performance—Performance documentation

The title of this exhibition, *Portrait of a Failed Silence*, is a play-on-words that draws on the titles of the two videos that it features.¹ More importantly, though, it describes a sort of mandate that permeates the oeuvre of Meiro Koizumi, a Japanese artist whose practice is dedicated to exploring and problematizing his culture by staging situations that are silenced by its social conventions: the limits between the private and public spheres, extreme nationalism, the conflict between what one desires and what one ought to be, survivor's guilt, masculine sexuality, the Japanese historical imaginary, machismo, and others.

The videos presented here by the MUAC are part of a series of works that focus on the phenomenon of the kamikaze. This investigation of the relationship between violence and honor, and of the passive-aggressive structures of the norms of social conduct in Japanese culture, is informed by a generational perspective. Koizumi belongs to a generation who did not experience the war and who, in theory, will never live through it, since Article 9 of the 1947 Japanese Constitution prohibits acts of war on the part of the State. According to this Article, the State formally renounces war as its sovereign right and prohibits the resolution of international disputes through the use of force. In Japan, the history of World War II is practically a taboo: it is not taught in schools and is not discussed socially, such that an entire generation cannot access this traumatic event.

Koizumi makes use of two levels of distancing in order to investigate this repressed memory: one temporal (generational) and the other spatial. After completing his studies abroad and returning to work in Japan, he adopted a perspective that enabled him to raise questions about his country from the viewpoint of a quasi-foreigner. It is no accident that his initial questions had to do with the kamikazes: he was responding to a context of political crisis in his country, where the strengthening of the political right triggered a resurgence of nationalist sentiment that can be read clearly in the proliferation of sentimentally-tinged films about the subject.

1— *Where Silence Fails (Double Projection #1)* (2013) and *Portrait of a Young Samurai* (2009).

There are two levels to Koizumi's methodology in this series. The first is an investigation of a historical-documentary cast, from which the raw material emerges; this includes letters to or interviews with survivors of the war. The second is a second-degree reflection through performance-based exercises—sometimes with actors and sometimes with the survivors themselves—recorded on video. The content is based on historical documents but is always displaced to an affective plane. Using the resource of repetition, the characters are brought to a critical, almost cathartic affective moment, resulting from a very precise management of temporality based on plays of rhythm in the dialogues, which become choreographies with which to investigate the true affective charge that is repressed in Japanese social and cultural conventions. The sets and shots are always very simple: everything is based on the directorial work of the characters' dialogues, often constructed as monologues. Koizumi's work tacks a delicate line between absurdity and cruelty by making recourse to humor, without, however, falling into comedy.

In *Where Silence Fails (Double Projection #1)* (2013), Koizumi asks himself—through quasi-therapeutic work with a frustrated kamikaze who survived because of a mechanical failure in his plane, but who saw his companions die—about the possibility of dismantling the apparatus of an oppressive gaze that has accompanied this survivor for his whole life. In his intervention in the film *Ghost Dance*, Jacques Derrida paraphrases a study on Freud's theory of mourning: ideally, it activates a mechanism that enables us to internalize the disappearance of someone who is close to us, and fuses it with our being. But if this operation is unsuccessful, it runs the risk of incorporating an external presence that goes unassimilated, and which gets installed as a guest, whence it can speak for itself and, in the final instance, in our place. The specter observes us, and the power of this phenomenon, Derrida tells us, resides in its asymmetry, in the impossibility of reciprocity in the purview of this gaze: "The specter is not simply this visible invisible that I can see, it is someone who watches or concerns me without any possible reciprocity, and who therefore makes the law when I am blind, blind by situation. The specter enjoys the right of absolute

inspection.”² Koizumi’s strategy offers the survivor the possibility of returning this gaze. At the same time, putting survivor and specter in dialogue makes evident a third operator. The specter is not the one who claims the survivor. What has been internalized and makes the law within him are the structures that construct subjectivity in Japanese culture, which made it possible for its constituents to commit suicide for the nation, among other things. Continuing his quest to understand this phenomenon, in *Portrait of a Young Samurai* (2009) Koizumi contracted an actor to play out a farewell scene between a kamikaze and his mother, heightening its intensity to the point of melodrama, in an attempt to convoke the “true kamikaze spirit.”

Not all of Koizumi’s investigations take the form of video installations; an important portion of his work operates as live, performance-based actions. This exhibition includes the performance *Autopsychobabble 2* (2011-2015), in which the artist explores another way of sacrificing one’s life for the Japanese nation or culture: that of the iconic actress of the 1940s and ’50s, Setsuko Hara, known as “The Eternal Virgin” because she always played the same role of a virtuous, innocent woman. Koizumi reprises this character, which seems to have extended in the actress’s real life. At the age of 42, Hara retired from film and public life and never married, maintaining her role forever. Koizumi’s performance enables us to enter—by way of sound and pictorial interventions—to her cinematic image—the prison in which she lived in both public and private life: a prison constructed by the traditional, sexist demands of Japanese culture.

Koizumi’s investigation goes beyond its apparent geopolitical delimitation, as the question of the kind of national subject disposed to suicide or self-sacrifice to defend his or her country becomes especially relevant in the global arena in the context of the war practices of Islamic fundamentalists. At a recent conference in Mexico City, Franco “Bifo” Berardi indicated that the true event of the attack on the Twin Towers was the phenomenon of suicide.³ Regardless of the religious

2— Jacques Derrida and Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, trans. Jennifer Bajorek, Cambridge, Polity Press, 2002, p. 121.

3— Franco “Bifo” Berardi, presentation given on December 11, 2014 at the MUAC-UNAM, Mexico City.

and cultural nuances of the two promises that motivate the extreme actions of Jihadist martyrs and kamikazes, it is important to consider how they are positioned within the spectrum of their *potentia agendi*, in the Spinozist sense of “what a body can do.” For a critical view of our time, it is essential that we ask about the conditions of possibility for the assemblage of the apparatuses of the State and a kind of subjectivity that is disposed to turn its body into an example of virtue—whether as virgin or as weapon—in order to be able to sacrifice its own life in its name.

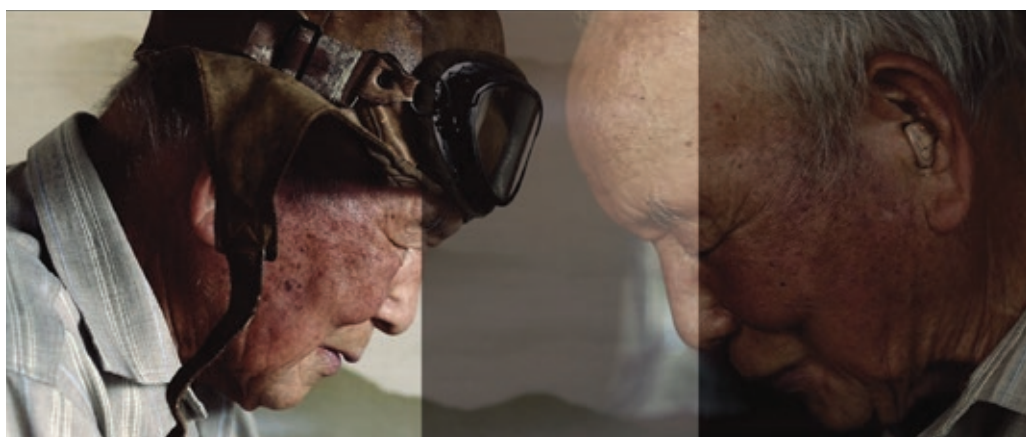
Perhaps studying such phenomena enables us to shed some light on new, less romantic and heroic relationships between the State and the suicide of its population. In his most recent film, *Goodbye to Language*, Godard poses a question through one of his characters: Is society ready to accept murder as a solution to unemployment? Given the rapid rise of suicide rates in recent years, the question is rather, I believe, whether the State is ready to accept suicide as a solution to unemployment.



Meiro Koizumi, *Es una comedia [Inder Kommen Sie]—It's a Comedy*, 2012. Vista de la instalación en la exposición—Installation view in the exhibition “Identity 8” en —at Nichido Contemporary. Cortesía—Courtesy of Nichido Contemporary











Meiro Koizumi, *Paisaje inalcanzado—Unattained Landscape*, 2013. Vista de la instalación en—Installation view at Palazzetto Tito, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venecia—Venice.
Foto—Photo: Keizo Kioku. Cortesía de—Courtesy of The Japan Foundation



Meiro Koizumi, *Paisaje inalcanzado—Unattained Landscape*, 2013. Vista de la instalación
en—Installation view at Palazzetto Tito, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venecia—Venice.
Foto—Photo: Keizo Kioku. Cortesía de—Courtesy of The Japan Foundation

Meiro Koizumi: los proyectos kamikaze. Hacia una definición de la tercera generación en Japón

AYELET ZOHAR



Meiro Koizumi, *Trabajar como perro—Work Like a Dog*, 2009. Cortesía de—Courtesy of Open Satellite

Meiro Koizumi creó una serie de siete proyectos distintos que desafían el concepto del piloto kamikaze, fusionando la imagen del piloto *tokkotai* (misión especial de ataque)¹ y los mitos en torno a estos hombres con el ambiente de la vida cotidiana en el Japón contemporáneo. Entre sus videos al respecto, destaca una entrevista documentada con un ex piloto *tokkotai* que sobrevivió sólo por casualidad —*Where the Silence Fails (Double Projection #1)* [*Donde el silencio falla (Doble proyección #1)*] (2013)—, junto con una segunda entrevista con la novia de un piloto kamikaze y los vívidos recuerdos que aún conserva en la actualidad —*When Her Prayer is Heard (Double Projection #2)* [*Cuando su oración fue escuchada (Doble proyección #2)*] (2013)—. Otros videos utilizan actores para interpretar y repetir momentos dolorosos que están relacionados con los recuerdos obsesivos de quienes tomaron el último vuelo (o viaje) de su vida.

En Occidente, la imagen de los kamikazes se relaciona a menudo con las de sus aviones estrellándose contra buques estadounidenses en el océano Pacífico, evoca a terroristas suicidas, volando fanáticamente a su cruel muerte en nombre del emperador con una brutalidad y un sentimiento inhumanos.² A diferencia de las imágenes occidentales, la visión japonesa de esta práctica es muy diferente: en primer lugar, la palabra kamikaze se asocia con el lenguaje propagandístico de la guerra y por lo tanto no está en uso hoy día. En cambio, en japonés se utiliza el término honorífico *tokkotai* —unidad especial de ataque. En segundo lugar, en Japón, el recuerdo de los jóvenes que vuelan hacia su muerte es un asunto personal —son los hijos, familiares, amigos, compañeros de clase, vecinos de gente de que aún vive, por lo que su imagen es muy humana, conectada a historias y acontecimientos, a menudo retratados como víctimas de las desafortunadas circunstancias del final de la

—

1— Para el cambio en la terminología, véase Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History* Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2002, pp. 157-163.

2— Las referencias a la imagen de los kamikazes como fanáticos, crueles e inhumanos se pueden encontrar en muchas películas históricas y de ficción estadounidenses que describen la guerra en el Pacífico. Véase, por ejemplo, *The World at War* (1973), episodio 22: “Japan: 1941-1945” y episodio 23: “Pacific: February 1942 - July 1945”, ITV Channel, Reino Unido; Kevin Watson y Ed Topor, dirs., *Kamikaze: Death From the Sky* (1989).

segunda guerra mundial en el teatro de operaciones del Pacífico. Sus imágenes a menudo evocan un recuerdo romántico de jóvenes excepcionales, estudiantes universitarios y oficiales bien entrenados que sirvieron como pilotos de la Armada Imperial, y fueron enviados a su cruel muerte sin opción o discusión. Sin embargo, el recuerdo de la guerra es una cuestión problemática en Japón, que no se discute o estudia oficialmente. Por lo tanto, el museo *tokkotai* en Chiran, Minami-Kagoshima (llamado *Kinenenkan Heiwa*, Museo de la Paz), en el extremo sur de Kyushu, y donde los principales pilotos kamikaze tuvieron su base, es una iniciativa privada de un piloto sobreviviente; otros proyectos fueron también creados por individuos, pues no se discuten a través del Estado, gobierno, sistema educativo, los libros de texto u otros tipos de canales oficiales. Al parecer, desde el punto de vista del Estado, es mejor olvidar esta práctica y no discutirla, ya que proyecta una larga sombra sobre los discursos gubernamentales de la guerra.³ Desde el final de la guerra del Pacífico, los pilotos kamikazes han sido objeto de numerosas películas y novelas a partir de la década de 1950. Destacan en este contexto varias novelas y películas, como *Ā kessen kōkūtai Ah* (“Unidad de combate aéreo”, 2005), con el activista de derechas Toshio Kodama;⁴ la película *Ore wa kimi no tameni koso shini ni iku* (“Para los que amamos”, 2007), por el ex gobernador de Tokio Ishihara Shintaro, que cuenta la historia de Torihama Tome, “madre de los *tokkotai*”, y su visión personal de los jóvenes en la víspera de su partida;⁵ o *Eien no zero* (“Eterno cero”), *best-seller* de Hyakuta Naoki de 2009, llevado al cine en 2013.⁶ La brecha entre el silencio y el olvido gubernamentales en asuntos relacionados con la guerra, y las imágenes románticas de los pilotos *tokkotai* que florecen en el discurso popular japonés, abre el suelo en el que se planta la obra de Koizumi.

3— Para un análisis comparativo de los enfoques japoneses a la memoria de la guerra, véase Ian Buruma, *Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*, Berkshire, Vintage Books, 1994).

4— (あゝ決戦航空隊), Kosaku Yamashita, 1974.

5— (俺は君のためにこそ死ににいく), Taku Shinjo, 2007.

6— (永遠の0), Takashi Yamazaki, 2013.

En la primera parte de su video *Voice of a Dead Hero* [Voz de un héroe muerto] (2010), Koizumi cita textualmente fragmentos de las cartas de Anazawa Toshio a su novia, Sonoda Chieko, un texto romántico de un amor tierno, inmaduro e inalcanzable entre dos jóvenes.⁷ El texto contiene numerosas referencias a su amor y su esperanza de volver, así como de su comprensión de sí mismo como una flor de cerezo caído, pero no hace ninguna referencia al emperador. El texto es una pieza famosa en la historia japonesa, y la carta romántica de Anazawa a Chieko es conocida por muchos en Japón —así, en cierto sentido, la elección de Koizumi de la imagen de un piloto en particular, Anazawa Toshio, da a esta pieza el toque personal de un drama histórico. En la segunda parte, vemos a Anazawa herido cojeando, tropezando, cayendo y arrastrándose por diferentes partes de Tokio —incluyendo el elegante distrito de Ginza, algunas estaciones de metro, calles y barrios— mientras la multitud simplemente lo ignora y se aleja presurosa. Algunos jóvenes curiosos miran más de cerca y alguien incluso pregunta si él se encuentra bien. Pero el ambiente general es de soledad y aislamiento del soldado herido, quien dice en voz alta el nombre de Chieko. En la tercera parte, el piloto llega cojeando a la larga ruta que lleva al santuario Yasukuni en Tokio.⁸ La cámara es estable en ese punto; de lejos vemos el Torii justo antes de la entrada, y Anazawa desaparece gradualmente de nuestra vista.

Koizumi toma la decisión de llevar la imagen de los kamikazes de nuevo a la palestra desde un punto de vista que critica las lacrimógenas narraciones románticas ya descritas. En cambio, la pieza cuestiona las normas y actitudes de la mayor parte de la sociedad japonesa, y toma un punto de vista crítico hacia las imágenes representadas

7— Ohnuki-Thierry, *Kamikaze Diaries: Reflections of Japanese Student Soldiers*, Chicago, University Of Chicago Press, 2006; y Sasaki Mako, “Who Became Kamikaze Pilots, and How Did They Feel Towards Their Suicide Mission?”, *The Concord Review*, núm. 1, 1996, pp. 187-190.

8— El Yasukuni Jinja (santuario) es un santuario polémico en el centro de Tokio. Es tristemente célebre por guardar las cenizas de criminales de la segunda guerra mundial, por lo tanto atrae la crítica pública cada vez que un político japonés elige a visitar el lugar. Véase <http://www.japantimes.co.jp/news/2015/02/18/national/politics-diplomacy/its-natural-for-leaders-to-visit-yasukuni-abe-says/#.VRseffmUdnk>

con ese aire nacionalista, romántico y emocional. Las proyecciones de video de Koizumi desafían el doble significado unido al término *kamikaze/tokkotai*, enfrentando y abordando el doloroso recuerdo sin glorificarlo y sin contar de nuevo las tristes historias de muerte y agonía, sino más bien dando un paso activo al insertar las imágenes de los pilotos en la textura de la sociedad japonesa contemporánea. La estrategia de Koizumi es traer el pasado al presente, y volver a examinar su efecto, aquí y ahora, no sólo como un recuerdo lejano del pasado situado dentro del pasado estéril y romantizado del estudio de cine. Al insertar al piloto en el momento actual, Koizumi examina el efecto real de tal posibilidad, cuestionándote qué harías si tuvieras que enfrentar a un piloto kamikaze en la calle, o si éste fuera tu hermano, tu amante, tu amigo. Me recuerda la historia de Onoda Hirô, uno de los últimos japoneses rezagados, quien salió de la selva unos 29 años después del fin de la segunda guerra mundial. Su presencia, apariencia, lenguaje y actitud parecían una verdadera vergüenza para la sociedad japonesa en 1974, una sociedad que había condenado los discursos bélicos casi tres décadas antes. En este sentido, la presencia de Koizumi interpretando a un piloto kamikaze en medio del Tokio moderno recuerda los hechos ocurridos tras el regreso de Onoda Hirô, y la reacción negativa del público en general en el Japón moderno, democratizado, ante la presencia de un pasado imperial, militar, fosilizado, que reemerge en su seno.

Un segundo punto importante para nuestro tema se refiere al término *tercera generación* en el contexto japonés. Cabe destacar que después de la crisis financiera de 1989, seguida de las “dos décadas perdidas” de recesión económica, el Japón excesivamente seguro de sí mismo de la década de 1980 experimentó una crisis en todos los niveles sociales y culturales. Los jóvenes, hombres y mujeres, sobre todo artistas, cineastas y novelistas, comenzaron a cuestionar los recuerdos reprimidos de la segunda guerra mundial en Japón. De hecho, Koizumi es uno de los actores más importantes en este campo, que también incluye a Yamashiro Chikako, y a artistas de la *segunda generación* como Shimada Yoshiko, Morimura Yasumasa, Ishiuchi Miyako, entre otros.

La cuestión de la *tercera generación* es muy interesante. El término tiene su origen en los estudios del trauma, y

también se utiliza comúnmente en el contexto de los estudios del holocausto para describir a la generación nacida después de 1970, décadas después de los años de guerra. En el contexto judío, así como en el alemán, los miembros de la tercera generación nacieron en un ambiente de “Recuerda, no olvides”, que, en realidad, a los miembros de la tercera generación les resulta difícil seguir como orden expresa. En su texto acerca de los videos testimoniales y el encuentro de los miembros de la tercera generación con estos materiales, Amelia Klein afirma que ella notó el deseo por formular su propia perspectiva de la memoria de la guerra, que supuso trabajar la memoria individual, o el “trabajar a través”.⁹ Agata Kula ve a los entrevistadores de la tercera generación “revelar una tensión común entre perpetuar la memoria [...] y su deseo de seguir adelante y celebrar los aspectos más positivos”.¹⁰ Klein añade que, para los miembros de la tercera generación, trabajar sus actitudes hacia el recuerdo del pasado es un tema complejo, que puede tomar toda una vida resolver. Por otro lado, de acuerdo con Dominick LaCapra, la gente puede resistir este proceso por “fidelidad al trauma, la sensación de que hay que mantener la fe en él”. Dar forma a su propia memoria se puede sentir como una traición a los muertos, y esas personas preferirían permanecer dentro del trauma.¹¹

Por un lado, el piloto kamikaze es la personificación de la obediencia, aunque varios investigadores se han dado a la tarea de exponer los rastros de desobediencia, desacuerdo y el sentimiento de perder la vida por una misión de carácter cuestionable. Cuando el propio Koizumi, vestido como piloto kamikaze, se arrastra como soldado herido por las estaciones de tren, las zonas comerciales y las áreas elegantes de Tokio, fusiona pasado y presente, los discursos de guerra y los puntos de vista contemporáneos. *Voice of a Dead Hero*, por ejemplo, comienza con citas directas del diario personal

9— Amelia Klein, “Memory-Work: Video-Testimony, Holocaust Remembrance and the Third Generation”, *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History* 13, núm. 2-3, 2007, pp. 129-150, 137.

10— Klein, “Memory-Work”, p. 137.

11— Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 22 y 70.

de Anazawa Toshio, escrito a su novia Chieko, en el que le revela su amor, sus dudas y su determinación. Del texto de la cita y del piloto kamikaze herido retratado por Koizumi aprendemos que no se trata sólo de una imagen genérica del kamikaze, sino, en realidad, de una persona específica y de un recuerdo específico: el de Anazawa. En la última parte del video, Koizumi dirige su andar desvencijado hacia el santuario Yasukuni, el controvertido santuario sintoísta en el centro de Tokio, erigido en recuerdo de quienes perdieron sus vidas en las guerras nacionales de Japón. Una vez que ha desaparecido del encuadre, escuchamos a los guardias del santuario sugerir que llamarán una ambulancia, o a la policía, para retirar el cuerpo/presencia de este piloto loco que regresó de entre los muertos para molestar a las mentes pacíficas de la gente del Japón actual.

El acto del kamikaze de Koizumi es fundamentalmente diferente del vuelo de los kamikazes: el suyo es un performance documentado, la acción de un artista con experiencia en el espacio neutro de la galería de arte o el museo, y está dirigido a despertar las ideas y la atención de la audiencia, a elaborar su respuesta a una serie de preguntas largo tiempo ignoradas y deliberadamente forzadas al olvido, pues apuntan a ciertas cuestiones muy dolorosas y, posiblemente, sin respuesta.

Otro concepto que me gustaría introducir en este punto, en el curso de mi interpretación, es la idea del nómada como la abordan Gilles Deleuze y Félix Guattari.¹² Emplear el concepto del nómada me permite reconsiderar las complejas relaciones entre el piloto *tokkotai* que vuela a su muerte y el performance del kamikaze de Koizumi, en las calles del pacífico Tokio contemporáneo. El nómada, aprendemos de Deleuze y Guattari, cuestiona las normas y estructuras de la sociedad estratificada. Él sigue una trayectoria en un territorio específico, que pasa a través de acuerdo con un ciclo de vida hasta cierto punto racional —estaciones del año, eventos, disponibilidad de fuentes de agua, reuniones sociales, etcétera. El andar de kamikaze herido de Koizumi marca una trayectoria que cruza las áreas del moderno Tokio de posguerra, pero termina en Kudanshita, en el santuario

12— Gilles Deleuze y Félix Guattari, “1227: Tratado de nomadología: la máquina de guerra”, en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 359-432.

que se encuentra en el corazón de la ciudad y en el corazón de algunos de sus políticos y dirigentes —al igual que la actual administración del Japón, y los intentos por rearticular el artículo 9 de la Constitución japonesa (el Artículo de la Paz), para permitir el restablecimiento de las fuerzas armadas japonesas. La presencia del dislocado piloto kamikaze en la escena contemporánea sirve como recordatorio y metonimia de los tiempos de guerra, y como un gran signo de interrogación acerca del deseo de ver el retorno de estas escenas. El joven, valiente y posiblemente descarado (desde un punto de vista gubernamental) artista trae de regreso una imagen para mostrar que los planes de reforma de la Constitución no son una mera charla o un documento textual, sino, de hecho, tienen un efecto profundo en la vida de los jóvenes, hombres y mujeres, civiles y paramilitares, pobladores citadinos y agricultores rurales. En un acto nómada, el artista encarna recuerdos e imágenes olvidadas hace tiempo con el fin de recordar a los ministros y gobernadores que los horrores de la guerra están a sólo unos pasos de distancia, y que uno debe andar con mucho cuidado para no volver a caer en ella.

De la misma manera, Koizumi no intenta presentar la autenticidad histórica o mostrar el pasado fáctico. Más bien coquetea con la historia, sobre todo en las piezas documentales (*Double Projection [Doble proyección]* #1 y #2 (2013)), en las que los recuerdos del ex piloto kamikaze y la novia del kamikaze dictan el ritmo y el contenido de la pieza. En *Voice of a Dead Hero*, el hecho histórico es minimizado en favor de un recuerdo más sensacionalista, y las imágenes que evocan el recuerdo son el centro de su performance. Más que la exactitud histórica de la aparición de Koizumi, se dibuja la idea de la trayectoria entre pasado y presente, una ruta que serpentea entre puntos destacados de Tokio, desplazándose de un lugar reconocible a otro, completando simbólicamente su viaje en el controvertido santuario Yasukuni —otro punto geográfico lleno de significado nacional y pro-militarista. La decisión de crear un performance que es geográficamente preciso y específico, pero que históricamente sólo sirve como significante en general, coloca al piloto kamikaze de Koizumi en la suave tierra de los nómadas y su confrontación con el sociedad nacional estratificada, categorizada, institucionalizada y altamente estructurada.

Meiro Koizumi: The Kamikaze Projects. Towards a Definition of the Third Generation in Japan

AYELET ZOHAR



Meiro Koizumi, *Teatro Sueños de una bella tarde—Theatre Dreams of a Beautiful Afternoon*, 2010. Vista de la exposición—Exhibition view “Broken Hero, Beautiful Afternoon” en—at Artspace Sydney. Cortesía de—Courtesy of Artspace Sydney

Meiro Koizumi created a series of seven different projects that challenge the concept of the kamikaze pilot, conflating this image of the *tokkotai* (special attack mission)¹ pilot and the myths around these men, with the environment of everyday life in contemporary Japan. Notable among his videos concerning this memory are a documented interview with an ex-*tokkotai* pilot who survived only due to mere coincidence (*Double Projection #1: Where Silence Fails*, 2013), joined by a second interview with a kamikaze pilot's girlfriend, and the vivid memories she still holds to this day (*Double Projection #2: When Her Prayer is Heard*, 2013). Other videos use actors to perform and repeat painful moments which are linked to the haunting memories of those who took the last flight (or voyage) of their life.

In the West, the image of the kamikaze is often associated with pictures of kamikaze airplanes crashing into US vessels in the Pacific Ocean, evoking images of suicide-bombers, fanatically flying to their cruel death in the name of the Emperor with brutality and inhumane feeling.² Contrary to these Western images, Japanese views of the practice are quite different: Firstly, the word kamikaze is associated with wartime propaganda language, and thus is not in use today. Instead, the honorific term *tokkotai*—special attack unit—is used in Japanese. Secondly, in Japan, the memory of the young men flying to their death is a personal matter—these are the sons, the relatives, friends, classmates, neighbors of people still living today, and so their image is very human, connected to stories and events, often portrayed as the victims of the unfortunate circumstances of the end of the World War II in the Pacific Theatre. Their images often evoke a romantic memory of exceptional young men, university students and well-trained officers who served as pilots in the Imperial Navy, and were sent to their cruel death with

1— For the change in use of terminology, see Emiko Ohnuki-Tierney, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002, pp. 157-163.

2— References to the image of the kamikaze as fanatical, cruel, and/or inhumane can be found in many American historical and fiction films describing the war in the Pacific. See for example *The World at War* (1973), episode 22: "Japan: 1941-1945" and episode 23: "Pacific: February 1942 - July 1945," ITV Channel, UK; Kevin Watson and Ed Topor, dirs., *Kamikaze: Death From the Sky* (1989).

no choice or deliberation. Nonetheless, memory of the war in Japan is a problematic issue, not officially discussed or studied, and hence, the *tokkotai* museum in Chiran, Minami-Kagoshima (titled *Heiwa Kinenkan*, Peace Museum), at the southern tip of Kyushu, and where the major kamikaze pilots were based, is a private initiative by a surviving pilot, and other projects were all created by individuals, and not discussed through state, government, education system, textbooks or other sorts of official channels. It seems that from the state's point of view, this practice is better forgotten and not discussed, as it casts a long shadow over governmental discourses of the war.³ Since the end of the Pacific War, kamikaze pilots have been the subjects of numerous films and novels from the 1950s onwards. Notable in this context are several recent novels and films, such as *Ā kessen kōkūtai Ah (Battle Air Unit)*, 2005), featuring right-wing activist Toshio Kodama;⁴ the film *Ore wa kimi no tameni koso shini ni iku (For Those We Love)*, 2007), by ex-governor of Tokyo Ishihara Shintaro, which tells the story of Torihama Tome, “Mother of the *Tokkotai*,” and her personal view of the young men on the eve of their departures;⁵ or *Eien no zero (Eternal Zero)*, Hyakuta Naoki's 2009 best seller, made into a movie in 2013.⁶ The gap between the government's silence and forgetfulness on war-related matters, and the romantic images of the *tokkotai* pilots that flourish in popular Japanese discourse, opens the ground into which Koizumi's work is planted.

In the first part of Koizumi's video *Voice of a Dead Hero* (2010), he textually quotes parts of Anazawa Toshio's letters to his girlfriend, Sonoda Chieko, a romantic text of a young, immature and unattainable love between two young people.⁷ The text contains numerous references to his love

3— For a comparative discussion of Japanese approaches to war memory see Ian Buruma, *Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*, Reading, Berkshire (UK), Vintage Books, 1994.

4— (あゝ決戦航空隊), Kosaku Yamashita, 1974.

5— (俺は君のためにこそ死ににいく) Taku Shinjo, 2007.

6— (永遠の0) Takashi Yamazaki, 2013.

7— Ohnuki-Thiery, *Kamikaze Diaries: Reflections of Japanese Student Soldiers*, Chicago, IL, University Of Chicago Press, 2006; and Mako Sasaki, “Who Became

and his hope to come back, as well as his understanding of himself as a fallen cherry blossom, but does not contain any reference to the Emperor. The text is a famous piece in Japanese memory, and Anazawa's romantic letter to Chieko is known to many in Japan—so, in a sense, Koizumi's choice of the image of a particular pilot, Anazawa Toshio, gives this piece the personal touch of an historical drama. In the second part, we see the wounded Anazawa limping, stumbling, falling, and crawling his way through different parts of Tokyo—including elegant Ginza, some subway stations, open streets and neighbourhoods—while the crowd just ignores him and rushes away. Some curious young men take a closer look, and someone even asks if he is OK. But the general atmosphere is of the loneliness and solitude of the wounded soldier, who calls out Chieko's name. In the third part, the limping pilot arrives at the long route leading to Yasukuni Shrine in Tokyo.⁸ The camera is stable at that point; from afar we see the Torii just before the entrance, and Anazawa gradually disappears from our eyes.

Koizumi's choice to bring the image of the kamikaze back into the central arena is taken from a point of view that criticizes the romantic, tear-jerking narratives described above. Instead, the piece questions the norms and attitudes in mainstream Japanese society, and takes a critical point of view on the images now portrayed with such nationalistic, romantic and emotional flair. Koizumi's video projections challenge the double meaning attached to the term *kamikaze* / *tokkotai*, confronting and tackling the painful memory not by glorifying and retelling sad stories of death and agony, but instead taking an active step by inserting the images of the pilots into the texture of contemporary Japanese society. Koizumi's strategy is to bring the past into the present, and to re-examine its effect, here and now, not just as a distant memory of the past located within a highly sterile and romanticized

Kamikaze Pilots, and How Did They Feel Towards Their Suicide Mission?" *The Concord Review*, 1996, pp. 187-190.

8—Yasukuni Jinja (Shrine) is a controversial shrine at central Tokyo. It is notorious for storing the ashes of World War II criminals, and thus draws much public criticism whenever a Japanese politician chooses to visit the place. See <http://www.japantimes.co.jp/news/2015/02/18/national/politics-diplomacy/its-natural-for-leaders-to-visit-yasukuni-abe-says/#.VRseffmUdnk>

past of the film studio. By inserting the pilot into the present time, Koizumi examines the actual effect of such a possibility, asking what *you* would do if you had to confront a kamikaze pilot in the street, or if this were your brother, lover, friend. I am reminded of the story of Onoda Hirô, one of the last Japanese stragglers to emerge from the jungle some 29 years after the end of World War II. His presence, appearance, language and attitude seemed like a real embarrassment to Japanese society in 1974, a society that had denounced war discourses some three decades before. In this sense, the presence of Koizumi as a kamikaze pilot in the midst of modern Tokyo recalls the events that transpired upon Onoda Hirô's return, and the negative reaction of the general public in modern, democratized Japan to the presence of a fossilized imperial, military past reemerging in its midst.

A second point that is relevant to our discussion concerns the term Third Generation in the Japanese context. Notably, after the financial crisis of 1989, followed by the "Lost Two Decades" of economic recession, the overly self-confident Japan of the 1980s experienced a crisis on all social and cultural levels. Young men and women, especially artists, filmmakers and novelists, began raising questions about the suppressed memories of WWII in Japan. Indeed, Koizumi is one of the most important players in this field, which also includes Yamashiro Chikako, and Second Generation artists such as Shimada Yoshiko, Morimura Yasumasa, Ishiuchi Miyako among others.

The question of the Third Generation is an interesting one. The term originates from research in Trauma Studies, and is also commonly used in the context of Holocaust Studies to describe the generation born after 1970, decades after the war years. In the Jewish, as well as the German context, members of the Third Generation were born into an atmosphere of "Remember, Don't Forget." Members of the Third Generation actually find it difficult to follow as a given command. In her text on testimonial videos, and the encounter of members of the Third Generation with these materials, Amelia Klein states that she noticed the desire to formulate their own perspective on war remembrance, which involved individual memory work, or 'working through.'⁹ Agata Kula

9— Amelia Klein, "Memory-Work: Video-Testimony, Holocaust Remembrance and the Third Generation," *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History* 13.2-3, 2007, pp. 129-150, 137.

sees Third Generation interviewers as “reveal[ing] a common tension between perpetuating memory [...] and their desire to move forward and celebrate more positive aspects.”¹⁰ Klein adds that for members of the Third Generation, working through their attitudes towards remembrance of the past is a complex issue, one that may take a lifetime to resolve. On the other hand, according to Dominick LaCapra, people may resist this process with “fidelity to trauma, a feeling that one must somehow keep faith with it.” Shaping your own memory may feel like a betrayal of the dead, and those people would like to remain within the trauma.¹¹

On one hand, the kamikaze pilot is an embodiment of obedience, although several researchers have taken on the task of exposing traces of disobedience, disagreement, and a sense of wasting one’s life for a mission of a questionable nature. When Koizumi himself, dressed as a kamikaze pilot, crawls as a wounded soldier through the train stations, shopping districts and elegant parts of Tokyo, he conflates past and present, wartime discourses and contemporary views. *Voice of a Dead Hero* (2010), for example, starts with direct quotations from the personal diary of Anazawa Toshio, writing to his girlfriend Chieko, revealing to her his love, his doubts and his determination. We learn from the quoted text and the wounded kamikaze pilot portrayed by Koizumi, that he is not just a generic image of a kamikaze, but actually, a specific person, and a specific memory—that of Anazawa. In the later part of the video, Koizumi takes his broken-down gait to the Yasukuni Shrine, the controversial Shinto shrine in the center of Tokyo, in memory of those who lost their lives in the national wars of Japan. Once he has disappeared from the frame, we hear the shrine guards suggesting that they call an ambulance, or the police, to remove the body / presence of this mad pilot who came back from the dead to annoy the peaceful minds of today’s people of Japan.

Koizumi’s kamikaze act is fundamentally different from the kamikaze’s flight: his is a documented performance, the

—

10— Klein, p. 137.

11— Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 22, 70.

action of an artist experienced in the neutral space of the art gallery or the museum, and it is aimed to arouse the ideas and attention of the audience, to draw their response to a series of questions long ignored and deliberately forced into oblivion, because they point to some very painful, and possibly, unanswerable issues.

Another concept I would like to introduce at this point, in the course of my interpretation, is the idea of the nomad as discussed by Gilles Deleuze and Félix Guattari.¹² By employing the concept of the nomad, I am able to reconsider the complex relations between the *tokkotai* pilot flying to his death, and Koizumi's performance of the kamikaze, in the streets of contemporary, peaceful Tokyo. The nomad, we learn from Deleuze and Guattari, questions the norms and structures of striated society. He follows a trajectory in a specific territory, passing through in accordance to some rational of life cycle—seasons, events, availability of water sources, social meetings, etcetera. Koizumi's kamikaze's wounded walk marks a trajectory that crosses the areas of modern, postwar Tokyo, but it ends in Kudanshita, in the shrine that lies at the heart of the city and at the heart of some of its politicians and leaders—like the current administration of Japan, and the attempts to rearticulate Article 9 of the Japanese Constitution (The Peace Article), to allow the re-establishment of a Japanese military. The presence of the dislocated kamikaze pilot on the contemporary scene serves as a reminder, a metonymy of times of war, and a big question mark concerning the desire to see these scenes return. The young, courageous, possibly cheeky (from a governmental point of view) artist, brings back an image in order to show that plans to amend the constitution are not just mere talk or a textual deed, but indeed, have a profound effect on the lives of young men and women, civilians and para-military, urban dwellers and rural farmers. In a nomadic act, the artist embodies memories and long-forgotten images in order to remind ministers and governors that the horrors of war are only a few steps away, and that one should tread with great care so as not to fall back into it.

12— Gilles Deleuze and Félix Guattari, "1227: Treatise on Nomadology: The War Machine," in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1987, pp. 351-423.

In the same manner, Koizumi does not attempt to present historical authenticity or display the factual past. Rather, he flirts with history, especially in the documentary pieces (*Double Projection #1* and *#2*), where the memories of the ex-kamikaze pilot and the kamikaze's girlfriend dictate the rhythm and contents of the piece. In *Voice of a Dead Hero*, historical fact is played down in favor of a more sensational memory, and images that evoke remembrance are at the center of the performance. Rather than the historical accuracy of Koizumi's appearance, it is the idea of the trajectory that he draws between the past and the present, a route that winds between prominent points in Tokyo, moving from one recognizable venue to another, symbolically completing his journey at the controversial Yasukuni Shrine—another geographical spot fraught with national and pro-militaristic meaning. The choice of creating a performance that is geographically precise and specific, but which historically serves only as a general signifier, places Koizumi's kamikaze pilot in the smooth land of the nomads, and their confrontation with the striated, categorized, institutionalized, highly structured national society.

Guión de *Donde el silencio falla (Doble proyección #1)*

MEIRO KOIZUMI



Meiro Koizumi, *Donde el silencio falla (Doble proyección #1)*—*Where the Silence Fails (Double Projection #1)*, 2013. Vista de la instalación de—installation view of Future Generation Art Prize en Venecia—at Venice. Foto—Photo: Sergey Illin. Cortesía de—Courtesy of PinchukArtCentre. © Meiro Koizumi [Cat. 2]

Nunca había soñado con ser piloto kamikaze. Pero en febrero de 1945, cuando supimos que estaban creando una unidad de ataque suicida, me ofrecí sin dudarlo.

Dejamos Kakogawa el 25 de mayo, y nos dirigimos a Kumamoto, donde nos alojamos una noche, después nos trasladamos a Chiran y nos quedamos por dos noches, y luego despegamos para el ataque.

Me desperté a las 3:00 de la mañana. Cuando miré al cielo, vi una brillante luna entre las ramas de los árboles. Pensé: “Éste debe ser el día perfecto para el ataque”. A 500 metros del cuartel, había líneas de aviones con bombas de 250 kg instaladas. Pensé: “¡Vaya, qué espectáculo!” Alrededor de las 5:30, encendieron los motores, y uno por uno, despegamos. Cuando despegué, vi al equipo de mantenimiento y a alumnas decir adiós con las manos, así queladeé el avión de esta manera para decir “Adiós”. Volamos hacia el Kaimondake, una hermosa montaña.

Pensé que sería la última mirada a mi patria. También sentí que, de alguna manera, la montaña nos decía: “Haz tu mejor esfuerzo”. Volamos sobre el mar tan bajo como era posible. Sentí que algo andaba mal con el motor, pero quería mantener el ritmo de los demás, así que traté de permanecer en la formación tanto como pude, pero el capitán me vio y me dijo: “Despeje, deje la formación”. No pude controlar mi emoción al dejarlos a todos, pero no tenía otra opción porque el motor como que tosía, por lo que abandoné la formación y gané una cierta altura. Cuando llegué alrededor de los 1000 m, el motor se detuvo. Caí hacia la playa en la isla debajo de mí, el avión se volcó así y luego hizo así.

Era algo más allá de lo expresable. Todos los demás se movían hacia adelante y yo era el único que se quedaba atrás. Tuve un dolor indescriptible en el corazón. Me quedé solo en el cuartel. Pensaba que era un honor absoluto arrojar mi vida, así que realmente sentí que tenía que ir tan pronto como me fuera posible para alcanzar a los demás. Fui al Centro de Dirección de combate todos los días, les rogué: “Por favor, déjenme ir otra vez, por favor, por favor”, día tras día. Me dijeron: “Espera, espera”, pero realmente no podía esperar.

Me dieron dos oportunidades más, pero en ambas ocasiones llovió, por lo que el ataque fue pospuesto. Luego terminó la guerra.

Su nombre es Shinichi Ashida. Tiene un nombre del más allá del templo Honganji. Es llamado Shakukenjin.

Estábamos en el mismo grupo en la Escuela de Pilotos Yonaga. Estuvimos juntos de nuevo cuando nos mandaron a Yame. Después, en Taiwán, también. Estábamos en el mismo grupo, nunca nos separamos. Y cuando se crearon los Escuadrones Especiales Kamikaze, de nuevo a Ashida y a mí nos unieron en el mismo escuadrón. El escuadrón 213 Shinbu. Siempre estábamos juntos.

Era un hombre serio y dedicado a sus padres. Éramos buenos amigos y hablábamos mucho entre nosotros.

Después de la guerra, sentí que tenía que visitar a los padres de Ashida, era realmente la primera cosa... visité la casa de sus padres. Y cuando regresé del viaje, mirando su foto, le dije: “Tú moriste en la misión”.

“Lamento haber sobrevivido pero fui a ver a tu padre y a tu madre y les está yendo bien... y yo... Siento mucho no haber muerto contigo”. Una y otra vez, hasta que perdí la voz. No pude encontrar... ninguna otra palabra que decirle a Ashida.

—Instalación—

Meiro Koizumi (MK)

Sr. Itazu (Sr. I)

Sr. Itazu como el Sr. Ashida (Sr. I como Sr. A)

MK: Ok, durante cinco minutos, por favor hable con él.

Sr. I: Ashida, han pasado 67 años desde entonces. Hoy, estoy aquí en mi casa en Inuyama, mirando tu foto y hablándote de esta manera. Ashida, busqué por todas partes tus cartas de despedida, incluso pregunté por ahí entre tus familiares, pero no pude encontrar ninguna. Fue decepcionante. Si pudiera leer tus cartas de despedida hoy, entonces tal vez eso habría aliviado mi dolor, pero como no nos dejaste ninguna, no puedo consolarme leyendo tus palabras. Así que lo mejor que puedo hacer es mirar tu foto así, bueno, hace 67 años, tú y yo fuimos a Chiran para nuestra misión. Qué sentimiento teníamos por el país.

MK: Ok, durante cinco minutos, por favor hable con él.

Sr. I: Ashida,

Sr. I como Sr. A: Yo estoy aquí, Itazu.

Sr. I: Han pasado 67 años desde entonces.

Sr. I como Sr. A: Lo sé, ha pasado mucho tiempo.

Sr. I: Hoy, estoy aquí en mi casa en Inuyama, mirando tu foto y hablándote de esta manera...

MK: Cuando usted esté escuchando, ¿podría asentir como diciendo “Ya veo, ya veo”, como si usted estuviera asintiendo como respuesta...?

Sr. I: Ashida,

Sr. I como Sr. A: Yo estoy aquí, Itazu.

Sr. I: Han pasado 67 años desde entonces.

Sr. I como Sr. A: Lo sé.

Sr. I: Hoy, estoy aquí en mi casa en Inuyama, mirando tu foto y hablándote de esta manera...

Sr. I como Sr. A: Ya veo...

Sr. I: Ashida, busqué por todas partes tus cartas de despedida, incluso pregunté por ahí entre tus familiares, pero no pude encontrar ninguna. Fue decepcionante. Si pudiera leer tus cartas de despedida hoy, entonces tal vez eso habría aliviado mi dolor, pero como no nos dejaste ninguna, no puedo consolarme leyendo tus palabras. Así que lo mejor que puedo hacer es mirar tu foto así.

Sr. I como el Sr. A: Ya veo... Itazu, lo siento por ti.

Sr. I: Hace 67 años, tú y yo fuimos a Chiran para nuestra misión. Qué sentimiento teníamos por el país, estábamos

tan ansiosos de hacerlo. Absolutamente... en la parte continental de Japón, había hermanas y hermanos queridos, padres y familias. Hicimos nuestro mejor esfuerzo para evitar que los estadounidenses los atacaran. Tú y yo, tan dispuestos a...

Sr. I como Sr. A: Lo sé.

Sr. I: Despegamos con placer y valentía. Pero inesperadamente, sobreviví, así. Estoy realmente... lo siento... quiero decir... Por favor, perdóname por haber sobrevivido.

Sr. I como Sr. A: Yo cumplí mi misión, pero tú fuiste tan desafortunado. Escuché que tuviste problemas con tu avión.

Sr. I: Ashida, supongo, que un día, podré llegar cerca de ti... Pero a pesar de nuestra promesa de encontrarnos a las puertas del santuario Yasukuni, todavía no he sido capaz de hacerlo, y egoístamente sigo llevando mi vida. Pero hasta que muera, nunca te olvidaré. Siempre estás en mi corazón. Así que pido tu perdón.

MK: ¿Podría, por favor, decir: “Estoy contento de que hayas sobrevivido. Gracias”? Vamos a intentarlo de nuevo.

Sr. I: No he sido capaz de encontrarte a las puertas del Yasukuni, y egoístamente sigo llevando mi vida. Pero hasta que muera, nunca te olvidaré. Siempre estás en mi corazón. Así que pido tu perdón.

Sr. I como Sr. A: Estoy... contento de que hayas sobrevivido. Gracias.

MK: ¿Puede decir: “Estoy MUY contento de que hayas sobrevivido”?

Sr. I como Sr. A: Estoy MUY contento de que hayas sobrevivido.

MK: Una vez más, de corazón, por favor.

Sr. I como Sr. A: Me siento MUY contento de que hayas sobrevivido. Estoy MUY contento de que hayas sobrevivido.

MK: Diga: “Gracias”.

Sr. I como Sr. A: Muchas gracias. Estoy MUY contento de que hayas sobrevivido. Gracias.

Sr. I: Muchas gracias.

Script from *Where Silence Fails (Double Projection #1)*

MEIRO KOIZUMI



Meiro Koizumi, *Donde el silencio falla (Doble proyección #1)*—
Where Silence Fails (Double Projection #1), 2013 [Cat. 2]

I had never dreamed of becoming a Kamikaze pilot. But in February 1945, we heard that they were formulating a suicide attack unit, I volunteered without any hesitation.

We left Kakogawa on May 25th, and went to Kumamoto where we stayed one night, then moved to Chiran and stayed for another two nights, and then we took off for the attack.

I woke up at 3:00 in the morning. When I looked up at the sky, I saw a bright moon between the tree branches. I thought, "This must be the perfect day for the attack." 500m from the barrack, there were lines of airplanes with 250kg bombs installed. I thought, "Wow, what a sight." Around 5:30, they started the engines, and one by one, we took off. When I took off, I saw the maintenance team and female students waving their hands, so I banked the plane like this to say "Good bye." We flew towards Mt. Kaimondake, a beautiful mountain.

I thought this would be the last look at my homeland. Also I felt somehow the mountain was telling us, "Do your best." We flew as low as possible over the sea. I felt something wrong with the engine but I wanted to keep pace with everyone, so I tried to stay in formation as hard as I could, but the captain looked at me, and told me, "Peel off, leave the formation." But I couldn't bring my emotion to leave everyone, but I had no choice because the engine was like coughing, so I left the formation, and gained some altitude. When I reached around 1000m, the engine stopped. I fell towards the island below on the beach, it flipped like this then I took it like this.

It was beyond any expression. Everyone else was moving forward and I was the only one left behind. I had this indescribable pain in my heart. I was left alone in the barrack. I was thinking it was an absolute honor to throw away my life, so I really felt I had to go as soon as possible to catch up with everyone. I went to the combat Direction Center every day, begged them "Please let me go again, please, please" day after day. They told me, "Wait, wait," but I really couldn't wait.

I was given two more chances, but for both occasions, it rained so the attack was postponed. Then the war ended.

His name is Shinichi Ashida. He has an afterlife name from Honganji Temple. He is called Shakukenjin.

We were in the same group at the Yonaga Pilot School. We were together again when we were sent to Yame. Then in Taiwan, too. We were in the same group, we never got

separated. And when the Kamikaze Special Squads were formulated, again Ashida and I were teamed up in the same squad. The 213 Shinbu Squad. We were always together.

He was an earnest man, and devoted to his parents. We were good friends, and we talked to each other a lot.

After the war, I felt I had to visit Ashida's parents, really the first thing... I visited his parents' house. And when I came back from the trip, looking at his photo, I said, "You died on the mission."

"I am sorry that I survived but I went to see your father and mother and they are doing just fine... and I... I am so sorry that I couldn't die with you." Over and over, until I lost my voice. I couldn't find... any other words to say to Ashida.

— Installation —

Meiro Koizumi (MK)

Mr. Itazu (Mr. I)

Mr. Itazu as Mr. Ashida (Mr. I as Mr. A)

MK: Ok, for five minutes, please talk to him.

Mr. I: Ashida, it's been already 67 years since then. Today, I am here in my house in Inuyama, looking at your photo and talking to you like this. Ashida, I looked everywhere for your farewell notes, even asked around with your relatives, but couldn't find any. It was disappointing. If I could read your farewell notes today, then perhaps that could have eased my pain, but since you didn't leave us any, I cannot comfort myself by reading your words, so the best I can do is to look at your photo like this, well, 67 years ago, you and I went to Chiran for our mission. What a feeling we had for the country.

MK: Ok, for five minutes, please talk to him.

Mr. I: Ashida,

Mr. I as Mr. A: I am here, Itazu.

Mr. I: It's been already 67 years since then.

Mr. I as Mr. A: I know, it's been a long time.

Mr. I: Today, I am here in my house in Inuyama, looking at your photo and talking to you, like this...

MK: When you are listening, could you please nod like "I see, I see" like you are nodding in response...

Mr. I: Ashida,

Mr. I as Mr. A: I am here, Itazu.

Mr. I: It's been already 67 years since then.

Mr. I as Mr. A: I know.

Mr. I: Today, I am here in my house in Inuyama, looking at your photo and talking to you like this...

Mr. I as Mr. A: I see...

Mr. I: Ashida, I looked everywhere for your farewell notes, even asked around with your relatives, but I couldn't find any. It was disappointing. If I could read your farewell notes today, then perhaps that could have eased my pain, but since you didn't leave us any, I cannot comfort myself by reading your words. So the best I can do is to look at your photo like this.

Mr. I as Mr. A: I see... Itazu, I am sorry for you.

Mr. I: 67 years ago, you and I went to Chiran for our mission. What a feeling we had for the country, we were so eager to do it. Absolutely... in mainland Japan, there were beloved sisters and brothers, father and families. We tried our best to keep Americans from attacking them. You and I, so ready to...

Mr. I as Mr. A: I know.

Mr. I: We took off with pleasure and bravery. But unexpectedly, I survived like this. I am really... sorry... I mean... Please forgive me for surviving.

Mr. I as Mr. A: I accomplished my mission, but you were so unfortunate. I heard you had trouble with your airplane.

Mr. I: Ashida I assume, one day, I can come near you... But despite our promise to meet at the gate of Yasukuni Shrine, I still haven't been able to make it yet, and am selfishly still leading my life. But until I die, I will never forget you. You are always in my heart. So I beg for your forgiveness.

MK: Could you please say, "I'm happy that you survived. Thank you"? We will try again.

Mr. I: I still haven't met you at the gate of Yasukuni, and am selfishly still leading my life. But until I die, I will never forget you. You are always in my heart. So I beg for your forgiveness.

Mr. I as Mr. A: I am... happy that you survived. Thank you.

MK: Can you say, "I am REALLY happy that you survived"?

Mr. I as Mr. A: I am REALLY happy that you survived.

MK: One more time, from your heart, please.

Mr. I as Mr. A: I feel REALLY happy that you survived. I am REALLY happy that you survived.

MK: Say, "Thank you."

Mr. I as Mr. A: Thank you very much. I am REALLY happy that you survived. Thank you.

Mr. I: Thank you very much.



Meiro Koizumi, *Es posible que mi voz te alcance—My Voice Would Reach You*, 2009.
Foto—Photo: Watanabe Osamu. Cortesía—Courtesy of: Mori Art Museum

Historias de amor y vergüenza

JESSICA BERLANGA TAYLOR



Meiro Koizumi, *Defecto en la visión—Defect in Vision*, 2011

Preludio

El papel de las emociones en la construcción del conocimiento ha sido periférico a lo largo de la historia del pensamiento occidental. Distintas autoras¹ han identificado los aspectos socialmente contruidos de las emociones mediante el desarrollo de una teoría crítica social que presta atención a las emociones en tanto epistemológicamente subversivas. Los grupos relacionados con las emociones, debido a funciones biológicas, cuestiones raciales y de clase, han sido ignorados sistemáticamente como sujetos cuya autoridad epistémica es vital para cuestionar tanto determinismos biológicos como construcciónismos culturales. Las emociones y sus relaciones con las sensaciones, la percepción, la cognición y el afecto, interrumpen las alineaciones entre lo fijo, determinado y universal, con lo que se considera temporal, relativo y construido.

Historias de amor y vergüenza

“El rostro es poder expresivo. A través de la expresión, un ser se presenta”.² La palabra “rostro” o, en el caso de la obra de Meiro Koizumi, las imágenes de *un* “rostro”, inaugura la posibilidad de una relación, no sólo con el otro, sino con uno mismo. Apelando a las superficies de los *otros* uno podría aprehender una inteligibilidad interna que permitiera la constitución de un sujeto. Pero no sólo aparece la posibilidad de una relación, una esfera de intimidad interfacial³ queda expuesta. Ojos (y “Yo”s⁴) se encuentran, ladeados y medio cerrados; las miradas hacen pausas en su intercambio, los ojos de uno mirando hacia abajo, perdido en sus pensamientos sin poder enfrentar la mirada de los

1— Alison M. Jaggar, Judith Butler, Sara Ahmed y Lauren Berlant, entre otros.

2— Emmanuel Lévinas desarrolla esta idea en el capítulo “El rostro y la exterioridad” en *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, tr. Antonio Pitor Ramos, Salamanca; 1999.

3— Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas. Microsferología*, Siruela: Madrid, 2014, p. 135.

4— Juego de palabras entre *Eyes and I's* en inglés. N. del T.

demás; o bien abiertos y mirando a otro lado, en busca de la respuesta de un fantasma (un ser sin rostro). Otra cara, maquillada, mira a través de una grieta entre los dedos que cubren sus ojos. La intimidad de esta esfera interfacial en la que uno participa, se intensifica con la comprensión de que un encuentro cara a cara sucede afuera, en estados excepcionales de proximidad, creando zonas de contacto en lugares públicos que desafían las normas y creencias en torno al “tacto” y sus orientaciones físicas, espirituales e intelectuales; pero la conformación de las superficies y fronteras de estos rostros en proximidad es delineada por los efectos de las emociones que circulan en el ámbito social, a través de los cuerpos, formando no sólo estados psicológicos que se pueden leer *en* los rostros, sino también las prácticas sociales y culturales que a través de la repetición, se convierten en las normas a las que nos subordinamos. Las expresiones faciales y gestos acumulados en el tiempo pueden ser las causas y efectos de las emociones que operan para hacer y dar forma a algunos cuerpos; nuestros-cuerpos, otros-cuerpos. Aquí, “la emotividad como una afirmación *sobre* un tema o un colectivo depende claramente de las relaciones de poder, que dotan a los ‘otros’ de sentido y valor”.⁵ En *Serie Kamikaze*, y en obras como *Death Poem for a City* [Poema de muerte para una ciudad] (2013); *Another Vision* [Otra visión] (2012); *Portrait of a Young Samurai* [Retrato de un joven samurái] (2009), Meiro Koizumi, reconociendo las fuerzas detrás del proyecto de una nación en busca de identidad mediante la producción de emociones que son “sobre” algo o alguien *más* que no eres *tú*, se centra en el poder del rostro para manifestar las identidades que trascienden lo singular y buscan acercar historias de encuentros pasados al aquí y ahora. El artista desplaza las afirmaciones hechas en las identidades a través de emociones provocadas por recreaciones, por preguntas que activen la memoria, por juegos de roles y por otras estrategias que implican demandas, peticiones, órdenes, declaraciones, etcétera, provocando expresiones tales como “Sólo

5— Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, Nueva York, 2004, p. 13.

quiero gritar: ¡No te vayas!”⁶ una oración repetida durante 40 años (de ahí el “hacer” de las palabras y su creación de mundos desde la teoría de los actos de habla presentada por J. L. Austin alrededor de 1955). ¿Son estos los rostros que llevan a cabo las heridas personales de un colectivo? ¿Son discursos como la historia, la nación y emociones en juego a través de los gestos de la mujer y el hombre en *When Her Prayer Is Heard* [Cuando su oración ha sido escuchada] (2013), y *When Silence Fails* [Cuando el silencio falla] (2014)? Ellos no son rostros totalmente accesibles, caras abiertas. Son, a través del arte como texto, en donde “los textos nombran o actúan diferentes emociones”,⁷ el medio a través del cual uno puede cuestionar discursos nacionalistas y preguntarse si estos rostros llevan los cuerpos que representan la feminidad y la masculinidad nacional. Las naciones materializan y dan forma a los cuerpos a través de la repetición de normas disfrazadas de modos de vivir.⁸ “Las emociones ‘le importan’ a la política; las emociones nos muestran cómo el poder moldea las mismas superficies tanto de los cuerpos, como de los mundos”.⁹ ¿Qué división de experiencias puede revelar las estructuras que crean las mismas emociones a las que nos subordinamos? Tal vez a través de la condición acumulativa de las emociones que circulan entre los cuerpos, que salen de y regresan al sujeto, transformando sus valores en materias primas (que permanecen como sentimientos y no se convierten en fetiches). Tal vez también por medio de las situaciones y temporalidades activadas a través del video, la fotografía y el performance, en el caso de *Serie Kamikaze* de Koizumi experimentados como anticipaciones del pasado. Anticipar el pasado pronunciándolo, mediante una declaración que atravesase la comprensión de que ella tiene el derecho de actuar por amor, para defender un ritual que expresa protección; y una confesión de vergüenza, en la que

6— Kazuko Nagura en *Double Projection no. 2. When Her Prayer is Heard*, video instalación, Meiro Koizumi, 2014.

7— Sara Ahmed, en *ibid*, p. 13.

8— Judith Butler en Sarah Ahmed, *op. cit.*, p. 12.

9— Sarah Ahmed, en *ibid*, p. 12.

uno experimenta estar en contra de uno mismo; el cuerpo ardiendo de negación a través de la exposición, siendo presenciado en su fracaso,¹⁰ los artistas también arriesgan la identidad de una nación mediante la exposición de su permeabilidad, es la suavidad de una nación que desde hace años viene haciendo hincapié en la dureza, el control y la impenetrabilidad. En lugar de discutir la jerarquía entre la razón y la emoción, Meiro Koizumi elige jugar con los escalafones *entre las emociones*, trayendo al centro del escenario el papel que las emociones han jugado no sólo en el ámbito privado sino también en los espacios públicos, donde la liberación de su poder, para convertirse en habla, acción, gesto y signo, cuestionan las afirmaciones tanto de que las emociones son sujetos de apropiación, como de su uso para ordenar la vida social.

10— Véase el trabajo de Silvan S. Tomkins sobre la vergüenza.



Meiro Koizumi, *Defecto en la visión—Defect in Vision*, 2011. Vista de la exposición—Exhibition view of “Defect in Vision” en—at Annet Gelink Gallery. Foto—Photo: Illya Rabinovich

Stories of Love and Shame

JESSICA BERLANGA TAYLOR



Meiro Koizumi, *Defecto en la visión—Defect in Vision*, 2011

A prelude

The role of emotions in the construction of knowledge has been peripheral throughout the history of reason in the West. Many authors¹ have identified emotion's socially constructed aspects by developing a critical social theory that pays attention to emotions as epistemologically subversive. Groups that have been associated with emotion due to biological functions, as well as racial and class issues, have been systematically ignored as subjects whose epistemic authority is vital to questioning both biological determinisms and cultural constructionisms. Emotions and their relations to sensation, perception, cognition and affect, disrupt the alignments between what is fixed, given and universal, with what is considered temporary, relative and constructed.

Stories of love and shame

"The face is expressive power. Through expression, a being presents itself."² The word "face," or in the case of Meiro Koizumi's work the images of a "face," inaugurate the possibility of a relation, not only to the other but with oneself. By appealing to *another's* surfaces, one might apprehend an inner intelligibility that allows the constitution of a subject. But not only does the possibility of a relation appear, a sphere of interfacial intimacy³ is exposed. Eyes (and I's) meet sideways and half-closed; glances pause in their exchange, the eyes of one looking down lost in thought and unable to meet the gaze of others; or wide open and looking away, searching for the answer of a ghost (a faceless being). Another face disguised by makeup, looks out through a crack between the fingers that cover its eyes. The intimacy of this interfacial sphere in which one participates is intensified with the realisation that face-to-face happens outside in exceptional

1— Alison M. Jaggar, Judith Butler, Sara Ahmed, Lauren Berlant, among others.

2— Emmanuel Lévinas develops this idea in the chapter "Exteriority and the Face" in *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*.

3— Peter Sloterdijk, *Esferas 1. Burbujas. Microsferología*, Siruela, Madrid, 2014, p. 135.

states of proximity, creating contact zones in public areas that defy the norms and beliefs around “touch” and its physical, spiritual and intellectual orientations; but the shaping of the surfaces and boundaries of these faces in proximity, is delineated by the effects of emotions that circulate in the social, through bodies, forming not only psychological states that can be read *on* the face, but also social and cultural practices that through repetition, become the norms we subordinate ourselves to. Facial expressions and gestures accumulated in time can be causes and effects of emotions that operate to make and shape some-bodies; our-bodies, other’s-bodies. Here, “emotionality as a claim *about* a subject or a collective is clearly dependent on relations of power, which endow ‘others’ with meaning and value.”⁴ In the *Kamikaze Series*, and in works such as *Death Poem for a City*, 2013; *Another Vision*, 2012; *Portrait of a Young Samurai*, 2009, Meiro Koizumi, acknowledging the forces behind a nation’s project for identity by producing emotions that are ‘about’ something or someone *else* that is not *you*, focuses on the power of the face to manifest identities that transcend the singular and work towards bringing histories of past contact to here and now. The artist seeks to displace the claims made on identities through emotions by re-enactments, questions that activate memory, role-playing and other strategies that involve demands, requests, orders, declarations and so on, provoking utterances such as “I just want to scream: Don’t go!,”⁵ a prayer reiterated for 40 years (hence the “do” of words and their world-making for the speech act theory presented by Austin). Are these faces that perform the personal wounds of a collective? Are discourses around history, nation, and family emotions at work through the gestures in *When Her Prayer Is Heard*, 2013 and *When Silence Fails*, 2014? They are not wholly accessible, open-ended faces. They are, through the exposure of art as text, where “texts name or perform different

4— Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Routledge, New York, 2004, p. 13.

5— Kazuko Nagura in *Double Projection no. 2. When Her Prayer is Heard*, video installation, Meiro Koizumi, 2014.

emotions,”⁶ a means through which one can question familiar nationalist discourses and wonder whether these faces carry the bodies that represent national femininity and masculinity. Nations materialise and shape bodies through the repetition of norms concealed as forms of life.⁷ “Emotions ‘matter’ for politics; emotions show us how power shapes the very surfaces of bodies as well as worlds.”⁸ What splitting of experiences reveals the structures that create the very emotions we subordinate ourselves to? Maybe the accumulative condition of emotions circulating between bodies, leaving from and returning to the subject, upsetting their values as commodity forms (by remaining feelings and not becoming fetishes).⁹ Maybe the situations and temporalities activated through video, photography and performance, in the case of Koizumi’s *Kamikaze Series* lived as anticipations of the past. To anticipate the past is to utter it: Be it a declaration through the realisation that she has the right to act out of love, to defend a ritual that states protection. Or a confession of shame, where he experiences being against oneself; the body burning with negation through exposure, being witnessed in its failure.¹⁰ Here the artists risks a nation’s identity by exposing its permeability, its softness, a nation that has for years emphasised its toughness, control and impenetrability. Instead of analysing the hierarchy between reason and emotion, Meiro Koizumi chooses to play with the hierarchies *between emotions*, bringing to centre stage the role emotions have held not just in the private spheres but in public realms where the unleashing of their power to become speech, action, gesture and sign, question the claims of emotions as property and their use for ordering social life.

6— Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, p. 13.

7— Judith Butler in Sarah Ahmed, op. cit., p. 12.

8— Sarah Ahmed, in *ibid*, p. 12.

9— See Chapter 2 in Sara Ahmed.

10— Refer to Silvan S. Tomkins work on shame.

MEIRO KOIZUMI

(Prefectura de Gunma, Japón, 1976) ha problematizado y explorado la cultura y la sociedad japonesas a partir de una amplia gama de temáticas tales como: el nacionalismo, la tensión entre emociones reales y ficticias, el conflicto entre el deber ser y el deseo, la culpa del sobreviviente, la sexualidad masculina, el imaginario histórico japonés, entre otras.

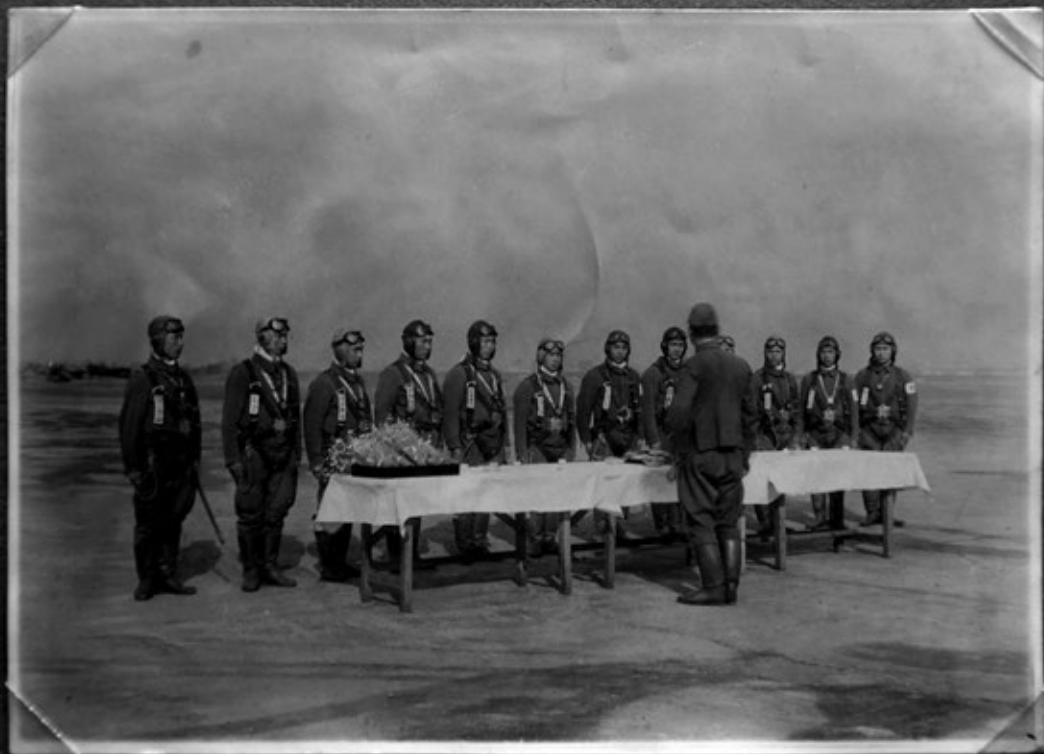
Koizumi asistió a la Universidad Cristiana Internacional en Tokio y posteriormente realizó estudios cinematográficos en el Chelsea College of Art and Design de Londres. En 2008 el Frye Art Museum en Seattle presentó una exhibición retrospectiva de su trabajo. Algunas de sus exposiciones más recientes son: *MAM Project 009* en el Mori Museum, Tokio (2009); *Broken Hero, Beautiful Afternoon* en Art Space, Sídney (2011); *Defect in Vision* en la Annet Gelink Gallery, Ámsterdam (2012), y *Projects 99: Meiro Koizumi* en The Museum of Modern Art, de Nueva York (2013).

BIOGRAPHICAL SKETCH

MEIRO KOIZUMI

(Gunma Prefecture, Japan, 1976) has problematized and explored Japanese culture and society through a wide range of themes, including nationalism, the tension between real and fictitious emotions, the conflict between what one desires and what one ought to be, survivor's guilt, masculine sexuality, and the Japanese historical imaginary.

Koizumi attended International Christian University in Tokyo and later completed studies in cinema at the Chelsea College of Art and Design in London. In 2008 the Frye Art Museum in Seattle presented a retrospective of his work. Some of his more recent exhibitions include: *MAM Project 009* at the Mori Museum, Tokyo (2009); *Broken Hero, Beautiful Afternoon* at Art Space, Sydney (2011); *Defect in Vision* at Annet Gelink Gallery, Amsterdam (2012), and *Projects 99: Meiro Koizumi* at the Museum of Modern Art, New York (2013).



CATÁLOGO

CATALOGUE

1. MEIRO KOIZUMI

Autopsicobalbuco #2—Autopsychobabble #2,
2011-2015

Performance—Performance

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

2. MEIRO KOIZUMI

*Donde el silencio falla (Doble proyección #1)—
Where Silence Fails (Double Projection #1)*, 2013

Video-instalación de doble canal—Double-channel
video installation

15'

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

3. MEIRO KOIZUMI

*Retrato de un joven samurái—Portrait of a Young
Samurai*, 2009

Video instalación multicanal—Multi-channel
video installation

9' 40"

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Alejandra Labastida

Cuauhtémoc Medina

Producción museográfica—Installation
Design

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Pedagogical
Program

Pilar Ortega

Muna Cann

Ignacio Plá

Colecciones—Collections

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Communications

Carmen Ruíz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Elizabeth Aparicio Díaz

María José Barrera

Claudia Hevia del Puerto

Mariana Medésigo

Curador en jefe—Curator in Chief

Cuauhtémoc Medina

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Retrato de un silencio fallido. Meiro Koizumi*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the individuals and institutions whose generous assistance made possible the present exhibition *Portrait of a Failed Silence: Meiro Koizumi*.

Adriana Casas y Gabriela Citlali Romero

Centro Multimedia (CENART), Fundación Japón A.C.

MEIRO KOIZUMI: RETRATO DE UN SILENCIO FALLIDO se terminó de imprimir y encuadernar el 20 de agosto de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

MEIRO KOIZUMI: PORTRAIT OF A FAILED SILENCE was printed and bound on August 20, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.
