



**BEYOND HIROSHIMA:
THE RETURN OF THE REPRESSED**

—
Wartime Memory,
Performativity and the Documentary
in Contemporary Japanese Photography
and Video Art

**ヒロシマを越えて:
抑圧されたものの回帰**

—
日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶
パフォーマティビティ とドキュメンタリー





The Genia Schreiber University Art Gallery
 Michel Kikoïne Foundation
 The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
 Tel Aviv University

Gallery Curator: Irit Tal

Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed
Wartime Memory in Contemporary Japanese Photograph and Video Art
 April 24 - August 15, 2015

Exhibition

Curator: Ayelet Zohar

Catalogue

Editor: Ayelet Zohar

Design and production: Studio Keren and Golan

English Hebrew translation: Aviel Lewis; Yifat Pearl; Yael Segal; Ayelet Zohar
 English Japanese translation: Hosoya Yuiko; Kamata Mayumi; Kimura Takako; Toki Mika
 Japanese English translation: Ayelet Zohar

Hebrew copy-editing: Ronit Michlis; Bar Yerushami; Noa Zehavi Raz
 English copy-editing: Naomi Paz; Leslie Winston
 Japanese copy-editing: Kamata Mayumi; Mika Yamamori-Levi
 Photography: Yuval Atzili

Printing: A.R. Printing Ltd.

Measurements given in centimeters, height X width X depth
 Japanese names appear family name first, with the exception of those who have published primarily in English

Exhibition and catalogue courtesy of Honda Cars; Mayer Cars and Trucks Co. Ltd;



© 2015, All rights reserved
 The Genia Schreiber University Art Gallery
 Michel Kikoïne Foundation
 Tel Aviv University

ISBN 978-965-7160-41-1

GREETINGS
ASSAF PINKUS

4

PREAMBLE
IRIT TAL

6

ACKNOWLEDGEMENTS
AYELET ZOHAR

8

BEYOND HIROSHIMA: THE RETURN OF THE SUPPRESSED
WARTIME MEMORY, PERFORMATIVITY, AND THE DOCUMENTARY
IN CONTEMPORARY JAPANESE PHOTOGRAPHY AND VIDEO ART

AYELET ZOHAR

11

REMEMBRANCE OF WAR
NARITA RYŪICHI

25

HOW TO LOOK AT DISASTER: A PRIMER FOR VIEWERS
JULIA ADENEY THOMAS

35

MEMORY, TRAUMA, ART
AKIKO TAKENAKA

45

THE FLOATING DRESSES OF HIROSHIMA:
WAR MEMORY IN ISHIUCHI MIYAKO'S PHOTOGRAPHY
LENA FRITSCH

57

RECORD OF RAGE AND GRIEF:
HAMAYA HIROSHI'S PHOTOGRAPHS OF THE 1960 ANPO PROTESTS
JUSTIN JESTY

65

ARTISTS BIOGRAPHIES

76

AUTHOR BIOGRAPHIES

80

Greetings

The exhibition, *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed, Wartime Memory Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art*, marks seventy years since the end of the Asia-Pacific War and the dropping of the atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki. The exhibition presents the ways in which **Second-** and **Third Generation** artists explore the memory and traumas of the war and their influence on contemporary Japanese society. In contrast to exhibitions that engage with the art of a non-Western culture as one unified whole, this exhibition examines a specific, intra-Japanese issue that is currently at the center of an animated public debate. In many ways, the discourse around war memory in Japan parallels the current debates and issues that occupy Israeli society concerning past memories, their reflection in the present, and the way in which a contemporary society considers, confronts, and critiques past events.

In several respects, this exhibition constitutes a landmark for the University Gallery: it is our first exhibition dedicated to art that is not local-Israeli or Eurocentric; rather than seeing Asian art as "other", its curatorial approach considers it from a global perspective of intercultural interaction. The exhibition was preceded by several academic courses that delineated and broadened the discussion around the subjects it raises: a class in the Department of East Asian Studies at Tel Aviv University - *The Memory of War and the Trauma of Defeat in Japan's Visual Culture, 1945-2013* (2012-2014); an MA seminar entitled *A Small History of Photography in Japan* (2013-2014); and a class reading of *Contemporary Japanese Photography* (2014-2015) within the Photography Program in the Department of Art History at Tel Aviv University, initiated and sponsored by the Humanities Fund, Yad Hanadiv. In this sense, the exhibition is a distinctly academic product of the work of scholars, students, and researchers. On 8-9 June 2015, the exhibition will be accompanied by the conference, *Third Generation: World War II Representations in Photography and Video Art*, to be held at Tel Aviv University.

Acknowledgments

First and foremost I would like to thank Dr Ayelet Zohar, the exhibition's curator, for her original, meticulous, imaginative, and resourceful curatorial process; for her ability to recruit the best Japanese art photographers for this project; for the comprehensive catalogue and the work of translating the essays from English and Japanese into Hebrew; and especially, for expanding, in thought and in practice, the borders of what is possible. The experience of working with her was intriguing, creative, and exciting, and I am certain that the results will meet all our expectations. Special thanks are due to the gallery staff and especially to Irit Tal, curator of the University Gallery, for putting, as always, her vast knowledge and experience at our disposal and for solving the numerous problems that arose while installing the exhibition. The success of the University Gallery in recent years owes much to Irit. Additional thanks go to Yifat Pearl, coordinator of Continuing Education and Projects at the Faculty of the Arts, for her original initiatives and her excellent work, as always.

The funds for the exhibition were donated by various bodies. I would like to thank all of them together and each of them individually: first and foremost, Mr Or Shachar, Honda CEO, for his immense interest in the exhibition and in the Department of Art History's educational and cultural projects, and especially for the Honda company's generous donation, without which this project could not have come to fruition; Mr Igal Ahouvi, for supporting the gallery's activity and sharing with us the space designated for this important exhibition; Mr Shalom Shpilman, for providing us with the necessary equipment for screening the video works featured in the exhibition; The Humanities Fund of Yad Hanadiv, for supporting the exhibition as part of the Photography Program; Dr Vered Maimon, head of the Photography Program, for her help and advice; and Ms Catherine Supé-Kikoïne, for the shared vision and for making the entire space of the Kikoïne Gallery available for the exhibition.

Special thanks are due to Prof Joseph Klafter, President of Tel Aviv University, to Prof Zvika Serper, Dean of the Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, for their considerable efforts in making the exhibition possible, and to my colleagues on the gallery's steering committee, Irit Tal, Edna Moshenson and Sarit Shapira, for challenging meetings, an amicable working relationship, and outstanding exhibitions.

Finally, I would like to acknowledge all those who contributed their enlightening essays and who worked on editing and publishing the wonderful catalog that accompanies the exhibition and Keren & Golan graphic design studio, for the catalog design.

Professor Assaf Pinkus

Head of the Department of Art History
Director of the University Gallery
Tel Aviv, April 2015

Preamble

Like in an apocalyptic vision, Hiroshima and Nagasaki were covered in heavy darkness immediately after being hit by the annihilating blinding light of the atomic bomb. That calamitous moment was a "complete merger of observation and destruction", of total extinction and "excess visuality", as if creating a visuality of nothing, of absence, at the height of a "war of light", as Rosalyn Deutsche writes, following Paul Virilio and Akira Mizutata Lippit.¹ Such a moment of absent, voided visuality is a moment of the unrepresentable, of no image – unless, perhaps, as an emblem, like that dark sun at the center of a murky sky caught in Hiroshi Hamaya's camera only a few days after the horrific event.

1. Rosalyn Deutsche, *Hiroshima After Iraq: Three Studies in Art and War* (New York: Columbia University Press, 2010) 44-45.

2. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London-New York: Verso, 1989) 101.

3. Peter Schwenger, "Circling Ground Zero", *PMLA* 106.2 (Mar 1991): 251-2.

4. Derrida refers to nuclear war, which will bring total extinction, and will be the first and perhaps also the last. Unlike a local nuclear event, such a war has not yet happened and is a non-event and mainly a textual phenomenon, a literary discourse. See Jacques Derrida, "No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)", *Diacritics* 14.2 (Nuclear Issue) (1984): 28.

5. Derrida sees this "other" as the only referent of any possible literary work and literary criticism in the nuclear age, within nuclear discourse, and in light of the possibility of an annihilating nuclear disaster; see Derrida 28.

As a light-weapon – claims Virilio – the bomb itself became the total, absolute photography.² Like a camera using light to inscribe the traces of the scene, the nuclear flash imprinted the shadows of things on the surfaces of Hiroshima, from its walls down to its cellars, tattooing them on the human body and engraving the skin with the patterns of the fabric that had been singed on the living flesh. Relics of this engraving of light remained as testimonies, as fragments of memory. Such are the scraps of scorched fabric and its crumbling pieces in Ishiuchi Miyako's photographs shown in the exhibition, serving as both an indexical evidence of what occurred and an acknowledgment of its aberration, of the impossibility of seeing and representing it, since glaring white light fills the scraps of fabric and makes up the body that was wrapped in it, excessive light like the flash that annihilated this body, that made it impossible to see anything but absence.

Nothing, that was what there was – said one of Hiroshima's residents while discussing plans for a memorial, and suggested leaving a large empty space at the place where the bomb had exploded. A void should be left at the nucleus of extinction, at the place where everything was melted to nothing – ground zero. Only thus might it be possible to re-present or represent the nothingness already embodied in the term itself, as Peter Schwenger observed, since zero denotes the heart of the site, the nucleus of the bomb and its circles of dispersion, and charged with all its enigmatic meanings, it mainly acts as a sign of emptiness, a symbol denoting nothing, the origin of a spreading absence.³ Such absolute, remainderless destruction exceeds any symbolic capacity; it cannot be assimilated into the realm of the symbolic, as it is but the only referent, the only real one, of an absolute nuclear catastrophe, the referent on a par with "the absolute effacement of any possible trace," as Derrida claims in a discourse of "nuclear criticism."⁴ It is the trace of what is entirely other, and thus the only ineffaceable trace, the absolute other that is unsymbolizable and unassimilable, which art (we may go on to say) will do all it can to re-assimilate.⁵

Documentary photography and direct testimony about the past, archival images of shattered objects and performative reconstructions of the past in photography and video come together in the exhibition to create fragments of memory and knowledge, offering an anchor and a hold on what will enable capturing or imagining what it is

impossible to conceive, symbolize or represent. They will make it possible to grasp the past, whose layers have accumulated to form a fossil that is simultaneously also the future, since past layers from the real event in Hiroshima already contain the future-time, the absolute event, the nuclear end. Both times are discussed from the present-time and connect us to it by showing that the key for the past and the future is the present: the present as the time of moral imperative and assuming responsibility.

This is the first exhibition, at the Tel Aviv University Gallery and in Israel as a whole, to present Japanese art other than as part of a general survey of contemporary or historical work from Japan; instead, it focuses on one central subject, thus allowing a profound, incisive and even critical examination of Japanese society and culture. The exhibition's curator, Dr Ayelet Zohar, offers for the first time a different perspective on Japanese art, and on the art of East-Asia in general, which rather than stemming from a Western and at times patronizing sense of detachment, arises from here, from an Israel that is part of Asia and is interwoven with it, an Israel whose history and problems coincide and yield a new and more complex understanding of Japan, of us and of the continent in which we live.

I would like to extend my heartfelt thanks to Dr Ayelet Zohar, for the exhibition and for the unique, challenging and thoughtful curatorial process, which has opened before us an unfamiliar world and a new intellectual and aesthetic horizon. This dimension of the unknown assumes its full richness, nuance and depth in the exhibition catalogue that Zohar edited. Thanks are also due to all the writers for their willingness to contribute their thoughts and copious knowledge for the catalogue; and of course, big thanks go to all the artists, museums and galleries that lent works for the exhibition. Special thanks are extended to the sponsors of the exhibition and the catalogue, whose support made their realization possible: Mr. Or Shachar, Honda CEO; Dr Vered Maimon, head of the Photography Program at the Department of Art History, Tel Aviv University; Shalom Shpilman; and Catherine Supé-Kikoïne. I would also like to thank Prof Assaf Pinkus, Director of the University Gallery and Head of the Department of Art History, for his efforts and help, without which this wide-ranging project would not have been possible. Deep thanks are extended to Prof Joseph Klafter, President of Tel Aviv University, and to Prof Zvika Serper, Dean of the David and Yolanda Katz Faculty of the Arts, for their support for the exhibition and the gallery. Additional thanks go to Tucan Design and Protech Integration for installing the exhibition; to the catalogue designers, Keren and Golan Gafni from Keren & Golan Graphic Design, for the meticulous, beautiful and comprehensive design; and to all the gallery staff and especially Arik Evroni, the caretaker, and Sarah Keller, the gallery secretary.

Irit Tal
Gallery Curator

Acknowledgements

One could say that the journey completed with the publication of this catalogue took off some eight years ago, in August 2007, when I first arrived at Stanford University as a post-doctoral fellow. It was immediately after the completion of my intensive PhD research that considered questions of camouflage and invisibility. I was looking for possible tracks into the territory of Japanese photography and research that would encompass the theoretical issues raised in my previous research with an interesting and significant touch. I decided to write about two groups of photographs that are on display in the current show – Tsukada Mamoru's *Identical Twins* (2003), as well as Suzuki Norio's photographs of Onoda Hiroo in the jungle of Lubag Island, where he hid for 29 years after the end of the war (1974). I followed my research and writing about these two series with an inquiry into Yamahiro Chikako's video projects (2007-12), Morimura Yasumasa's video projection "Gift of Sea" (2010), Koizumi Meiro's video projects, the photographic work of Shitamichi Motoyuki, Hamaya Hiroshi, Shimada Yoshiko and Ishiuchi Miyako, and others on display in the show.

The majority of the artists taking part in this exhibition are part of Japan's **Third Generation**, while the minority is of **Second Generation** after the war. Together, their work touches upon questions of Japanese consciousness and society, looking for keys to understand and decipher one of the most repressed moments of Japanese history in the 20th century. These artists, like many other intellectuals, take a clear line of desire to remember, avoid oblivion, and bring the central questions that touch upon war memory to public attention and discussion. I thank each and every one of them personally for taking part, lending their work, and seeing the great importance in taking part in this exhibition.

I would also like to extend my gratitude to those who have contributed their enlightening essays to this catalogue: Prof Narita Ryūichi, Faculty of Humanities and Social Sciences, Japan Women's University, Tokyo; Prof Julia Adeney Thomas, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, MA; Prof Akiko Takenaka, Department of History, University of Kentucky, Lexington, KY; Prof Justin Jesty, Department of Asian Languages and Literatures, University of Washington, Seattle, WA; Dr Lena Fritsch, Assistant Curator, International Art, Tate Modern, London; and the team of translators and copy-editors that worked wisely and precisely to bring this catalogue to its tri-lingual perfection. Finally, special thanks to Keren & Golan Graphic Design Studio, for the exquisite catalogue design.

I would like to express my gratitude to everyone who took part in the efforts to realize this project – first and foremost, Prof Assaf Pinkus, Chair of the Art History Department and the Director of the University Gallery, who endlessly worked towards the success of the exhibition, for deep and true concern for its fate. Prof Pinkus helped in recruiting the funds and securing the space that was needed for its complete and superb presence, as it is on display now. Prof Pinkus was working with me over the past two years on every possible aspect, and saw it as his personal and private mission to bring about the success of this project. I sincerely thank him for this!

I would like to thank the Dean of the Faculty of Arts, Prof Zvika Serper, a colleague in the field of Japanese Studies, for his sincere support in each and every crucial moment when we sought his help, wisdom, knowledge and status. He extended his assistance to ensure a smooth launch to this project.

I would like to thank Dr Vered Maimon, Head of the Photography Programme at the History of Art Department, for her offer to teach a graduate seminar, which has been crucial for the spread of knowledge on the subject. I thank her also for making the research materials leading to this exhibition approachable to research students, who could study and theoretically enquire into the important subjects raised in this exhibition and its catalogue.

I would like to thank Ms Irit Tal, the Gallery Curator, for being my right hand in all aspects related to the preparation – for the daily work, the coordination, hanging, proofing, production, and keeping timetables. Without Irit's knowledge, experience, and professionalism, we could not have made it to this stage.

I would like to thank my dear friends, Arch Arie Kutz and his partner Arch Ronie Nir and their office staff, Arch Sally Alawadi who followed the process from its early stages, while supporting and helping on every aspect, including the virtual drawings of the galleries as my primary working tool and specific design of architectural artifacts and accessories needed for the installation of the exhibition. I thank him also for his help with repeated attempts to raise the needed funds for the show. He is a true friend, who lent his ear and his wise advice along the long route, for every matter and dilemma that arose during the process.

Finally, I would like to thank my family members, especially my son Ido, for their kindness and for accepting my absence for days and weeks while my heart was deep in the project and not in the daily routine so my attention was not here, but far away in Japan.

Dr Ayelet Zohar
Exhibition Curator



האמאיה הירושי 濱谷浩 Hamaya Hiroshi
 敗戦の日の太陽 新潟県高田市 (1945年8月15日正午)
 The Sun of Surrender Day, Takada, Niigata prefecture (15 August 1945, 12 noon)
 השמש של יום הכניעה, טאקאדה, מחוז נייגאטה (15 באוגוסט 1945, 12 בצהריים)

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative
 תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan
 באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

70.6x103; 80x120

BEYOND HIROSHIMA: THE RETURN OF THE REPRESSED
 WARTIME MEMORY, PERFORMATIVITY, AND THE DOCUMENTARY
 IN CONTEMPORARY JAPANESE PHOTOGRAPHY AND VIDEO ART
 AYELET ZOHAR

If every image simply shows life inverted, rendered passive, it suffices to turn it upside down in order to unleash the active power it has appropriated.

Jacques Rancière¹

Perception and policy are but two modalities of the same process whereby the ontological status of a targeted population is compromised and suspended.

Judith Butler²

On 15 August 1945, Hamaya Hiroshi was in Takada City, Niigata Prefecture, where he had resided since February of that year.³ Exactly at 12 noon, the radio broadcast of the emperor's surrender speech began, as Japan's citizens listened in awe, many of them kneeling on the ground showing respect. Hamaya, however, stood up and directed his camera to the sun, and took a short sequence of single shots (pp.22-23 Hebrew),⁴ creating one of the most quintessential images of the era, and possibly, the image that indicates, more than any other, the beginning of a new era – postwar Japan (p.10).⁵

Hamaya's image, "The Sun of Surrender Day, Takada, Niigata prefecture (15 August 1945, 12 noon)", is a single frame chosen from the sequence of shots found on that negative, which opens the exhibition *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed – Wartime Memory, Performativity, and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art*, at the Genia Schreiber and Michel Kikoine Foundation, Tel Aviv University Gallery. "The Sun" is arguably one of the most powerful, abstract, and conceptual representations of the image that was impossible to take, the photograph of the atomic explosion. Using the sun as its metonymy, equivalent to the atomic bomb, as both function like nuclear reactors (the sun being a million times larger), and as such, the sun's bright light is arguably the closest image to the blinding flash of the atomic bombs dropped over Hiroshima and Nagasaki on 6 and 9 August 1945, respectively.⁶ Hamaya's photograph is also an indexical mark of the burning sun: by directing his camera to the light-source, Hamaya created a moment of **anti-photography** and **anti-vision** in the form of pure light index.⁷ The darkened, empty image of the sun is a visual performative act, where the light is registered as the total mark of explosion and destruction. Finally, on another level, the sun has served as the symbolic image of Japan and its emperor, and therefore, the shapeless sunlight in the dead of a darkened sky, functions as an inversion, a negative of the Japanese flag, symbolising the agony, pain, and desperation experienced by Japanese people during the period leading to the end of war and the surrender.

1. Jacques Rancière, "The Intolerable image", *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009) 87.

2. Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?* (London and New York: Verso, 2008) 29.

3. Information provided by Tada Tsuguo, "Concerning the Sun image." Email to the author, 22 March 2015.

4. Tada Tsuguo, the manager of Hamaya Hiroshi's estate, kindly shared the sequence of negative shots with me. According to Tada-sensei, "[on] 15 August 1945, [Hamaya] was at Shinji Ichikawa's house to hear the Emperor's announcement. Ichikawa was an anthropologist and introduced Hamaya to Keizo Shibusawa [...]. Shibusawa taught Hamaya the importance of photography in documentation. Ichikawa introduced Kuwatori-dani to Hamaya [...] [On] August 15th he knew the defeat of Japan from [the] radio and ran back to Zendō-ji to take his camera from his room, then went out to shoot the sun. That moment [there was] no wind, trees and grasses were still, no clouds in the sky and only the strong sunshine was quite impressive. War was over, millions of lives [were taken] and unhappiness [everywhere]. He said it was difficult to describe his impression with proper words. Hamaya said he wrote diary only one time in his life - from July 3rd to December 31st 1945, with fude [brush] on scrolled washi [Japanese] paper. In the evening of August 15th, he had a sukiyaki party with his friends in Takada at ruined photo studio of his friend Tamura. Next day (August 16) he visited Kuwatori-dani to shoot Yukiguni project, and stayed there at Reiu-ji Temple. This means before August 15 he could not take photos, and immediately after the announcement, he moved to continue Yukiguni project." Tada Tsuguo, "Concerning the Sun image", Email to the author, 22 March 2015.

5. Judith Keller and Amanda Maddox, eds. *Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto* (Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2013); Julia A. Thomas, "Photography, National Identity, and the 'Cataract of Times': Wartime Images and the Case of Japan", *The American Historical Review* 103.5 (Dec 1998): 1483 and 1491.

6. For many horrifying descriptions of the flash, see: Kyoko Selden and Mark Selden, *The Atomic Bomb: Voices from Hiroshima and Nagasaki* (London: M E Sharpe, 1989).

7. For extensive discussions of *indexicality* in photography see: Henri Van Lier, *Philosophy of Photography*, Lieven Gevaert Ser. 6 (Leuven: Leuven University Press, 2007); Phillipe Dubois, *L'acte photographique* (Paris and Brussels: Nathan/Labor Press, 1983); James Elkins, ed. *Photography Theory* (London: Routledge, 2007); David Green, "Indexophobia", *Photography Theory*, James Elkins, ed. (London: Routledge, 2007) 244-48; Margaret Olin, "Touching Photographs: Roland Barthes's 'Mistaken' Identification", *Representations* 80 (Fall 2002): 99-100, 108.

8. Laura Levine, "The Performative Force of Photography", *Photography & Culture* 3 (Nov 2009): 328-9; Nick Kaye, "Displaced Events: Photographic Memory and Performance Art", *Locating Memory: Photographic Acts*, Annette Kuhn and Kristen Emiko McAllister, eds. (New York and Oxford: Berghahn Books, 2006) 173–97.

9. *Relational Aesthetics* is a term borrowed from the French curator/thinker Nicholas Bourriaud, whose idea of the Relational refers to artistic practices in the community or other social circumstances, expressing the position of the artist as a social agent – as can be identified in the work of Hamaya, Shitamichi and Yamashiro. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Presses du reel, 2009).

10. Artists using performance strategies in this show include Morimura Yasumasa, Shimada Yoshiko, Tsukada Mamoru, and Yamashiro Chikako; Artists using documentary strategies in this show include Ishiuchi Miyako, Shitamichi Motoyuki, Suzuki Norio, Hamaya Hiroshi, as well as certain aspects in Yamashiro's work.

11. For a discussion of varying modes of operation in contemporary photography see: Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art* (London and New York: Thames & Hudson, 2004) 191-217.

12. For further reference to the cultural change and the discussions on the impact of war memory in contemporary Japan, see: Kazuko Tsurumi, *Social Change and the Individual: Japan Before and After Defeat in World War II* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).

13. Professor Carol Gluck, George Sansom Professor of History and Professor of East Asian Language and Cultures, Department of History and Department of East Asian Languages and Cultures, in a presentation entitled, "Past Obsessions: World War II in History

This exhibition is set to explore the work of several contemporary Japanese artists who use photography and video-art to represent images and situations that reflect on memory and trauma associated with the Asia-Pacific War, concentrating on the visual and artistic images among **Second** and **Third Generation** artists. In this context, I give special attention to issues concerning performance and performativity⁸ in relation to war memory within the framework of contemporary representations, side by side, with documentary practices that augment the discussion in the direction of relational aesthetics.⁹ Since the events of the war and their particular images are generally eradicated from Japanese landscape and cultural memory, many of the artists chose modes of reconstruction and repetition of the images and memories of times gone by, while others searched the arena for collecting evidence and testimonies of the lost past, in an archaeological manner.¹⁰ Hence, strategies of representation in this show have great diversity. Some consist of performance and its documentation, while others concentrate on evidence and testimony, or collecting in a manner that allows for the reconstruction of the past through its fragments, staging, performing, and repeating particular images and generic scenes in a plethora of (photographic) methods, including snap-shooting, photojournalism, documentation, performance, projection, and multiplication (of channels) in video art.¹¹

The past two decades mark a dramatic change in the cultural atmosphere of Japan. During this period, following the collapse of Japanese financial markets in 1989 and the continuing recession, deep social change and continuing public discussion of the past were brought to the forefront. Many in Japanese society are engaged in long and multiple discussions on its identity and its past, its relations with the world, and its future. The specific discussion brought about in this exhibition concerns the debates centred on remembrance of the past and how the trauma of the war remains affective, in order to re-examine, re-evaluate, and understand the present.¹² The process of rethinking **wartime trauma** saw the return and expanded public discussion of Japan's **wartime aggression** and its continued stand on refrain from public engagement with discourses of **war responsibility**, **affect**, and **memory**. Yet, spectres of the wartime era continue to echo in the present through the tensions in Japan's relations with its neighbours in East Asia.¹³ Attitudes towards war memory in Japan range from the silence of the **First Generation**, the practical rehabilitation of the **Second Generation**, to the young people of the **Third Generation** (born in the 1970s onwards), who suggest facing the dilemmas, pain, and suffering of the past through accepting the idea of Japan's responsibility, in a more direct and honest manner. Thus, this exhibition concentrates on the work of **Third Generation**, younger artists in Japan, aspiring to forward the contemporary prism and visual interpretation that reconsiders and represents these dilemmas, refusing to let the subject sink into oblivion.¹⁴

Photography and Third Generation Trauma

Photography

The use of photography as connotative agency to war memory appeared in Japan as early as 1948. The first photographic project was created by Kimura Ihei,¹⁵ followed by Domon Ken and then Tōmatsu Shōmei's¹⁶ multiple series

that looked into the remains of the atomic bombs and their killing power. In his chapter on **The Intolerable Image**, Jacque Ranciere discusses the options suggested by those photographs with such unbearable visual content that they cause restraint, a restraint that fundamentally represents the spectator's anxiety, rising through the intensity and magnitude of the trauma. In this manner their intolerability touches upon the spectator's (human) condition beyond this comprehension. They cannot bare the truth relayed through the photograph.¹⁷

Yet, the value of **truth** and **testimony** attached to the photographic practice caused many images produced during the war and postwar era to be locked in military or national archives, where they were categorised as "documents" and "evidence". Recent trends in contemporary art were successful in bringing the visual experience embraced in these images forward under the broadening span of the art world venues. Additionally, great changes in recent decades brought many genres of photography, previously considered "non-artistic", into the art world, while simultaneously artists started using **documentary** and other methods to create their work. Hence, works presented in this exhibition expand on the whole range of photographic practices, including **photojournalism**, **staged photography**, **snapshot**, and video art, bringing important issues to the fore.

Third Generation Trauma

The idea of **Third Generation** (to the war trauma) lies at the core of this show. Borrowing the expression from the field of Trauma Studies,¹⁸ it is often used in the context of Holocaust Studies and other areas of psychological and sociological trauma.¹⁹ Researchers in the field have coined it to indicate that traumas can be inherited or culturally transmitted. **Third Generation** members have very remote experience of the trauma itself, yet in contrast to **First Generation** members, who experienced the events, and the **Second Generation**, who lived with collective memories of the trauma, the **Third Generation** is already in a position in which the past does not dominate the present, and the future holds much promise. Hence, their attitude towards past memory is complex and interesting, and does not necessarily obey common expectations of remembrance.²⁰

After the crisis of the past **two lost decades**, when the over-assured Japan of the 1980s entered a stage of self-criticism, young men and women, especially artists, film-makers, and novelists started to raise questions concerning the suppressed memories of the Asia-Pacific War, and the artists presented in this show are some of the most important players in this field.²¹ My suggestion to read these projects under the notion of **Third Generation** is grounded in the idea that the silence around war memory in Japan has been replaced with numerous critical projects over the past decade.

In the context of the Jewish Holocaust of World War II, **Third Generation** members were born into an atmosphere of "Remember, Don't Forget". The idea of remembrance seems like a common command, but **Third Generation** members find it difficult to follow this order. In her text on testimonial videos and the encounter of **Third Generation** members with

and Memory” considered this issue extensively (Boston College, 20 March 2013). A similar discussion was also presented in Jerusalem under the title, "Modern Japan and the Work of History" (The Historical Society of Israel, Jerusalem, 27-29 May 2014).

14. *The 2014 Yokohama Triennale*, curated by the artist Morimura Yasumasa, one of the participants in the current show, was titled *ART Fahrenheit 451: Sailing into the Sea of Oblivion*. Although not a direct reference to the war and its remembrance, the title indicates the problem of oblivion and forgetting the past.

15. Kimura Ihei (Photographs), Kikuchi Shunkichi (Photographs), Ōki Minoru (Photographs), Asano Takashi (Photographs), Hara Hiromu (Art), Tagawa Seiichi (Art), Nakajima Kenzo (Text), Tadao Yamamuro (Text) *Living Hiroshima* (Hiroshima Tourist Association Press, 1949); for a thorough discussion of this book see: Kenji Kajiya, *Kami no ue no kankō – 'Living Hiroshima' to kokusai kankōchika* (Tokyo: Photographers' Gallery, Nov. 2014); 加治屋健司,「紙の上の観光——『LIVING HIROSHIMA』と広島国際観光地化」爆心地の写真1945–1952 (東京都: Photographers' Gallery, 2014).

16. Frank Feltens, "Realist" Betweenness and Collective Victims: Domon Ken's *Hiroshima*", Unpublished paper, 2011; Frank Feltens, "Constructing Collective Victims, Domon Ken and Tōmatsu Shōmei, Two Japanese Photographers" *Modern Art Asia*, Selected Research Papers Issues 1-8 (London: Enzo art Publishing, 2012).

17. Rancière 88.

18. Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press,1999).

19. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996).

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

21. See for example: Murakami Haruki, *The Wind-Up Bird Chronicle* (1994); Aida Makoto's *The War Picture Returns* series (1996); Murakami Takashi's *Little Boy* project (2004); etc.

these materials, Amelia Klein notes the desire to formulate their own perspective on war-remembrance, which involves individual memory-work, or "working through" the material in a personal manner.²² Agata Kula sees **Third Generation** interviewers "reveal common tension between perpetuating memory [...] and their desire to move forward and celebrate more positive aspects".²³ Klein adds that **Third Generation** members working out their attitudes towards Holocaust remembrance 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 of "fidelity to trauma, a feeling that one must somehow keep faith with it", as shaping one's own memory may feel like betrayal of the dead. Therefore, some would prefer to remain within the trauma.²⁴

In his book *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*, Michael Roth considers issues of the archive in relation to the personal experience of events, as well as examines memory and trauma and the challenges these pose to historiography, through his work on the value of archives for the visual arts. He also states the importance of representation as part of the processing of traumatic events and of the fragmenting capacity of photography as a means to deconstruct time and trauma.²⁵ David Stahl, on the other hand, refers to the possibilities of literature and art to serve as modes for assimilating and coping with the traumatic events of wartime Japan, their extreme violence and ideological reconstruction. In his view, in order to be able to assimilate traumatic experience, it is a necessity to constitute the (visual) presence of that trauma, without which, it would never be resolved or assimilated.²⁶

With the above ideas in mind, the process of collecting images for this exhibition spanned over several years, as we slowly and gradually added the projects and artists that reveal their continuing interest in facing the dilemmas and presenting images that embody the many faces of war trauma in Japan. Images in the exhibition include the bloody battle of Iwo Jima (Morimura); Kamikaze pilots' role in war memory (Koizumi); Japanese soldier stragglers who remained in the Pacific jungles for three decades after the war ended (Tsukada/ Suzuki); the American occupation (Shimada/ BuBu/ Morimura); the painful issues of **comfort women**, prostitution, and sex slavery (Shimada/ BuBu); the notorious history of events surrounding the Battle of Okinawa (Yamashiro); remnants of Japan's colonialism in Pacific nations (Shitamichi); and the **anti-ANPO** demonstrations of 1960 (Hamaya). These quintessential images re-surface throughout the work of Japan's young-generation artists, those who question the history of their parents and grandparents, daring to inquire into the events of the war and the inconceivable truth. These projects stand in opposition to contemporary trends to push these memories into oblivion, or on the other hand, create romantic nostalgia of wartime bravery and ability, as a signifier of the courage of people in those days, standing in stark opposition to the collective perplexity of the past two decades.²⁷

The projects in the exhibition follow two main strategies (with tangential and overlapping elements): the **performative** act and the **documentary** recording of places and events. The following sections will articulate these notions and inclinations in the work of each artist.

Performative Projects

Since the projects presented employ different forms of performativity with varying levels of engagement with war memory, I use the theoretical concept of **performative recollection** in four different ways to indicate the spirit of the works presented.

First, it indicates theories of the **performative** in photography. David Green & Joanna Lowry's writings are helpful in understanding the performance that lies at the core of the works discussed.²⁸ Green & Lowry suggest that the **performative** act of picture-taking overcomes the **transparency** of the image as a **window to reality**.²⁹ The rupture between "image" and "reality" was identified early on by several art historians.

The second concept of the **performative** comes from Judith Butler's employment of the concept of "gender" in relation to the performance of the body, has expanded the terms of gender, sexuality, melancholy, and trauma.³⁰ In this context, the performance is perceived as a reactivation of the imagined trauma and difficult memory as a mode of materialisation and embodiment of the traumatic image that occupies cultural and social memory in Japan.

The third concept through which I suggest to read the projects on display relates to Carrie Lambert-Beatty's idea of the **parafictional**.³¹ **Parafictional** is a term referring to the occurrence that inhabits a space between the fictional and real. Lambert-Beatty's concept is helpful in understanding the underlying format of the performances presented in this exhibition³² and "the way performance plays with viewers' belief in representations of the real in art and art's separateness from life".³³ Differing from the **performative**, which I relate to the repetition of specific images well-preserved in cultural memory, the **parafictional** refers to the repetition of a generic image, or a general category, such as **comfort woman** or "imperial soldier". By restaging a generic image of "soldier" or "kamikaze" within the contemporary settings of post-war Japan, the tensions between past and present, empire and democracy, and war and peace, become highly inspiring and effective in terms of their impact on the viewer. By staging a scene and reviving a moment of past memory, these artists are able to reconstruct an historical instance in a critical and reflective manner that allows future experiences to reshape the past memory.

The fourth source of theoretical analysis relates to Jacques Rancière's association of the **political** with the **aesthetic**, reflecting on the nature of artists' engagement with social and communal circumstances, and how these issues are reconsidered in the work. According to Rancière, the work of art facilitates the metamorphosis of material as the self representation of the community – art as the sensual experience of the group. Thereby, the performative act in this context is an action of embodiment and connection between the conceptual and the sensual, the legendary/ nostalgic/ romantic description, and its manifestation as physical presence, here and now.³⁴

28. David Green and Joanna Lowry, "From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality", *Where is the Photograph?* David Green, ed. Maidstone: Photoworks (Brighton: Photoforum, 2003) 47-60.

29. Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11.2 (Winter 1984): 246-7.

30. Judith Butler, *Gender Trouble* (London: Routledge, 1990) 31-2.

31. Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility", *October* 129 (2009): 51-84.

32. Gregory Currie and Anna Ichino, "Imagination and Make-Believe", *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, eds. (London: Routledge, 2013) 320-39.

33. Lambert-Beatty 54-6.

34. Jacques Rancière, *The Aesthetics of Politics*, Gabriel Rockhill, trans. (London and New York: Continuum, 2004) 42-5; and Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Steven Corcoran, ed. and trans. (London and New York: Continuum, 2010) 105-11.

Koizumi Meiro's "Portrait of a Young Samurai" (2009), "Voice of a Dead Hero" (2010), "Double Projection #1: Where Silence Fails" (2013), "Double Projection #2: When Her Prayer is Heard" (2014), and "Mum" (2001)

The five video projects created by Koizumi Meiro between 2009 and 2013 (except for "Mum", which is an earlier project), display performances engaging kamikaze pilots in some sort of relation with the environment – a kamikaze pilot gives his departure speech, is confronted with the voice of the director and his mother's crying about his departure, asking him to stay behind; a man dressed as a wounded kamikaze pilot crawls through contemporary streets of Tokyo; an old kamikaze pilot reveals his memories and has a conversation with his partner, who died in a mission some 67 years earlier; a kamikaze pilot's girlfriend shares her memories from their last date and his last departure; etc. While the image of the special mission pilot is an anonymous, extreme, cruel and dreadful, deliberate suicide in Japan, the kamikaze pilots are remembered as the best sons of the nation, who were forced to sacrifice their lives in a mission initiated by a criminal government. Hence there is a strong sense of innocence and compassion towards the young pilots in contemporary society and romantic nostalgia towards the lost lives and the mission unaccomplished.

One of the significant encounters between **Third Generation** members and the **First Generation** experience comes through testimonial videos, such as those of Koizumi's interview with the former kamikaze pilot Itazu Tadamasu in "Double Projection", where he explains to Koizumi, with a great sense of guilt and shame, how he survived. Klein explains in this context: "the video testimony may lead a viewer to take a different position, which may not involve a token act of remembrance but rather actively engage him/her in forming a personal response. Such a response depends on the individual viewer, their background and connection to the survivor."³⁵ This kind of reaction works against the idea of living in the past "as if you were there" (a common practice of remembrance), for a more open-ended idea of viewing and reacting. Koizumi's video, therefore, positions the viewer in an awkward place in which she/he has to listen to a personal story of shame and agony from a person who was a kamikaze pilot – a dreadful image for most Western viewers.

35. Klein 138; Ayelet Zohar, "Performative Recollection: Koizumi Meiro Representation of Kamikaze pilots and the Trauma of the Asia-Pacific War", Yochai Ataria, David Gurevitz, Yuval Neria and Haviva Pedaya (eds.) *Trauma Culture* (New York and Heidelberg: Springer Publishing, 2016).

Koizumi's strategies are based on actions of **insertion** and **intervention**. All videos re-contextualize the heroic image of the kamikaze pilot in contemporary Japan by *insertion* of the past (kamikaze) into the present (Tokyo street/ staged act); repeat behavioural patterns (order/ obedience); embody a conceptual approach (blind loyalty as physical blindness); and present testimonials combined with performances. By using the strategies of **intervention** while cutting through the separation of actor and viewer, Koizumi exposes the mechanisms of image-making (film/ drama), and then successfully compels viewers to rethink how fantasy/ideology/delusion is being created. In these projects the director (of the video) could well be the dictator, the military commander, or the official leader – all giving statements and orders that people rarely question or re-evaluate, hence becoming an obedient and dutiful crowd that carries out clearly unreasonable orders. Koizumi's projects are a rare opportunity to experience a direct, critical approach that rejects all forms of nationalism and militarism, while simultaneously placing himself in the midst of these controversial images. In my view, Koizumi is the quintessential **Third Generation** artist, who does not fear the consequences of direct criticism or of using straightforward critical imagery and terminology.

Tsukada Mamoru's *Identical Twins* series (2003)

Tsukada Mamoru's series *Identical Twins* (2003), shows a pair of young men dressed in military gear and contemporary civilian outfits, changing roles with each other. The staged photography of Tsukada and the theatrical performance of militarism presented in his images raise questions about distance and cultural agreement. The twin brothers change roles between the civilian and the soldier, thus creating confusion between the two, or in other words, showing that the idea of separation of the two discourses is impossible. The series is also related to the manner in which war memory has re-entered Japanese political discourse in relation to the Iraq War in 2003 and to the US demand that Japan take part in the international effort in this operation. The nature of this staged series brings forward references to staged photography, photographic narratives, seriality, and performativity.³⁶

Shimada Yoshiko and BuBu de la Madeleine, "Made in Occupied Japan" (1998); Shimada Yoshiko, *Missing: Being a statue of a Japanese comfort woman* (2012) Shimada Yoshiko and BuBu de la Madeleine's work engages with **comfort women**, prostitution, and other forms of sex slavery. Their project attempts to generate understanding, remorse, and compensation for this particular form of exploitation and harm. By bringing forward the images of this painful practice forced upon women in Japan and in the former empire, performing an act that resides between theatre, literature, drama, and film technique, the scene presented through this slide show evokes the idea of the political and the aesthetic in a critical manner.

"Made in Occupied Japan" (1998) is a projection that dramatises the issues concerning the relations between Japanese women and American soldiers during the occupation period (1945-1952). The scenes, consisting of a sequence of still photographs combined with text, were taken in and around US military bases in Japan. The projection, documentation of a physical performance, intertwines narratives of occupation, prostitution, and interracial/cultural relations as a sequence of still images. The stillness of the single image isolates it from the flux of time and movement as a moment of contemplation and death, which allows re-composition and the insertion of alternative narrative, intention, and meaning. In the projection, BuBu confesses her occupation as a prostitute and suggests a humane reading of her practice. Shimada, on the other hand, takes the role of an American soldier, thereby dislocating any binary divisions along the lines of man/woman, US/Japan, perpetrator/victim. The screening, therefore, brings forth complex issues and recognises the continuing nature of these problems and that forced prostitution is only one of many forms of harming women/human rights in a world where roles of victim and aggressor can be exchanged, posing questions concerning war responsibility consciousness.

Nonetheless, Shimada and BuBu's project points to a much broader set of questions concerning the neglected issue of **comfort women**, especially Japanese ones. For the current government, the **comfort women** debate is reduced to the question of whether this was a "forced" or voluntary practice. Since there is only scarce, documented evidence of the "forced" element, legal authorities in Japan continue to argue that these women were just prostitutes, a legal practice at the time. Government agencies claim that the Japanese government did nothing wrong and there is no need to compensate them, completely refusing the human/women's rights issues

36. An extensive text about this project is forthcoming in *positions: asia critique*, vol. 25.

37. Despite governmental denial of the subject, Japanese historian Yoshimi Yoshiaki of Tokyo's Chuo University was able to uncover several documents that revealed governmental involvement in the coercion of women across Asia into sexual slavery in "comfort stations" in the area occupied by the Japanese military during the era. For an extensive discussion of the historical debate and the Japanese governmental role in taking responsibility, see: Yoshimi Yoshiaki, *Comfort Women: Sexual Slavery in the Japanese Military during World War II, Asia Perspective Series* Suzanne O'Brien, trans. (New York: Columbia University Press, 2000).

entangled within this painful history.³⁷ Although the majority of **comfort women** were coerced in the occupied colonies of Korea, Taiwan, China, and Indonesia, there was also a large number of Japanese **comfort women** forced into this practice. Unfortunately, the subject is totally silenced to this day. Only one Japanese person, Shirota Suzuko, left a written account of her experience. Shimada dedicated one of her later performances, *Missing: being a statue of a Japanese comfort woman* (2012), in which she is sitting in front of the Japanese embassy in London, in front of the Diet building, and the gate of Yasukuni Shrine, to the memory of Shirota and her bravery in speaking out about her miseries and the suffering of her sisters, who could not reveal their personal histories for fear of social boycott and disgrace, still, even today.

Morimura Yasumasa's "Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield"(2010) and "Unexpected Visitors" (2007)

Morimura Yasumasa's video projection "Gift of Sea" (2010) is a restaging of Joe Rosenthal's famous snapshot of (the second) "Raising the flag in Iwo Jima", one of the most significant events of the war in the Pacific, both in Japan and the US. This single channel video-art projection combines video-footage taken at the Marine Corps Monument in Arlington, VA with documentary footage shot at two separate performance events. The first event displays Morimura masquerading as Marilyn Monroe, staged before graduate students at Tokyo University, gradually developing into a performance piece embodying the main theme of the video. The second part is the performance that takes place on an unidentified beach with a soldier figure wandering about aimlessly, lost and exhausted along the shoreline. Eventually, he meets five more military men, to whom he gives different objects, and they march along the shore in a form that recalls Aoki Shigeru's "Gift of Sea", from which the project title was borrowed. Finally, they all gather together to raise a white flag (which is actually Marilyn's bellowing dress) over a mound of rubbish at sunset.

Morimura's application of performance methods to repeat and restructure Rosenthal's photo is a haunting piece. The performance relates to difficult issues about war memory in Japan, and at the same time, deconstructs political, gendered, and national identities, where previously well-guarded values and borderlines are now blurred to allow a more open-ended mode of existence. In the context of the current exhibition, Morimura's piece directly refers to the Pacific War arena and the direct confrontation with the US during the last period of the 15 years of war and struggle across Asia and the Pacific, provoking viewers with a sense of aimlessness, loss, and anti-militarism.

In his recent photographic series, *Requiem to the 20th Century*, Morimura appropriates iconic photographic images taken throughout the 20th century and then duplicates them. Morimura's strategy through this project repeats his preceding approach of appropriation and restaging, as he formerly practiced in his earlier series of *Daughter of Art History* and *Actress*, in which he critically reconstructed images from Western art history, the history of Hollywood, and Japanese cinema. In "Unexpected Visitors" (2007), which is part of the recent *Requiem* series, Morimura appropriates the quintessential image of surrender of Japan and its occupation by the Allied forces under the command of General MacArthur. The image presented is a restaging of the historical photograph of the humble and nervous Shōwa emperor next to the nonchalant General MacArthur on their first meeting after the surrender of Japan, at the US embassy in Tokyo. Morimura adopted this well-known photograph (like Shimada Yoshiko and BuBu de la Madeleine did nearly a decade before), and then dislocated it and restaged the

scene at his parents' tea shop in Osaka, thus bringing the public image into his private territory. By this simple act, he is able to identify the impact of grand political events on personal matters and their effect on simple, subjective lives.

Yamashiro Chikako, "A Woman from the Butcher's Shop" (2012)

Yamashiro Chikako's "The Woman in the Butcher Shop" (2013) is a grand spectacle comprised of three large video projections that occupy a full gallery space. The projection is a complex, non-linear narrative that represents a woman working in a butcher shop, hiding in local caves and underwater, and facing a gang of hungry men who grab chunks of meat from her shop. Although not quite horrific, this impressive project can be read under what Jacques Rancière calls the **intolerable image**:

At first sight, the question seems merely to ask what features make us unable to view an image without experiencing pain or indignation. But a second question immediately emerges, bound up with the first: is it acceptable to make such images and exhibit them to others?³⁸

In "The Intolerable Image" chapter of his book *The Emancipated Spectator*, Rancière is concerned with the spectacle—of what is to be seen and what is intolerable in a scene. He proposes to see how images of intolerable nature question the spectator's position as consumer in capitalist society. Yamashiro's video installation functions as a metaphor of an excruciating reality. The intolerable spectacle of meat chunks being snatched and consumed by a crowd of male customers fighting their way in against the butcher lady is a metaphor of Okinawa's state of affairs, a tiny group of islands consumed by greater powers throughout history – China, Japan, and the US. The dark Gama caves, which serve as the location of the final scenes, are a direct reference to the Battle of Okinawa and the many civilian deaths that took place in these caverns.³⁹

The documentary projects

[...] the "frame" does not quite contain what it conveys, but breaks apart every time it seeks to give definitive organization to its content. In other words, the frame does not hold anything together in one place, but itself becomes a kind of perpetual breakage, subject to a temporal logic by which it moves from place to place.

Judith Butler⁴⁰

The discussion of documentary photography in the context of an art exhibition exceeds the immediate question of representation methods. As Butler argues, photography, every photograph, is created in a process of "perpetual breakage" and interruption, of partial usage, a frame disjointed from the whole, the continuity of existence. Assuming that the "temporal logic" present in a given frame is a substantial condition of photography, this approach opens the door to the existence of various photographic languages, side by side, encouraging and strengthening each other, as well as the possibility of joining and assimilating documentary and fictional elements within one project.

38. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* (London and New York: Verso, 2009) 83.

39. For further discussion of Yamashiro's *Chorus of Melodies*, see: Ayelet Zohar, "Camouflage, Photography and [In]visibility: Yamashiro Chikako's 'Chorus of the Melodies' series (2010) and Beyond", *The Aftereffects of War in Asia: Histories, Pictures and Anxieties*, Young Min Moon, ed. *Trans Asia Photography Review* 3.1 (Fall 2012). <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.105/-camouflage-photography-and-invisibility-yamashiro-chikakos?rgn=main;view=fulltext>

40. Butler 10.

Documentary methods, including photojournalism, stand in contrast to art photography, and are concerned with the specificity of time, place, and the identity of the subject(s) or the specificity of the object(s). In 1973 Tim Gidal, the founder of modern photojournalism, summed up the qualities needed by a photojournalist:

The genuine reporter [...] personally experiences what he captures on film: laughter and tears, joy and sorrow, tragedy and comedy. It is only through this subjective experience of the objective facts that the photographer can become a witness to his time. His alertness and his gift of observation distinguish his work from that of others—not as an artist, but related to the artist by virtue of his talent of creative observation.⁴¹

41. Tim Gidal, *Modern Photojournalism* (New York: Macmillan, 1973) 6.

42. Jean-Francois Chevrier, "Documentary, Document, Testimony", *Documentary Now!* (Rotterdam: NAI Publishers, 2005) 48.

43. Tom Gunning, "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs", Plenary session II, *Digital Aesthetics, Nordic Research on Media & Communication Review* (Kristiansand:16th Nordic Conference on Media and Communication Research, Aug. 2003) 39-49.

44. Gunning 45.

45. Gunning 42-3.

Undoubtedly, Gidal's thoughts are anchored in a conservative view, based on the dichotomy between documenting and creative photographs. However, in the past decades, there has been constant change regarding the relations between art photography and documentary photography/ photojournalism/ snap-shooting. Once the document has been appropriated in the context of art, it changes. The document then becomes dialectical – on the one hand it is **a thing in itself** and simultaneously, referring to something else. Jean-François Chevrier articulates this tension as "the document provides facts and is a fact in itself",⁴² especially with the rise of digital photography, a process that augmented the status of photography as a medium existing between fact and fiction. Tom Gunning's discussion of **truth value** within the tension between analog and digital photographs adds another layer to the discussion of **indexicality** of the photographic image in the context of photojournalism. In Gunning's view, "truth claims involve creating specific protocols set in place for determining the process by which the photograph would be made and the likelihood of its accuracy".⁴³ These may help in establishing the **truth value** of a specific "phenomenological fascination with photography that involves a continuing sense of the relation between the photograph and a pre-existing reality" in 'truth claiming' procedures, such as documentary photography or photojournalism.⁴⁴ However, these depend upon cultural/ social protocols (rather than any semiotically generated indexical marks) that attach **truth value** to the image, regardless of its production method.⁴⁵ Accordingly, reality and authenticity move from the mechanical, "objective" quality of the camera to the photographer's expertise, expressing a radical change in perception of their roles. Because photojournalism exists in relation to the written word, its primary responsibility is to present the subject of the text visually.

The projects inclining towards documentary methods in this exhibition are taking the notion of the **documentary** beyond conventional modes of testimony and evidence. Rather, these series employ strategies of **archiving** and **categorisation** that are able to create a new array and typological classification that allow the **documentary** to overcome the constraints of an imaginary order for a new possibility of codification. What is significant in Ishiuchi's, as well as Shitamichi's projects, is their engagement with objects, remnants of the past. Their present shape and formation are crucial to their positioning as a critique of the past. Shitamichi creates a new order of remnants through his travels around the Asian side of the Pacific, collecting images of open landscape and suburban views, codified by the presence of the remains of a specific object, the Torii, which is more often than not, hardly being detected in the image.

Ishiuchi's collection of garments and personal objects reaches into their materiality and tactility in a manner that the classification of these objects (as appeared in Tsuchida Hiromi's *Hiroshima Collection*,⁴⁶ for example) is lost for their disintegration, corporeality, and palpability. If Jacques Derrida pointed to the forces shaping the **archive**,⁴⁷ and Okwui Enwezor expanded this concept to re-evaluate the use of archival documents to rethink the meaning of **identity, history, memory, and loss**, then Tsuchida's project is a construction of these rules, while Ishiuchi's is a dismantling of them, through the return to fragmentation and materiality.⁴⁸ Beyond the contemporary questions of the **archive** and its function in the process of memory and post-traumatic encounters, there are two historical projects in the exhibition: Hamaya Hiroshi's impressive collection of images in the chaotic time of the **anti-ANPO** demonstrations of 1960 comes from the context of photojournalism and report, while Suzuki Norio's images revealed Onoda Hiroo's existence in the jungle, proved his existence and eventually brought him back to Japan. Both projects impose fresh insight into the function of photography, specifically photojournalism. In the context of contemporary art and the negotiations among the truth, reality, the indexical value, and the stage, performative and fictional, photojournalism and other modes of the snap-shot are re-employed to create a meaningful present. Finally, it is Judith Butler's struggle with the horror images from the battlefield, their affective impact on the viewer, and the knowledge of their reality that makes the documentary the location of affect, the presence of force writing itself in space and on the body.

Ishiuchi Miyako, ひろしま/*hiroshima* (2008)

Ishiuchi Miyako's recent project ひろしま/*hiroshima* (2008-2014) displays her photographs of remaining garments and objects kept in the stores of the Hiroshima Peace Museum. By isolating the images and making them into transparencies, Ishiuchi is able to create a ghostly sense of the remains of body and spirit, the pain associated with war, and the way these objects still encompass the spirits of their owners.⁴⁹

Hamaya Hiroshi, *Days of Rage and Grief* (1960)

In this series, Hamaya is able to capture the immense torment that swept Japan during the days preceding the signing of the **ANPO** agreement between Japan and the US in 1960. Hamaya's series contain some of the most emotionally charged and revealing images of the events and the era, exposing the Japanese public spirit during this time of pain and tension caused by Japanese-US relations and the forthcoming agreement.⁵⁰

Suzuki Norio's photos of Onoda Hiroo (1974)

Suzuki Norio's images are documentary photographs that tell the story of finding Onoda Hiroo in the jungle and then bringing him back to peacetime Japan. Suzuki's photography played a crucial role as evidence of Onoda's existence and his willingness to cooperate in the repatriation process after spending 29 years after the war as a combat Japanese soldier in the jungles of Lubang Island in the Philippines. Suzuki's images vividly document the crucial moments of the first meeting between the two generations of Japan: the wartime soldier and the modern, pacifist generation of postwar Japan.⁵¹

46. Tsuchida Hiromi, *Hiroshima Collection* (Tokyo: NHK shuppan, 1995).

47. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

48. Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York: International Center of Photography, 2008).

49. See Lena Fritsch's essay in this catalogue (p.57) for further consideration of this project.

50. See Justin Jesty's essay in this catalogue (p.65) for further consideration of this project.

51. An extensive text concerning this project is forthcoming on *positions: asia critique*, vol. 25.

Yamashiro Chikako, "Your voice came through my Throat" (2007)

Yamashiro Chikako's second video project, "Your Voice Speaks Through my Throat" (2007), relates to war memory in Okinawa and the American occupation of the islands. Yamashiro's work employs collecting documentary materials that she recorded as testimonies given by the elderly, and then using them in a new context to create indirect imagery. In the video, elderly people tell her their memories of collective suicides off the cliffs of Saipan into the ocean and the horror of the Battle of Okinawa, while the footage of their speaking faces is projected on Yamashiro's young, beautiful face. A dissonance emerges between the speaking voice of an elderly man coming out of a pretty woman's mouth, which gradually changes into Yamashiro's voice.⁵²

52. Zohar (2012).

Shitamichi Motoyuki, *Torii* series, 2006-2012

Shitamichi Motoyuki's *Torii* series (2006-2012) was taken in the Pacific Islands and in Japan's past colonies of Taiwan, Korea, and Sakhalin, where the remnants of Japanese colonialism are still present as silent evidence of a ghastly past. Shitamichi follows the traces left by the Japanese system where the Japanese colonizers made every possible effort to convert the inhabitants of each colony into subjects of the Japanese empire. One interesting part of this Japanisation process was the installation of Japanese Shinto shrines in selected locations across the colonies. With the surrender of Japan, its control over the colonies was instantly erased. Most of the buildings and civil structures erected during the time of occupation were left behind untouched. However the Shinto Shrines that symbolised the Japanese empire more than any other structure, were ruined and eradicated. Shitamichi's *Torii* series excavates the historical evidence of that era, attempting to uncover the relics of the colonial period and documenting these Torii in unlikely locations. Nonetheless, over the past seven decades, most shrines have slowly decayed, covered by jungles, turned into a bench in a park, merged into suburban alleys and residential neighbourhoods, lost or demolished. Only the Torii gates remain as silent signs of the disappearing past. They create a counter-spectacle in which a symbol of national belief and colonial strength is ironically poised to indicate the failings of colonial aspirations.



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו

男達のメロドラマ#5 英霊の聲

Melodrama for Men 5: Voice of a Dead Hero

מלודרמה לגברים 5: קולו של גיבור מת

2010

Documentation of the performance at Yasukuni Shrine, 8 August 2009 | Single channel video projection, 21 min
תיעוד של מיצג שנערך במקדש יאסוקוני, 8 באוגוסט 2009 | הקרנת וידאו בערוץ בודד, 21 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam

באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם



שיטאמיצ'י מוטויוקי 下道基行 Shitamichi Motoyuki

鳥居 #11 中国・長春

Torii #11 Changchun, China | *Torii* series, 2006–2012

טוריא 11 צ'אנגצ'ון, סין | סדרת טוריא, 2006–2012

C Type print, Collection of the artist

תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61

REMEMBRANCE OF WAR NARITA RYŪICHI

1.

In August 1945, Japan met its defeat in war. That was one part of the Second World War where Japan fought together with Germany and Italy against the Allied Forces (America, England, China, Holland...). In those years it was called **The Great East Asia War** by the Japanese Empire. After the defeat, according to the General Headquarters/ Supreme Commander for the Allied Powers (GHQ/ SCAP), the Japan Occupation Headquarters of the Allied Forces, the war was named **The Pacific War**. That is the war that we discuss here.

However, to this very day, in Japan there is still no general consensus about the war's name. As will be explained later, in the mid-1950s the critic Tsurumi Shunsuke suggested the idea to name it **The Fifteen Year War**. However, this expression did not take hold.

The debate on war names is a symbolic matter, revealing of the present conditions of Japanese people's consciousness of the war, and to this day, no discussion involving war issues has been resolved.

First, let's start with an explanation of the war's progression. It began on 18 September 1931. Upon the Japanese Army, which had been in China, launching its military movements, the fifteen year war started. It started with the **Mukden (Liutiaohu) Incident**, followed by the **Manchurian Incident**.

The Japanese Army (Kantō Army) disregarded the Japanese government non-expansion policy, spread the frontline, and occupied Manchuria. Later in the following year, 1932, Japan created the puppet government of Manchukuo. Thereafter, the Japanese Army expanded its invasion target from Northern China to all of China. This development started with the armed conflict between the Japanese Army and the Chinese Army at a Beijing suburb, and was known as the **Marco Polo Bridge Incident** of 7 July 1937. This was the **Japan-China War**. Meanwhile back home, during these events a considerable xenophobic and militaristic tide was on the rise, and a semi-wartime regime was established.

Furthermore, Japan advanced a **New East Asian Order**, aiming to establish a **New European Order**, and so cultivated close relations with Nazi Germany leading to the Tripartite Pact [with Italy and Germany] in 1940. Furthermore, the Japanese Army advanced two times to enforce a military occupation of the region that was French territory at the time (the Indo-China peninsula) – in September 1940 and in July 1941. According to this process, the intentions of the Japanese invasion became gradually clearer, while relations with the US and Britain decidedly deteriorated. Finally, on 8 December 1941, the Japanese Army attacked the British Army in the Malay Peninsula, as well as the American Navy in Hawai'i's Pearl Harbor. This is the arrival of **The Asia-Pacific War**.

These three large steps – **The Manchurian Incident**, **The Japan-China War**, and **The Asia-Pacific War** – were called **The Manchurian Incident**, **The Second Sino-Japanese War**, and **The Pacific War** and were treated as separate events at the time. However, in reality, this was nothing but a stream of wars. In contemporary Japan, senior high school textbooks introduce the course of events divided as follows: "Starting with the **Mukden Incident** on 18 September 1931 [the Manchurian Incident]—originating with the **Marco Polo Bridge Incident** on 7 July 1937 [Second Sino-Japanese War] — beginning with Pearl Harbor, Hawai'i on 8 December 1941 and the attack on British territory in the Malay Peninsula ["The Pacific War"] or ["The Asia-Pacific War"]. However, the names throughout the whole are not given.

There are three points in question. The first concerns the connection between **The Sino-Japanese War** and **The Asia-Pacific War**. Those who did not agree with **The Sino-Japanese War** (mostly intellectuals), did, however, support the war with Britain and the US (Asia-Pacific War). Intellectuals opposed the Asian colonies of the Europeans and Americans, and attempted to liberate Asia from European and American colonialism. However, they turned their eyes away, ignoring Japanese colonial rule in Korea, Taiwan, and Sakhalin. The Japanese colonial government played innocent on this matter. Thus, many intellectuals turned towards "war affirmation". In his 1959 article, critic Takeuchi Yoshimi argues that for many of the intellectuals, there was a secret psychological refraction of opposition and resistance to war collaboration.

The second point concerns the naming of **The Pacific War**. It was thus named when immediately after the surrender, the Occupation Forces prohibited the use of the term **The Great East-Asia War**. In its place, the war was named **The Pacific War** from the American vantage that saw the Pacific theatre as the main battlefield.

The naming of **The Pacific War** was a two-step process. First, a rough outline of "Pacific war history" was published serially in every newspaper in Japan in December 1945. On the other hand, during the same month, the Occupation Headquarters and GHQ/SCAP gave orders that **The Great East-Asia War** and other such terms were prohibited in official documents. Therefore, the name **The Pacific War** started to be used widely. However, this was not limited to newspaper serials; the name, "The Pacific War" that became commonly used, does not reflect Asia's point of view. Rather, it cannot be denied that the way it is named puts the US at centre stage.

In reality, the setting of this war was Asia, beginning with Southeast Asia. Furthermore, even after December 1941, the war with China continued. The invasion of China was still the core of **The Pacific War**, and the fact that the main battlefield (even after December 1941) was in China, pushes the name even further from consciousness. For these reasons, we currently use the term **Asia-Pacific War**. In this essay as well, I will employ the expression **Asia-Pacific War**.

However, the third point is the fact that we still do not have a name for the entire war. As mentioned earlier, there was a proposal made by the critic Tsurumi Shunsuke (1956) to call it **The Fifteen Year War**. Tsurumi says that before the war, news of wars that broke out one after the other, was conveyed one story at a time: **The Manchurian Incident**, **The Sino-Japanese Incident**, **The Great East-Asia War** and so forth. However, in Tsurumi's mind, these wars were a "continuing series", and reasoning that the war was not limited to that fought against the US in the Pacific,

he proposed the name **The Fifteen Year War**. This refers to the fifteen years of war between 1931-1945.

Within the academic spheres of history and education, Tsurumi's proposal was immediately accepted as the name that encompassed the entirety of events, and thus it was called **The Fifteen Year War**. However, it is very rare to find a textbook that uses this expression nowadays. Likewise, in recent years a certain newspaper company suggested using the name **The Shōwa War**, but this was not accepted at all.

In 1995, fifty years after Japan's defeat, a big debate took place throughout Japan concerning the book *After the Defeat*, by the critic Katō Norihiro. This debate was similar to the controversy involving historians in Germany and was named **The Historians Dispute** in Japan. The controversy centered on how to mourn the dead and whether the subjects and objects of this mourning should be Japanese casualties, or the deaths of all Asians. These were the central questions of the controversy, as it unfolded. Although this was a proper opportunity to historicise the war, it still has not been historicized to date.

There are several reasons for this. The greatest reason is that the postwar era in East Asia was under America's influence. Historical revisionism began, jostling war memory, and still the war has not been historicised. Despite the fact that already seventy years have passed since the defeat, this is still the situation. Let's summarise the events that brought us here.

2.

(1)

In general, the war experience can be represented by three elements: simultaneously, **personal experience**, **testimony** and **remembrance**, while at different times any single one of these three can stand out more than the others. Namely, war experience was historicised, undergoing change in three phases: at times we speak about **personal experience**, at other periods we are concerned with **testimony**, and there are also phases when **memory** is the term used.

Although the process of recognition of this war was formulated in the postwar era, during the first period, the main discussion was about the "facts" of the war, created by exposing the "truth" that was hidden during the war period, and providing new "facts" afterwards. The written accounts of war experience and war history were published as reading material, and people relived their war experience. At that time, wartime ideology was analysed as **ultra-nationalism**, then discussed from the angle of "special characteristics" of Japanese fascism. This means that war consciousness in Japan took its starting point from the consciousness of victimhood. Consciousness of Japanese as aggressors was completely lacking. Within this consciousness, the concept of **surrender**, followed by **occupation**, was meaningful. That is, they insisted that **the battle of the home islands** of Japan was lost without Japanese forces really taking part in it. The political power that waged war was still left in power.

The surrender, as well as the declaration of war, were both announced by the Shōwa Emperor. After the war, in spite of the experience of defeat, there was no change in political authorities. People did not confront the wartime aggressions, and self-

realisation and victim consciousness was formed. We can see this in the phenomenon of Japanese denial in the view that this was not a **defeat in war** but the **end of war**.

In addition, in enacting their occupation policy, since the US maintained the (Japanese) political power of the past, a conscious approach of facing war aggression became diluted and damaged for the Japanese. Moreover, during the Tokyo Trials, the Shōwa Emperor was not tried, nor was he even called as a witness. In these Trials, many explained that they were "tricked" by the military men who were tried.

The colonial responsibility was obscured too. The colonies of Imperial Japan were Taiwan (from 1895), southern Sakhalin (from 1905), and then the Korean peninsula (from 1910). With the surrender of Japan, all of them became independent or liberated. However, the colonial bureaucrats were not tried in the Tokyo Trials. In addition, the liberation of the colonies meant that the concept of **Japanese nation** was redefined at the moment of surrender. Those who during the colonial era were regarded as "Japanese nationals" (Japanese persons), including Koreans and Taiwanese, now withdrew and returned to their homelands.

There ought to be an inquiry into the people from the old colonies who were left in Japan after the surrender. They were long-term residents of Japan, and consequently, they wished for a life in Japan that stemmed from work relationships, as well as life relationships. If there had been thinking about **colonial responsibility**, it should have been that they could opt for a change of nationality. If they had wished to become Japanese nationals, the Japanese government had the power to enact this, and should have provided them with Japanese nationality.

1. the Koreans and Taiwanese
residing in Japan – AZ

Nevertheless, in reality, the GHQ/SCAP and the Japanese government took opposite political measures. They¹ were regarded as foreigners and were excluded from Japanese nationality. Although there were no conscious actions taken in relation to **colonial responsibility**, at the same time, and in accordance with this kind of political measure, even awareness of colonial responsibility did not exist among the people.

(2)

The ground-breaking moment in war recognition was seen around 1970. The intensification of the Vietnam War coincided with the time when the history of the first-half of the 20th century was questioned around the world. For war recognition in Japan, the years around 1970 were a turning point. During that period, 1. personal experiences from the standpoint of common people were spelled out; 2. simultaneously, aggressor consciousness was becoming manifested through these elements; and 3. "testimonies" of the war were becoming evident. This occurred when people started giving "testimonies", rather than "personal experience" of the war period that were shared immediately after the surrender.

War and People, from around 1970, included collected testimonies, coming from soldiers' points of view, as well as those who drew attention to the "home front". Testimonies of personal experience of war on the grassroots level were scarce during that time. Testimonies of people who experienced the Battle of Okinawa were collected in *Okinawa Prefecture History* as a prefectural conducted project, and

the Documentation of Air Raids Association was formed in several locations. These were combined into one publication titled *Chronicles of the Personal Experiences of Air Raids*, which represents such activities. The discussion in relation to the atomic bombs was also collected.

At the starting point of this *War and People* project, local governments were the parent organization for the collection of testimonies. The project was based on memory collection activities in city-residents movements, learning circles, etc. Furthermore, *documents of the home front* were also published, represented by a special issue of the magazine *Living Notebook (kurashi no techō)* titled "Records of Living in the Midst of War" (1968). In that issue were documents representing the daily life on the home front, starting with the experience of air raids, food rationing, the life of evacuations, the introduction of food substitutes, as well as drafting and mobilising school students. Thus, all aspects that had a great effect on everyday life on the home front were published. Women's testimonies were published in especially great numbers.

Not only the texts representing the victims' points of view, but also texts representing the aggressors' consciousness were published during that period around 1970. At first, it took the style of reportage and documentary. Honda Katsuichi prepared a collection of testimonies on the Nanjing Massacre titled *A Journey to China* (1972), and Morimura Seiichi conducted an investigation into the biological warfare research unit 731, titled *A Demonic Satiation* (1981). There were also not a few research inquiries into women's war cooperatives. Relying on historical records, there was a claim that well-known leaders of women's movements joined in the war.

In addition, the colonies, including Manchuria, attracted much attention. The view of the war in Asia needed to be changed and discussed. Park Kyonshik's *Records of Enforced Coercion of Koreans* was published in 1965. There, he discussed the mobilisation of people in the colonies, debated the enforced Japanisation of names of Korean citizens and Japanese language education, addressed the imposed imperialisation of the Korean people, and so forth. Kan Dokusan's book *The Mobilisation of Korean Students* deeply investigated this subject.

The discussion held about farmers who emigrated to Manchuria under the national expansion policy was inevitable. It was necessary also to review issues concerned with the ideology of invasion of Asia and the so-called **The East-Asia Co-operative** and **The Great East-Asia Co-prosperity Sphere**. However, such discussion will take more time to evaluate the events in the **South Seas**.

Around 1970, these battles – the various experiences of the battle within the country, as well as the experience of the colonies – were framed together. Additionally, it was becoming crucial to consider this important theme, and historical research of the resistance movement during the time of war was inevitable. The rise of Christian and liberal resistance during wartime was excavated. A focus on individual work such as Kiyosawa Kiyoshi's *A Diary of Darkness*, Masaki Hiroshi's *From Near* magazine, and Kiryū Yūyū's *Food for Thought*, were introduced. All of them are people who persisted in disobedience against thought control during wartime. Furthermore, the activities of Japanese people who refused military service, like Senoo Girō and Akashi Junzō of Tōdaisha, were told and discussed.

There are many issues beyond this, as the publications of historian Ienaga Saburō *The Pacific War* (1968), together with *War Responsibility* (1985), point out. It is important that the research on the war and writings on war responsibility are held as closely attached pairs.

There are five points to focus on when war responsibility is discussed. The first is the all-around responsibility of the Shōwa Emperor. There was a critical inquiry into the participation of the Shōwa Emperor in the war (his decision to start war against the British and Americans, his war leadership, and his part in wake of the surrender). The discourse on the Shōwa Emperor war responsibility was raised again around the time of his death.

The second point is the clarification of war crimes. There was a certain concern at the root of matters related to war crimes, under the recognition that Japan acted against international law. Exporting opium to China and the tactics of using poison gas were revealed. Moreover, the reportage on **comfort women** was published.

The third point is the **Tokyo Trials**, which argued for focusing on the discourses of **war responsibility** and **postwar responsibility**. Fourth, a discussion concerning **The People** was also held. A controversy charging **The People** with war responsibility emerged. There is also a need to analyse the **Accounts of War**, that is, memoirs written after the war in which wartime events are recollected, divided between what was described and what was not described. There is also a need to examine the conservative consciousness of **Common People** at the grassroots level that was not entirely swept away after the war.

Furthermore, the fifth point is that the words and deeds of wartime public speakers and teachers have to be re-examined. Teachers need to be held accountable for instilling militarism in students, and the media for agitating people during the war. Additionally, there is criticism of teachers who used the contents of textbooks and newspapers as evidence of testimonies, feigning innocence after the war.

Consequently, there were large numbers of controversies and disputes that encouraged inquiries into **The Asia-Pacific War**, and one of the reasons for these investigations, was the Cold War. One of the focus points was the issue of **The Nanjing Incident**. In 1938, when the Japanese Army occupied Nanjing, the Chinese capital city at the time, local civilians were massacred by the Japanese military in this incident.

The Nanjing Incident aroused many discussions, starting with the possible names for **The Nanjing Incident**, its causes and other aspects of the event, debating the actual location of responsibility. "A Hundred People Killing Competition" is a headline from a newspaper article referring to Japanese troops competing in killing Chinese people with swords. However, there is still a dispute about the truth of that event. Historians from different parts of the world have questioned the issues concerning "The Nanjing Massacre", even applying the term "phantom" to it.

(3)

With the collapse of the Cold War in the 1990s, there was an upheaval in world history, and a new discussion began reviewing the multilayered relations between victim and aggressor. War recognition entered a new level.

With the Gulf War and the Iraq War we entered a new level of war, while simultaneously, it has already been half a century since the surrender of Japan. People with tangible, personal experience of the war have gradually died. Hence, a change of method for telling the war was required. Regarding the narratives of war, the tense relations with the *status quo* became an issue concerning both domestic and foreign points of view. On this new level (of war recognition), there are two large categories: first, the change in historical recognition that accompanies the accusations of **comfort women**; second, the deepening of military discourse according to the appearance of new wars following the collapse of the Cold War.

The first category has to do with self-reflection on Japan's guilt in the context of war/postwar responsibility, in light of the Korean Kim Hak-sun and others who came forward to accuse Japan of having war/postwar responsibility. According to **comfort women**, there was neither acknowledging their existence up until this point, nor discussing their problems. However, as the state of intensified problems of gender and ethnicity built up, the issues concerning the **comfort women** problem are being revealed.

In this way, the new war/postwar responsibility discourse has become more prolific, reconsidering relations between Japan and Asia. Moreover, as these matters have accumulated, there is the counter of **historical revision-ism** to the special characteristic of discourse on war matters.

First of all, many points for discussion in regard to the aggressor's consciousness² are attacked by the **history revisionists**. They claim that the (disputed) issues of **comfort women**, **The Nanjing Incident**, **forced/ mobilised labour** and **The Battle of Okinawa** did not happen at all. Consequently, the **history revisionists** eliminated any aggressor's consciousness, or, there is a demand for the removal of these subjects from the field of history education. These are the contents of the requested "revision". Therefore, the revised version of the history of Southeast Asia countries is presented as **The Historical View of Liberation**, and "the war was aimed at the liberation of the colonies from European and US rule".

2. Narita uses the term "aggressor's consciousness" to refer to the idea of accepted responsibility and recognition (among the Japanese) for Japan's aggression during the war – AZ

In relation to the second point, they have suggested the titles **The Asia-Pacific War Discussion**, **The Total War Discussion** (the discussion of the system of general mobilisation), and **The Discussion of Empire**. Hence, the issue of war recognition needs to be thought of not only in terms of wartime **temporality**, but also, in regard to the frontline in the Pacific and in Asia from a **spatial perspective**. In the postwar era (within the process of the Cold War), while recognising that issues of the war were left behind and that new problems arose, there was an attempt to understand the **War of Empire** (that had colonies).

This war recognition has to pay attention to gender issues and the governmental tactics of minority mobilisation during the Imperial War, and then, step into the volatile territories of resistance/collaboration, control and support. While approaching the importance of the "home front", from the state-of-affairs of daily life during the war, it is also necessary to shift one's focus to combat and delineate "various aspects of the battlefield". Delineating **the imperial war experience** and its involvement in the colonies, according to records kept of the flow of people and goods – the constant movement occurred not only between the empire and its colonies, but

also among the colonies; thereafter, the tremendous social change brought about by the multilateral image of **The Asia-Pacific War** needs to be investigated. This means that **The Asia-Pacific War** needs to be clarified at the transnational level, including individual, familial, social (regional or group), national, and more.

While the new discourse of Asia and the occupied colonies was centred on the concept of **The Great East-Asia Co-Prosperty Sphere**, it was suggested as **Imperial Discourse**. In this context, attention was diverted to the relative importance of Southeast Asia. Unlike the past when debates covered East Asia only, contemporary views of the puppet governments in Indonesia, Burma, and the Philippines were also discussed. While each country has its unique circumstances, the fact that some discussions were limited to military occupation alone was reconsidered.

Regarding the **Empire Discourse**, empire and colonies were not simply divided into two separate parts. Rather, attention needs to be paid to the reciprocal influence, and investigate the complicated issues of the colonised nationals who were forced to become Japanese soldiers. There we can recognise the attitude to impeach Japan's **war and postwar responsibility**, as well as **colonial responsibility**. Yet, the issue intensifies when attention is turned towards migration (immigrants and repatriation). From these points of view, discussions on soldiers and battlefields once again became the focal point. Especially the disputes on the **Battle of Okinawa** were discussed. The media, also concerned with the war, attempted to describe the war and the army through posters and advertisements, or drawings from military manuals. Among these, John Dower's *War without Mercy* (1986) is an outstanding study.

Dower's *War without Mercy* understands World War II as a **racial war** and examines the propaganda of the US, as well as that of Japan. The analysis shows that the war brought forward a split of **self-recognition** and **other-recognition** – the **image of the opponent**. People "othered" combat rivals and estranged them (from themselves), regarded them as "another race" and "different creatures", inflicted them with racial stereotypes, represented them as animals like apes, and stamped them as "race". Dower describes "racial prejudices" found in fliers, posters, and films. At the same time, he points out that, ears were chopped off and gold teeth were pulled out from dead bodies, as evidence of military achievement. There was ill treatment and abuse of prisoners of war, and endless massacres were carried out. He points out also that Japan was not unique in this. Also, in America there were similar inhumane incidents due to racial prejudice. In contrast to the long-term research that discusses the "uniqueness" of Japan either positively or negatively, Dower demonstrates historical awareness that critically investigates beyond **Japanese homogeneity** and uniqueness, that is, in the generalising of Japan.

This recognition is linked to the continuity/discontinuity of wartime and postwar times, and to the fact that war discourse has transformed from **personal war experiences** to **evidence/testimony**, thus, entering the category of **remembrance**. It is therefore possible to say that this is verification of the war image that was created during the postwar era, and was investigated through postwar mechanisms.

In this process, the "meaning" suggested by the historical education system has great effect. Since Japanese school textbooks are inspected and approved, it is not the situation that the author's autonomous thoughts are completely written in

textbooks. The textbook authored by the aforementioned Ienaga Saburo was rejected (then accepted the following year, under certain conditions). Therefore, he took the case to court (the 1965 lawsuit). Again, in 1982, the inspectors³rewrote the **invasion** of the Japanese military in Northern China, as "**advancement/ expansion**", which brought protest from China and South Korea and became a diplomatic incident. In 2007, there were protests when the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology (MEXT) demanded amendments and corrections in the governmental textbooks in regard to the description of Japanese military men, who during "The Battle of Okinawa" were involved in **group self-determination**⁴ of the citizens of Okinawa Prefecture.

"The Committee for Preparing New Textbooks" was formed in 1996. Thereafter, it was involved in matters of junior high school textbooks. Contrary to an earlier trend, they also published school textbooks that denied and rejected any historical recognition of **aggression** towards Asia by Japan.

Thus, descriptions by history textbooks frequently become a political and diplomatic problem. Simultaneously, many of the descriptions related to the war become a focal point. This means that the war has not been "historicised" yet, and war recognition is questioned not only domestically, but also internationally. When debating the war, it is necessary to bear in mind the situation at which Japan has arrived.

3. Of history textbooks. AZ

4. This was the term suggested to replace the more explicit "group suicides" suggested by Ienaga. AZ



Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו אישיאוצ'י

הירושימה #14 / *hiroshima* / しろしま

2007

Chemise, Horimoto Shinobu, C type print

בגד תחתון, הורימוטו שינובו, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka/ Aya Tomoka

באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

108x74

HOW TO LOOK AT DISASTER: A PRIMER FOR VIEWERS

JULIA ADENEY THOMAS

Both disaster and photography have a complex relationship with time. They can distill time, concentrating it into a single moment. They can also invite its cyclical, infinite repetition as traumatic memory. Thirdly, disasters and photographs can be said to move through time, sometimes growing stronger in their impact as circumstances alter and sometimes fading and dying, lost to history forever.¹ The artists in this exhibition play with this tripartite relationship between disaster and camerawork, showing us how the memories of war are both present and absent, distant and instantly retrievable and, perhaps most significantly of all, malleable. War memory is an unstill ghost with many forms.

All the talented Japanese artists in *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed - Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art* are haunted by the ghost of Japan's wartime past, but they are also its masters. Their art is like a séance. They conjure up the ghost of war, making it appear at will, giving it substantial form, and allowing the past to become apparent in all three temporalities: as a distant moment, as an endlessly repeatable instant and as a shape-changing, urgent companion as the years go by. From the moment of the war's end, from Hamaya Hiroshi's "The Sun of Surrender Day, Takada, Niigata prefecture (15 August 1945, 12 noon)" to work being done today, Japanese artists have used their talents in the service of this difficult history.

However, what about the exhibition viewers? Most of us would never claim to be masters of Japan's ghosts. We may not even have the talent to summon our own nations' ghosts and command their appearance as we would wish. What are we meant to do in the gallery or when we look at the images in this catalogue? How are we to look at works that demand an ethical, and perhaps also a political response? Particularly given the cultural and temporal distances, it may be difficult to know how to see this disaster, either in its unfolding or its aftermath. In this essay, I will explore the question of how to see ethically. As you will note, I concern myself almost exclusively with still images, since I consider photography and video to be quite different art forms. While both are created with a camera, they are no more the same than all things made with a pencil are the same. We do not apply the same critical categories to a poem, a novel, a musical score, and a drawing even if they are all produced with the same instrument, so I can see no reason to assume that all things made with a camera are best approached in the same ways. I can only apologise for the partial utility of my short primer when it comes to the video art included here.

Let me start by posing an **ethical action** against **photographic motionlessness**. We all know the English saying that "hope has wings". It can fly, but photographs are

1. A version of this essay titled "Hope Flies, Death Dances: Moving Toward an Ethics of Seeing", will appear in *The Ethics of Seeing*, Jennifer Evans, Paul Betts, and Stefan-Ludwig Hoffmann, eds. from Berghahn Books in December 2015.

For a fascinating exploration of the parallels between history and photography, Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, completed by Paul Oskar Kristeller (Princeton: Markus Weiner Publishers with a new preface, 1995. Originally published by Oxford, 1969).



Hamaya Hiroshi
"The Sun of Surrender Day, Takada,
Niigata prefecture (15 August
1945, 12 noon)"
p.10

stills. Kindness transforms, but photographs are fixed. Time heals, but the camera stops time. As these examples show, the language of ethics highlights temporality and action, while the vocabulary of photography often underscores the medium's static nature. This tension between the kinetic energy of "doing good" and the stop-time immobility of photographs has been a source of frustration for many who want photography to promote justice, peace, and compassion. Photographs should stir

empathy and action, yet they can seem inert. Some blame the medium itself.

They call it ineffective, prurient, and cruel.² Others point to particular images as anathema.³ Although at times I too have felt this impatience, in the main it seems unwarranted. Here I will explore the variety of ways by which we as viewers might mobilise photographs, overcoming the disjunction between still images and ethical energy and overcoming the distance between Japan's difficult past and the difficult pasts of our own nations. In my view, there are many ways of seeing well. Neither the medium nor particular images are to blame when we falter in the practice of ethical seeing. Instead, we should look to ourselves.

Some photographs may seem to be mere atrocity images. We have all glanced at photographs that do nothing for us. They leave us cold, unmoved, **unpricked**, as Roland Barthes might say, by curiosity or desire. They produce no energy that might be directed toward doing good, but they may, nonetheless, give us information. In my own case, I find some aerial photographs of World War II urban bombing sites impenetrably static. Without a caption, it is hard to distinguish whether the vast acres of rubble are Tokyo or Hiroshima, Dresden or Hamburg. I note the magnitude of the destruction, and yet these images suggest no ethical entrée. To me, they are inert, informative rather than compelling. The puzzle, then, is when does an image document atrocity and when does it do something far more difficult: when it provides an avenue toward goodness, rendering the act of seeing ethical rather than merely informed.

All the images in this exhibition seek to break with the category of **atrocity image**. All of them are attempting, in various ways, to perform an ethical function in relation to a fraught history. Shitamichi Motoyuki maps Japan's imperial outposts in China, Taiwan, Russia and elsewhere by capturing Torii, the gates symbolizing Japan's state religion of Shinto, within landscapes emptied of people. With masterful (pun intended) parody, Shimada Yoshiko jeers at war's predations in the realms of gender and sexuality. Her images combine anger and playfulness in a way that reveals the horrors of war, occupation, imperial governance and gender discrimination in all their blatant perversity. As I have noted above, these artists are masters of these ghosts from Japan's past. They invite us to engage; but how should we engage? We may not know much about Japan's past, but we all have our own national ghosts to contend with, the memories that writhe unquietly around the present. By learning to look more keenly, perhaps we can see better not only the spirits haunting Japan but also those haunting our own nations. Below, I explore three fundamentally different ways of mobilising still images to animate ethical energy. For shorthand, I call these three ways the **presentational**, the **contextual**, and the **aesthetic**. As I will argue, any photograph may be approached in any of these ways; in some cases we may pursue all three at once.



Shitamichi Motoyuki
"Torii#06 Hualien, Taiwan"
Torii series, 2006-2012
p.43

*

The title of my essay speaks of a **primer**, implying instructions for how you and I, in galleries and looking at catalogues, can respond to images ethically. While some of what I say could be applied to the photographers, **the seeing** central to this essay is what we do when we view images. I will not speak to what some of us, such as these talented artists do through their viewfinders while making an image. This is a distinction between the viewer's **second-order seeing** and the photographer's **first-order seeing**. In **second-order seeing**, we are always at a distance in time and space from the moment at which the photograph was taken. That distance can be minute or immense but, either way, ethical responsiveness is neither positively guaranteed nor absolutely impossible. No image, no distance, no span of time, no culture and no subjectivity can be relied on always to produce the right response, not least because our ideas of "rightness" change. Frightening though it is to wrestle with the fluidity of the ethics of seeing, there is absolutely no guarantee that a particular image will - or will not - always provoke goodness. Only a turn to history in one of the three temporalities mentioned above, as past, as cycle or as narrative, can stabilize time and place enough so that the responses to an image might coalesce into a coherent form on which ethical judgements may be made. Against theorists such as Ariella Azoulay, who make ontological arguments claiming that the medium itself always provides a moral and political space of egalitarian engagement, and against those who suggest that particular images will always provoke and engage us, I suggest that the ethics of seeing photographs is an ethics always in motion.⁴ The photographs are merely stills; their ethical energy depends on ours. Let me lay out my case for three distinctive means of allowing photographs to move us.

First, by **presentational** I mean the approach to photographs that sees them as providing a transparent window on the world. Stanley Cavell tells us that "in the taking of a photograph, the object has played a causal role altogether different from its role in the making of a painting".⁵ According to this view, photography gives access to reality more directly than any other medium; it presents rather than represents the real. With the camera as a **machine for seeing**, to quote Kendall Walton, the photograph becomes, as Susan Sontag says, a "trace, something stenciled off the real, like a footprint or death mask".⁶ Here, **second-order** and **first-order seeing** are hardly distinguishable. The eyes of the viewer meld with those of the photographer, with both of them observing the same reality. Elevating photography's guileless transparency in this way ascribes to it an unimpeachable purity of intent. The photographer's purposes and desires, the choice of equipment, angle, lighting, and printing techniques are neatly bracketed as extraneous to our response to the image and the reality it presents.

Understood in this way, a photograph can be used as forensic evidence, as proof of wrong-doing, because it supposedly masks no ulterior motives. Understood in this way, as objectively conveying reality, a photograph of a fire-bombed landscape can be viewed simultaneously as an atrocity photograph and a humanitarian one. To see cruelty is to be shocked; to be shocked compels compassionate action. A photograph is ethical because it presents realities that require action. The American military during its occupation of Japan between 1945 and 1952 took this approach to photography when it came to images of the victims of Hiroshima and Nagasaki. They banned the further circulation of photographs such as that of the injured child with an onigiri (rice ball) taken by Yamahata Yōsuke on 10 August 1945, because

4. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008).

5. Stanley Cavell, "What Photography Calls Thinking", *Raritan* (Spring 1985): 4.

6. Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11.2 (December 1984); Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1973) 154.

portrayals of wounded and charred Japanese civilians might spur animosity against the Allied troops. Likewise, the reaction of right-wing Japanese critics to images of atrocities committed by Japanese troops during the war, or even to symbolic representations of **comfort women**, as in some of Shimada Yoshiko's work, rests on equating representation with presentation, insisting that photography gives us reality. From this **presentational** perspective, my failure to respond with instantaneous horror to aerial renderings of death on an industrial scale is an ethical failure to respond to reality itself. By this accounting, photography serves reality. The debates over appropriate censorship and appropriate response are less about the images themselves than about their subject matter.

For those interested in images as images, this elision is unwarranted. **The presentational approach's** elegant equation between seeing distress, recognizing it as wrong, and wanting to work toward amelioration, has met with distinct scepticism by almost every photography theorist concerned with the ways by which photography defines and directs sight. University of Chicago photo historian Joel Synder makes a compelling case that the mechanics of the camera, far from being a neutral

extension of the eye as proposed by Kendall Walton, uses perspectival rules drawn from Renaissance painting.⁷ Others, in pointing to the biological substrate of vision, suggest that the brain and eye both enable and restrict sight in complicated ways.⁸ Most especially, critics point to the cultural and institutional structures and discourses that constrain "free" access to reality. Combined, these three critiques insist that whatever we see is shaped by the mechanical instruments we use, the physical, electrical, and chemical interactions of eye and brain, and the social, political, and visual context. For the disaster of war to become visible in a photograph in such a way that the viewer can see it ethically is, by these lights, a complicated, multistep process requiring active contextualization. If I have not taken a particular aerial image of a bombed-out city to heart, it may be because of its characteristics as an image or its context rather than its subject matter.

The **presentation approach** provides little means to grasp this exhibition's artwork. The photographs and the videos from Japan on display at the Genia Schreiber and Kikoine Foundation, Tel Aviv University Art Gallery are first and foremost representations, not presentations, of war's reality. They require contextualization in order to spur ethical responses but, ironically, this contextualization also frees them from the context of Japan's imperial wars, so that in contemplating them we think of our own nations' wars as well. Take for instance Hamaya Hiroshi's photograph of the sun on the day the war ended. Approached as objective notation of our solar system's central star on 15 August 1945, it conveys little beyond local atmospherics. While this approach is perfectly "realistic", the image's true reality requires information from beyond the frame, most particularly in its title, which refers to the moment immediately after Emperor Hirohito's voice was broadcast to the nation for the first time ever, announcing **the end of the war**. We cannot know from Hamaya's enigmatic image exactly what he felt when he learned that the imperial state that he had served was surrendering. Nor is it clear what he wishes his viewers to feel. Does this sun represent Japan in its eternal essence or its defeat? Is it about finding an unchanging centre to the world or recognising its inconstancy? The viewer must ponder these questions within the framework of multiple histories: those of Japan, the nations fighting in the 1930s and '40s, Hamaya's own involvement with that war,

his later work in *Days of Rage and Grief*, and our own position today as Japanese, Israeli, American or otherwise. The question of our ambiguous complicity in the actions of our national governments haunts all citizens.

This points to a second approach that I will call **contextual** for want of a better word. In this second, contextual approach, photographs serve an ethical function only because of their position within complex material, discursive, and social structures. The critics committed to this approach tend to argue that photography's chances of successfully opening our eyes to a problem, let alone contributing to its solution, are tenuous and contingent rather than mathematical, as in the **presentational approach**. Susie Linfield insists that "the real issue is how we use images of cruelty".⁹ "The forces of violence and the images of violence [...] create a radically unequal dialectic" that can bring hope only through action, creativity, and collaboration.¹⁰ Far from being a transparent window on the world, photography makes a plea for the wounded, destitute, and desperate only if allied with individuals and institutions intent on creating the conceptual framework for understanding them as such.¹¹

Captions, for instance, are crucial. For example, Rebecca Solnit persuasively demonstrates that the words associated with an image perform a sleight-of-hand, transforming its meaning as when the *Los Angeles Times* labeled as "looter" a survivor of Haiti's 2010 earthquake requisitioning bolts of cloth to shelter stricken people from the fierce tropical sun. Had the *Los Angeles Times* labelled him **inventive savior** in that life-threatening emergency, as Solnit argues he should have been, the image would have revealed a humanitarian action on his part and, furthermore, suggest the sort of aid that would be most useful. Calling the man a "looter" transforms the image into a call for greater "security", for policemen with guns not aid workers with shelter, shovels, food, and water.¹² While not sanguine about photography as a constant and universal force for good, Linfield and Solnit keep the door open to regarding it as a hopeful practice. If a photograph is situated institutionally in the appropriate ways, it can challenge regimes of power and cruelty, spur generosity to those in need, and instigate humanitarian solutions and proposals for the future.¹³ Understood contextually, photography can create a dialectic between past and present, as in Koizumi Meiro's installation video "Portrait of a Young Samurai" (2009), in which an actor recites speeches made by actual kamikaze pilots in the last days of the war. It can also create a dialectic between our position today, whether as Americans or Israelis, and that of the Japanese people, as we all contemplate complicated and uncomfortable pasts.

Does **contextualization** always provide a potential pathway toward the Good? No. While many writers dismiss the claim of photographic transparency and insist that we examine the embeddedness of images in order to make them "do good", it can be argued that photography is so thoroughly embedded in the most powerful of institutions, the state, that it can never come clean. Some have suggested that almost all it can ever show is the reality created by the powerful. Photography has been accused of being the handmaiden of reigning regimes, most famously by theorist John Tagg. Tagg argues that photography, even the **American Farm Security Administration** depictions of impoverished **dust bowl**

9. Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010) 60.

10. Linfield 62.

11. James Nachtwey sees his own powerful images of twentieth-century "loss, grief, injustice, suffering, violence and death" in these terms, as "one element among many in the ongoing dialogue between information and response that helps create the atmosphere in which change is possible". James Nachtwey, *Inferno* (London: Phaidon Press Limited, 1999) 469.

12. Rebecca Solnit, "Words Can Kill: Haiti and the Vocabulary of Disaster", Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, and Jay Prosser, eds. *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (London: Reaktion Books, Ltd., 2012) 17-24.

13. For excellent examples of the effort to excavate the historical conditions in which images function socially, politically, and historically, see Paul Betts, *Within Walls: Private Life in the German Democratic Republic*, esp. Chapter 7 "Picturing Privacy" (Oxford University Press, 2010); Jennifer V. Evans, "Seeing Subjectivity: Erotic Photography and the Optics of Desire", *American Historical Review* 118.2 (April 2013); Josie McLellan, "Visual Dangers and Delights: Nude Photography in East Germany", *Past and Present* 205 (November 2009). Perceptively, Michael Barnett proposes two types of humanitarianism: emergency and alchemical, the first dedicated to keeping people alive in moments of extremis and the second concerned with the maximalist effort of structuring situations so that emergencies will not arise. Michael Barnett, *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism* (Ithaca: Cornell University Press, 2011) especially 37-46.

7. Joel Snyder, "Picturing Vision", *Critical Inquiry* 6.3 (Spring 1980): 499-526. See also, Joel Snyder and Neil Walsh, "Photography, Vision, and Representation", *Critical Inquiry* 2.1 (Autumn 1975): 143-169.

8. Barbara Maria Stafford, *Echo Objects: The Cognitive Work of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2009) and Stafford, ed. *A Field Guide to a New Meta-Field: Bridging the Humanities-Neurosciences Divide* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

I have discussed this issue in "The Evidence of Sight", *History and Theory* 48 (special issue: Photography and Historical Interpretation, (December 2009): 151-168.

14. John Tagg argues that photography, especially documentary photography, is "a specific practice of representation that has to be located in the cultural strategy of a particular mode of governance: a hybrid of discipline and spectacle, of documentation and publicity; a strategy of management of meaning and identity; a strategy of social democracy at a moment of deep structural crisis", John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (University of Minnesota, 2009) xxxii.

15. James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven: Yale University Press, 1999).

16. John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) 102.

farmers so beloved by liberals as icons of **New Deal** American goodness, is complicit with capitalist governing strategies and completely imbricated in domination.¹⁴ We always see "like a state" in the words of James Scott.¹⁵ This is because the reality provided by photographs is not a reality lying outside institutions and discourses of power and therefore able to challenge them; reality is itself an effect of power. Tagg argues that a supposedly documentary photograph, "because it is already implicated in the historically developed techniques of observation-domination and because it remains imprisoned within an historical form of the regime of truth and sense", is bound "fundamentally to the very order which it seeks to subvert".¹⁶ An image is therefore always an image of power, always on the side of those with the means to commit atrocities and hardly ever a means of defending humanitarian values. By this reading, almost all images might be seen as "atrocities" images in that they support—and mask—the workings of oppression. Unless the political formation is ethical, its photographic images will not be ethical either. In looking at photographs of flattened buildings in which sheltering families have burnt to death, I can only adopt the position of the reconnaissance photographer surveying a mission triumphantly accomplished. To look at these ruins is to see unethically. I will return to Tagg's important point below.

The third approach to mobilising still photographs in the service of ethical action is **aesthetic**. Here the viewer attends to the image with patient connoisseurship, noting the way the photographer has framed the objects of interest to construct relationships within the image and beyond. With this aesthetic approach, neither a shocked response to the information presented nor an analysis of the image's larger discursive context pertains. Aesthetic appreciation is not merely a matter of personal taste. It is no more idiosyncratic than **presentational** claims that images of cruelty must necessarily shock viewers, or **contextual** analyses of how an image counters or reinforces power structures. While any response to a photograph is conditioned by the individual viewer's political commitments, empathetic imagination and intellectual capacities, all ways of mobilising a photograph for ethical action, rest on particular protocols that go beyond the personal. In other words, our ways of seeing are socially and historically specific as well as individual. With aesthetics, these protocols involve the formal principles of composition that may be mapped onto the categories of **atrocities images** and **ethical images**.

Aesthetically, the difference between an atrocity photograph and an ethical one is, I would argue, analogous to Barthes's famous divide between the pornographic and the erotic. Barthes distinguishes pornography from eroticism by suggesting that the erotic breaks the frame, gesturing toward a **subtle beyond**, toward "the absolute excellence of a being, body and soul together". Although the quotation is long, Barthes's voice (ventriloquized in the lovely translation by Richard Howard) resonates with such delicate music that I venture to quote it in full:

Pornography ordinarily represents the sexual organs, making them into a motionless object (a fetish), flattered like an idol that does not leave its niche; for me there is no punctum in the pornographic image; at most it amuses me (and even then, boredom follows quickly). The erotic photograph, on the contrary (and this is its very condition), does not make the sexual organs into a central object;

it may very well not show them at all; it takes the spectator outside its frame, and it is there that I animate this photograph and that it animates me. The punctum, then, is a kind of subtle beyond—as if the image launched desire beyond what it permits us to see: not only toward 'the rest' of the nakedness, not only toward the fantasy of a praxis, but toward the absolute excellence of a being, body and soul together.¹⁷

17. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1982) 59.

For Barthes, an image of a penis is just a penis, and ultimately a fetish that bores. A photograph suggestive of a lover, on the other hand, promises sublimity that enlivens. In Barthes's approach, formal composition is crucial. A pornographic image immobilises the object of interest within the centre of the frame, pinning the viewer down as well, while an erotic photograph's frame-breaking, gestural composition moves the viewer, opening him up to a prospect of **absolute excellence** and toward the promising space of utopia behind all ethical hopes.

It is important here to underscore the distinction between this **aesthetic approach** and the **presentational** one discussed above. The **presentational approach** responds to the subject matter alone. What is shocking, atrocious, and demanding of our ethical action is what occurred: the reality that has been revealed. With the **aesthetic approach**, the attention is less on the subject matter than on the photograph's formal qualities, on the representational strategies that either bore us or animate us, in Barthes's terms. Take, for instance, Ishiuchi Miyako's "ひろしま/hiroshima #13" (2008), delicate renderings of the debris collected by the Hiroshima Peace Memorial Museum. Here, personal artifacts are treated with formal reverence so that their shabby ordinariness becomes precious. Instead of forensic documentation of particular lives lost in the searing heat of one August day, Ishiuchi uses a representational strategy that invites us to transcend the horror of the atomic bombings. The artifacts are arranged so as to convey a sinuous, desperate energy, breaking the frame of the image and pointing beyond it. We are moved to contemplate not only the specifics of 6 August 1945 but the human condition writ large, our frail bodies, the thinness of the layers of the protective clothes, identities, and ideologies that we wear each day. She asks us to mourn, but she also invites us to see beauty, pointing "toward a fantasy of **praxis**" that might bear the name "peace".



Ishiuchi Miyako
"ひろしま/hiroshima #13"
2007
pp. 194-195

What matters in all three approaches described here is the animation of the viewer, the kindling of vital engagement, whether that engagement is understood as (1) an immediate reaction to the revelation of cruelty; or (2) an empathetic understanding achieved contextually; or (3) an aesthetically spurred yearning for excellence. All three approaches can make still photographs move. In cataloguing them, I have tried to show that the line between atrocity photographs and humanitarian ones, between documenting disaster and trying to salvage or prevent bad situations, can be drawn in several ways. The same image may offer both a record of atrocity and an inspiration for Good, depending on how it is approached. Sometimes it can be at odds with itself, its subject matter dictating one response while its aesthetics indicates another, its institutional settings sometimes garnishing it with moral authority and sometimes casting doubt as to its ethical value. The morality of the photograph, in other words, is never stable. While that instability can be disconcerting for those

who see the world in terms of stark good-versus-evil, it also opens up the possibility that there's always something to be gained from looking, if we can only find the right approach. We must attend carefully to how we approach images, knowing that seeing ethically is a highly contingent exercise, one that requires time, the slow unspooling of the eye over the image.

A final caution. Animation in itself is not necessarily ethical. Cruelty, too, is energetic, and can be energized through images. As John Tagg's critique implies, still images may be mobilised to assert the impossibility of revolution; they may be used as instruments of oppression and violence as well as instigators of hope; they may do evil as well as good. In short, hope may fly, but death can dance. There is nothing intrinsically moral about motion or emotion. Nevertheless, without moving bodies, minds, or hearts – or all three combined – there can be no change of any kind, for better or for worse; and if photographs are to do good, they must cease to be still. Unanimated images, images that do not move us, will certainly bind us to the status quo. These images will die, and so will any hope that might have arisen from them. In my opening paragraphs I asked how we can mobilise photographs to overcome the disjunction between still images and ethical actions. The phrasing of this question is deliberate. It is "we" who are the agents in making images ethical. The quality of our attention in its multiple forms is at the heart of the matter. In such circumstances that photographs and other artworks allow us to see a better way forward, they may be called ethical. What they show, however, is that the ethical is found in us and not in the image. The artists in *Beyond Hiroshima* provide us with the means of engagement; but it is our own hearts and energies that must compel action.



צ'לם לא ידוע 作者不明
 Takao Shrine 高雄神社
 Kaohsiung, Taiwan 台湾·高雄
 Japanese postcard, 9x14 cm. 日本製
 Date between 1918-1933



Shitamichi Motoyuki 下道基行

鳥居 #06 台湾·花蓮

Torii #06 Hualien, Taiwan | *Torii* series, 2006-2012
 טוריא 06 חוּאֵלִיאַן, טַאיוּאַן | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist
 תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61

MEMORY, TRAUMA, ART

AKIKO TAKENAKA

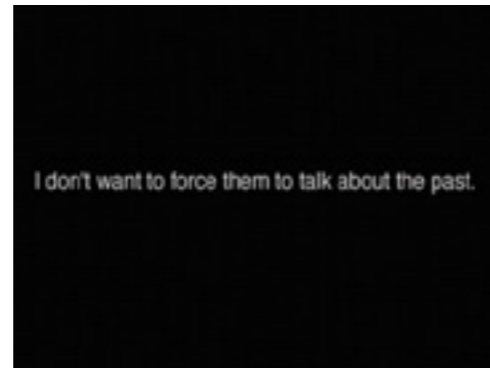
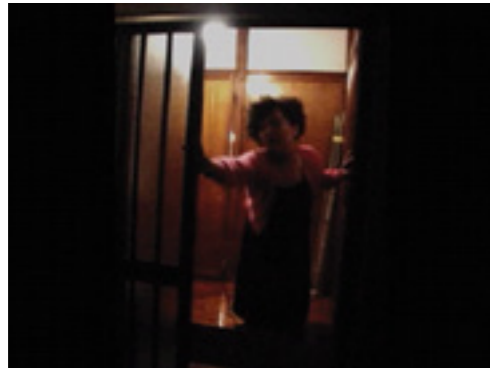
On the night of 31 July 1945, troops that belonged to the tenth unit of the Hiroshima West Fifth Army Division boarded a freight train from Hiroshima to Kyūshū. Upon arrival at a Pacific coast beach, they were ordered to dig trenches and hide themselves. Each had one depth charge (*bakurai*) and two hand grenades. The order they received was to launch suicide charges on the Allied troops, whom they expected to land on that beach.¹ The men remained entrenched for two weeks until August 15, the day on which Emperor Hirohito announced the end of the war for Japan. Two months later, one unit member returned to Hiroshima to visit his division headquarters, where he was confronted with a shocking irony: many men of the Army suicide units, including his, who were to die in order to protect the Japanese people, had survived, while civilian residents of Hiroshima had been decimated by the atom bomb that exploded above the city on 6 August.

The man was named Fukushima Kikujirō and eventually became a renowned documentary photographer. For Fukushima, the experience in Hiroshima in the fall of 1945 created a powerful emotional tie to the city, as well as a sense of responsibility to witness its recovery. In the following years, he returned to Hiroshima again and again with a camera. He later recalled that what he saw unfolding in Hiroshima were consequences of government fabrication: the unending hell for the **hibakusha** (people affected by the bomb) that, in his view, was completely disparate from the official image of Hiroshima as an international city of peace. In the shadow of Hiroshima's reconstruction, during which it reinvented its image from a completely annihilated city to an "International Peace and Cultural City", numerous **hibakusha** endured discrimination and inadequate care from their own government.² Fukushima returned to Hiroshima every year for forty years, documenting the plight of **hibakusha** families that remained hidden from public view.³

Fukushima was not alone in his attempts to record the uneven recovery in Hiroshima. Domon Ken, who first visited Hiroshima in 1957, twelve years after the atom bomb, was shocked at its long-term effects on the people. His photographs of the still-devastated parts of the city, of patients at atom bomb hospitals (*genbaku byōin*), and of scarred bodies of **hibakusha**, were published in 1958 in a collection simply titled *Hiroshima*.⁴ He returned ten years later to capture the difficulties that the **hibakusha** continued to encounter, as well as the effects of the radiation on the generation born after 1945.⁵ In the minds of both Fukushima and Domon, Hiroshima's plight was not - and should not - be considered finished with the completion of the city's reconstruction around the newly developed peace park.

I begin this essay with these two photographers because their near-obsessive passion for visually representing war is a recurring theme in this exhibition. Hiroshima has inspired many photographers, who documented survivors' sufferings in the years and decades following the bomb. Many others, such as Kikuchi Shunkichi and

1. The Allied plan Operation Olympic, the land invasion into Kyūshū, was scheduled for 1 November 1945.
2. Fukushima Kikujirō, *Hiroshima no uso: utsuranakatta sengo* (Tokyo: Gendai jinbunsha, 2003). For Hiroshima's postwar reconstruction and reinvention of its image, see Lisa Yoneyama, *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory* (Berkeley: University of California Press, 1999).
3. Fukushima Kikujirō, *Genbaku to ningen no kiroku* (Tokyo: Shakai Hyōronsha, 1978).
4. Domon Ken, *Hiroshima* (Tokyo: Kenkōsha, 1958).
5. The second set of photographs were published as in Domon Ken, *Ikiteiru Hiroshima* (Tokyo: Tsukiji Shokan, 1978).



Shimada Yoshiko & BuBu de la Madeleine 嶋田美子 & ブブ・ド・ラ・マドレーヌ שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין

Made in Occupied Japan

תוצרת יפאן הכבושה

1998

Single-channel slide projection, 5 min
הקרנת שקופיות בערוץ אחד, 5 דקות

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore
באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור

Kimura Gon'ichi, have photographed and published the effects of the atom bomb on the people of Hiroshima. In recent years, some artists have turned their attention away from the city and people. Ishiuchi Miyako, for example, regularly returns to Hiroshima to photograph objects left behind by victims of the bomb, which are preserved at the Hiroshima Peace Memorial Museum. She explains that the objects "insist that [she] photograph[s] all of them".⁶ The theme of Hiroshima itself is meant to inspire artists: the Hiroshima City Museum of Contemporary Art has regularly hosted the *Hiroshima Art Prize* for art that "best expresses the 'Spirit of Hiroshima'".⁷

The subject matter of Japan's war-themed art is by no means limited to Hiroshima. Many aspects of the Asia-Pacific War, which spanned nearly fifteen years, from September 1931 to August 1945, continue to capture many artists' attention. And it is not just survivors of the war with personal experience who continue to produce cultural works associated with it. Many artists who were born after 1945, as well as younger artists whose parents did not even experience the war, produce works inspired by the war. Why do artists born decades after the war's end feel compelled to produce Asia-Pacific War-themed works? For the exhibit that introduces photography and video art associated with this fifteen-year war, this essay offers some historical and theoretical explorations for such obsessions with the past, with a particular focus on the **Second and Third Generations**.

Trauma of Inherited Memories

The effort to document Hiroshima in photographs is part of a much larger movement to record the horrors of the Asia-Pacific War. For example, Hiroshima University geologist Nagaoka Shōgo began collecting objects scarred by the atomic bomb on 7 August 1945, one day after **Little Boy** exploded above the city. Nagaoka's collection later served as the basis for the *Hiroshima Peace Memorial Museum*.⁸ Elsewhere, survivors of the war began collecting and preserving war memorabilia both ephemeral (memories as written or oral history narratives and as visual representations) and concrete (artifacts that survived a major wartime trauma such as battles, air raids, and atomic bombs) in the 1970s. Concern that memories of their war experience were fading alongside the dramatic social changes of Japan's high economic growth of the 1960s motivated many to collect, preserve, and present objects and memories associated with the war. Survivor activists concurrently worried that war memories were starting to become aestheticised, as narratives lionising war death began to appear.⁹ Many maintained that it was necessary to record their "true" experience to counter the trend. For many activists, war narratives also functioned as peace promotion. Particularly in the 1960s, in the midst of heated debates on the *Japan-US Treaty of Mutual Cooperation and Security* (*Nichibei Anzen Hoshō Jōyaku*, or **Anpo**) and Japan's cooperation with the American war in Vietnam, presenting the horrors of **The Asia-Pacific War** was to serve as a lesson against waging war.¹⁰

But as those born after 1945 began to take on the task of collecting, recording, and exhibiting, the nature of the war began to change from an act of preservation and took on an increasingly political stance. Many from the postwar generation argue that memories of wartime suffering should serve as a lesson against future wars – a criticism of the ongoing political debate on the fate of Article 9 of the Japanese

Constitution, in which the Japanese people renounce war as a sovereign right of the nation. Memories of the wartime past are also meant to urge the Japanese people to remain critical of their own government; they are to serve as a reminder that in the past war the Japanese government victimised its own people. Similar concerns have motivated artists, who, instead of merely preserving and presenting objects and memories associated with The Asia-Pacific War, have created visual representations that are meant to raise awareness, provoke critical views of contemporary society, and more generally, to promote peace.

In this section, I address an additional factor that drives many to represent the war: trauma of war. Here, I am referring not only to the trauma of firsthand war experience, but also to what I refer to as the traumatic nature of living in Japanese society today - a society, which, close to seven decades after the war's end, is still grappling with its wartime past. This latter trauma affects the Second and Third Generations, to which artists featured in this exhibition belong. I offer another possible explanation for the profusion of war-related artworks created by those born years and decades after 1945 by drawing from scholarship that deals with the process of overcoming trauma. I suggest that the **Second and Third Generations** - the children and grandchildren of those who survived the war - are also greatly affected by the memories that they have inherited from not only their (grand)parents but also the environment in which they have grown up.

For this purpose, I find useful the idea of **postmemory** - a concept introduced by scholar Marianne Hirsch that refers to a transgenerational memory that is inherited familially. I also rely here upon the scholarship of Dominick LaCapra, who identifies an important distinction between the concepts of **absence** and **loss** in thinking about trauma.¹¹ Both Hirsch and LaCapra have developed their theories using the Holocaust experience as a case study. Ideas and findings from Holocaust studies are useful in helping us think through ways in which Japanese **postmemory** generations have had to grapple with their heritage. But it is unsettling that theories related to Holocaust victims can be useful for our consideration of the Japanese war experience because of the strong sense of victim consciousness that prevails in Japan today when it comes to the experience of The Asia-Pacific War. I will address this prevalence of **victim consciousness** in a perpetrator nation in the final section of this essay.

According to Hirsch, who coined the term **postmemory** in her examination of Holocaust memories, members of these generations have grown up "dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation, [which were] shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated".¹² Hirsch, who has examined literature and other forms of culture produced by the children of Holocaust survivors, argues that the descendants of those who have "witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they identify that connection as a form of memory, and that, in certain extreme circumstances, memory can be transferred to those who were not actually there to live an event".¹³ But of course, the received memory is different from that of the actual witnesses and participants. And the received memory continues to be reshaped by the society in which the recipients live.

6. Ishiuchi Miyako, *From Hiroshima*, Linda Hoaglund, trans. (Tokyo: Kyūryūdō, 2014) 124.

7. *Hiroshima City Museum of Contemporary Art*, <http://www.hiroshima-moca.jp/en/hiroshima-art-prize/>

8. Akiko Takenaka, "Collecting for Peace: Memories and Objects of the Asia-Pacific War", *Verge: Global Asias* 2 (Fall 2015): forthcoming.

9. Oguma Eiji, "*Minshu*" to "*aikoku*": *sengo Nihon no nashonarizumu to kōkyōsei* [Democracy and Patriotism: Nationalism and Community in Postwar Japan] (Tokyo: Shinyōsha, 2002) 589.

10. Takenaka, forthcoming.

11. Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000) 43-85.

12. Hirsch discusses the postmemory generation as a singular entity. However, I use the plural here since, in the twenty-first century, now almost seven decades after 1945, the experiences of postmemorial remembrance are more diverse. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997) 22.

13. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012) 3. Emphasis original.

Hirsch is talking about the familial transmission of the Holocaust experience. But a similar pattern can be identified in postwar Japan as well. For those who experienced childhood in 1960s and 70s Japan, for example, accounts of war were not limited to those by parents and grandparents. Many grew up surrounded by narratives that situate Japan and the Japanese as victims of war. Required reading for summer vacation often presented the Japanese homefront during and immediately after war: war orphans, destroyed cities, Hiroshima survivors who feared the physical aftereffects of massive radiation, and animals that had to be sacrificed for the war effort. Television dramas often featured young protagonists who had lost everything. These popular cultural representations, in turn, tied their parents' and grandparents' stories to a larger past that was the history of Japan. Narratives of those who experienced hardship and loss on the wartime homefront, whose personal experiences were to serve as a lesson for peace, dominated their childhood. The prevailing voice was that of the former victim (that of the parents' and/or grandparents' generation) preaching that war was bad and therefore they must promote peace. The perpetrator was never identified in the original narrative; the war was something that came and went, like a natural disaster.

The **Second** and **Third Generations** in Japan have thus inherited the trauma of the previous generations through the environment in which they grew up, via everyday conversations, mass media, visual culture, and education. Mediated by representations, the transmission of memories is neither fully accurate nor complete, as is the case with any relaying of memories. Furthermore, inherited memories of trauma are not

comparable to the immediate experience of trauma. But the inherited trauma can be much more complex and thus sometimes more difficult to negotiate.¹⁴ I explain the complexities in the next section.

Trauma and Recovery

LaCapra's ideas on trauma and Hirsch's concept of **postmemory** have both been developed in relation to Holocaust studies. I am aware of the criticisms regarding the retroactive use of currently available trauma theory on the events of World War II, according to which the Holocaust has come to appear as an event that, in the words of Ruth Leys, "can be fully understood only in the light of our knowledge of **PTSD** [**Post Traumatic Stress Disorder**]." ¹⁵ Leys is cautioning against the simplified understanding of the Holocaust that results from using only the currently available theory to understand the events that occurred before the development of our **PTSD** knowledge. However, she also acknowledges that current literature on **PTSD** "represents the culmination of an attempt to do justice to the earlier psychiatric literature on the Holocaust survivor by integrating it into a unified theory" that applies to the victim of diverse kinds of trauma, both before and after our knowledge of **PTSD**.¹⁶

In this essay, I use ideas that were produced with the knowledge of **PTSD**, but I do so cautiously in order to offer a possible reason for the visual productions associated with war in Japan today. My intention is not to analyse the actual experiences of, or the works produced by, the survivors of that war, nor do I suggest that those affected are suffering from post-traumatic stress disorder. I am interested, instead, in the social and political dynamics that affected their passion for visual productions in the postwar decades. In particular, I address the desire of the **Second** and **Third**

Generation artists to reconstruct, or engage with, a past that they have not directly experienced, through these visual productions.

Psychiatrist Judith Herman has explained the path to recovery from trauma as a process for victim/survivor to reconstruct the self.¹⁷ This process typically includes working through or re-mastering the traumatised memory. The survivor must transform the traumatised memory, which consists of disjointed fragments, into a coherent narrative that can be told to and be understood by others. The production of a coherent narrative allows the survivor to objectify the event and create a sense of distance - a distance that is both temporal and spatial - from the experience. Establishing the event as separate from the current self enables the survivor to mourn the losses experienced in the trauma, and ultimately, to work through the event. This is not an easy process, in part because of the difficulty associated with piecing together fragmented memories of the event and the impossibility of representing and communicating the experience of trauma through language or other means.¹⁸

The application of trauma theory to the **Second** and **Third Generations** raises an interesting problem: What happens in the process of recovery when the trauma is not one's own but is inherited? How does one overcome a trauma that has no well-defined origin, structure, or clear end? This is where attempts to rebuild the past can be useful: that is, rebuilding a tangible past with finite temporal and spatial boundaries that can be acknowledged and eventually overcome. Dominick LaCapra offers insights into this process of rebuilding an unexperienced past. In addressing the process of overcoming significant historical trauma, LaCapra points out the importance of distinguishing between two kinds of conditions in which the object of desire is not present: **absence** and **loss**.¹⁹ **Absence** refers to the condition in which the object of desire was never present, whereas **loss** indicates the object was present at some point in time. The distinction between the two is important in understanding trauma and recovery since the process of working through a traumatic experience involves reestablishing the self in spite of the loss. In the case of war, the loss may be either concrete (anything from people to objects) or abstract (a sense of security or happiness, for example). Working through and overcoming the trauma of war enables survivors to reestablish their lives without what was lost. For **postmemory** generations, however, the loss experienced by the parents and grandparents was never a part of their own concrete past. Although it is possible and necessary for a person to work through the overcoming process to work through, come to terms with, and help one restructure oneself around loss, it is never possible to overcome the nonpresence of something that never existed. In other words, it is never possible to overcome an absence. To me, such an act of rebuilding one's past using inherited memory and recreating the loss is an attempt by postmemory generations to overcome their trauma.

In discussing artists' **postmemorial** responses to the Holocaust, James Young explains their motive as a desire to incorporate into the work the "truth of how [the **postmemory** generations] came to know the Holocaust."²⁰ Young here identifies an important component of the **postmemorial** attempt to come to terms with an unexperienced past. Yet, from the perspective of trauma and recovery, that is only part of the motive. Perhaps more important is the postmemorial generations' need

17. Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror* (New York: Basic Books, 1997).

18. John Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); James Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narratives and the Consequences of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985); and Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

19. LaCapra 43-85.

20. James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2002) 4.

14. I am not arguing here that inherited trauma is more difficult but rather that the process of overcoming trauma can be more problematic for the postmemory generations due to the complex nature of the trauma.

15. Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy* (Chicago: University of Chicago Press, 2000) 15.

16. Leys 16.

to recreate and take ownership of the inherited past that was never a part of their own experience. In Japan, many **second-generation hibakusha** (hibaku nisei) have begun the task of recreating the past that occurred before they were born. Satō Naoko, the daughter of Nagasaki **hibakusha** Ikeda Sanae, has decided to become a storyteller (kataribe) in place of her aging father. In the process, Satō has continued to interview her father not only about the bomb experience but also about his life

afterwards. According to Satō, the knowledge will enable her to more fully and accurately present her father's narrative.²¹ But in the process, she too is obtaining a better understanding of her own life and her relationship with her father. Others, who do not have such opportunity to engage with family members, have taken to interviewing and compiling narratives of other survivors. The primary incentive is peace promotion, but they too recognise that the process allows them to more fully understand their own society, their place in the world, and ultimately, themselves. Recording of the wartime past, then, is a contribution to the present and to the future.

For many contemporary artists, too, works inspired by the wartime past is no longer about capturing historical moments. Ishiuchi Miyako, for example, explains that her Hiroshima photographs of objects are not about the past but rather, the present: "I try to capture my relationship with the objects at that moment. I cannot photograph the past."²² This attempt to capture, and thereby reconstruct, the past war in the present setting is apparent in many of the works included in this exhibition, which engages with the past through reenactment. Situating oneself (or one's contemporaries) in scenes inspired

by the wartime past creates an experience similar to a talk therapy session during which the patient attempts to re-master the traumatic past. The absent past has now become a present reality - one that can be captured in a photograph or video footage. The past has become an objectified, portable commodity: an event that can finally be overcome.

Victim's History and People's Responsibility

Like the children of Holocaust survivors, many Japanese born to parents who experienced the Asia-Pacific War in some capacity grew up in an environment similar to what Hirsch describes: one that is shaped by memories of their parents' experience, as well as by cultural productions aimed at preserving memories of Japan at war. The prevailing narrative of the survivor generation handed down to those born after the war was that of the home front. Some postwar returnees from Manchuria also talked about their experience.²³ However, most who survived the battlefield and came home rarely spoke to their family about what they did or what they witnessed in China, Southeast Asia, or the Pacific.²⁴ The memories easily available to the **postmemory** generations were those of Japan as the victim. Furthermore, unlike the children of people who experienced the war who were often surrounded by the traumatic memories especially of the Japanese homefront, the succeeding generations in Japan were exposed not so much to the memories themselves but to debates about and controversies resulting from Japan's war responsibilities. The inherited memories are thus not uniform. Nevertheless, victim consciousness often dominates both kinds of memories. Since the carriers of the memories are, in their mind, victims, theories of Holocaust memories ironically become useful for analysis of the Japanese case.

Victim consciousness remains remarkably prevalent in Japan today. Carol Gluck, for example, describes the way that Japan's wartime past has been presented as the **victims' history**; it is a history in which the Japanese suffered from a prolonged war due to the actions of their reckless leaders.²⁵ In this version of the Asia-Pacific War, the perpetrator is the Japanese state. Victims are those that suffered as a result, including the **comfort women** and victims of Nanjing, Allied P.O.W., as well as the Japanese civilians who experienced homeland attacks and the Japanese troops who perished in the Pacific. In the discourse of victimhood, the Japanese state, as the aggressor, committed numerous war crimes during the fifteen-year war; the people, including generally everyone except the leaders of the wartime government and those found guilty of Class-A war crimes by the Tokyo war crimes tribunals, are victims of the Japanese state. Such a discourse contributes to the current predicament, in which, although many acknowledge the aggressive and criminal nature of Japan's fifteen-year war, few seem ready to be held accountable for, or willing to act on, Japan's war responsibilities themselves. This reluctance has become even more problematic in recent years, as there are now few Japanese citizens who actively participated in the war. The question of war responsibility thus lingers.

Consequently, the **postmemory** generations in Japan inherited two types of "pasts" to overcome. The first past is similar to the Holocaust **postmemory** experience: the suffering and loss of their parents' generation, which have become ingrained in the younger generations through their upbringing and environment. This is the absent trauma that **postmemory** generations need to rework in order to work through it. However, the rebuilding process is complicated in Japan due to the presence of another kind of past that needs to be worked through, that of war responsibility. Many members of the generation that lived through the war attempted to evade this issue by allocating blame to the wartime government and the military. This narrative of victimhood sharply distinguishes between victim and perpetrator. It is a narrative that argues that the Japanese people were the victims of their own government and thus bear no responsibility for the crimes committed during war.

Thus, the crimes have remained unresolved for nearly seven decades. Inadequate war reparations to the rest of Asia and the resulting international tension make the postwar generations feel that they are being held responsible unfairly for the crimes committed by the previous generation. As a general trend, this feeling of unfairness is more intense for the **Third Generation** with limited personal exposure to the war experience, when compared to the **Second Generation**, who often grew up surrounded by parents' and grandparents' narratives of their survival. The primary trauma for the **postmemory** generations, then, is not the experience of the war itself or even of growing up surrounded by the experiences of the previous generation but is that of living in the never-ending postwar of Japan's defeat and of being burdened with the task of making reparations for past injustices.

One response to this inherited responsibility is the argument against the need to be accountable for something that happened before one was born. An example is the public comment in 1995 by Takaichi Sanae, at the time a member of the Lower House. Born in 1961, Takaichi argued that she was under no obligation to contemplate (hansei suru) Japan's war responsibility since she was not alive at the time of the war.²⁶ Takaichi's statement drew a wide variety of responses. Liberal

25. Carol Gluck, "The Idea of Showa", Carol Gluck and Stephen R. Graubard, eds. *Showa: The Japan of Hirohito* (New York: W. W. Norton, 1992) 1-26.

26. *Nihon keizai shinbun* (17 March 1995).

21. *Chūgoku shinbun*, 11 August 2014.

22. Ishiuchi Miyako, "Mono tachi ni nurikomareta kioku", *Neppū: Sutajio Jiburi no kōkishin* 11.3 (March 2013): 36-45.

23. For the harrowing experiences of those who returned home from Manchuria after the war, see Mariko Tamanoi, *Memory Maps: The State and Manchuria in Postwar Japan* (Honolulu: The University of Hawaii Press, 2008).

24. This is not to say that such experiences have not been communicated. For collections of oral history narratives from Nanjing and Burma, see Matsuoka Tamaki, *Nankin-sen: Tozasareta kioku o tazunete—moto heishi 120 nin no shōgen* (Tokyo: Shakai hyōronsha, 2002); and Endō Miyuki, *Senjō taiken o uketsugu to iukoto* (Tokyo: Kōbunken, 2014).

27. *Asahi shinbun* (Tokyo, 18 March 1995).

28. Editorial, *Kikan sensō sekinin kenkyū* 11 (Spring 1996), cited in Taguchi Hiroshi, *Sengo sedai no sensō sekinin* (Tokyo: Kinohanasha, 1996) 24-25.

29. The phrase "postwar responsibility" has existed since the 1970s in Japanese, but it was mobilised in the last two decades of the twentieth century and resulted in a flurry of publications that use the phrase to formulate innovative ideas for breaking through the stagnant postwar period. For recent discussions on postwar responsibility, see Ōnuma Yasuaki, *Tokyo saiban, sensō sekinin, sengo sekinin* (Tokyo: Tōshindō, 2007); Takahashi Tetsuya, *Sengo sekinin ron* (Tokyo: Kōdansha, 2005); and Kōketsu Atsushi, *Watashi tachi no sensō sekinin: "Showa" shoki 20 nen to "Heisei" ki 20 nen no rekishi teki kōsatsu* (Tokyo: Gaifūsha, 2009).

30. Ienaga Saburō, *Sensō sekinin* (Tokyo: Iwanami shoten, 2002).

31. See, for example, Kōketsu and Takahashi.

32. Examples of transnational scholarship include Shin Gi-Wook, Soon-Won Park, and Daqing Yang, eds. *Rethinking Historical Injustice and Reconciliation in Northeast Asia: The Korean Experience* (London: Routledge, 2006); Hasegawa Tsuyoshi and Kazuhiko Tōgō, eds. *East Asia's Haunted Present: Historical Memories and the Resurgence of Nationalism* (Westport, CT: Praeger Security International, 2008); and Kawakami Tamio, Pak Ch`ang-hŭi, and Nishimura Tōru, eds. *Kaikyō no ryōgawa kara Yasukuni o kangaeru: Hisen, chinkon, Ajia* (Tokyo: Oruta shuppanshitsu, 2006).

media outlets, including *Asahi Newspaper*, condemned her point of view as deplorable (totemo kanashii).²⁷ At the same time, many Japanese people of her generation, including those who acknowledge Japan's wartime crimes, admitted to having similar sentiments.²⁸ This latter response suggests a trend more complex than that of a generation refusing responsibility for something that happened before they were born. Those who acknowledge Japan's war crimes feel that the Japanese state has an obligation to pay for its wartime injustices but feel no individual responsibility for the war crimes.

The concept of **postwar responsibility** offers some possibilities for addressing the reactionary trend.²⁹ This concept is concerned not so much with accepting **responsibility** for the war and its associated crimes as it is with the postwar responses. The **responsibility** in this approach is therefore not for the acts committed during the war but for ending the international discord resulting from unresolved issues of the war, which can be achieved only through reconciliation. The issue remains: Who is responsible and why? Scholars differ on this point. Renowned historian and activist Ienaga Saburō argues for collective responsibility that transcends experience or generational group. Given that the postwar generations have benefited from the peace and prosperity built on the Japanese war experience, it is necessary for all Japanese to bear responsibility.³⁰ Others argue that responsibility is not based on nationality but should be founded on a critical assessment and understanding of Japan's imperial past. That is, the postwar generations should not be forced to inherit war responsibility without rational reasoning or acceptable explanation.³¹ The implication here is that if one responsibly learns and thinks about the past, the need for inheriting war responsibility will become obvious. Many scholars have actively and often transnationally contributed to the discourse on Japan's war responsibility in recent years. However, the concept of the people's responsibility has yet to take hold among the general public in Japan.³²

The artists featured in this exhibition problematise Japan's war responsibility without explicitly stating which parties are responsible - the wartime government, the military leaders, or ordinary people. Their works make a valuable contribution toward Japanese engagement with postwar responsibility. By focusing on unresolved matters from The Asia-Pacific War, they capture the viewer's attention and raise awareness. Their work serves as a warning that there remain many important outstanding issues from that war. As such, the work of these artists serves as a valuable intervention for an audience that scholarly discourse on postwar responsibility has not been able to reach. They complement the existing scholarship on postwar responsibility by presenting an original and provocative angle from which to grapple with the concept.



Yamashiro Chikako 山城知佳子 יאמאשירו צ'יקאקו

肉屋の女

The Woman at the Butcher's Shop

האישה בחנות הקצב

2013

3-channels video projection, 21 min

הקרנת וידאו בשלושה-ערוצים, 21 דקות

Courtesy Mori Art Museum, and Chiba Yumiko Associates, Tokyo, Japan

באדיבות מוזיאון מורי, וגלריה צ'יבה יומיקו, טוקיו



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו

若き侍の肖像

Portrait of Young Samurai

פורטרט של סמוראי צעיר

2009

Four-channel video and sound installation, 9:37 min
הקרנת וידאו בארבעה ערוצים עם סאונד, 9:37 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם



Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו אישיאוצ'י
 Hiroshima #65 2007

Chemise, Segawa Masumi, C type print
 בגד תחתון, סגאווה מאסומי, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka/ Aya Tomoka
 באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

108x74

THE FLOATING DRESSES OF HIROSHIMA:
 WAR MEMORY IN ISHIUCHI MIYAKO'S PHOTOGRAPHY
 LENA FRITSCH

The right shoulder part of the light summer dress and the right side of its collar are missing. Its original colour can hardly be determined – now it is brown-grey with dark seams and an almost black collar. Its thin and nearly transparent fabric is creased. Although the dress is torn and burnt, it floats beautifully in an undefined space. The colour photograph, "ひろしま/hiroshima #09" (fig. 1) is part of Ishiuchi Miyako's series *ひろしま/hiroshima* (ongoing since 2008), which features the remnants of clothing, shoes, and other personal possessions remaining after the atomic explosion.

Ishiuchi Miyako (b.1947 in Nittamachi¹) began studying design at Tama Art University in 1966.² She soon changed to the weaving course, and eventually stopped going to university altogether. In 1977, when she was 30 years old, she borrowed a friend's photographic equipment and revisited her hometown of Yokosuka, taking photographs with a handheld camera. The town was a major US Navy base and strongly influenced by the presence of American soldiers. Ishiuchi has emphasised repeatedly that she did not like the city.³ The Yokosuka of her photographs is a dark place, full of stains and scars, inextricably intertwined with her childhood; the American presence is often directly or indirectly visible, such as at the harbour and the red light district. The photographs of the *Yokosuka Story* series were to become the beginning of a career that has now spanned over thirty-five years and recently led to the artist winning the 2014 Hasselblad Award.

Ishiuchi's oeuvre could be divided into three major phases. The first phase consists of *Yokosuka Story* (1977), *Apartment* (1978) and *Endless Night* (1981). The trilogy features old building surfaces, jerry-built apartments, and rooms of former nightclubs. The black and white pictures were taken with a handheld camera and shot with 35mm film. The second phase, beginning with the series *1-9-4-7* (1989), focuses on the human body, revealing a variety of skin textures in extreme detail. A motif that Ishiuchi was fascinated with during this time is the scar – it appears in many photographs, especially the *Scars* (1991–2002) and *Innocence* (1994–2007) series, which present scars as natural and beautiful parts of the body. The series *Mother's* (2005), which represented Japan at the Venice Biennial in 2005, marks the beginning of the third phase, in which Ishiuchi has mostly worked with colour photography. It consists of close-up photographs of Ishiuchi's mother's body, taken during old age, and large-sized photographs of the deceased mother's possessions, such as her underwear and lipstick. Ishiuchi's photography has been concerned with different motifs, ranging from deserted bordellos in Japan to the personal belongings of Frida Kahlo in Mexico. However, one topic has been consistently relevant: the visual effects of time and decay, intertwined with human memory.

This essay reflects on the different ways in which Ishiuchi's series *ひろしま/hiroshima* mirrors war memory. I use the word **war memory** as an umbrella term for three memory forms. First, it defines Japan's knowledge and images of the Pacific War, which society has accumulated over the years. These have developed into something

1. Nitta became part of the city of Ota in 2005.
2. The Japanese names in this essay are written in Japanese order, the surname followed by the given name.
3. Ishiuchi Miyako has talked with the author several times about Yokosuka.

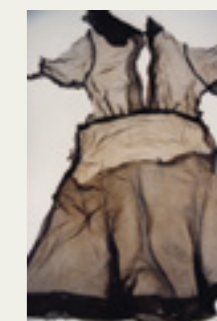


fig. 1
 Ishiuchi Miyako
 "ひろしま/hiroshima #09"
 2007
 p.56 Hebrew

like a collective fund; war memory is a social construct that we draw upon constantly in the formation of discourse and visual culture concerned with the war. Second, war memory stands for Ishiuchi's individual memory of the war, expressed in her photographs. Third, war memory is synonymous with the viewer's – and my – subjective perspective, linked with our individual backgrounds. I believe these three aspects are intertwined: the collective images and discourses merge with a subjective consciousness. What is more, as the cultural theorist Jan Assmann has emphasised,

all memories are as much connected to what we perceive as "the past" as they are to our "present".⁴ Before focussing on Ishiuchi's photographs and war memory, however, I shall go back in time and discuss a few earlier examples of Hiroshima as a motif in Japanese photography since 1945.

Hiroshima and Japanese Photography

The atomic bombing of Hiroshima on 6 August 1945 killed approximately 140,000 people instantly or gradually over the following four months. Almost all buildings were destroyed or heavily damaged, turning the city into an atomic wasteland. Less than twenty minutes after the explosion, the young student Fukada Toshio, who was staying at the army barracks, took four photographs of the mushroom cloud. In contrast to photographs taken by American photographers, the mushroom shape of the cloud is hardly visible, as Fukada was fewer than three km away from the hypocentre. The voluminous forms of the cloud appear threatening and yet ironically beautiful. On the same day, photographer Matsushige Yoshito, who was attached to the military headquarters in Hiroshima and worked for the Chugoku Newspaper, spent ten hours wandering the devastated city. His photographs document the burnt victims and destroyed buildings (fig. 2). One day after the bombing, Kishida Mitsugi, from the same military headquarters, also took photographs of the devastated city. Although these photographs were all taken immediately after the catastrophe, recording the effects of the bombing instantaneously, they unsurprisingly fail to convey the shocking reality experienced by the victims and photographers.

In 1949, the Hiroshima Prefectural Tourist Association published a small book of 128 pages titled *Living Hiroshima*, with photographs by the established photographer Kimura Ihei and three other photographers.⁵ The book begins with an introduction to the history of Hiroshima and Miyajima before presenting photographs of the city and its culture – before and after the bombing. However, the American occupation forces imposed strict censorship on Japan, prohibiting pictures of the bombed cities. As a result, there is a gap in the photographic records until 1952, when the occupation officially ended. Although the names of Hiroshima and Nagasaki were incised into people's memories, there were few pictures to accompany them. The first time Matsushige's photographs were published and became visible to a wider audience was in August 1952 in the photography magazine *Asahi Gurafu*.

In the late 1950s, both established and young avant-garde photographers began to draw attention to the after-effects of the bombing of Hiroshima and Nagasaki. In 1958, Domon Ken's photo book *Hiroshima* (1958) presented high-quality prints that document unflinchingly the life of the *hibakusha* victims (literally 'explosion-affected people') and the bombing's atrocities. In 1961, Tōmatsu Shōmei created the series *Nagasaki* with one of his most famous photographs: "Bottle Melted and Deformed

by Atomic Bomb Heat, Radiation, and Fire, Nagasaki" (fig. 3) – a morbidly melted bottle as a strong symbol for the destructive power of the bomb. In the same year the Japanese Council Against Atomic and Hydrogen Bombs commissioned him and Domon Ken to take photographs for the book *Hiroshima Nagasaki Document*. Statistical texts, graphs, and documentary images showing the victims' medical conditions are combined with first-hand accounts by survivors, as well as poetically composed dark photographs.

A few years later, Kawada Kikuji published *The Map* (1960–1965), which is regarded as among the most important photo books of the 20th century. Turning away from a documentary approach, the dark photographs show different objects that were thrown away after student demonstrations, such as Coca Cola bottles and a stained Japanese flag. These are intermingled with almost abstract close-up photographs of the decaying ruins and stains of the peace memorial in Hiroshima, commonly called **The Atomic Dome**. The inky and dense photographs of the smeared surfaces and objects are direct and yet deeply symbolic in representing Hiroshima's wounds and scars.

In 1975, Tsuchida Hiromi began working on an extensive project that included a photographic series of monuments in Hiroshima, a series about people who experienced the explosion of the atomic bomb directly or indirectly, and a series of objects that included clothes, watches, and a lunch box. These photographs of objects were taken in collaboration with the Hiroshima Peace Memorial Museum, which was founded in 1955. The museum has a large archive of clothes and items from the time of the bombing, which have been donated by different people. Tsuchida's black and white photographs in *Hiroshima Collection* (1982–95) record the objects on a white background at close range. The photographer has emphasised that he wanted to show the objects as if they were part of a contemporary "supermarket leaflet", linking the tragedy of Hiroshima to people's prosperous everyday life of the present to warn that this could happen again. In addition, the white background references Hiroshima after the atomic explosion as a destroyed and empty place, a **ground zero**.⁶ The images are presented together with the found spot of the object, the date it was accessioned by the museum and, if known, the name of its owner (fig. 4). In some cases, more details are given, for example, about a lunch box that was found in 1970: "Reiko Watanabe (15 at the time) was doing fire prevention work under the Student Mobilization Order, at a place 500 metres from the hypocentre. Her lunch box was found by school authorities under a fallen mud wall. Its contents of boiled peas and rice, a rare feast at the time, were completely carbonized. Her body was not found." Tsuchida's rather neutral photographic viewpoint and the factual and yet narrative character of the short texts reflect the way in which the museum seeks to bear witness and record the history of Hiroshima – through individual archive objects that represent the absent.⁷

Ishiuchi Miyako's ひろしま/hiroshima series

In 2008, an editor of the Shūeisha Publishing house, who had seen the *Mother's* series, commissioned Ishiuchi Miyako to create a photo book about the objects at the Hiroshima Peace Memorial Museum. Ishiuchi had never been to Hiroshima before. She owned a copy of *Hiroshima Nagasaki Document* (1961), and Kawada's

4. Jan Assmann, "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", *Kultur und Gedächtnis*, Jan Assmann and Tonio Hölscher, eds. (Frankfurt: Suhrkamp, 1988).

5. Art historian Kajiya Kenji gave an insightful presentation, *Atomic Bomb for Sightseeing: Kimura Ihei's photographs in a Travel Guide to Hiroshima*, at the *Trauma & Utopia* symposium in Tokyo (jointly organised by the Mori Art Museum, Tokyo and the Tate Research Center: Asia Pacific) on 10 October 2014.



fig. 2
Matsushige Yoshito
"Miyuki Bridge, shortly after 11:00 am, 6 August 1945"
Courtesy Tokyo Metropolitan Museum of Photography

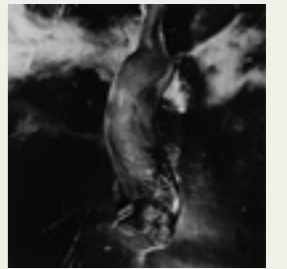


fig. 3
Tōmatsu Shōmei
"Bottle Melted and Deformed by Atomic Bomb Heat, Radiation and Fire, Nagasaki", 1961
Courtesy Tokyo Metropolitan Museum of Photography



fig. 4
Tsuchida Hiromi
Hiroshima Collection (1982-95)
Courtesy the artist

6. Tsuchida Hiromi in an e-mail to the author on 7 December 2014.

7. For more information on Hiroshima in the history of Japanese photography, see also the exhibition catalogues Tokyo Metropolitan Museum of Photography, *The Half-Life of Awareness: Photographs of Hiroshima and Nagasaki* (Tokyo: Tokyo Metropolitan Culture Foundation, 1995); Simon Baker and Shoair Mavlian, eds. *Conflict, Time, Photography* (London: Tate Publishing, 2014).

8. "Ishiuchi Miyako renzoku interview 3" [Interview series with Miyako Ishiuchi 3], *Hiroshima / Yokosuka – Ishiuchi Miyako*, Ishiuchi Miyako and Meguro Art Museum, eds. (Tokyo: Meguro Art Museum, 2008) 252.
9. The museum still continues to receive new donations and Ishiuchi's project is ongoing.
10. Tsuchida Hiromi, *Hiroshima Collection* (Tokyo: NHK Shuppan, 1995) 20.
11. Ishiuchi Miyako, in an e-mail to the author, December 2014.



fig. 5
Tsuchida Hiromi
Hiroshima Collection (1982-95)
Courtesy the artist

masterpiece *The Map* fascinated her so much that it inspired her to take up photography.⁸ As the theme already had a long tradition in the history of Japanese photography, she hesitated before eventually accepting and travelling to Hiroshima. The subjects of her colour photographs, shot with 35mm film and a handheld camera, were partly on display and partly in storage at the museum. However, the photographs do not show the museum context in any way. Today, the photographs have been published in three photo books and numerous exhibition catalogues worldwide; in exhibitions, they are presented as larger-than-life sized prints in thin frames.⁹ When the *ひろしま/hiroshima* series was first exhibited in the Meguro Museum of Art in Tokyo in 2008, the photographs were shown together with Ishiuchi's early series *Yokosuka Story*.

Let me return to "ひろしま/hiroshima #09" (fig. 1). The right shoulder part of the light summer dress and the right side of its collar are missing. Its original colour can hardly be determined – now it is brown-grey with dark seams and an almost black collar. The same dress can also be found in Tsuchida's *Hiroshima Collection* (fig. 5). It belonged to Ogawa Setsuko. On 6 August 1945 the twenty-one year-old girl was participating in morning exercises at the army headquarters, 800 metres from the hypocentre. When the bomb was dropped, Setsuko sought refuge at a nearby park and was rescued by soldiers, but eventually she died of her injuries on 11 August.¹⁰ Both Tsuchida and Ishiuchi present the dress on a monochrome white background with soft shadows at the corners. The dress takes up almost all the room of the photographic compositions. Its outline forms a triangle shape that creates a sense of movement. There are four main differences, however, between Tsuchida's and Ishiuchi's photographs. First, Tsuchida documents the dress in black and white, whereas Ishiuchi's photograph presents it in colour. Second, Ishiuchi photographed the dress on a light box, creating a sense of translucency and lightness. Third, in her photographic composition, the dress is cropped slightly on the left and right bottom; the short sleeves of the dress point to the top of the image. Fourth, Tsuchida provides concrete data about the owner of the dress, whereas Ishiuchi only numbers the photographs, sometimes adding the name of the donor of the dress, Ogawa Ritsu. As such, she leaves more room for the viewer's imagination. Tsuchida documents the dress, tells its story, and reminds the viewer about the atomic bombing. Ishiuchi has emphasised that she chose a different approach, "creating" Hiroshima instead of documenting it.¹¹ Altogether, the transparent fabric on the light box, the triangle shape of the dress, and the upper movement of the sleeves convey a feeling of floating. The "injured" dress appears to float peacefully in a timeless space. The same sense of floating can be found in a number of *ひろしま/hiroshima* photographs, for example, "ひろしま/hiroshima #67", "ひろしま/hiroshima #71" and "ひろしま/hiroshima #69".

Floating Through Light and Time

Some objects of Ishiuchi's *ひろしま/hiroshima* series are photographed with natural light on white ground, for example, "ひろしま/hiroshima #69". However, as mentioned above, many dresses, including "ひろしま/hiroshima #09", "ひろしま/hiroshima #13", and "ひろしま/hiroshima #14", were put on a light box, the effects of which give an impression of translucency and lightness. The ghostly dresses appear beautifully de-materialised. This morbid beauty can be linked to the atomic explosion, which de-materialised a whole city within minutes.

The space through which the dresses are "floating" is neutral and undefined, creating an impression of "timelessness". The cruel power of the atomic bombing appears to have halted the flow of time. It is therefore also not surprising that the motif of the stopped watch has been repeatedly used in photographic series of Hiroshima, be it by Tōmatsu Shōmei, Tsuchida Hiromi, or Ishiuchi (fig. 6). The watch is a symbol of the physical strength of the atomic bomb and the mark that it left on 20th century world history.

The emphasis on transparency and light in the *ひろしま/hiroshima* series can also be read as a tautological reference to the photographic medium as a trace of light. Every (analogue) photograph is indexical insofar as it records reality through a light process. It shows a trace of something that happened in the past, and is thus intertwined with memory. Moriyama Daidō has described photographs as **fossils of light and time**.¹² However, any photograph that tries to "preserve" a moment "creates" its death at the same time. This particular relationship of the photographic light process with ephemerality has often been discussed. One need only call to mind Susan Sontag's statement in her essay collection *On Photography* that all photographs are **memento mori**, since they "testify to time's relentless melt".¹³ Roland Barthes writes in his *Camera Lucida* that every photograph is "a kind of **Tableau Vivant**, a figuration of the motionless and made-up face beneath which we see the dead."¹⁴

By photographing the museum relics of the atomic bombing as if they were floating through light and time, Ishiuchi creates a peaceful atmosphere. It almost appears as if these objects are floating towards heaven. At the same time, this aesthetic highlights the somewhat unreal and culturally transformed way in which Japanese society and all of us today "remember" Hiroshima. It is recollected outside of our usual time perception – in Assmann's terms, the date of the atomic bombing of Hiroshima has become an **island of time**.¹⁵

Hiroshima as a Symbol

Hiroshima is a symbolic place; especially in the Euro-American world, we associate the city's name immediately with its atomic bombing. Ishiuchi's photographs of rags and their burn marks symbolise the death of many people. In addition, they draw attention to the surviving victims' physical, as well as psychological scars. Due to the lack of knowledge about the consequences and hereditary effects of the radiation, the surviving hibakusha and their children have been severely discriminated against by Japanese society.

The torn dresses can also be interpreted as referencing Japan's torn self-confidence, highlighting the complex effects that the loss of the war had on Japan's national identity. As the historian Iida Yumiko has argued, Japan's embracing modernisation in the Meiji era meant "accepting a lesser identity in the international political representational scheme as a 'non-Western' other."¹⁶ In the early 20th century, Japan's political power and war victories suppressed this national complex – imperial Japan became a barbarous aggressor, invading China, Korea, and South East Asia. After the atomic bombing and Japan's defeat in World War II, however, Japan's self-knowledge became even more "dependent upon, and mediated through the universal gaze of the West".¹⁷ In addition, Japan has embraced Hiroshima as a

12. See for example, Daido Moriyama, *Memories of a Dog*, John Junkermann, trans. (Tuscon: Nazareli Press, 2004); or Minoru Shinjuku and Jose Lebrero, *Daido Moriyama* (Mexico: Editorial RM, 2007).
13. Susan Sontag, *On Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1979) 15.
14. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981) 31–32.
15. Assmann 12–13.
16. Yumiko Iida, *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics* (London and New York: Routledge, 2002) 15.
17. Iida 15.

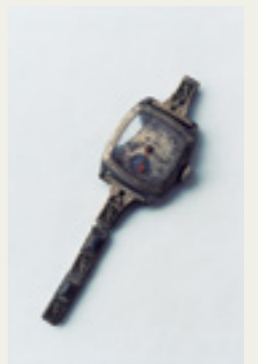


fig. 6
Ishiuchi Miyako
"ひろしま/hiroshima #88", 2008
Okimoto Shigeo
Courtesy the artist and the Third
Gallery / Aya Tomoka

18. Ian Buruma compares the ways in which Germany and Japan have dealt with their World War II history, juxtaposing (West) Germany's preoccupation with atonement with Japan's "historical amnesia". See Ian Buruma, *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1995).

19. The idea of a "collective memory" became prominent in the work of different philosophers and academics of visual studies in the 1920s. Aby Warburg explains the return of old art historical motives and styles in Botticelli's paintings or even contemporary everyday imagery, with the reminiscent power of cultural symbols. His *Mnemosyne* project (1924–1929) seeks to illustrate a collective memory that is based on visual culture, connecting the past and the present as well as different geographical areas. In the late 1980s, Jan Assmann developed his theory of "cultural memory" and "communicative memory", receiving international attention and resulting in a new academic interest in the idea of collective memory. In my essay, I understand "collective cultural memory" in Assmann's sense: it is defined by its distance from everyday life and concerned with fateful events in the past that have become "fixed points", i.e., established historical dates, such as the bombing of Hiroshima. Assmann 9–12.

20. Ishiuchi Miyako, in an e-mail to the author, December 2014. Examples of katakana titles are included in Domon Ken's photo book *Hiroshima* (Tokyo: Kenkōsha, 1958) and Tsuchida Hiromi's *Hiroshima* series.

21. For an analysis of Ishiuchi's personal approach to the objects, see also Inuhiko Yomota, "Hiroshima no sei beronika" [Hiroshima's Holy Veronica], *Hiroshima / Yokosuka* 56.

22. Ishiuchi Miyako, "Aritsuzugeru monotachi e" [To the things that continue existing], *Hiroshima / Yokosuka* 174.

23. Ishiuchi Miyako, in an e-mail to the author, December 2014; "Ishiuchi Miyako renzoku interview 3" [Interview series with Miyako Ishiuchi 3], *Hiroshima / Yokosuka* 252.

"purifying discourse", depicting the nation as a victim, drowning out its dark aggressor side. The historian Ian Buruma, amongst others, has convincingly criticised this **historical amnesia** in Japan.¹⁸ Hiroshima has become a symbol of a collective **cultural memory** of victimhood, maintained through figures of remembrance, such as texts, rituals, or (photographic) pictures.¹⁹

The fact that the title of Ishiuchi's photographic series is written in hiragana syllabary instead of Chinese characters corroborates its symbolic quality. Ishiuchi has stated that she chose the title in hiragana as this syllabary is often used in women's writing, in contrast to earlier works concerned with Hiroshima, which were titled in the more masculine katakana syllabary.²⁰ However, at the same time, the name also appears less concrete when written in hiragana: the photographs are not only concerned with the reality of objects found in Hiroshima city, which would be written in Chinese characters. Rather, they draw attention to the wider meaning of Hiroshima as a fund of memories within and beyond the Hiroshima Peace Memorial Museum. As a public history museum, it by definition preserves and re-creates Japan's cultural memory. Ishiuchi's works add another layer to this: they transform the everyday objects collected at the history museum into art motifs, thereby taking them, together with all of their symbolic meaning, into another public system, namely, the art world.

Hiroshima as a Personal Story

Despite its symbolic character and reference to collective war memory, the Hiroshima of Ishiuchi's photographs is personal. Each dress evokes the life and memories of a woman. Perhaps Setsuko was excited to wear the summer dress for the first time on that Monday morning. The dresses, shirts, and even a pair of socks in the ひろしま/*hiroshima* series look beautifully lonely and left behind, trying to tell us personal stories.²¹ The images appear to mirror Ishiuchi's thoughts and emotions. She has explained that whilst photographing the dresses, she imagined how the cloth had been woven, cut out, sewn to form a dress, and then worn this one morning.²² "Whilst photographing the dress, I thought of it as a beautiful, brand new dress so that the girl who once wore this could come home any time", she has stated. The fact that garments that used to be so close to a human body are left behind when their owner dies makes Ishiuchi feel sorry for them.²³

Needless to say, the great majority of the people who once owned these dresses, shoes, and watches were killed either directly during the bombing or gradually over the following months and years. They cannot be photographed anymore. However, Ishiuchi personifies their possessions instead. She presents them peacefully and beautifully, as if they have survived to represent their absent owners. Her quiet ひろしま/*hiroshima* compositions are tender portraits of the deceased, paying tribute to their individual destinies.

The motif of Hiroshima already had a long tradition in the history of Japanese photography when Ishiuchi began to work on her ひろしま/*hiroshima* series in 2008. Tsuchida Hiromi's *Hiroshima Collection* (1982–1995) is an important project, which was concerned with the objects of the Hiroshima Peace Memorial Museum as early as twenty-five years before Ishiuchi's series. The main difference between the two works

is Ishiuchi's non-documentary but very personal and emphatic approach, personifying the objects and portraying them in colour photography. Tsuchida has criticised the level of beauty in Ishiuchi's photographs and finds it precarious how she turns the tragedy of Hiroshima "into a beautiful story".²⁴ However, whilst being a "beautiful story", Ishiuchi's ひろしま/*hiroshima* series is a serious project that represents war memory on different levels. It has been argued that the transparent light box aesthetic, the photographic compositions, and the impression of slight movement convey a sense of floating, which in combination with the neutral background create a feeling of "timelessness". Japanese society and all of us today "remember" Hiroshima in a rather unreal, abstract way – and the date of the atomic bombing has become an **island of time** within our perception of history.

The burnt, torn dresses, the stopped watch, and all other objects can be read as symbols of the victims' death and pain, as well as Japan's torn self-confidence after losing the war. Furthermore, they symbolise the destructive power the atomic bombing had as a historical event. However, despite its symbolic character and reference to collective memory, the Hiroshima of Ishiuchi's photographs is, above all, concerned with the individual. The photographs remember and honour the victims in quiet portraits of their personified possessions. In exhibitions, the large-sized prints are often hung high on the walls, almost as if the dresses and objects are floating towards heaven. Every war affects individual lives and memories as much as it creates collective history and cultural memory. Although complex and morally precarious when used as a **purifying discourse** to distract from Japan's own war crimes, the memory of Hiroshima is an inevitable part of our present and should never be forgotten. To cite George Santayana's words: "Those who cannot remember their past are condemned to relive it."²⁵

Ishiuchi's ひろしま/*hiroshima* portraits should not be reduced to reminding us of the atomic bombings. Rather, they quietly show the destructive power and cruelty of humans in general. At the same time, they reflect an aesthetic of transience, following a long tradition of Japanese art and culture.²⁶ ひろしま/*hiroshima* typifies the strength of Ishiuchi's photography: it seduces us calmly and convincingly through a bittersweet beauty of ephemerality.

24. Tsuchida Hiromi, in an e-mail to the author on 7 December 2014.

25. George Santayana, *The Life of Reason* (Great Books in Philosophy Series) (New York: Prometheus Books, 1998).

26. See also Lena Fritsch, "The Bittersweet Beauty of Ephemerality – Ishiuchi Miyako's Photography", *Ishiuchi Miyako, Hasselblad Award 2014* (Heidelberg: Kehrer, 2014) 137–141.



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי

沖縄からのデモ隊参加者, アメリカ大使館前 1960年6月11日

Demonstrator from Okinawa at American Embassy, 11 June 1960 | *Records of Rage and Grief* series

מבין מאוקינאוה, השגרירות האמריקאית בטוקיו, 11 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative
תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan
באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

29.9x20; 30.2x25.1

RECORD OF RAGE AND GRIEF:

HAMAYA HIROSHI'S PHOTOGRAPHS OF THE 1960 ANPO PROTESTS

JUSTIN JESTY

Peace and democracy were touchstones of Japanese public life in the first decade and a half post-1945.¹ Invoked in all manner of context, their meaning changes greatly depending upon who invokes them and why, but even in the variety of their usage we can glimpse their importance as ideas and ideals that guided people trying to build and put a name to what was to be new about Japan. The enthusiasm for **peace** and **democracy** has sometimes been viewed as soft or wrong-headed by subsequent generations, but it would be a mistake to dismiss it as a form of avoidance of the immediate past or an all-too-convenient mode of forgetting. It was almost always implicitly or explicitly tied to darker counterparts - war and fascism - and the claim to be building something new in the postwar was staked out as a rejection of those forms of systematized violence.

Whether things would actually change was not clear. A new war, the Cold War, threatened to revive the very forms of violence supposedly just renounced, while throughout the 1950s, family law and women's rights, centralisation of the school system and curricula, police powers and civil liberties, and of course the relationship with the United States were occasions for bitter clashes over Japan's future. These pitted consecutive conservative governments backed by the United States, aiming to roll back the liberal principles established in pre-Cold War occupation reforms, against a shifting coalition of opposition groups that drew from the Socialist and Communist Parties, unions, women's groups, students, and leading intellectuals. The 1960 protests over the passage of a revised security treaty with the US were by far the largest of these ongoing confrontations, and brought the twin crises of **peace** and **democracy** to a head like none had before.²

One can see the shadows of war and fascism in Hamaya Hiroshi's photographs of the Anpo protests.³ But it is the attempt to portray the less concrete and less photogenic propositions, **peace** and **democracy**, that makes his account so compelling and unique. Although 1960 Anpo protests were well photographed and filmed, including at least six photobooks, Hamaya's *Record of Rage and Grief* is the only sustained study by a single photographer. Critic and historian, Hiraki Osamu, has argued that Hamaya's special talent was his discipline in using photography to convey a concept or truth through a series of photographs sometimes shot over many years. Although we may single out powerful individual images, Hamaya's concern seems not to have lain with the formal beauty, iconic charge, or visceral impact of single shots, so much as presenting a broader position, so that "even if images are extracted and displayed out of context, they will reach back to that other state of perfection," within the context of the entire series.⁴ Taking this cue, what particular form did the concept or the testimony of Hamaya's *Record* take?

*

1. John W. Dower, "Peace and Democracy in Two Systems", *Postwar Japan as History*, Andrew Gordon, ed. (Berkeley: University of California Press, 1993) 3-33.

2. For a fuller account of the protests and their historical background, see Justin Jesty, "Tokyo 1960: Days of Rage and Grief. Hamaya Hiroshi's Photos of the Anti-Security-Treaty Protests", *Visualizing Cultures* website, MIT, 2012. http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay01.html; Wesley Sasaki-Uemura, *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan* (Honolulu: Hawaii UP, 2001) 15-54.

3. The protests take their name from the Japanese abbreviation for the US-Japan security treaty, first signed in 1951 (The Treaty of Mutual Cooperation and Security (*Sōgo Kyōryoku Oyobi Anzen Hoshō Jōyaku*)).

4. Hiraki Osamu, "Hamaya Hiroshi shiron" (A personal view of Hamaya Hiroshi), translated as *The Word Works, Shashin no seiki: Hamaya Hiroshi shashin taiken rokujūnen* (The Century of Photography: Hamaya Hiroshi's Sixty Years of Photography), Mitsuhashi Sumiyo, ed. (Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1997) 12-24.

To step back briefly, the **Anpo treaty** was the linchpin in the alliance between the two countries, understood at the time of its signing as essentially non-negotiable; the price for ending the long occupation was that Japan remain locked firmly within the chain of US military power skirting Asia's Pacific boundary. The most immediate result of the treaty was that Japan would remain a major military outpost for US forces. When Japan resumed sovereignty in April 1952, 260,000 US servicemen remained in the country, stationed at 2,824 separate facilities.⁵

5. John Welfield, *An Empire in Eclipse: Japan in the Postwar American Alliance System* (London: The Athlone Press, 1988) 25.

6. The Lockheed U-2 is a high-altitude reconnaissance aircraft that the US used in the 1950s to make overflights of communist bloc territories to gather intelligence.

7. Numbers come from Sasaki-Uemura 16. See note 2 for details.

8. Oguma Eiji, "*Minshu*" to "*aikoku*": *senjo Nihon no nashonarizumu to kōkyōsei* [Democracy and Patriotism: Nationalism and Community in Postwar Japan] (Tokyo: Shinyōsha, 2002) 515.

9. 岸信介 (1896-1987), prime minister from 1957-60.

It also served to remilitarize Japan itself, both literally and economically. Before the occupation had even ended, Japan inaugurated its own *National Police Reserve* (*Kokka Keisatsu Yobitai*; 国家警察予備隊) under strong US pressure, a 75,000-strong force trained by US advisors and armed with rifles, mortars, bazookas, flame throwers, artillery, and tanks. The Korean War (1950-53) and Japan's role as a supplier and staging point for the US intervention there reanimated Japan's military-industrial economic structures, fostering closer relations between government and strategic industries that would last well beyond the end of hostilities.

Nearly everyone in Japan opposed the treaty. But while conservatives objected only to the provisions that undermined Japanese sovereignty, opposition parties and protesters in the streets objected on a more fundamental level.

For them, the relationship with the United States itself was the problem. Japan did not have to rearm and did not have to choose between the Soviets and the US, but could exist as a neutral nation under the aegis of UN protection. Though it may sound flighty, there was an underlying security argument that rang true in the context of the nuclear brinkmanship of the 1950s: Japan would be safer as a neutral nation than as a possible target for (nuclear) retaliation should the US get involved in war with the USSR. In Hamaya's photos, we can catch glimpses of placards objecting to U-2 deployment in Japan (something the US denied, with little credibility among the Japanese public).⁶ CIA pilot Francis Gary Powers had been shot down in his U-2 over the USSR just four weeks prior to the May and June protests, only the latest in a series of incidents throughout the 1950s that sent ripples of anxiety through Japanese society each time its precarious position in the Cold War was exposed.

War memory was a key ingredient to grassroots opposition to the security treaty. The final years of the Pacific War brought the horror of war home to Japan, saw the first use of atomic weapons, and ended with the country destitute, ruined, and occupied. Awareness of shared suffering during the war tended to blind Japanese public discourse to the suffering its own empire had inflicted on others, but by the same token, it generated a keen focus on the disaster awaiting Japan were it to get dragged into another war, one that seemed close at hand in the 1950s.

But it was the issue of democracy, and indeed, Japan's postwar identity, that triggered the month of massive street demonstrations generally associated with the **Anpo** protests. An estimated 16 million people took part in anti-treaty protests between the spring of 1959 and the fall of 1960.⁷ But roughly half of these were concentrated in the one month period that is featured in Hamaya's account.⁸ The spark that brought about this outpouring of "rage and grief" was the actions of Prime Minister Kishi Nobusuke⁹ on the night of 19 May 1960.

Kishi was a person with a history most people did not want to identify with in Japan in 1960. He had been a member of General and Prime Minister Tōjō Hideki's war cabinet during the Pacific War and had been imprisoned with other cabinet members at the end of the war as a suspected class-A war criminal. Cold War concerns soon led US authorities to abandon their prosecution of high-level war criminals; Kishi was released from prison as part of a Christmas amnesty in 1948 and, in 1959-60, negotiated the new security treaty with President Eisenhower. The fact that a suspected war criminal would become prime minister less than a decade after being released from prison enraged those who wanted to believe Japan had turned a corner after the war.

His actions on May 19 succeeded in confirming the public's worst fears about him. Kishi had finished negotiating the revised treaty in January, but it faced an uphill battle in the Diet, where a substantial opposition delayed it with months of debate. Apparently in order to meet the self-imposed deadline of Eisenhower's scheduled visit in June, Kishi called in the police to physically pick up and remove opposition members from **The Diet Building** on the night of May 19. With opposition members gone, the treaty easily passed and was then set to become law one month later, so long as the Diet remained in session. As one leading progressive intellectual, Tsurumi Shunsuke, succinctly put it, the struggle over **Anpo** was nothing less than a battle between two nations: that of prewar and that of postwar Japan.¹⁰

As with the U-2 signs, direct references to Kishi and Japan's democracy can be spotted in Hamaya's photographs. A grotesque double-tongued head of Kishi is carried on a pike. The police often look paramilitary. **The Diet Building** - the center of protests - makes a number of appearances. Tellingly though, it is always as background. As with signs of war, symbols of the threats to Japan's democracy are present, but they are not at the center of Hamaya's portrayal. His documentation is notable for nearly ignoring the potential iconographic uses of place and personality. He unfailingly photographs the crowds at rallies rather than the speakers; his selections and framings show that he was generally indifferent to representing the messages carried on placards.

What Hamaya concentrated on instead is both obvious and subtle. People lie at the heart of his account. Individually or in groups, they are at the center of every shot and their actions define the beginning and end of the narrative. The first shot in Hamaya's photobook is not from 19 May, the day Kishi ejected the opposition in order to get the treaty through the Diet, but 20 May, the day of the first protests in reaction to Kishi's action. That is not because Hamaya had not photographed the Diet events on 19 May: the two 20 May shots that open *Record* are not in fact Hamaya's, but are credited to Kurihara Tatsuo, a student at Waseda University at the time and Hamaya's assistant on the project.¹¹ So Hamaya was not averse to using another person's photos to construct this opening to the collection. Likewise, the final shot is not 19 June, the day the treaty became law, but 22 June, the day of the last general strike and major protest. The dates that frame this account are thus defined by the actions of people finding a voice and staking a public place in the face of being denied them.

Published a scant six weeks after the last photograph was taken, *Record of Rage and Grief* is a cry from the heart, as evidenced in a brief, impassioned epilogue by

10. 鶴見俊輔 (b. 1922), a Harvard graduate (1942), Kyoto University professor, author of *An Intellectual History of Wartime Japan, 1931-1945* (1986) and *Cultural History of Postwar Japan, 1945-1980* (1987), quoted in Oguma 512.

11. See photo credits on last page of Hamaya Hiroshi, *Ikari to kanashimi no kiroku* (Record of Rage and Grief) (Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 1960) epilogue.

12. Hamaya Hiroshi (1960) epilogue.

13. For an excellent introduction to Hamaya's work in English, see Judith Keller and Amanda Maddox, eds. *Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2013).



fig. 1 Hamaya Hiroshi "School boys are signing the petition, Tokyo, 11 June 1960", from *Records of Rage and Grief* series



fig. 2 Hamaya Hiroshi "Requesting resignation of prime minister, 18 June 1960", from *Records of Rage and Grief* series



fig. 3 Hamaya Hiroshi "Requesting resignation of prime minister, 18 June 1960", from *Records of Rage and Grief* series



fig. 4 Hamaya Hiroshi "Demonstrator from Okinawa at American Embassy, 11 June 1960", from *Records of Rage and Grief* series, p.64

Hamaya, in which he indicts the **institutionalized violence** (*bōryoku shugi* 暴力主義) of the established political system that operated through factionalism and money politics at the expense of real democracy.¹² Invoking the war and its human costs, he asserts that "the merchants of death, the dead of money politics, still flit as spirits" within the system. The system's hostility to the public entailed its own form of violence, and he defends, in turn, the protestors. While many, including Japan's main newspapers and established political parties, chose to criticize student protestors for their extremism after the events of 15 June (discussed below), Hamaya defended their actions as a natural outcome of government excluding the voice of the people. Thus, Hamaya argued that the protests themselves, even in their most chaotic moments, were the legitimate expressions of democracy in a situation where democracy had been made impossible by money and factionalism.

"This is what democracy looks like" is a latter-day protest chant, but one that fits the idea behind Hamaya's portrayal of 1960 **Anpo** quite well. Somewhere in and amongst all of the faces that appear simultaneously anonymous and individual is something larger. It is not in any single picture or even all of them together, but in framings that always cut off the boundaries of crowds and linger affectionately over the variety of "average" people that Hamaya builds an argument that democracy is to be found here, in everyday people standing to demand their voices be heard on issues over which they have no institutional power.

Hamaya's long affinity for ethnographic photography and portraiture may have served him well in this project.¹³ But in contrast to his earlier studies, *Japan's Back Coast* (*Ura no nihon*, 1957) and *Snow Country* (*Yukiguni*, 1956), which sought to understand human meaning as emerging from a deep and abiding relationship with its natural environment, the people in *Record of Rage and Grief* are never in their appointed places. Their presence and actions defamiliarize both their own identity and the identity of the spaces around them. An elementary school student signs a petition against the treaty on the way home from school (fig. 1). Day-laborers and shopkeepers go on "strike" (fig. 2), while unionized workers mobilize for issues that have nothing to do with their working conditions. A sleeping baby wears a sign against war (fig. 3). An elderly member of the Garrisoned Forces Union proudly takes a stand against his own economic interest by protesting the presence of the very garrisoned forces it was his job to serve (fig. 4). People appear out of their prescribed places, overflowing into train stations, streets, and areas around government buildings.

The grassroots movements of the 1950s - unions, women's movements, student movements, culture circles - built an understanding of peace and democracy as things that had real consequences in the context of daily life, and tended towards action within that context. One of the great achievements of *Record of Rage and Grief* is to give us sustained access to the protests as they played out at that level, across the faces and lives of ordinary people for whom peace and democracy were a complex mixture of the high-minded and concrete, calling forth aspirations and anxieties that embraced the global, while remaining highly local, even intimate.

The rage and grief in the title of the collection are of this character, deeply personal and urgently political. They are at their most palpable at the climax of Hamaya's account and by many accounts, the climax of the protests themselves: the night

of 15 June. The day had been planned as a "second May Day" of coordinated actions around Japan, with some of the largest protests happening around the **Diet building**. In the early evening, a large group of students forced their way into the Diet compound through the south gate, clashing with police for several hours before they were finally driven out. Hundreds of students and scores of police were injured, and one student was killed. The violence became a turning point in the protests, with people formerly supportive of the protesters now split over who was to blame. Hamaya remained firmly on the side of the student protestors. In his epilogue to *Record*, he argues that violence was already implicit in the way the government had ignored millions of signatures gathered against the treaty and had closed the Diet's gates in the face of the students trying to exercise their right to petition the government. The source of the violence was to be found in the government's own hostility to the voice of the people.

Hamaya's organization of the visual narrative seems to lead up to this chapter in the events; its chaos pours out across the page in a series of full-page spreads. Partly due to low light, the photos are more blurred, but because of this they succeed in communicating the shock of the clashes and the fluid nature of events. Many of the shots are taken looking down from where Hamaya stood on a ledge or photographer's ladder. The angle and high contrast emphasise the dislocation of injury and the isolation of the fallen (fig. 5). At one point the action breaks, with one of the most formally arresting compositions, a group of students with heads bowed at the moment they have learned of the death of their fellow student, Kanba Michiko (fig. 6). The night is momentarily saturated with figurative meaning, soon broken again by the flow of events.

Kanba Michiko would become a martyr, memorialized in many forms as a symbol of the senseless loss of youthful passion and promise. In Hamaya's depiction of the memorial ceremonies and continuing protests, the grief in the faces and bodies of those mourning Kanba bleeds indistinguishably into disillusionment when the treaty becomes law a few days later. Many have remarked on the way that Kanba and her death brought forth densely layered expressions of grief and despair. Sociologist and historian, Oguma Eiji, has argued that people saw a personification of the ardent, principled purity of youth in her, and that her death was a traumatic turning point because it brought back memories of the countless youth lost during the war.¹⁴ Vera Mackie has shown how, in author Nakamoto Takako's *Anpo diary*, Kanba's lethal encounter with state violence mixed with her own traumatic memories of being tortured by the police during the 1930s when she was a young communist activist.¹⁵ The deep history of political violence haunts the **Anpo** protests. Although such connections are not literally visible in Hamaya's photographs, we sense his attunement to them in his accumulation of individual experiences, simultaneously mundane and extraordinary, where horizons of personal memory converge with the full weight of history and the question of a person's place within it.



fig. 5 Hamaya Hiroshi "Wounded student at Diet, 15 June 1960", from *Records of Rage and Grief* series, p.71

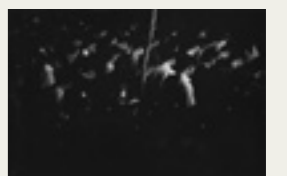


fig. 6 Hamaya Hiroshi "Offering a silent prayer for the dead student at the Diet, 15 June 1960", from *Records of Rage and Grief*, p.73

14. Oguma 530-539.

15. Vera Mackie, "Embodied Memories, Emotional Geographies: Nakamoto Takako's Diary of the Anpo Struggle", *Japanese Studies* 31:3 (2011): 319-331.



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי

負傷した学生, 国会議事堂前 1960年6月15日

Wounded student at Diet, 15 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*

סטודנט פצוע ליד בניין הדיאט, 15 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

東京大学での合同慰霊祭 1960年6月18日

Memorial service of Michiko Kamba at Tokyo University, 18 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*

טקס אזכרה למיצ'יקו קאמבה, אוניברסיטת טוקיו, 18 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative

תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

29.9x20; 30.2x25.1

35.5x53.2; 50.5x60.9



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי

国会デモを支援する早稲田大学の学生集会 1960年6月3日

Gathering of Waseda University students for demonstration near the Diet, 3 June 1960 | *Records of Rage and Grief* series

תלמידי אוניברסיטת וואסדה מגיעים להפגנה לפני בנין הדיאט, 3 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

死亡した女子大生に黙禱をささげる学生たち 1960年6月15日

Offering a silent prayer for the dead student at the Diet, 15 June 1960 | *Records of Rage and Grief* series

תפילה חרישית לסטודנטית שנהרגה ליד הדיאט, 15 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative

תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

29.9x20; 30.2x25.1

35.5x53.2; 50.5x60.9



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי
Installation view 展示風景 מראה הצבה

Artists biographies

BuBu de la Madeleine

BuBu de la Madeleine was born in Osaka in 1961, and graduated from the Conceptual and Media Art Dept. of Kyoto City University of Arts in 1985. She showed her work in several solo shows at Ota Fine Arts, including *Et maintenant!* (with The Biters) at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris (1998); *Whores on Holidays* (as The Biters) Ota Fine Art (1999); *La Dolce Vita*, and *Buzz Club* P.S.1/MoMA, New York (2001); *Territory of Mermaid/ August Water* at Ota Fine Art (2005). Her group exhibitions include Tokyo and *Attack/Damage* (BuBu and Shimada), Itabashi Art Museum, Tokyo (1998); *Made in Occupied Japan* (BuBu and Shimada), Ota Fine Arts; *Sex and Consumerism*, Brighton University, UK (2001); *Second Talk: Contemporary Art from Korea and Japan*, The National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea / National Museum of Arts, Osaka; *In Transit*, Haus der Kulturen der Welt Berlin; and *Attitude 2002*, Kumamoto City Museum of Contemporary Art (2002); *Akimahen*, Maison Folie de Wazemms, Lille, France (2004); *Eijiyanaika*, Collection Lambert, Avignon, France (2004); *Fantastic Asia: New Relations within Invisible Borders*, Sungkok Art Museum, Seoul (2005); *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Contemporary Japanese Art*, Tikotin Museum of Japanese Art, Haifa (2005); and *Research Paradise* Artzone, Kyoto (2013).

Hamaya Hiroshi

Hamaya Hiroshi was born in 1915 in Tokyo. After graduating from the Kantō Shōgyō Gakko ("Kanto Commercial School") (1933), he worked as aerial photography specialist at the Practical Aeronautical Research Institute and Oriental Photo Corporation. He became a freelancer in 1937, contributing to various photo magazines. He began covering folk customs and events of Kuwatoridani, Niigata Prefecture in 1940, and after ten years working as a photographer during and after the war, he started his life-project of studying the relationship between people and climate through photographic expression. Hamaya published numerous pictorials, including *Yukiguni* ("Snow Land"), *Ura nihon* ("Japan's Back Coast"), *Henkyō no machi* ("The Remote City"), *Hamaya Hiroshi Shashins Shūsei* ("Hamaya Hiroshi Pictorial Compilation"), and *Gakugei shoka* ("Japanese Scholars and Artists"). He became the first Japanese photographer to contribute to Magnum Photos cooperative in 1960. Among his awards are *The Photographic Society of Japan's Distinguished Contributions Award*, *The Japan Art Grand Prix*, *ICP's Master of Photography Award*, and *Hasselblad award* in Photography (1987).

Ishiuchi Miyako

Born in Kiryū-shi, Gunma Prefecture. Her early photo trilogy captured the smell, mood, and atmosphere of a city. This project was followed by a later series of photographs titled *1-9-4-7*, in which she depicted the hands and feet of women who were also born in the year of her birth. She later explored corporeal history in a series of photographs of scars on the human body. Ishiuchi received the 4th *Kimura Ihei Award* in 1979, and in 2005, she represented Japan at the Venice Biennale with *mother's 2000-2005: traces of the future* (curator: Kasahara Michiko). In 2008, she released the series *ひろしま/hiroshima*, shown as a solo exhibition at Hiroshima City Museum of Contemporary Art, and published as a book. In 2009, she received the 50th *Mainichi Art Award*; in 2012, the series *Silken Dreams* was featured in her solo show at the Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art. In 2013,

Ishiuchi took part in an exhibition titled *Transformed Visions* at Tate Modern and *Frida by Ishiuchi* was published later that year by the Mexican publisher RM. In 2014, Ishiuchi received the Hasselblad Award. *From ひろしま/hiroshima* was published by Kyūryūdū. A solo show titled *Postwar Shadows* at J. Paul Getty Museum will be on display in September 2015.

Koizumi Meiro

Koizumi Meiro, born in Gunma prefecture in 1976, now lives and works in Yokohama, Japan. Koizumi studied at the International Christian University, Tokyo (1996-1999), Chelsea College of Art and Design, London (1999-2002), and Rijksakademie van Beeldend Kunsten, Amsterdam (2005-2006). His previous solo exhibitions include *Defect in Vision* at Annet Gelink Gallery, Amsterdam (2012); *Project Series 99: Meiro Koizumi* at Museum of Modern Art, New York (2013); and *Stories of a Beautiful Country* Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Spain (2013); He participated in numerous group shows such as the *Liverpool Biennial* (2010); *Media City Seoul* (2010); *The Aichi Triennale*, Japan (2010); *Invisible Memories* at Hara Museum, Tokyo (2011); *BMW Tate Live: Performance Room – Meiro Koizumi*, Tate Modern, London (Performance) (2013); *Nissan Art Award*, Bank Art, Yokohama; *Roppongi Crossing*, Mori Museum, Tokyo (2013); *Future Generation Art Prize*, Palazzo Contarini Polignac, Venice (2013); and many more.

Morimura Yasumasa

Morimura Yasumasa (born 1951, Osaka, Japan) has been working on self-portraits. Since his first self-portrait work "Portrait – Van Gogh" (1985), he transforms himself into a different subject, mostly the icons from Western culture, such as paintings by Frida Kahlo, Vincent Van Gogh, and Diego Velázquez, Francisco Goya, or Johannes Vermeer, as well as images of popular culture (*Actress* series), or of mass media (*Requiem* series). His work is based on extensive research of the subject depicted, to which he brings a new viewpoint. His interpretation and approach toward the subjects are based on his personal experience facing the complex assimilation of Western culture and art history in Japan during 1961-70. His works question not only identity and gender issues, but also photography and painting as media, by presenting the various parallax, both for the artist and the viewer. Recent solo exhibition include *Requiem for the Twentieth Century / Art on Top of the Battlefield* (2010, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo and other museums); *Theatre of the self* (2013, The Warhol, Pittsburgh); and *Las Meninas Renacen de noche* (2013, Shiseido Gallery, Tokyo). He acted as the artistic director for *Yokohama Triennale* in 2014.

Shitamichi Motoyuki

Shitamichi Motoyuki was born in Okayama in 1978. He graduated from the Painting Department at the College of Art and Design, Musashino Art University, Tokyo (2002). His solo shows include *Torii* at Baikado, Osaka (2013); *Dusk/Dawn – Kumamoto/Chicago*, Nap gallery, Tokyo (2013); and *Time of Other*, Museum of Contemporary Art, Tokyo (2015). Shitamichi participated in numerous group shows, including: *Into the Atomic Sunshine: Postwar Art under Japanese Peace Constitution Article 9*, Puffin Room, New York/ Daikanyama Hillside Forum, Tokyo/ Okinawa Prefectural Museum & Art Museum, Okinawa (2008); *VOCA 2008*, Ueno Royal Museum, Tokyo (2008);

Tokyo Story 2010, Tokyo Wonder Site Shibuya, Tokyo (2010); *What a Wonderful World*, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima (2012); *MOT Annual 2012: Making Situations, Editing Landscapes*, Museum of Contemporary Art Tokyo (2012); Aichi Triennale, Nagoya (2013); *Roppongi Crossing 2013: Out of Doubt*, Mori Art Museum, Tokyo (2013); and *Yebisu International Festival for Art & Alternative Visions*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography (2014).

Shimada Yoshiko

Shimada Yoshiko was born in 1959 in Tokyo. She now lives and works in Chiba. Shimada is a visual artist who has been called "Japan's premier feminist and antiwar artist". She was born and raised in the Tachikawa section of western Tokyo, the site of a US air force base, which gave her early exposure to US-Japan postwar tensions during the tumultuous 1960s. She graduated from Scripps College in 1982. Her PhD thesis, *Gendaishichō-sha Bigakkō: Undercurrents in Japanese Art and Politics from 1960 to 1975* was accepted by Kingston University, London in 2015. In her art Shimada explores the themes of cultural memory and the role of women in the Asia-Pacific War, as both aggressors and victims. Her art was on display at numerous exhibitions, including *Gender, Beyond Memories*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography (1996); *Dark Mirrors from Japan*, De Appel Foundation, Amsterdam (2000); *Sex and Consumerism*, Brighton University and Aberystwyth Art Center, Wales (2001). Her video installations and prints have travelled widely to exhibitions such as *There: Sites of Korean Diaspora* at the Gwangju Biennale (2002); *Attitude 2002*, Kumamoto City Museum of Contemporary Art, Kumamoto; and *Trans-Okinawa Highways*, Los Angeles (2003). She also took part in the *Life, actually* exhibition at the Tokyo Metropolitan Museum of Contemporary Art; *Fantastic Asia* Songkuk Museum, Seoul; and *PostGender: Gender, Sexuality and Performativity in Contemporary Japanese Art*, Tikotin Museum of Japanese Art, Haifa (2005). Her project *Bones in Tansu: Family Secrets* was shown at Stanley Picker Gallery, London (2009); Christina Wilson Gallery, Copenhagen (2008); Chiang Mai University Art Museum, Chiang Mai, Thailand (2007); and the University of Philippines, Manila (2006). Her project *Monster Piñata* was part of the *Felt Experience* exhibition at Catalyst Arts, Belfast (2007). Recently, her work was shown at *Art, Performance & Activism in Contemporary Japan*, Pumphouse Gallery, London; and she performed *Missing: Being a Japanese Comfort Woman*, street performance, London/Tokyo (2012).

Suzuki Norio

Suzuki Norio was born in Chiba City in 1947, and lived in Ichihara, Chiba Prefecture. He studied economics at Hosei University, but dropped out. In 1972, after four years of wandering the world, he decided to return to Japan and found himself surrounded by what he felt to be "fake culture". Immediately after, Suzuki decided to embark on a search for Onoda Hiroo, a Japanese officer in hiding for 29 years after the end of the Asia-Pacific War in the jungles of Lubang Island in the Philippines. In 1974, Suzuki encountered Onoda, who declared he would not be relieved of his duties unless officially ordered to do so. Suzuki took several shots of Onoda, hurried to return to Japan and published the photographs on every major Japanese newspaper front page. As a result, he met Taniguchi Yoshimi, Onoda's past commander and in March 1974 they both returned to Lubang where Taniguchi conducted a short ceremony and officially relieved Onoda of his duties. Only then did Onoda agree

to surrender. He handed in his rifle and sword, was pardoned by the Philippine authorities, and became free to return to Japan. Suzuki went on a second trip to look for the Yeti monster in the Himalayas, and died in a snow avalanche on the Dhaulagiri range in November 1986.

Tsukada Mamoru

Tsukada Mamoru was born in 1962 in Nagano Prefecture, Japan. He studied photography in the US, and participated in an Art Theory Seminar at Art Studium, Tokyo / Kinki University in 2002-2005. He was in art residency at The Banff Centre, Canada in 2005 and participated in art residency at Bangalore Artist's Center, India in 2007. He has lived in Berlin since 2008. His solo shows include *Seeing Blind* at The Foreign Correspondents' Club of Japan in Tokyo, followed by a show at the Gallery La Camera, Tokyo (2001). *The Fact That We Are Compelled to Look Out Beyond Our Sensible Representations* at Tomio Koyama Gallery, Tokyo (2003); *Spectre* (2006); and a solo show in 2009. Group shows he took part in include *Site Graphics* at Kawasaki City Museum; and *Zone: Poetic Moment*, Tokyo Wonder Site, Hongo (2005); *Landscape*, Luxe Gallery, New York; *Portrait Session*, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima / NADiff, Tokyo; and *Ritual* at Tokyo Wonder Site, Shibuya (2007); *Islands Never Found*, Genova Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova, Italy; *We are the Islands*, Bethanien, Mariannenplatz 2, Berlin (2010); *Eine Konstellation* Luther Kirche, Cologne, Germany in 2013.

Yamashiro Chikako

Yamashiro Chikako was born in Okinawa, Japan in 1976. She graduated from the Oil Painting Dept, Okinawa Prefectural University of Arts (1999). She studied at Surrey Institute of Art & Design, UK (2000), and received her MA in Environmental Designs, Okinawa Prefectural University of Arts (2002). Her solo shows include *Chorus of Melodies*, Yumiko Chiba Associates viewing room Shinjuku (2010-11); *The Body of Condones*, Yumiko Chiba Associates viewing room Shinjuku (2012); and *MAM Project 018: Chikako Yamashiro*, Mori Art Museum Gallery 1 (2012-13). She participated in numerous group shows, including *Sightseeing: a Journey into Okinawan Art*, Okinawa Prefectural Museum & Art Museum, Naha (2011); *Women In Between: Asian Women Artists 1984-2012*, Fukuoka Asian Art Museum (Fukuoka) / Okinawa Prefectural Museum & Art Museum (Okinawa) / Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts (Tochigi) / Mie Prefectural Art Museum (Mie); *Art, Performance and Activism in Contemporary Japan*, Pump House Gallery (London) (2012); Fukuoka Asian Art Museum (Fukuoka) (2012-13); and *The Spiritual World Collection Exhibition 2014*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography (2014).

Author biographies

Justin Jesty

Justin Jesty is assistant professor in Asian Languages and Literature at the University of Washington, where he researches the relationship between visual arts and social movements in postwar Japan and teaches Japanese film, modern literature, and post-1945 art. He recently published an article on the realism debate in the arts in the late 1940s in *Japan Forum* as well as a book chapter on the Minamata documentaries of Tsuchimoto Noriaki.

Julia Adeney Thomas

Julia Adeney Thomas investigates concepts of nature in Japanese political ideology, the impact of the climate crisis on historiography, and photography as a political practice. Her book, *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*, (published in Japanese as *Kindai no saikochiku*) received the John K. Fairbank Prize from the American Historical Association in 2002 and her essay on wartime memory in Japan, "Photography, National Identity, and the 'Cataract of Times:' Wartime Images and the Case of Japan" in the *American Historical Review* received the Berkshire Conference of Women Historians' Best Article of the Year Award in 1999. She has also published two co-edited collections, *Rethinking Historical Distance and Japan at Nature's Edge: The Environmental Context of a Global Power*, as well as numerous essays. Her work has received support from the Mellon Foundation, the Japan Foundation, the Japanese Society for the Promotion of Science (JSPS), Mombusho, NEH, the Institute for Advanced Study (Princeton), SSRC, the ACLS, and the Radcliffe Institute for Advanced Study (Harvard). Educated at Princeton, Oxford, and the University of Chicago, she now teaches history at the University of Notre Dame. She has held visiting positions at Bielefeld University, the University of Bristol, Heidelberg, and Michigan. She is at work on two books related to photography: *Ever So Real: The Civic Practice of Japanese Photography, 1940-60* and *Merciful Camera: Japan's Humanitarian Photography and Nuclear Nightmares*.

Lena Fritsch

Lena Fritsch is Assistant Curator, Collections International Art at Tate Modern, London and a specialist of contemporary Japanese art with a focus on photography. At Tate, she works on acquisitions of international art with a focus on the Asia-Pacific region, as well as exhibitions of international art (currently *Agnes Martin*). Prior experience includes working at Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin and the directorate general of the Staatliche Museen zu Berlin. Fritsch also lectured at the Academy of Fine Arts, Münster. Fritsch studied art history, Japanese studies, and English studies at Bonn University, Germany, and Keio University, Tokyo. She completed her PhD in Art History in 2010 at Bonn University. Recent publications include essays on Agnes Martin, Yanagi Miwa, Ishiuchi Miyako, and Morimura Yasumasa, amongst others. Her book publications include *The Body as a Screen: Japanese Art Photography of the 1990s* (Georg Olms, 2011), and the Japanese to English translation of *Daido Moriyama. Tales of Tono* (Tate Publishing, 2012). Selected honours include a PhD scholarship from the German National Academic Foundation (2007–2010), an Alexander von Humboldt Fellowship for the Promotion of Japan Related Research (2008) and a Monbukagakusho Scholarship for postgraduate studies at Keio University in Tokyo (2004–2005).

Narita Ryūichi

Narita Ryūichi is a Professor at Japan Women's University, specialising in history (Modern Japanese History). He was born in Ōsaka in 1951, and studied history at Waseda University, where he completed his Doctoral Degree course at the Graduate School of Waseda University and received his PhD (Doctor of Literature). Professor Narita was appointed Instructor at Tokyo University of Foreign Studies in 1986, and then promoted to Assistant Professor the following year. In 1991, he became Assistant Professor at Japan Women's University, and has served as Professor from 1997 to the present. He was invited to École des Hautes Études en Sciences Sociales in France as an Assistant Professor in 1996. His publications include: *Stories in the Name of "Home"* ("*kokyō*" to *iu monogatari*) (Yoshikawa Kōbunkan, 1998); *How "History" is Told* ("*rekishi*" wa *ikani katarareru ka*) (Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 2001); *The Postwar History of "War Experience"* ("*sensō keiken*" no *sengoshi*) (Iwanami Shoten, 2010); and *Modern Japanese History and the Study of History* (*kingendai nihonshi to rekishigaku*) (Chūō Kōron Shinsha, 2012). His latest work will be published this year under the title *Remembering Katō Shūichi* (*Katō Shūichi o kioku suru*) (Kōdansha, 2015).

Akiko Takenaka

Akiko Takenaka is Associate Professor of History at the University of Kentucky. Her first book, *Yasukuni Shrine: History, Memory, and Japan's Unending Postwar*, examines the controversial memorial as a physical space, object of visual and spatial representation, and site of spatial practice; it highlights the complexity of Yasukuni's past and critiques the official narratives that postwar debates have responded to. She has also published widely on topics associated with war memory, visual culture, and representation. She is currently working on women activists in the immediate postwar years that sought institutionalized support for war-widowed mothers.

Ayelet Zohar

Ayelet Zohar is a Lecturer at the Art History Dept, Tel Aviv University, and Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem. She is a graduate of the Midrasha Art School, and holds a BA (cum laude) of the East-Asian Studies Dept at the Hebrew University in Jerusalem, and completed her studies at the Central Academy of Fine Art in Beijing (Ink Painting Dept), and MA (summa cum laude) from the Comparative Literature Dept at Tel Aviv University. Zohar wrote her PhD dissertation at the University of London (UCL, Slade School of Fine Art), considering issues of camouflage and invisibility, and in her post-doctoral research at Stanford University, she completed the intertwining of these terms with Japanese photography and contemporary art. In her second post-doctoral fellowship, taken at the Smithsonian Institution, Washington DC, Zohar investigated the conceptual link between photography and camouflage. Her publications read into questions of photography, gender, and camouflage in the context of Japanese photography. Her edited volume, *PostGender*, examines issues of gender, performativity, and sexuality and their presence in contemporary Japanese photography. Soon a new book will be published under the title *Performative Recollection*, reading into the Asia-Pacific War memory in contemporary Japanese photography. Her research explores issues in the history and theory of photography in Japan, links between photography and war, and photography and camouflage, while her new research will inquire into images of Arabs and Palestinians in Japanese visual culture.

ヒロシマを越えて:
抑圧されたものの回帰

日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶
パフォーマンス・ビデオとドキュメンタリー

編者 アイレット・ゾーハー



テルアビブ大学
ゲニヤ・シュライバー美術ギャラリー
ミシェル・キコイン財団

ヒロシマを越えて:抑圧されたものの回帰

日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶 パフォーマティビティとドキュメンタリー

アイレット・ゾーハー

87

戦争の記憶

成田龍一

97

惨事写真へのアプローチ:鑑賞の手引き

ジュリア・アデニー・トーマス

103

記憶・トラウマ・芸術

竹中晶子

113

浮遊するひろしまのドレス:

石内都の写真に見る戦争の記憶

レーナ・フリッチュ

121

『怒りと悲しみの記録』:

60年安保闘争を捉えた濱谷浩の写真

ジャスティン・ジェスティ

127

作家略歴

134

執筆者略歴

137

ヒロシマを越えて:抑圧されたものの回帰

日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶
パフォーマティビティとドキュメンタリー
アイレット・ゾーハー

すべてのイメージが、逆転し受動的となった生を示しているだけなのであれば、イメージが遠ざけてしまった能動的な力を引き出すには、それをひっくり返せばよい。

ジャック・ランシエール [Jacques Rancière]¹

認知と政策とは、標的となる集団の存在論的な地位が損なわれたり中断されたりする同じプロセスの、二つの様式にすぎない。

ジュディス・バトラー [Judith Butler]²

1945年8月15日、濱谷浩は2月から疎開していた新潟県高田市にいた³。正午にラジオで日本の降伏を告げる昭和天皇の玉音放送が始まり、耳を傾ける日本国民の中には、敬意の印として地面にひざまずいていた者も多かった。しかし濱谷は立ち上がりカメラを太陽に向け、何度もシャッターを押し続けた⁴ (図1)。この時に撮られた写真は非常に鋭くこの時代の本質を捉え、他の何よりも戦後という新しい時代の始まりを高らかに告げている⁵。

濱谷の《敗戦の日の太陽》(図2) は、この時に撮られた一連の写真ネガの中から選ばれた一枚の写真で、テルアビブ大学のゲニヤ・シュライバー美術ギャラリーミシェル・キコイン財団で開催される『ヒロシマを越えて:抑圧されたものの回帰——日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶——パフォーマティビティとドキュメンタリー』展の冒頭を飾る。この写真はおそらく、写真に撮ることなど不可能な原子爆弾の爆発の、最も強力に抽象的かつ概念的な表現の一つといえよう。ここでは太陽は原爆の換喩として登場する。なぜなら太陽は(原爆より百万倍も巨大な)天然の原子炉のようなものであり、照りつける太陽光は、1945年8月6日と9日に広島と長崎にそれぞれ投下された原爆の目も眩むような閃光におそらく最も近い存在だからだ⁶。濱谷の写真は燃える太陽の指標記号でもある。この巨大な発光体にカメラを向けた濱谷はその瞬間、純粋な光の指標の形をとる反写真、反視覚の一瞬を作り出した⁷。暗闇にぼっかりと空疎に浮かぶ太陽はそれ自体が視覚的なパフォーマティブな行為であり、光はここでは爆発と破壊を完璧に表現している。最後に別のレベルでは、太陽は日本と天皇の象徴であり、従って暗黒の空に浮かぶ形なき光は日本国旗の反転画像であり、大戦末期から降伏に至る時期に日本国民が経験した苦悩や痛み、絶望を表している。

本展では太平洋戦争の記憶やトラウマが、現代日本のアーティストによって写真やビデオ・アートなどの画像や状況表現にどう反映されているかを示し、特に戦後第二・第三世代の視覚的・芸術的表現に注目している。これに関連して、現代の芸術表現の枠内での戦争の記憶のパフォーマンスやパフォーマティビティ(行為遂行性)がどのようなものであるか⁸、そしてそこではドキュメンタリー写真の手法がどのように用いられているかに特に注目した。特に後者は関係性の美学へと議論を発展させる可能性を秘めている⁹。戦争中の出来事やその画像表現は現代日本の風景や文化的記憶からほぼ一掃されているため、多くのアーティストは過去の画像や記憶を再構成し、再現する手法を採用した¹⁰。また考古学的手法を用いて失われた過去の物証や証言を探し求めた者もいる。その結果、ここに集められた展示の手法は非常に多様に富んでいる。それはパフォーマンスやその記録の場合もあれば、物証や証言、あるいは断片を用いた過去の再構成、特定のイメージやありふれた情景の演出や表演、反復の場合もある。そしてスナップ写真、報道写真、記録写真、パフォーマンス、またビデオ・アートの上映や多チャンネルなどさまざまな(写真的)手法が採用されている¹¹。



図1 濱谷浩 『太陽の3枚連続写真のネガ』
1945年8月15日正午
ヘブライ語図録 p.22-23



図2 濱谷浩 『敗戦の日の太陽』
新潟県高田市・1945年8月15日正午
図録 p.10

1. Jacques Rancière, "The Intolerable image", *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2009) 87 (梶田裕訳『解放された観客』法政大学出版局, 2013年, 112頁)。
2. Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?* (London and New York: Verso, 2008) 29 (清水晶子訳『戦争の枠組み—生はいつ嘆きうるものであるのか』筑摩書房, 2012年, 41頁)。
3. 多田亜生氏から筆者に寄せられた「太陽の写真について」の情報。2015年3月22日付け電子メール。
4. 濱谷浩の財産管理人である多田亜生氏は筆者に写真のネガの使用を快諾くださった。多田先生によれば、濱谷は「1945年8月15日に、玉音放送を聴くために市川信次の家にいました。人類学者の市川は、濱谷を渋谷敦三に紹介した人物です。(中略)渋谷は濱谷に、記録手段としての写真の重要性を教えました。また市川は濱谷に桑取谷のことも教えています。(中略)8月15日、ラジオで日本の敗戦を知った濱谷は善導寺に走って戻り、部屋からカメラを持ち出すと太陽を撮影したのです。その瞬間、風はなく、木々や草は静止し、空に雲ひとつなく、太陽だけが強烈にギラギラと照りつけていました。戦争は終わり、何百万人もの命が奪われ、誰もが悲しみに暮れていました。濱谷は、その瞬間の気持ちを言葉で表すなど到底無理だと言っていたものです。彼は一生の間で一度だけ——1945年7月3日から12月31日まで——、和紙に筆を使って日記を認めています。8月15日の夕食には、友人の田村の荒廃した写真スタジオで高田の仲間たちとすき焼きパーティーをしました。翌日、雪国プロジェクトの写真撮影のために桑取谷に行き、霊雲寺に滞在しました。戦争中は写真を撮ることができなかったため、終戦後すぐに雪国プロジェクトを再開するために行動を起こしたのです。多田亜生氏から筆者に寄せられた2015年3月22日付け電子メール(一部修正あり)。
5. Judith Keller and Amanda Maddox, eds. *Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto* (Los Angeles,



Morimura Yasumasa 森村泰昌 מורימורה יאסומאסה

海の幸・戦場の頂上の旗

Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield
מתנת הים: הנפת דגל על פסגת הקרב
2010

Single-channel HD Video projection, 23 min
יודאו בערוץ אחד, 23 דקות

Courtesy Isshiki Yoshiko Office, Tokyo
באדיבות המשרד של אישיקי יושיקו, טוקיו

CA: J. Paul Getty Museum, 2013); Julia A. Thomas, "Photography, National Identity, and the ‘Catacract of Times’: Wartime Images and the Case of Japan”, *The American Historical Review* 103.5 (1998): 1475-1501, 1483, and 1491.

6. 原爆の恐ろしい閃光の描写については、下記を参照。Kyoko Selden and Mark Selden, *The Atomic Bomb: Voices from Hiroshima and Nagasaki* (London: M E Sharpe, 1989).

7. 写真の指標性に関する多様な議論については下記を参照。Henri Van Lier, *Philosophy of Photography*, Lieven Gevaert Ser. 6 (Leuven: Leuven University Press, 2007); Phillippe Dubois, *L’acte photographique* (Paris and Brussels: Nathan/Labor Press, 1983); James Elkins, ed. *Photography Theory* (London: Routledge, 2007); David Green, "Indexophobia", *Photography Theory*, James Elkins, ed. (London: Routledge, 2007) 244-48; Margaret Olin, "Touching Photographs: Roland Barthes’s ‘Mistaken’ Identification", *Representations* 80 (Fall 2002): 99-100, 108.

8. Laura Levine, "The Performative Force of Photography", *Photography & Culture* 2.3 (2009): 328-9; Nick Kaye, "Displaced Events: Photographic Memory and Performance Art", *Locating Memory: Photographic Acts*. Annette Kuhn and Kristen Emiko McAllister, eds. (New York and Oxford: Berghahn Books, 2006) 173–97.

9. 関係性の美学とは、フランスのキュレーターで批評家のニコラス・ブリオー [Nicholas Bourriaud] が提唱した概念で、彼はコミュニティやその他の社会環境ではアーティストが社会的エージェントの役割を担い、芸術活動が関係性を構築していると指摘した。これは濱谷、下道、山城の作品に見とることができる。Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Presses du reel, 2009).

10. 本展においてパフォーマンスの手法を採用しているアーティストの中には森村泰昌、嶋田美子、塚田守、山城知佳子などがある。本展で記録写真の手法を採用しているアーティストとしては、石内都、下道基行、鈴木紀夫、濱谷浩などがある。また山城の作品の一部にもこの手法が認められる。

11. 現代の写真に様々な手法が採用されていることについては、下記を参照。Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art* (London and New York: Thames & Hudson, 2004) 191-217 (大橋悦子、大木美智子訳『現代写真論』晶文社、2010年)。

12. 現代日本における文化の変化および戦争記憶の及ぼす影響をめぐる議論については下記を参照。Kazuko Tsurumi, *Social Change and the Individual: Japan Before and After Defeat in World War II* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).

13. キャロル・グラク [Carol Gluck] 教授 (コロンビア大学ジョージ・サンソム歴史学講座教授、東アジア言語・文化学 科教授) は"Past Obsessions: World War II in

過去20年間で日本の文化風土は大きな変化を遂げた。1989年の日本の金融市場の崩壊とそれに続く不況の中、社会は根底から変化し、過去に関する活発な議論が再浮上した。多くの人間が、国家のアイデンティティーやその特徴、世界との関係、過去や未来について長く重層的な議論を交わすようになった。中でも本展が私たちに突きつけてくるのは過去の記憶についての議論であり、現在を再検討し、再評価し、理解するうえで戦争のトラウマがいまだに現代社会に影響力を保っている様子に注目している¹²。戦争のトラウマの再検討を通じて、当時の日本の加害行為や、この国で依然続く戦争責任や感情や記憶の封じ込めについて、社会の各層を巻き込んだ論争が復活した。しかし戦争の時代の亡霊は、東アジアの近隣諸国との緊張関係という形で、現在に影を落としている¹³。その記憶に対する日本人の態度は、第一世代は沈黙、第二世代は事実関係の実質的な認識というものだった。続く(1970年代以降に誕生した) 第三世代の若者は、より直接かつ誠実に日本の責任を認めることによって、過去のジレンマ、痛みや苦しみに向き合おうとしている。本展では特に第三世代に属す日本の若いアーティストの作品を展示している。そしてこの問題が忘却の彼方に沈むことを拒否する彼らが、これらのジレンマを表現するのに現代のプリズムや視覚表現をどのように利用したのかに注目している¹⁴。

写真を通じて戦争の記憶に迫ろうという試みは日本ではすでに1948年に始まっている。木村伊兵衛¹⁵、土門拳、東松照明¹⁶らが先鞭をつけ、それに続いて多くの写真家が原爆の殺傷力とその被害の様子をフィルムに収めた。ジャック・ランシエールは耐え難い画像に一章を割いたその著作の中で、こうした画像が突きつける選択肢——その結果である抑制——について論じている。この抑制は鑑賞者の抱えるトラウマの大きさや重さに応じて彼が感じる不安に対応しており、その耐えがたさは、写真で伝えられた真実を受け止めることができないという事実を超えて、鑑賞者の生身にぶつかってくるのだ¹⁷。

しかし写真の属性である「真正性」や「記録性」のせいで、戦時中や戦後に撮影された多くの写真が「ドキュメント」や「証拠」として分類され、軍や政府の文書庫にしまいこまれた。現代アートが再定義された結果、近年になってようやくこうした画像に込められた視覚体験にスポットライトが当たるようになった。かつて「芸術ではない」とされてきた写真の様々な分野が、ここ数十年の間にアートとして認められるようになり、同時に写真家たちは記録写真やその他の手法を取り入れ始めた。本展に登場する作品でも報道写真、演出写真、スナップ写真、ビデオ・アートなど多様な手法を通じて、重要なテーマが前面に押し出されている。

本展のキーワードになるのが (戦争のトラウマの) 第三世代という考え方だ。トラウマ研究¹⁸で使用される第三世代という言葉は、ホロコースト研究やその他の心理的、社会的トラウマに関連してよく登場する¹⁹。研究者たちはこの語を通じて、トラウマの世代間や文化間の継承が可能なることを示しているのだ。第三世代はトラウマをほとんど体験していないものの、原体験を持つ第一世代や、トラウマの集団記憶の中で育った第二世代と違って、第三世代においてはもはや現在が過去に支配されることはなく、未来がはるかに重要な位置を占めている。従って過去の記憶への彼らの向き合い方は複雑かつ興味深いものであり、彼らは必ずしも一般に予想されるような反応を見せないのだ²⁰。

自信に満ちた80年代の終わりの1989年に起きた金融危機とそれに続く「失われた20年」の経済不況で、日本では社会と文化のあらゆるレベルに危機が訪れた。若者、特にアーティスト、映画監督、小説家たちが、これまで抑圧されてきた太平洋戦争の記憶について疑問の声を上げ始めた²¹。本展参加アーティストたちは、中でも最も活発な活動を行っている人々だ。これらのプロジェクトを第三世代というキーワードに絡めて読み解くのが有効なのは、戦争記憶を取り巻くこれまでの沈黙に代わって、過去10年間にいくつもの重要な芸術活動が登場してきたからだ。

第二次世界大戦中にユダヤ人が経験したホロコーストに関していえば、第三世代は「決して忘れてはならない」という社会風潮の中で生まれ育った。記憶の継承は一見すると社会的な合意のように思われるが、第三世代にとってこれに従うのは決して簡単ではない。アメリア・クライン

[Amelia Klein] はホロコーストの証言ビデオと第三世代の関係について、彼らは個別に題材を咀嚼し、消化する作業を通じて戦争の記憶に独自の立場で向き合いたいと望んでいると記している²²。またアガタ・クラ [Agata Kula] は、第三世代のインタビュアーが「皆、戦争の記憶を継承する必要性と、先に進んで人生を楽しみたいという望みの間で引き裂かれている」と見なす²³。クラインはさらに、ホロコーストの記憶に向き合う第三世代の問題は複雑で、その解決には一生かかるだろうと付け加える。一方ドミニク・ラカプラ [Dominick LaCapra] は、人々はこのように動きに抵抗し、トラウマに忠実であり続けなければならないと考える場合もあると述べる。なぜなら自分自身の記憶の形成は、彼らによれば死者に対する裏切り行為に他ならないからだ。そこでトラウマに捕らわれ続けることを選択する者も出てくるのだ²⁴。

視覚芸術の記録的価値について研究を進めているマイケル・ロス [Michael Roth] は、記憶とトラウマについて考察し、これらが歴史研究に投げかける問題について考察している。彼はまた、トラウマ体験に対処するうえでの表現の重要性に言及し、写真は時間とトラウマをバラバラに分解する力を持つと述べている²⁵。デイビッド・スタール [David Stahl] の著作には、極端な暴力が存在した戦時中の日本のトラウマ体験に対処し、内面世界を建て直すために文学や芸術が有効であることが述べられている。彼の考えでは、トラウマ体験を処理するには、その原体験を (視覚的に) 再現することが必要であり、それがなければ解決も有効な処理も不可能なのだ²⁶。

＊

数年かけて上記の条件に合致する作品を探す過程で、我々は少しずつ、戦争のトラウマが持つ多くの側面に対峙してこれを表現することに関心を持ち続ける日本人アーティストや作品を見つけていった。展示された作品には硫黄島の血なまぐさい戦闘 (森村)、沖繩戦 (山城)、戦争の記憶に占める特攻隊員の役割 (小泉)、終戦後30年にわたって太平洋のジャングルをさまよい続けた日本人残留兵 (塚田、鈴木)、アメリカ軍の占領 (嶋田、プブ、森村)、「慰安婦」・売春・性奴隷の問題 (嶋田、プブ)、沖繩戦の惨禍 (山城)、太平洋諸国に残る日本の帝国主義の遺物 (下道)、1960年の反安保闘争 (濱谷) などがある。戦場で示された勇気や能力を懐かしみ、20年に及ぶ現代の長い不況に当惑を隠せない日本社会²⁷とは裏腹に、日本の若いアーティストたちは親や祖父母に当時のことを問い、戦時中の出来事や想像を絶する事実を知ろうと努めた。彼らのこうした姿勢から、真実を鋭くえぐり出したこれらの芸術表現は生み出されたのだ。

本展の出展作品は、主に二つの系統に分類できる (そこからの逸脱、あるいは両方の特徴を兼ねたものも含める)。一つはパフォーマンスな行為で、もう一つは場所や出来事のドキュメンタリー画像だ。次に両者を詳しく説明し、各アーティストの作品がどちらにより比重を置いているか明らかにする。

パフォーマンス・プロジェクト

本展に登場するプロジェクトは戦争の記録とさまざまなレベルで関わっており、その表現方法も多様なため、ここではその本質をパフォーマンスな回想という視点から見極めたい。まずそれは写真におけるパフォーマンス論のことで、これに関してはデイビッド・グリーン [David Green] とジョアナ・ロウリー [Joanna Lowry] の著作が、ここで取り上げる作品のパフォーマンスを理解する一助となる²⁸。グリーンとロウリーによれば、写真撮影というパフォーマンスな行為は事実に向かって開く「窓」としての画像の中立性に打ち勝つ²⁹。「画像」と「事実」の間のこの乖離は、すでに数人の美術史家によって指摘されている。次に、ジュディス・パトラーはこの乖離を身体のパフォーマンスに結びつけて、ジェンダー、セクシュアリティ、気質、トラウマを説明した³⁰。この意味で、パフォーマンスは想像上のトラウマや困難な記憶の再現として、日本の文化的・社会的記憶に含まれるトラウマ画像を具現化したものとして理解される。

History and Memory (過去の執念:歴史と記憶における第二次世界大戦)"と題した講演で、この問題を深く掘り下げている (2013年3月20日、ポストン・カレッジ)。エルサレムでも"Modern Japan and the Work of History (近代日本と歴史研究)"と題した講演で同じテーマが扱われた (2014年5月27-29日、イスラエル歴史協会、エルサレム)。

14. 本展にも参加している写真家の森村泰昌がアーティストック・ディレクターを務めた横浜トリエンナーレ2014のタイトルは『華氏451の芸術:世界の中心には忘却の海がある』というものだった。戦争やその記憶に直接言及したものでないとはいえ、このタイトルからは過去の忘却という問題が浮かび上がる。

15. 木村伊兵衛 (写真)、菊池俊吉 (写真)、大木実 (写真)、浅野隆 (写真)、原弘 (装丁)、多川誠一 (装丁)、中島健蔵 (文章)、山室太柁雄 (文章) 『Living Hiroshima』 (広島県観光協会, 1949年)。この本に関する詳細な議論については下記を参照。加治屋健司『紙の上の観光—「LIVING HIROSHIMA」と広島国際観光地化』、『爆心地の写真1945-1952』 (Photographers' Gallery, 2014年)。

16. Frank Feltens, "Realist Betweenness and Collective Victims: Domon Ken's *Hiroshima*", Unpublished paper, 2011; Frank Feltens, "Constructing Collective Victims, Domon Ken and Tōmatsu Shōmei, Two Japanese Photographers", *Modern Art Asia*, Selected Research Papers Issues 1-8 (London: Enzo art Publishing, 2012).

17. Rancière 88.

18. Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1999).

19. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996) (下河辺美知子訳『トラウマ・歴史・物語—持ちまなき出来事』みすず書房, 2005年)。

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

21. 例えば、村上春樹 (1994) 『ねじまき鳥クロニクル』新潮社、会田誠《戦争画Returns》シリーズ、村上隆『リトルボーイ』展 (2005) など。

22. Klein 137-8.

23. Klein 137に引用。

24. LaCapra 22, 70.

25. Michael S. Roth, *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past* (New York: Columbia University Press, 2012) 77, 178.

26. David Stahl, *Imag(in)ing the War in Japan: Representing and Responding to Trauma in Post-war Literature and Film*, Brill's Japanese Studies Library 34 (Leiden, Holland: Brill, 2010) 1-4.

27. Philip A Seaton, *Japan’s Contested War Memories: The ‘Memory Rifts’ in Historical Consciousness of World War II* (London: Routledge, 2010).

28. David Green and Joanna Lowry, "From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality", *Where is the Photograph?* David Green, ed. (Maidstone: Photoworks; Brighton: Photoforum, 2003) 47-60.

29. Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry* 11.2 (1984): 246-7.

30. Judith Butler, *Gender Trouble* (London: Routledge, 1990) 31-2 (竹村和子訳『ジェンダー・トラブルーフェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社, 1999年).

31. Carrie Lambert-Beatty, "Make-Believe: Parafiction and Plausibility", *October* 129 (2009): 51-84.

32. Gregory Currie and Anna Ichino, "Imagination and Make-Believe", *The Routledge Companion to Aesthetics*, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, eds. (London: Routledge, 2013) 320-39.

33. Lambert-Beatty 54-6.

34. Jacques Rancière, *The Aesthetics of Politics*, Gabriel Rockhill, trans. (London and New York: Continuum, 2004) 42-5 and Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Steven Corcoran, ed. and trans. (London and New York: Continuum, 2010) 105-11.

35. Klein 138; Ayelet Zohar, "Performative Recollection: Koizumi Meiro Representation of Kamikaze pilots and the Trauma of the Asia-Pacific War", Yochai Ataria, David Gurevitz, Yuval Neria and Haviva Pedaya (eds.) *Trauma Culture* (New York and Heidelberg: Springer Publishing, 2016).

その例となるのが森村泰昌による硫黄島の血なまぐさい戦闘のワンシーンを再現した《海の幸》(2010)、同じく森村による、マッカーサー [MacArthur] 将軍と昭和天皇の最初の会見の際の有名な写真の再現、そしてブブ・ド・ラ・マドレーヌ [BuBu de la Madeleine] と嶋田美子による《Made in Occupied Japan》(1998) のどちらかといえば身体的なパフォーマンスだ。

展示作品の理解の助けになると思われる三つ目の概念は、キャリー・ランバート＝ビーティ [Carrie Lambert-Beatty] の「パラフィクショナル」という考え方だ³¹。パラフィクショナルとは、フィクションと現実の間の空間に存在する出来事を指す。ランバート＝ビーティのこの概念は、本展のパフォーマンスの持つ体裁³²、そして「アートの中に真実が表現されている、あるいはアートと現実とは別物だという鑑賞者の思い込みをパフォーマンスがどのように利用するか」を理解する一助になる³³。パフォーマンスにおいては社会の記憶の一部である特定の光景が再現されるのに対して、パラフィクショナルではありふれた光景、あるいは「慰安婦」や「帝国軍兵士」のような一般的なキーワードが再現される。その例となるのが嶋田美子とブブ・ド・ラ・マドレーヌ、あるいは塚田守や小泉明郎の作品だ。戦後の現代日本という背景に「兵士」や「特攻隊」などの総称的なイメージを置くことによって、過去と現在、帝国と民主主義、戦争と平和の間の緊張が高まり、鑑賞者に強烈な印象を与える。過去の光景を演出し、再現することによって、アーティストたちは歴史上の出来事を、記憶の再編を可能にするような決定的かつ内省を促す方法で再構成することに成功しているのだ。

展示作品の理論的分析に役立つ四つ目の考え方は、ジャック・ランシエールが主張する政治と芸術の関係だ。つまり社会や共同体にアーティストがどう関わっているか、またそのことが彼らの作品にどう反映されているかという問題だ³⁴。このアプローチが最もはっきりしているのが山城の作品だ。山城は高齢者向けデイケア施設で活動を行う中で、入所者へのインタビューや撮影を行い、また彼らやその家族を浜辺や森に連れて行った。こうした共同体の活動を通じて入所者たちと信頼関係を育んだおかげで、山城は沖縄戦のトラウマに関する信じられないような映像や画像を記録することに成功したのだ。

小泉明郎**《若き侍の肖像》(2009)**、**《英霊の聲》(2010)**、**《ダブル・プロジェクション #1:沈黙では語りえぬこと》(2013)**、**《ダブル・プロジェクション #2:彼女の祈りが通じるとき》(2014)**、**《お母さん》(2001)**

小泉明郎が（初期の作品である《お母さん》を除き）2009年から2013年にかけて制作した5つの映像プロジェクトには、周囲とさまざまな関わり方をする特攻隊員が登場する。別れの言葉を告げる特攻隊員の姿に重ねられた指揮官の声と、行かないようにかきどく母親の泣き声。現代の東京の路地をよるめきさまよう負傷した特攻隊員姿の男。67年前に特攻死した同僚と会話する老いた元特攻隊員の回想。特攻隊員の恋人による、最後のデートや最後の出撃についての回想など。日本では一般的に特攻隊員は、意識的な自殺という残酷で極限的な行為を行った無名の人々と考えられているが、その一方で個々の特攻隊員たちは犯罪的な政府の命じた任務に生命を捧げなければならなかった、国家の誇るべき息子たちとして記憶されている。そのため現代社会に迷い込んだ、いかにも純真な若者に向けられる眼差しには共感があふれ、そして失われた生命や果たせなかった任務に対するロマンティックな懐旧の念が感じられるのだ。

第三世代の人間が第一世代の体験に接する貴重な機会となるのが、証言映像の視聴だ。《ダブル・プロジェクション》で小泉は元特攻隊員の板津忠正へインタビューを行っているが、そこで板津は小泉に対し、生き残ったことに対する強い罪や恥の意識について語っている。クラインは、「証言映像というものを視聴すると、もはや形ばかりの追想だけでなく、より個人的な反応を形成することが求められるようになる。この反応は一人一人がそれまでにたどってきた人生や語り手との関係に応じてそれぞれ異なる」と述べている³⁵。こうした反応は、(通常の回想プロセスのように)「あたかもその場にいたかのように」過去を追体験するのではなく、見て、それに反応するという、より結論の出ない行為を促す。従って小泉の映像は、元特攻隊員から恥と苦悩に満ちた個人的な体験の物語を聞かなければならないという、はなはだ居心地の悪い状況に視聴者を追い込むのだ。欧米のほとんどの鑑賞者には耐え難い状況に違いない。

ここで小泉が採用しているのは挿入と介入という手法だ。すべての映像で、特攻隊員の英雄的なイメージは現代日本に移し替えられているが、その方法は証言とパフォーマンスの組み合わせに留まらず、過去（隊員）の現代（東京の路地、舞台装置）への挿入、行動パターンの反復（命令と服従）、概念アプローチの体現（盲目的な服従を肉体的にも目が不自由なように表現）など多岐にわたる。演者と視聴者の間を分断しつつ介入という手法をとることでより、小泉は（映画や演劇などの）イメージ作成のメカニズムをさらけ出し、その結果、幻想やイデオロギーや錯覚がどのように作られるか、視聴者にいま一度考えさせることに成功している。これらのプロジェクトで、映像ディレクターは独裁者、軍の指揮官、あるいは指導者であってもおかしくない。その発した命令や指示に対して、人々は反対したり批判したりすることはほとんどなく、その結果どんな理不尽な命令にも従順に従う大衆に一変する。小泉の映像プロジェクトでは、物議をかもすこうした映像を正面から取り上げつつ、いかなる形態のナショナリズムや軍国主義も排除した重要な直接的アプローチを体験することができる。この珍しいチャンスを提供してくれる小泉こそ、筆者の考えでは第三世代の最も本質的なアーティストであり、だからこそ彼はこのように直接的な批判を行い、解りやすい批判的なイメージや言葉を使うことを恐れないのだ。

塚田守**《Identical twins》シリーズ (2003)**

塚田守のこのシリーズにはそれぞれ軍服姿と現代の私服姿の二人の若者が登場し、互いに入れ替わっている。塚田の演出写真とそこに込められた軍国主義のパフォーマンスは文化的合意や距離感の問題について疑問を投げかけてくる。双子は民間人と軍人の役割を入れ替わることによってその関係を混乱させ、言い換えれば両者の完全な分離は不可能だということを示しているのだ。このシリーズはまた、2003年のイラク戦争や、その際にアメリカから日本へ多国籍軍への参加要請があったことを受けて、国内の政策論争で戦争の記憶が蘇ったことを想起させる。この演出芸術にはスナップ写真や報道写真、指標的表現、パフォーマンスィビティなどの要素が認められる³⁶。

嶋田美子、**ブブ・ド・ラ・マドレーヌ****《Made in Occupied Japan》(1998)**

嶋田美子**《Missing: Being a statue of a Japanese comfort woman》(2012)**

嶋田美子とブブ・ド・ラ・マドレーヌの共同制作では「従軍慰安婦」、売春婦そしてその他の性奴隷が取り上げられている。二人のプロジェクトは、この種の搾取と危害に関する理解や悔悟の念を広め、償うことを目指している。日本と旧帝国の女性に押しつけられたこの悲惨な役割を正面から取り上げ、演劇、文学や映像のテクニックを駆使した演技によって、スライド・ショーに登場するシーンは政治と芸術の関係に鋭く切り込む。《Made in Occupied Japan》(1998) は占領期 (1945-1952) における日本人女性とアメリカ軍兵士の関係を表現した映像だ。文章を組み合わせた何枚もの静止写真は、日本の米軍基地内やその周辺で撮影された。このプロジェクトには静止写真を通じて占領、売春、そして人種的・文化的な関係をめぐる物語が織り込まれている。一枚の画像の静寂は時の流れや動きからこれを孤立させるが、それは物語の再構成、または別の物語や意志、意味の挿入も可能な、瞑想と死の一瞬となる。映像ではブブが自分の職業は売春婦だと告げ、この活動に対する人道的な配慮を求める。一方嶋田はアメリカ兵に扮することによって男女、日米、加害者・被害者などの二項対立を混乱に陥れている。この映像からは複雑な問題の存在、そしてそれがずっと続いていることが明らかになる。加害者と被害者の役割がいつでも交代可能な世界においては、売春の強要は女性や人間の権利の侵害の一つの形態に過ぎないことを示して、戦争責任の自覚について問題提起しているのだ。

それでも嶋田とブブのプロジェクトはこれまで無視されてきた慰安婦、特に日本人慰安婦の問題に関して、はるかに多くの疑問を投げかけている。現政権下では、慰安婦の問題は「強制性」があったか、それとも自発的な活動だったかという問題に限定されている。「強制性」の証拠はほとんど残っていないので、日本の政府関係者はこれらの女性たちが、当時は合法的な存在だった単なる売春婦だったと主張し続けている。そして日本政府は何も不法なことを行っておらず、従って補償の義務はないとして、この痛ましい過去の人権 / 女性の権利侵害を認めていない³⁷。女性たちが慰安婦にされたのは占領下の朝鮮半島、台湾、中国、インドネシアが大半だったが、日本人でも慰安婦にされた女性が少なからずいた。残念なことにこの問題は現在に至るまで完全に封印されている。唯一、城田すずこという女性だけが、その経験を書き残しており、嶋田は最近のパフォーマンスの一つである《Missing: being a statue of a Japanese comfort

36. このプロジェクトについて、近日刊行される『positions: asia critique』誌vol. 25で詳細に論じる。

37. 日本政府の否定とは裏腹に、東京の中央大学教授の吉見義明は、当時日本の占領下にあったアジア各地で女性が「慰安所」で売春を強要されたことについて、政府の関与の証拠となる文書を発見した。慰安婦問題に関する歴史論争と日本政府の責任に関しては下記を参照。Yoshimi Yoshiaki, *Comfort Women: Sexual Slavery in the Japanese Military during World War II, Asia Perspective Series*, Suzanne O’Brien, trans. (New York: Columbia University Press, 2000).



Shitamichi Motoyuki 下道基行 שיטאמיצ'י מוטויוקי
Installation view 展示風景 מראה הצבה

戦争の記憶

成田龍一

1.

1945年8月に日本が敗戦を迎えた戦争。第二次世界大戦の一翼であり、ドイツ・イタリアとともに、日本が連合国（アメリカ、イギリス、中国、オランダ・・・）と闘った戦争であり、同時代的には（大日本帝国によって）「大東亜戦争」とよばれた戦争。敗戦後には（GHQ / SCAP 日本占領の連合国軍総司令部によって）「太平洋戦争」と名づけられた戦争。この戦争が、ここで対象とする戦争である。

だが、この戦争には、日本において、みなが納得する名称が未だにない。（後述するように）1950年代半ばには、評論家の鶴見俊輔によって「十五年戦争」との言い方も提起されたが、この言い方も結局のところ定着しなかった。

このことは、日本国民の戦争意識の現在の状況をあらわしており、いまだに戦争をめぐる議論が決着せずにいることを象徴している。

まずは、戦争の経過から説明を始めよう。始まりは、1931年9月18日。中国にいた日本軍が軍事行動を起こし、以後、15年間にわたる長い戦争が始まった。柳条湖事件と、それにつづく「満州事変」である。

日本軍（関東軍）は、日本政府の不拡大方針を無視して戦線を広げ、満洲を占領下においた。そして、翌1932年には、日本の傀儡政権として「満州国」が作りあげられる。日本軍は、こののちさらに侵略の対象を「華北」から中国全土へと広げる。

この動きは、1937年7月7日の（北京郊外での日本軍・中国軍の衝突である）盧溝橋事件をきっかけに、中国とのあいだの全面戦争に突入する。「日中戦争」である。こうしたなか、国内では、排外主義的・軍国主義的風潮がいちじるしいかまりをみせ、準戦時体制が出来上がる。

さらに日本は「東亜新秩序」を唱え、「ヨーロッパ新秩序」の樹立を目指すナチス・ドイツと接近し日独伊三国同盟（1940）を締結するに至った。日本軍が当時フランス領であった地域（インドシナ半島）に、1940年9月と1941年7月の二度にわたって軍隊の進駐を強行した。このことにより、日本の侵略の意図がいよいよはっきりし、米英と日本との関係の悪化が決定的となった。そして、ついに1941年12月8日に、日本軍は、マレー半島のイギリス軍、およびハワイの真珠湾にいたアメリカ海軍への攻撃をおこなった。「アジア・太平洋戦争」へと至るのである。

戦争のこの大きな三段階（「満州事変」―「日中戦争」―「アジア・太平洋戦争」）は、同時代的には、「満洲事変」―「支那事変」―「大東亜戦争」とよばれ、ばらばらの動きのように扱われたが、じつは一連の戦争の流れに他ならない。現在の日本の高等学校の教科書では、（1931年9月18日の柳条湖事件に端を発する）「満州事変」―（1937年7月7日の盧溝橋事件を発端とする）「日中戦争」―（1941年12月8日のハワイ真珠湾と英領マレー半島攻撃にはじまる）「太平洋戦争」（あるいは、「アジア・太平洋戦争」）という区分による流れを紹介する。しかしながら、全体を通しての名称は与えていない。

三つの論点を指摘しておこう。第一は、日中戦争とアジア・太平洋戦争との関連である。日中戦争に賛成しなかった人びと（主として、知識人たち）も、イギリス・アメリカとの戦争（「アジア・太平洋戦争」）には賛成したことである。ヨーロッパやアメリカが、アジアを植民地としていることに彼らは反対したのである。ヨーロッパやアメリカの植民地化から、アジアを解放しようとしたのである。しかし、彼らは、日本が朝鮮・台湾・樺太を植民地にしていることには、目をつぶっていた。日本の植民地支配は、棚を上げていた。こうして、多くの知識人が「戦争肯定」に向かった。（戦争への）「抵抗から協力への心理の屈折の秘密」がここにある、と評論家の竹内好は論じた（1959）。

第二は、「太平洋戦争」の名称をめぐるものである。この名称は、敗戦直後に占領軍から「大東亜戦争」の呼び名が禁止され、代わって名づけられたものである。アメリカが太平洋を戦場としていたための戦争の呼び方であり、その立場からの命名であった。

「太平洋戦争」の呼称には二段階の過程がある。まずは「太平洋戦争史」の粗い概要が1945年12月の日本の各新聞に連載された。他方、同じ月にGHQ / SCAPが、指令のなかで「大東亜戦争」などの用語を公文書に使用することを禁じた。こうして「太平洋戦争」という呼び方が広く用いられるようになる。ただ、（新聞

太平洋戦争の戦艦大和

太平洋戦争の戦艦大和

連載の内容にとどまらず「太平洋戦争」という命名の仕方にはアジアの視点は見られず、アメリカ中心の名称であることは否めない。

実際には、この戦争は、東南アジアをはじめアジアを舞台としていたのである。さらには、1941年12月以降も、中国との戦争を続行中であった。「太平洋戦争」とは、依然として「中国侵略」が「核心」であり、主戦場は（1941年12月以降も）中国にあったことが、意識から遠のいていく名称である。そのため、現在では、「アジア・太平洋戦争」といういい方がなされている。本稿でも、以下、「アジア・太平洋戦争」という言い方を用いることとする。

戦艦大和の沈没

しかし、第三となるが、依然として戦争の全体を表す名称がない点がさらに指摘できる。（先に触れたように）評論家の鶴見俊輔の提唱により「十五年戦争」といういい方がなされたことがある（1956）。戦前において、次々に起こる戦争が、当時は「満州事変」「日支事変」「大東亜戦争」などと「ばらばらに、ニュースが伝わってきた」と鶴見はいう。しかし、鶴見はそれらの戦争が「ひと続きのもの」であり、また、太平洋でのアメリカとのあいだの戦争に限られたものではないと考え「十五年戦争」の呼称を提起したのである。1931年から1945年までの15年間にわたる戦争、という意味である。

歴史学界と教育界では、この鶴見の提起を正面から受け止め、全体を通じた戦争の名称として、「十五年戦争」と呼ぶことがあった。しかし、いまその語を用いる教科書はほとんど見られなくなった。さらに、近年、ある新聞社が「昭和戦争」といういい方を提唱したがまったく受け入れられなかった。敗戦―戦後50年の年である1995年に、評論家・加藤典洋が発表した「敗戦後論」をめぐる、日本国内では大きな議論が行われた。ドイツでの歴史家論争と同様のものであり、日本おける「歴史家論争」である。死者をいかに悼むか、そのときの悼む主体と対象は、「日本人」であるのか、アジアのすべての死者であるのか、などを主要な論点とした論争が繰り広げられた。このとき、戦争は歴史化される好機会であったけれど、いまだに歴史化されていない。

原因はいくつかある。最大の理由は、東アジアにおける戦後が、アメリカのもとにあったためである。歴史修正主義が登場し、戦争の記憶を揺さぶり、いまだに歴史化されていない。敗戦から70年もたっているのに、こうした状況である。ここにいたるまでの動きを概観してみよう。

戦艦大和の沈没

2.

(1)

一般的に、戦争の経験は、(1)「体験」―「証言」―「記憶」という三つの要素をもち、同時に、(2) それぞれの時期ごとにその要素のひとつが前面に出てくる。すなわち、「体験」として語られる時期、「証言」として語られる時期、そして「記憶」として語られる時期の三段階を推移して、戦争の経験は歴史化されていくことになる。

この戦争の認識は「戦後」の過程でなされていったが、はじめのうちは戦時中に隠されていた「真相」を暴き、あらたな「事実」を提供するなど、戦争の「事実」をめぐるの議論がもっぱらとなった。戦争経験の叙述や読み物風の戦記が多く刊行され、追体験される。このとき、戦時の思想は「超国家主義」として分析され、日本のファシズムのもつ「特殊性」という角度から論じられた。

これは、日本における戦争意識は、被害者意識から始まったということである。加害者意識が、まったく欠如している。こうした意識には「敗戦」とそれにつづく「占領」の形態が大きく作用している。すなわち、日本の敗戦は、「本土決戦」を主張しつつ、そのことが実践されないままに終わった。戦争を遂行した権力がそのまま残ったのである。

敗戦は、開戦と同じく昭和天皇が国民に告げる事態となった。敗戦という経験をしながら権力の転換―交代がなく、人びとのなかで、戦争に対する加害者としてではなく、被害者としての認識が形づくられた。このことは、「敗戦」ではなく「終戦」という意識を、日本の人びとがもつことにもあらわされている。

加えて、アメリカがこの旧来の権力を包摂し、占領政策を遂行したため、いっそう、人びとにおいて戦争に対する加害者意識は希薄となった。東京裁判では昭和天皇は裁かれず、証人としてさへ呼ばれなかった。人びとの意識としては、（東京裁判で裁かれた）軍人たちに「だまされた」という意識が、多数を占めた。

植民地責任もあいまいにされた。大日本帝国が植民地としていたのは、台湾（1895-）、朝鮮半島（1910-）、そして南樺太（1905-）であった。いずれも、日本の敗戦とともに独立したり、解放されたりする。しかし、東京裁判でも、植民地官僚は裁かれなかった。

また、植民地の解放は、敗戦をきっかけとして、「日本国民」が再定義されたことを意味する。植民地時代に

戦艦大和の沈没

戦艦大和の沈没

「日本国民（日本人）」とされていた朝鮮人、台湾人をはじめとする人びとが、あらためて日本から離脱し、故国へ帰ることとなった。

考察すべきは、敗戦後も日本に残った旧植民地の人びとである。彼らは、日本に長く居住しており、それゆえに人間関係も職業上、生活上の関係からも、その後も日本での生活を望んだ。植民地責任を考えるならば、彼らには彼らが望む国籍選択がなされるはずであった。彼らが日本国籍を望めば、日本政府はそれを与えるということがおこなわれるべきであった。

だが、実際にGHQ/SCAPと日本政府がとったのは、逆の政策であった。彼らを外国人とみなし、日本国籍から排除した。植民地責任を自覚しない行為であるが、同時にこうした政策によって、人びとの側も植民地責任を自覚することがなかった。

戦艦大和の沈没

(2)

戦争の認識に画期が見られるのは、1970年前後の時期である。ベトナム戦争が激化するなか、世界的に20世紀前半の歴史が問われた時期である。日本の戦争認識にとって、1970年前後はおおきな転機となる。この時期に、(1)「民衆」の立場からの体験が綴られ、同時に、(2) 加害者意識があらわれてくる。このことを通じ、(3) 戦争の「証言」がなされていくようになる。この動きは、敗戦直後からの「体験」に代わり、「証言」がなされていくことと併行している。

1970年前後の「戦争と民衆」は、兵士の立場からの証言がなされ、また「銃後」が着目され、そこでの証言が収集されたことから始まる。これまで語られることが少なかった民衆レベル、そして民間での戦争体験の証言が出されるようになる。県の事業として行われた『沖縄県史』における沖縄戦での人びとの証言や、各地に結成された「空襲を記録する会」とそこを母体とする「空襲の体験記」の刊行などがその代表的なものである。原爆体験に関しても、議論が積み重ねられてきた。

この「戦争と民衆」の始まりの時点で、証言収集の母体となったのは自治体、そして人びとの活動にもとづく市民運動、学習サークルなどである。

さらに雑誌『暮らしの手帖』『特集 戦争中の暮らしの記録』（1968）に代表される「銃後」の記録も刊行される。同書には、空襲の体験から始まり、配給、疎開の生活や代用品の登場、徴用や学徒動員にあけくれる人びとの日々―戦時生活の様相が書き留められたが、こうした「銃後」にかかわるおびただしい手記や記録が出されていった。とくに女性たちの証言が多く出された。

被害者の観点に止まらず、加害者としての認識が出されてきたのもこの1970年前後の時期のことである。当初は、ルポルタージュやドキュメンタリーの形式を取り、南京虐殺の証言を収集した本多勝一『中国の旅』（1972）や、細菌戦の研究を行った731部隊を追及した、森村誠一『悪魔の飽食』（1981）が提供された。女性の戦争協力を考察した研究も少なくない。戦争に、女性運動の著名なリーダーたちが加わっていったことも、史料を挙げながら告発された。

また、植民地や「満州」へ注目し、アジアの視点で戦争が語られることもなされる。朴慶植『朝鮮人強制連行の記録』（1965）が刊行され、植民地の人びとに対する動員の様相が伝えられた。「創氏改名」や日本語教育の強制など、朝鮮の人びとに対する皇民化政策の解明も行われた。姜徳相『朝鮮人学徒出陣』は、朝鮮人の学徒出陣というテーマを掘り起こした。

国策として展開された「満洲」への農業移民についても、議論がなされる。アジア侵略を理念として語った「東亜共同体」や「大東亜共栄圏」に関して考察がなされた。ただ、南洋についてはまだ時間が必要であった。

1970年前後には、こうして戦闘―国内でのさまざまな体験―植民地体験が綴り合わされていく。加えて、戦時下での抵抗運動の歴史的探究も、重要なテーマとみなされた。戦時下で抵抗をおこなった、キリスト者と自由主義者の発掘がなされた。個人に焦点を当て、清沢列（『暗黒日記』）、正木ひろし（『近きより』）、桐生悠々（『他山の石』）らが紹介された。いずれも、戦時の思想統制に対し不服従を貫いた人びとである。さらに、妹尾義郎や灯台社の明石順三といった、兵役を拒否した日本人の活動が紹介され、論じられた。

戦艦大和の沈没

このほかにも論点が多いが、歴史家・家永三郎が『太平洋戦争』（1968）を著すとともに、『戦争責任』（1985）を著したことに示されるように、戦争研究が戦争責任論と対でなされてきたことは、重要である。戦争責任といったとき、焦点は5つあった。まずは昭和天皇をめぐる議論。昭和天皇の戦争への関与（―その内容は、対英米戦の決定、戦争指導、降伏における役割）を批判的に考察した。昭和天皇の戦争責任論は、その死の前後に再び議論となる。

第二は、戦争犯罪の解明。国際法に反する日本という認識のもとで、戦争犯罪に関する関心がみられた。中国へのアヘンのもちこみ、「毒ガス」を用いての作戦があきらかにされ、さらに「慰安婦」についてのルポルタージュも出された。

第三に、こうした戦争責任論と戦後責任論を見据えながら、東京裁判が論じられた。そして、第四には「民衆」をめぐるの議論もなされる。「民衆」の戦争責任を問うた議論が出されるのである。(戦争中を回顧し、戦後に書かれた自伝である)「従軍記」を分析し、記述されたこととされなかったことに分け入り、戦後においても払拭されない、「民衆」における草の根の保守意識を解明することがなされた。

他方、第五には、言論人や教師たちの戦時の言動を再検討する動きもみられた。教師が生徒に軍国主義を教え込んだこと、メディアが人びとを戦争に煽りたてたことを厳しく追及する。教科書や新聞の文章、さらに証言をその証拠として提出するとともに、戦後に（そのことについて）口を拭っていることへの批判が行われた。

南京大虐殺の犠牲者

したがってといってよいであろう、冷戦体制ということも加わり、アジア・太平洋戦争の考察に関しては、多くの論争や対立が見られた。焦点となったひとつは、南京事件をめぐるてである。1938年に、日本軍が、当時、中国の首都であった南京を占領したとき、一般市民が日本軍によって虐殺される事件が起こった。この南京事件は、どのように呼ぶかということから始まり、「虐殺」の原因や様相、責任の所在などさまざまな議論を引き起こした。日本軍人が、中国人の斬り合いをした「百人斬り」が、当時の新聞報道にみられるが、その真否をめぐるても論争となった。南京虐殺をめぐるては、歴史学の世界を超えた問題となり、南京虐殺の「まぼろし」までが言われた。

南京大虐殺の犠牲者

(3)
こうした動きは、冷戦体制が崩壊するという世界史的な激動が起こった1990年代に入り、被害―加害―被害と加害の重層性をみすえる、という議論となっていく。戦争認識のあらたな段階に入る。湾岸戦争、イラク戦争など、あらたな戦争が登場するとともに、敗戦から半世紀以上の時間がたち、直接の戦争体験者がだんだんと姿を消していくなかで、戦争の語り方に変化が求められたということである。戦争の語りにおいて、現状との緊張関係が、対内的にも対外的にもみられることとなった。あらたな段階といったときに、大きく二つの系列がある。第一は、「慰安婦」の告発に伴う歴史認識の転回であり、第二は、冷戦体制の崩壊による、あらたな戦争の登場による戦争論の深化である。第一の点は、韓国人の金学順ら「慰安婦」とされた女性たちが名乗り出て、日本の戦争責任/戦後責任を追及したことがきっかけとなる。「慰安婦」について、その存在はこれまで知られておりながら、そのもつ問題性が論じられていなかった。しかし、ジェンダーの問題、民族の問題が積み重なるように凝縮した存在として、「慰安婦」をめぐる問題が存在していることが明らかにされていく。こうして、あらたな戦争/戦後責任論として議論が積み重ねられ、アジアとの関係が再考されることとなる。このことと重なり、戦争をめぐる議論において特徴的なこととして、歴史修正主義との対抗がある。さきに、加害者意識から積み重ねてきた論点が、歴史修正主義者によって攻撃される。歴史修正主義者により、「慰安婦」「南京虐殺」「強制連行」あるいは「沖繩戦」をめぐり、出来事をなかったことにしたり、加害者意識を消去したり、あるいは歴史教育の現場から排除するなどの「修正」がなされていく。東南アジアをめぐる歴史修正主義は、(戦争は、欧米からの植民地解放を目指したものだとする)「解放史観」として出されている。

南京大虐殺の犠牲者

第二の点に関しては、「アジア・太平洋戦争論」と「総力戦論」(総動員体制論)、および「帝国論」の提供をあげることができる。時間的には、戦闘の時期に限らず、空間的にもアジアと太平洋の戦線に目を向けようという戦争認識である。戦後（冷戦の過程）に、戦時の課題が残されるとともに、あらたな問題が添加されたとの認識をもち、(植民地を有していた)「帝国の戦争」として把握しようとも試みるものとなった。帝国の戦争のなかにもえてくるジェンダーのありようや、マイノリティの動員といった統治のテクノロジーに着目し、抵抗と協力、支配と翼賛の微妙なありようにも踏み込む戦争認識である。「銃後」に力点をおき生活の局面から戦争に接近するとともに、前線にも目を向け「戦場の諸相」を描き出す。また、植民地を巻き込んだ「帝国の戦争経験」を描き出し、帝国と植民地間に止まらず植民地間でも頻繁に行われる移動―人流と物流のさまを記すことにより、巨大な社会変動をもたらした「アジア・太平洋戦争」像が多角的に考察された。

個―家族―社会（地域、集団）―国家、さら国家・植民地間、植民地間をふくむ国家間の次元で、「アジア・太平洋戦争」が明らかにされたということとなる。

他方、「帝国論」として、大東亜共栄圏論を軸とする、あらたなアジアと植民地・占領論がだされる。これまで東アジアに比重があった目を、東南アジアに向け、インドネシア、ビルマ、フィリピンなどで傀儡政権が作られること、しかしそこでは各国の状況があり、占領に止まった場合もあることが論じられた。

「帝国論」においては、帝国と植民地とを単純に二分するのではなく、相互の影響に目を向け、日本軍兵士にされた植民地人という、複雑な問題を考察する。日本の戦争責任と戦後責任、さらに植民地責任をあわせて問う姿勢が見られるようになる。移動(移民、引揚げ)にも関心がむけられ、論点が深められた。こうした観点から、兵士論と戦場論が、あらためて焦点となった。とくに、沖繩戦に議論が出された。メディアと戦争にかかわっては、ビラや宣伝、あるいは軍隊マニュアルから戦争と軍隊を描こうとする。なかでも、ジョン・ダワー [John Dower]『容赦なき戦争』(War without Mercy 1986) は着目すべき考察である。『容赦なき戦争』は第二次世界大戦を「人種戦争」と把握し、アメリカとともに日本のプロパガンダを考察し、戦争における自己認識と他者認識を分析したものである。闘う相手を「他者」化し「敵」として自分たちとは異なった存在とする―「敵イメージ」が、「別の人種」「別の生物」とみなされ、「人種的ステレオタイプ」を負わされ、サルなどの動物として表象され、「人種」が刻印されることを述べた。ダワーは、ビラ、ポスター、マンガや映画を用いて「人種偏見」を描くと同時に、そのことゆえに、死体から耳をそぎ、金歯を奪い「戦果の証し」としたり、捕虜を虐待し、「果てしない殺戮」をおこなったことを指摘する。また、日本のみが「特殊」ではなく、アメリカも同様に「人種偏見」ゆえの非道を行ったことを指摘した。ダワーは、ながらく(肯定するにせよ、否定するにせよ)日本の「特殊性」を論じてきた研究に対し、日本の同質性―日本を普遍のなかにおいて、そのうえで批判的に考察する歴史認識を示した。こうした認識は、戦時と戦後の連続 / 非連続、「体験」から「証言」へと移行していた戦争論が「記憶」の領域に入り込んできていることと連動している。戦後の過程で考察されてきた戦後の戦争像の検証といえるであろう。

南京大虐殺の犠牲者

このように論じてきたとき、歴史教育のもつ意味は大きい。日本の教科書には検定制度があり、執筆者の考えがすべて教科書に書かれているわけではない。さきの家永三郎は、執筆した教科書が検定で不合格(翌年、条件付合格)とされたことに対し裁判に訴えた(1965年に提訴)。また、1982年には、日本軍が華北へ「侵略」したとしていた教科書の記述が「進出」と検定で書き改めさせられたことなどのため、中国や韓国が抗議し外交問題となっている。2007年に、沖繩戦のなかで日本軍が沖縄県民の「集団自決」に関与したという教科書の叙述に対し、文部科学省が修正を求めたときにも抗議運動が見られた。あるいは、(中学校の教科書にかかわって)「あたらしい歴史教科書をつくる会」が結成され(1996)、(これまでの動きとは逆に)日本によるアジアへの「侵略」という歴史認識―戦争認識を拒否する教科書が出版されました。

こうして歴史教科書の記述がしばしば政治や外交問題になるが、そのときには戦争にかかわる記述が多く焦点となる。戦争が歴史化されていないことを示すとともに、戦争の歴史認識が国内のみならず国際的にも問われているということである。戦争を論じるときには、かかる状況を念頭に置く必要がある。



Ishiuchi Miyako 石内都 אִישִׁיאוּצִ'י מִיֵאָקוּ

ひろしま / *hiroshima* #53 הִירוֹשִׁימָה

2007

Blouse, Abe Hatsuko, C type print

חולצה, אָבֵה האצוקו, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka / Aya Tomoka

באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

108x74

惨事写真へのアプローチ:鑑賞の手引き

ジュリア・アデニー・トーマス

惨事と写真は、共に「時」というコンセプトと複雑な関係で結びついている。両者は時を濃密な瞬間に凝縮し、純化させることができるのだ。両者はまた、トラウマを伴う記憶として、時の周期的で限らない反復を引き起こす。さらに、惨事と写真は時を超え、状況によってはその衝撃力を高めることもあり、そして次第に薄れながら永遠に歴史の中に埋もれてしまうこともあるのだと言える。今回の展覧会に出品しているアーティストたちは、戦争の記憶というものはいかにして存在すると同時に欠如しているのか、隔てられていながら即座に再現できるのか、そして恐らくは最も重要な点だと思われるが、それが移ろいやすいものであるのかを、惨事とカメラワークにおけるこの三つの関係を巧みに扱い、我々に示してくれるのである。戦争の記憶とは、様々に形を変える、じっとしていない亡霊のようなものなのだ。

当展覧会『ヒロシマを越えて:抑圧されたものの回帰——日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶——パフォーマティビティとドキュメンタリー』に参加している日本人アーティストたちは、日本が経験した「戦争の過去」という名の亡霊に魅入られている。また同時に彼らは、その亡霊に精通したマスターでもあるのだ。彼らの芸術作品は、交霊術にも例えられる。呪文を唱え、戦争の亡霊を呼び起こす。そして意のままに姿を出現させ、実体を与え、以下の三つの時間性において過去を詳らかにするのだ。すなわち遠い過去、永遠に繰り返す瞬間、そして時が経つにつれて姿を変える慌しい同伴者という三つの時間性においてである。戦争終結時における濱谷浩の《敗戦の日の太陽》に始まり、今日の作品に至るまで、日本のアーティストたちはこの一筋縄ではいかない歴史にその才能を捧げてきたのだ。

ならば、展覧会を鑑賞する側はどのように作品と向き合えばよいのだろうか。我々の大半は日本の亡霊に精通しているなどとは言えないであろう。それどころか、自国の亡霊を呼び起こし、その姿を思いのままに操ることなどできるはずもない。では、我々はギャラリーで、または図録の写真をどのように鑑賞すればよいのだろうか。倫理的、そして恐らくは政治的な応答を求めてくる作品を、どのように見るべきなのか。文化的、時間的隔たりを考慮すると、この惨事を、その真ただ中において、またはその余波において、どう鑑賞すべきかを知り得るのは簡単ではないであろう。本論では、倫理的に「見る」という作業とはどのようなものなのかという問いを検証する。まず、筆者の研究対象が主に静止画像であることに触れておきたい。なぜなら写真とビデオは全く別の芸術表現だと認識しているからである。カメラで撮るとい意味では似ているが、鉛筆で書かれたものが全て同じではないように、写真とビデオは似て非なる表現媒体なのだ。詩や小説、楽譜や素描など、同じ鉛筆で書かれたもののだとしても、我々は、これらに同じ批評的分類を用いるわけではない。同様に、カメラで撮られたものを全て一様に論じるのは、最善のアプローチとは言い難いのである。なお、この手短な手引きにおいて、ビデオ作品に関する説明が断片的になることをお許し頂きたい。

まず「写真の不動性」に対する「倫理的行為」の論点から説明を始めよう。英語に「Hope has wings (希望に翼あり)」という言葉の言い習わしがあるのは、周知の通りだろう。希望は羽ばたくことができるが、写真が動くことはない。親切は様々な形をとるが、写真が変容することはない。時は癒しをもたらすが、カメラは時を止める。これらの例えが示すように、倫理の語法は時間性と行為を強調するが、一方で写真の語彙は、しばしばその表現媒体の不動性を顕著にするのである。正義や平和、思いやりを促す役割を写真に望む多くの人々にとって、「善行」を後押しする動的エネルギーと、時間が止まっている写真の静的特性の間にあるこの緊張感、フラストレーションの原因であった。写真は共感や行動を喚起すべきものであるが、一方で何も突き動かさないように見える。表現媒体そのものに問題があるという人もいる。写真は無力でわい

1. 註:本論の改訂版として、以下の論文が2015年12月に出版される予定である。"Hope Flies, Death Dances: Moving Toward an Ethics of Seeing", *The Ethics of Seeing*, Jennifer Evans, Paul Betts, and Stefan-Ludwig Hoffmann, eds. from Berghahn Books.

歴史と写真の関係における興味深い研究は、以下の文献を参照のこと。Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, completed by Paul Oskar Kristeller (Princeton: Markus Weiner Publishers with a new preface, 1995. Originally published by Oxford, 1969).



濱谷浩 『敗戦の日の太陽』
新潟県高田市・1945年8月15日正午
図録 p.10

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

化的、制度的構造やその言説である。総合すると、この三つの学説は、我々が目で見える物はすべて、以下の要素で形作られていると明言している。我々が使う機械の装置、目と脳における身体的、電氣的、化学的相互作用、そして社会的、政治的、視覚的文脈といった要素だ。こう考えると、鑑賞者が倫理的に戦争被害の写真を見るためには、有効な文脈化を必要とする込み入った多段階のプロセスが必須である。破壊された町の航空写真が筆者の心の機微に触れなかったのは、そのイメージとしての特性、またはその文脈のためであって、扱っている題材には起因しないと言えるかもしれない。

文脈的鑑賞

「現前的アプローチ」は、当展覧会の作品鑑賞において、あまり役に立たないかもしれない。テルアビブ大学ゲニヤ・シュライバー美術ギャラリーミシェル・キコイン財団に展示されている日本の写真やビデオ作品は、何よりも第一に、戦争の現実の提示 (presentation) ではなく、表現 (representation) である。倫理的応答を促すには文脈化を必要とする。しかし皮肉にも、この文脈化という作業はまた、作品を日本の帝國的な戦争というコンテキストから解放し、我々はそれらの作品に向かい合う時、自国の戦争についても同様に思いを巡らすのだ。終戦当日に太陽を撮影した濱谷浩の写真を例にとって考えてみよう。1945年8月15日における太陽系の中心に位置する恒星の客観的な記録として見るならば、写真からはその場所の大気の状態以上のものはほとんど何も伝わってこない。このアプローチは完璧に「現実的」ではあるが、写真が伝える真実を掴むには、フレームを越えた情報を要するのである。とりわけこの写真のタイトルは、昭和天皇の声が初めてラジオ放送され、国民に「終戦」を伝えた直後という特別な瞬間に言及しているのだ。我々にはその謎めいた写真から、濱谷自身も奉仕した帝国が降伏したというニュースを、彼がどう受け止めたのかを正確に知ることはできない。また濱谷が写真を見る側に何を感じ取って欲しいと願っているのかも明確ではない。この太陽は日本の恒久的な本質を表しているのだろうか、あるいはその敗北を意味しているのだろうか。世界の不変的中心を見いだすことが狙いなのか、もしくはその不安定さを認識しようとしているのか。鑑賞者は複合的な歴史の枠組みの中で、これらの問いに思いを馳せるに違いない。すなわち日本の歴史、1930年代から40年代に参戦した国々、濱谷自身の戦争との関わりや『怒りと悲しみの記録』のような後期の作品、または日本人、イスラエル人、アメリカ人など我々自身の現在の立ち位置という枠組みの中において思索すべきなのだ。自国政府の行為において、我々が曖昧な共謀関係を持っているという疑念は、すべての市民に付きまどっている。

文脈的鑑賞

ここからは、ほかに適当な言葉が見つからないのだが、筆者が「文脈的」鑑賞法と命名した第二のアプローチについて考えてみたい。写真が倫理的な役割に貢献するのは、入り組んだ物質的、論弁的、社会的構造におけるその立ち位置故に他ならない。このアプローチをとる批評家たちは、写真が鑑賞者の目を問題に向けさせ、問題解決に寄与するような作用を起こす見込みは、不安定であり期待できないと論じがちである。「現前的」アプローチに見られる数学的正確さはここにはないのだ。スージー・リンフィールド

[Susie Linfield] は、「真の論点は、我々がどのように残酷なイメージを使うか」であると主張する⁹。「暴力の強さと暴力のイメージは・・・根本的に同等でない弁証法を成立させる。」その弁証法は、行動、創造力、そして団結を通してのみ希望をもたらすのだ¹⁰。世界を覗き見る透明な窓という意味での写真とは異なり、ここでの写真は傷つき貧窮し、絶望している人々のために嘆願の意を表することが可能となる。彼らを本質的に理解するための概念的枠組みを構築する気概のある人々や組織が同盟できた場合に*のみ*、という条件付きではあるが¹¹。

文脈的鑑賞

写真鑑賞において、一例を挙げれば、見出しやタイトルは決定的な要因となる。例えばレベッカ・ソルニット [Rebecca Solnit] は、画像に付けられた言葉によってまるで手品のように写真本来の意味合いを変えてしまうことがあることを説得的に示している。『ロサンゼルス・タイムズ』は、2010年におきたハイチ地震のニュースで、熱帯地方の太陽から被災者たちの身を守るために布を確保した一人の生存者を、「火事場泥棒」と呼んだ。ソルニットが提言するように、もし『ロサンゼルス・タイムズ』が彼に「創意に富んだ救済者」という見出しを付けていたならば、この写真は人道的行為を広く伝え、また命に危険が迫るような事態のなかで、このような救助活動が最も有益であることを知らしめることができたであろう。「火事場泥棒」という見出しは、避難所やシャベル、食料や水を提供する救助要員の必要性ではなく、むしろ警備体制を強化し、銃を装備した警察官の待機を要するというメッセージを写真が伝えているかのような印象を与えてしまう¹²。リンフィールドとソルニットは、長く続く不変かつ普遍的な力としての写真に関して楽観視しているわ

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

けではないが、人を動かす力に期待を持ちつつその可能性を信じているのだ。もし写真が制度的に適切な方法で位置づけられたなら、権力的な体制や残虐行為に挑み、困窮している人々に対する惜しみない援助を促し、将来に向けての人道的解決と提案を後押しできるであろう¹³。文脈的に理解すると、小泉明郎のビデオ作品《若き侍の肖像》(2009) において、神風特攻隊が終戦間近に書いたスピーチを俳優が朗読するという体裁をとるように、写真は現在と過去の間の弁証法を創りだすことができる。また、我々が皆、複雑で心地良くはない過去を直視することができたとき、写真はアメリカ人、イスラエル人、あるいは日本人というそれぞれの現在の立ち位置の間に、弁証法を創りだすことができるのだ。

文脈的鑑賞

「文脈化」は、善に向かって常に有望な道を開くことができるのだろうか。答えはノーだ。写真が望ましい影響力を持つためには、多くの書き手たちが写真の透明性という主張を退け、それらに「善行」を行わせるためにはイメージの「埋め込まれている」という特質を考察すべきだと提言する。同時に写真は最も権力的な制度、すなわち決して真実を開示することのない国家という制度に組み込まれているとも論じられ得る。ほとんど全ての写真は常に権力側が作った現実を写してみせるものだ^と提唱する者もいる。ジョン・タッグ [John Tagg] を初めとする理論家たちは、写真は体制の隷属的地位に甘んじていると非難してきた。タッグは、米国農業安定局的な描写、すなわちリベラルたちがニューディール政策のアイコンとして愛して止まなかった黄塵地帯の貧しい農家の写真でさえ、資本主義的な統治戦略の共犯者であり、完全に統治に組み込まれていると見なしているのだ¹⁴。我々は常に、ジェームズ・スコット [James Scott] の言うところの、「国家のように」見るという行為を行っているのだ¹⁵。なぜなら写真が提示する現実は、権力の側の制度や言説の外部にあり、それ故それらのものに異議を唱えることができる現実ではない。すなわち、現実はその自体権力がもたらすものなのである。タッグは次のように主張する。ドキュメンタリー写真は、「歴史的に形作られた観察—統治の手法にすでに取り込まれており、また真理と感覚という体制の歴史的形態に拘束されているため」、「それが打倒しようとする標的である社会秩序そのものと根本的に」結びついていると考えられると、彼は論じるのだ¹⁶。従って、写真の写すイメージは、常に権力のそれであり、常に残虐行為を犯す力を持つ側に寄り添い、人道的価値観を擁護するような手段にはめったになり得ないのだ。このような解釈において、ほぼ全てのイメージは、抑圧的行為を支持する——そして隠蔽する——という意味で、「残虐的」と見なされるかもしれない。政治形態が倫理的でなければ、写真のイメージも倫理的にはなりえない。避難していた家族たちが焼死した潰れた建物の写真を見る時、筆者は軍事任務の成功を調査する偵察目的の写真家の視点しか採用できない。この廃墟をただ眺めるのは、非倫理的な鑑賞態度である。タッグが提示する重要な論点については再度言及する。

文脈的鑑賞

写真を動態化し倫理的行為を促す第三の方法は、審美的アプローチである。この場合鑑賞者は、写真家がイメージとそれを超越するものとの関係性を構築するために、被写体をどのような枠組みで写真に収めているのかに注意を払い、辛抱強い鑑識眼を持って写真に向き合うのだ。写真に提示される情報に対するショックを伴う応答も、イメージの多様な文脈的分析も、この審美的アプローチにおいては適切ではない。審美的鑑賞は、単なる個人的趣味の問題ではない。このアプローチは、「現前的」アプローチにおける、残虐的なイメージが必然的に見る者にショックを与えるべきであるという主張や、イメージがどのように権力構造に対抗したり、その体制を補強したりするかを分析する「文脈的」アプローチと比べても特別に奇異なものではないのだ。写真を見た時どう感じるかは、鑑賞者個人の政治的信念や共感を喚起する想像力、または知的能力に依るところが大きい^が、倫理的行動を後押しするための写真の動態化は、個人の趣味を越えた特別なプロトコルによって可能となる。言い換えると、我々の物を見るという行為は、社会的に、歴史的に、また個人的に特定されているのだ。審美的鑑賞法において、これらのプロトコルは「残虐的イメージ」と「倫理的イメージ」のように分類され得る、構図における表現形式の原理と深い関わりがある。

文脈的鑑賞

審美的鑑賞法における残虐的な写真と倫理的なそれとの違いは、バルトの名高い分類法であるボルノ写真とエロティックな写真の違いに類似すると筆者は考える。バルトはボルノとエロティシズムの違いを次のように説明している。エロティックな写真は「微妙な一種の場外」または「魂と肉体を兼ねそなえた一個

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

文脈的鑑賞

の存在の絶対的な素晴らしさ」に向かわせながら、枠組みを破るのだと。優雅な音楽と共鳴するかのようなバルトの声を、いささか長くなるがここで引用したい。

ポルノ写真は一般にセックスを写し、それを動かない対象（フェティッシュ）に変え、壁龕から外に出てこない神像のようにそれを崇拜する。私にとっては、ポルノ写真の映像にプンクトゥムはない。その映像は、せいぜい私を楽しませるだけである(しかもすぐに倦きがくる)。これに反して、エロティックな写真は、セックスを中心的な対象としない(これがまさにエロティックな写真の条件である)。セックスを示さずにいることも大いにありうる。エロティックな写真は観客をフレームの外へ連れ出す。だからこそ、私はそうした写真を活気づけ、そうした写真が私を活気づける。プンクトゥムは、そのとき、微妙な一種の場外となり、映像は、それが示しているものの彼方に、欲望を向かわせるかのようになる。といっても、ただ単にその裸体の《他の部分》にむかわせるということではない。ただ単に、ある行為をおこなう幻想に向かわせるということではない。魂と肉体を兼ねそなえた一個の存在の絶対的な素晴らしさに向かわせるのである¹⁷。

バルトにとって、ペニスのイメージはペニスでしかなく、究極的には退屈なフェティッシュにすぎないのだ。一方、恋人を連想させる写真は、気持ちが高まる高尚な何かを見る者にもたらしてくれる。バルトのアプローチにおいて、構図は表現形式として重要な要素である。ポルノ写真におけるイメージは、フレームの中に被写体を固定し、鑑賞者をも束縛する。一方で、エロティックな写真はフレームを破り表現豊かな構図で「絶対的な素晴らしさ」への期待と、あらゆる倫理的希望の背後に存在するすばらしいユートピア空間に向けて鑑賞者を動かさずにはおかないのだ。

ここで審美的アプローチと先に述べた現前的アプローチの相違点を説明しておきたい。現前的アプローチでは、鑑賞者は写真の題材に対してのみ応答する。写真に写る衝撃的で、残虐で、我々の倫理的行為を求めるものは、実際に起きていることである。すなわち、これが現実だと知らしめているのだ。審美的アプローチは、写真の題材よりもむしろその形式上の特性に重きを置いている。すなわちバルトの用語を借りるならば、鑑賞者を退屈させるか、あるいはその心を動かすかを決定づける表現形式的作意に主眼を置いているのだ。広島平和記念資料館で収集された被爆者の遺物を繊細な作品に昇華させた、石内都の《ひろしま/hiroshima #13》(2008) を例にとってみよう。この作品では遺品が礼と敬意を尽くして取り扱われ、簡素な日常品が特別なオーラをまとうのだ。あの8月、熱線のなかで消えていった命を、石内は法廷で通用するような記録写真として撮るのではなく、表現形式的作意で鑑賞する者を原爆の恐怖を超越した領域にいざなうのだ。イメージの枠組みを破壊し、さらにその先の何かをさし示しながら、これらの遺品は曲がりくねった絶望的なエネルギーを表現するべく配置されている。鑑賞者は1945年8月6日の出来事に思いを巡らすだけでなく、ここに提示される人間の在り方、はかない肉体、防護衣の薄さ、アイデンティティー、イデオロギーなど、我々が日常的に携えているものに思いを馳せるのだ。石内は鑑賞者の弔意を願うと同時に、「ある行為をおこなう幻想に向かわせ」ながら、美に触れるよう導くのである。それは「平和」と呼ぶに相応しいと言える。

これら三つのアプローチで重要なのは、鑑賞者を揺さぶる力、または作品との活気に満ちた交わりへの後押しである。この鑑賞者と作品の関わり方は、以下のように理解される。(1) 残虐描写を目の前にした時の直接的な反応 (2) 文脈化における共感的理解 (3) 審美的表現に鼓舞される卓越への憧憬、の三点である。この三つのアプローチはいずれも、止まっている写真に動的生命を吹き込むことができるのだ。写真の目録を作る作業のなかで、筆者は残虐的写真と人道主義的写真、または災害の記録と救済への尽力や、最悪の事態を阻止するようなメッセージ性のある写真との間にある線引きは、一つだけではないのだと提唱しようと試みた。同じ写真のイメージがアプローチによって残虐性の記録にもなり得ると同時に、善行へのインスピレーションにもなるのだ。それぞれのアプローチにおいて、時に相反することがあるかもしれない。見る者の反応を方向付けるような題材がある一方で、美の原理が別種の感慨を呼び起こ

し、時に道徳的権限を制度的な背景に付加し、時にその倫理的価値に疑念を抱かせる、というように。言い換えるなら、写真における道徳という概念は、決した安定したものではないのだ。純然たる善対悪で成り立つ世界観を持つ人々には、この不安定さは困惑の種になるかもしれない。しかし正しいアプローチで写真に向き合えば、常に鑑賞という行為から何かを得ることが可能となるのである。倫理的鑑賞とは予測の難しい作業であると感じてイメージのアプローチに臨んでほしい。それは時間を要し、イメージに対して目を解きほぐす手間のかかる作業なのだから。

結びにかえて。写真の動態化という作業は、それ自体が倫理的である必要はない。残虐の写真もまた力強さを兼ね備え、その描写を通してエネルギーを増すこともあるのだ。ジョン・タッグの論説がほのめかすように、静止画像は、革命が不可能であることを知らしめるために動態化されるのかもしれない。写真は抑圧と暴力の走狗としても、希望の扇動者としても用いられ得る。写真は悪であり、善でもあるのだ。つまり希望は飛び立ち、死は踊るのだ。あらゆる物の動態や心の動きといったものは、本来道徳とは相関性がない。それでも肉体や精神や心が——またはこの三つが統合して——動き出さなければ、良くも悪くも何も変わることはない。そしてもし写真が善を行うのなら、写真は静止状態から抜け出さなければならぬ。動的でないイメージ、あるいは見る者を動かさないイメージは、間違いなく我々を現状に縛り付けるであろう。そのようなイメージはやがて消えてゆき、その写真から生まれたはずの希望も消え去ってしまう。冒頭で、静止画像と倫理的行為の隔たりを克服するにあたり、我々は写真をどのように動態化させることができるだろうかという問いを投げかけた。筆者はこの質問の言い回しを意図的に選んだ。イメージを倫理的なものにする仲介者は「我々」なのである。一番大切なことは、様々なかたちで我々が高い関心を持つことなのだ。写真やその他芸術における表現手段は、我々により良い道を示してくれる。それは倫理的と呼んでも差し支えなからう。しかしそれらが示すのは、倫理は我々の中にあり、イメージの中に存在しているのではないということだ。『ヒロシマを越えて』のアーティストたちは、我々が作品と向き合うための手段を示してくれている。しかし行動を起す原動力となるのは、我々自身の心とエネルギーなのである。



石内都 『ひろしま/hiroshima #13』
2008年
図録 p.194-195



צלם לא ידוע 作者不明 Anonymous
 מגדלור אֶלֶוּאֶנְפִי ומקדש גאראנבי 同神社 鵝鑾鼻灯台
 Pingtung County, Taiwan 台湾・屏東県 טאיוואן
 Japanese postcard, 9x14 cm. 日本製 八ガキ
 Date between 1918-1933 מתוארך בין 1918-1933

שיטאמיצ'י מוטויוקי 下道基行 Shitamichi Motoyuki
 鳥居 #02 アメリカ・サイパン Torii #02 Saipan, USA | Torii series, 2006-2012
 טוריא 02 סאיפן, ארה"ב | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist
 תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61

記憶・トラウマ・芸術

竹中晶子



1945年7月31日の夜、第五師団広島西部第十部隊の所属兵たちが広島発九州行き貨物列車に乗り込んだ。太平洋沿岸の海岸に到着すると、兵たちには、爆雷1個と手榴弾2個が渡され、蛸壺壕を掘ってそこに身を潜めるように命じられた。彼らに下された命令は、やがてこの海岸に上陸してくる連合軍に対して自爆攻撃をかけるようにというものだった¹。2週間後の8月15日に昭和天皇が終戦を宣言するまで、彼らは蛸壺壕に隠れ続けた。終戦から2ヶ月後、第十部隊の一員は連隊本部を訪ねるために広島に戻り、そこで皮肉な現実と直面して愕然とした。彼自身を含め、日本の人々を守るために死ぬはずだった特攻部隊の兵士の多くが生き残った一方で、広島の一一般市民の大多数が8月6日に町の上空で爆発した原子爆弾により命を失っていたのだ。

男の名は福島菊次郎。彼はやがて有名な報道写真家になった。1945年秋の体験は福島をこの町に心情的に強く結びつけ、同時にその復興を見届けなければならないという使命感を生んだ。以後、彼はカメラを持って何度も広島に戻った。広島で目にした出来事は政府の欺瞞の結果なのだ、福島は後に語っている。被爆者にとっての終わらない地獄は、彼の考えでは国際平和都市としての広島の公的なイメージから完全に乖離している。復興の過程で広島は、完全に破壊された都市から「国際平和文化都市」へと自己イメージを作り変えていったが、その陰で多くの被爆者は自国政府からの差別と不適切な対応に耐えなければならなかったのだ²。福島は40年の間、毎年広島に戻り、人々の目から隠されてきた被爆者の家族たちの苦悩を記録に残し続けた³。

広島のいびつな復興の様子を記録に残そうとしたのは福島だけではない。原爆投下の12年後の1957年に初めて広島を訪れた土門拳は、原爆がいかに長期間人々に影響を及ぼすかに大きな衝撃を受けた。戦争の傷跡が残る市街地、原爆病院の患者、そして被爆者の傷ついた肉体などを撮影した彼の写真集『ヒロシマ』は、1958年に発表された⁴。その10年後に再び広島に戻り、被爆者が依然直面している苦しい現実や、戦後に誕生した世代も免れられない放射能の影響をカメラに収めた⁵。福島、土門の二人とも、広島の実験は、新しい平和公園を中心とする都市の復興によって終わったわけでもなければ、そう見なすべきでもないと考えていた。

本稿の冒頭にこの二人の写真家を取り上げたのは、戦争を視覚的に表現しようという両者に共通する偏執的ともいえる情熱は、本展に繰り返し登場するテーマでもあるからだ。多くの写真家が広島にこだわり、原爆投下から数年、数十年後も終わらない生存者の苦しみを記録に残した。また菊池俊吉や木村権一のように、広島の人々への放射線の影響を撮影して発表した写真家もいる。近年では広島町や人々以外のものに注意を向けている写真家もいる。例えば石内都は定期的に広島に通い、広島平和記念資料館に保存されている、原爆で亡くなった人々の遺品の撮影を続けている。遺品は「私を待ち受けてくれたかのように・・・気が遠くなるほどに長い時間をかけて、私の目の前に現れる」と石内は言う⁶。広島というテーマ自体が、写真家たちをインスパイアしているのだ。広島市現代美術館は定期的に、「『ヒロシマの心』を最も体現する」芸術作品に対してヒロシマ賞を授与している⁷。

日本における戦争芸術のテーマは広島に限定されるわけではない。1931年9月から1945年8月まで15年近く続いた太平洋戦争の多くの側面が、さまざまな芸術家の関心を集め続けている。そして今なおこうした芸術作品を生み出しているのは、戦争を個人的に体験し、生き延びた人々だけではないのだ。1945年以降に生まれた、あるいは親世代でさえ戦争を体験していない若い芸術家も戦争からインスピレーションを受けた作品を生み出している。終戦から何十年も経ってから生まれた彼らがなぜ、太平洋戦争をテーマにした作品を発表し続けているのか？十五年戦争をテーマにした写真やビデオを紹介する本展への理解を深めるため、本稿では過去へのこうした執着の歴史的、理論的な説明を試み、特に第二・第三世代に注目したい。

Yamashiro Chikako 山城知佳子 יאמאשירו צ'יקאקו

あなたの声は私の喉を通った
Your Voice Came Through My Throat
קולך יוצא מתוך גרוני
2009

Single channel video, 7 min
וידאו בערוץ אחד, 7 דקות

Courtesy Chiba Yumiko Associates, Tokyo
באדיבות צ'יבה יומיקו, טוקיו

受け継がれた記憶のトラウマ

広島の様子を写真に収める試みは、太平洋戦争の惨禍を記録しようというはるかに広い動きの一環をなしている。例えば広島大学で地質学を教えていた長岡省吾は広島市の上空でリトルボーイが爆発した翌日の1945年8月7日に、原爆の熱線で変形した品物を集め始めた。長岡の収集した品々はその後、広島平和記念資料館の展示品の基礎となった⁸。戦争を生き延びたその他の人々も、1970年代になると無形（書き留められ、語り継がれ、また視覚的に表現された戦争の記憶）や有形（戦闘や空襲、原爆などの戦時中の惨禍を生々しく物語る遺物）の戦争の記録を集め、保存するようになった。1960年代における高度経済成長期の日本社会の激動で戦争の記憶が風化しつつあるという焦燥にかられた多くの人が、戦争に関する品々や記憶を集め、保存し、紹介するようになったのだ。と同時に、戦争の記憶を美化し、戦死者を英雄視する風潮が現れていることを、生き延びた語り部たちは憂慮した⁹。この風潮に対抗するには「真実の」体験を記録に残すことが必要だと、多くの人が考えた。また多くの活動家にとって、戦争体験を語り継ぐことは平和を唱えることにつながっていた。特に日米安全保障条約（安保）やベトナム戦争を戦うアメリカ軍への日本の協力の是非について社会が騒然としていた1960年代には、太平洋戦争の悲惨さを世に知らせることは戦争反対を表明する一つの方法だった¹⁰。

しかし戦後生まれの世代が戦争に関する品物を集め、記録し、展示するようになると、それは単なる保存行為からより政治的な主張を込めたものへと変質していった。戦後世代の多くは、戦時中の苦しみの記憶は将来戦争を起こさないための教訓とすべきだと考えている。これは、日本国民は国の交戦権を放棄すると定めた日本国憲法第九条の変更が現在取りざたされていることに対する批判だ。また戦時中の記憶は、自国政府に無条件で従うことに対する警告でもある。つまり過去の戦争において、日本政府が自国民に犠牲を強いたことを忘れないためのものなのだ。同じ問題意識を持つ芸術家たちも、太平洋戦争に関する記録や品物を保存し、展示するだけでなく自ら視覚的に表現することによって、人々の自覚を促し、現代社会を批判的に捉えることを求め、そしてより一般的には平和を希求しているのだ。

ここでは戦争を表現することに多くの人を駆り立てるもう一つの要素、つまり戦争のトラウマについても考えたい。これは決して戦争を直接体験した人々だけが抱えるものではなく、現代の日本社会——終戦から70年たった今でもまだ過去の戦争に囚われている社会——に暮らしているという事実起因するトラウマも含む。このトラウマを抱えているのは、本展に参加している写真家たちも属す第二・第三世代だ。1945年から数年、あるいは数十年後に生まれた世代が戦争に関する作品を多数制作しているもう一つの理由を、トラウマ克服のプロセスに関する研究に絡めて考えてみたい。戦争を生き延びた人々の子供や孫世代である第二・第三世代もまた、両親や祖父母から直接受け継いだ記憶だけでなく、彼らが育った環境に内在する記憶から大きな影響を受けていると考えられるのだ。

この意味で、「ポストメモリー」という概念が役に立つ。マリアン・ハーシュ [Marianne Hirsch] が提唱したこの概念は、家族の中で世代を超えて受け継がれる記憶のことだ。またトラウマの考察において不在と喪失の間の大きな相違を解明したドミニク・ラカブラ [Dominick LaCapra] の研究からも、得るところは多い¹¹。ハーシュ、ラカブラのどちらも、ケーススタディとしてホロコーストを取り上げて理論を組み立てた。ホロコースト研究を通じて得られた思想や発見は、日本のポストメモリー世代がその負の遺産に対峙した方法を理解する一助となる。しかしホロコーストの犠牲者に関する理論が日本の戦争経験の理解に役立つという事実には、何か穏やかならざるものがある。それは太平洋戦争に関して、日本では被害者意識が強いことと無関係ではない。加害国におけるこの強い被害者意識について、本稿の終わりで述べることにする。

ホロコーストの記憶を研究するなかで「ポストメモリー」という概念を提唱したハーシュによると、この世代は「誕生以前に起きた出来事の物語に支配された環境で育ち、遅れてきた彼ら自身の体験は、前の世代が体験した、理解も再現もできない悲惨な出来事の物語に取って代わられた¹²」。ホロコースト生存者の子供たちの手になる文学やその他の作品を研究したハーシュは、「親世代が非常に悲惨な出来事を体

験した場合、その記憶に強く共感した子孫はこの共感ある種の記憶と捉え、極端な場合には自ら体験していなくても擬似的記憶としてこれを共有する場合がある」と主張する¹³。しかしもちろんこうした追体験は直接的な原体験とは違う。そして受け継がれた記憶は、子世代の住む社会からも影響を受けて形を変え続けるのだ。

ハーシュが述べているのは家族内でホロコーストの体験談がどのように語り継がれるかということだ。しかし同じパターンは戦後の日本にも見られる。例えば1960・70年代の日本で子供時代を過ごした人間が戦争体験に触れたのは親や祖父母からだけではなかった。彼らの多くは日本と日本人を戦争の被害者とする物語に囲まれて育ったのだ。夏休みの課題図書ではしばしば戦時中や終戦直後の銃後の生活が取り上げられた。そこには戦争孤児、破壊された市街地、放射能の後遺症に怯える広島の人々、そして戦争遂行のために殺された動物などが登場した。テレビではすべてを失った子どもを主人公とするドラマがよく放映された。こうした大衆文化は巡り巡って親や祖父母の個人的な体験談を、日本の歴史というより大きな過去に結びつけた。戦時中に銃後で苦勞し喪失を体験したという個人的な物語は平和を希求する教訓として、彼らの子供時代を支配したのだ。子供たちが最もよく耳にしたのは、(親世代や祖父母世代の)かつての被害者が、戦争は悪であり、平和を求めなければならないと説く声だった。最初の物語では加害者が名指しされることはなかった。戦争とは、ちょうど天災のように来ては去っていくものだったのだ。

こうして日本の戦後第二・第三世代は成長環境、つまり日常会話、マスメディア、視覚文化、教育などを通じて前の世代が体験したトラウマを継承した。あらゆる記憶の伝達と同じく、こうした表現手段を介して伝えられた記憶は完全でもなければ正確でもない。さらに、トラウマの擬似的記憶は直接的な原体験とは比べるべくもない。しかし擬似的記憶ははるかに複雑で、そのためこれを乗り越えるのはより難しい場合もある¹⁴。次に、こうした複雑性について述べたい。

トラウマと回復

トラウマに関するラカブラの理論とハーシュの唱えるポストメモリーという考え方はどちらもホロコースト研究の中で深められてきた。筆者はトラウマに関する現代の知見を第二次世界大戦中の出来事にさかのぼって当てはめることに関する批判があることは承知している。この批判によれば、ホロコーストはルース・レイズ [Ruth Leys] の言葉を借りれば「PTSD (心的外傷後ストレス障害) に関する我々の知識に基づいてようやく完全に理解可能な」出来事となってしまっているのだ¹⁵。レイズが我々を戒めているのは、PTSDの存在が確認された以降に認められるようになった理論だけをPTSDが知られる以前の出来事に当てはめることによって、ホロコーストを単純化して理解することだ。しかしレイズはその一方で、PTSDに関する現代の文献は、PTSDの存在が知られる以前・以後を問わずあらゆる種類のトラウマに苦しむ人々に関する「統一理論にホロコースト生存者についての古い精神医学の著作物を統合することによって、正当な位置付けを与えようとしている」と評価する¹⁶。

本論考で筆者はPTSD論とともに登場した考え方を採用しているが、それは現代の日本で戦争に関する視覚芸術が制作される理由を探るためであり、その扱いには慎重を期している。筆者は生存者自身の戦争体験や彼らの作品を分析しようとしているわけでもなければ、戦争の体験者はPTSDに苦しんでいると主張しているわけでもない。むしろ戦後長期にわたって彼らを視覚芸術の制作に駆り立てた社会的・政治的力学に関心があるのだ。とりわけ第二・第三世代の芸術家たちがこうした視覚芸術を通じて、彼らが直接経験してもいない過去を再現し、あるいは関わろうとする動機を解明したい。

精神科医ジュディス・ハーマン [Judith Herman] はトラウマからの回復について、犠牲者 / 生存者が自己を再構成するプロセスと説明している¹⁷。このプロセスにはトラウマ記憶の回復が含まれる。生存者はバラバラな断片で構成されたトラウマ記憶を、誰でも伝え、理解できるような一貫した物語に作り替えなければならない。首尾一貫した物語を作ることによって、生存者は原体験を客観視し、時間的および空間的な距離を置いてこれを眺められるようになる。現在の自分から切り離された出来事として原体験を確立

13. Marriane Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012) 3.

14. 筆者はここで、受け継がれたトラウマはより難しいと言いたいわけではない。ポストメモリー世代のトラウマの方がその複雑な性質ゆえ、克服が困難だという意味だ。

15. Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy* (Chicago: University of Chicago Press, 2000) 15.

16. Leys 16.

17. Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror* (New York: Basic Books, 1997).

18. John Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); James Young, *Writing and Rewriting the Holocaust: Narratives and the Consequences of Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985); Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

19. LaCapra 43-85.
20. James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2002) 4.
21. 2014年8月11日付中国新聞.

22. 石内都（2013）「物たちに塗り込められた記憶」『熱風—スタジオジブリの好奇心』.

することによって、生存者はその時に経験した喪失を悼み、そして最終的にはこれを乗り越えることができるのだ。これは決して簡単なプロセスではない。その理由の一部は、原体験の断片的な記憶をつなぎ合わせるのは簡単ではないことであり、またトラウマ体験を言葉やその他の方法で表現し、伝えるのは不可能に近いからだ¹⁸。

トラウマ理論を第二・第三世代に応用すると、興味深い問題が見えてくる。トラウマが自分自身の体験に基づくものでなく、受け継いだものである場合、どのような回復プロセスになるのか？明確に定義できる始まりも構造も終わりもないトラウマ体験を、どう乗り越えるのか？過去を再構成する試みがここで役に立ってくる。つまり時間的・空間的な境界を持つ具体的な過去を再現することによって、これを認識し、やがて克服することが可能になるのだ。自ら体験していない過去を再構成するこのプロセスについて、ドミニク・ラカブラが深い洞察を示している。重大な歴史的トラウマを克服するプロセスとの関連で、ラカブラは欲望の対象がないという状態には、不在と喪失の二種類があることを意識すべきだと述べている¹⁹。「不在」とは、欲望の対象が一度も存在したことがない場合であり、一方「喪失」の場合、欲望の対象はある時点では確かに存在していた。トラウマとそこからの回復を理解するうえで、両者を区別することは重要だ。なぜなら回復プロセスには、喪失を乗り越えて自己を再構成する過程が含まれているからだ。トラウマ体験が戦争である場合、喪失したのは有形物（人や物）のこともあれば、無形物（安心感や幸福感など）のこともある。トラウマを克服することによって、生存者は喪失したものにこだわることをやめ、生活を立て直すことができる。しかしポストメモリー世代の場合、親や祖父母世代が体験した喪失は、彼ら自身が過去に体験したものではない。回復プロセスにおいては喪失感情を想起し、これと折り合いをつけ、これを踏まえて自己を再構成することが可能であり、必要でもあるとはいえ、かつて一度も存在したことのないものがそこ不存在という事実を乗り越えるなど不可能だ。言い換えれば、不在を克服するのは不可能なのだ。従って受け継がれた記憶によって自分の過去を再構成し、喪失を再現するのは、ポストメモリー世代によるトラウマ克服の試みであるように思われる。

池田早苗

戦後世代の芸術家たちによるホロコーストの受けとめ方について論じる中で、ジェームズ・ヤング [James Young] は「（ポストメモリー世代が）どのようにホロコーストについて知ったかについての真実」を作品に込めたいという動機が存在したと述べている²⁰。ここでヤングは、自ら体験していない過去と折り合いをつけたというポストメモリー世代の欲求に注目している。しかしトラウマと回復という視点からいえば、それは動機の一部にすぎない。さらに重要なのは、自ら体験していない受け継いだ過去を再現し、我がものとする必要を、ポストメモリー世代が感じているということなのかもしれない。日本では多くの被爆二世が、彼らの生まれる前に起きた出来事について語り始めている。長崎の被爆者である池田早苗の娘の佐藤直子は、老いた父親に代わって語り部になることを決意した。その過程で佐藤は被曝体験だけでなくその後の人生についても、父親から話を聞き続けた。佐藤によれば、こうして得た知識のおかげで父親の物語をより詳しく、正確に伝えることができる²¹。しかしそれだけでなく、自分自身の人生や、父親との関係についても理解を深めることが可能になっているのだ。家族の中でこうした記憶が受け継がれていない人も、他人である生存者から話を聞いて物語を紡ぎだしている。最大の動機は平和の希求だが、彼らもまた、その過程で自らの社会、世界における自らの立ち位置、そして究極的には自分自身をよりよく理解できるようにしていることに気づく。従って過去の戦争中の出来事を記録することは、現在と未来にとっても大きな意味のあることなのだ。

池田早苗

現代の多くの芸術家にとっても、過去の戦争からインスピレーションを受けた作品は、もはや歴史の瞬間を捉えたというだけに留まらなくなる。例えば石内都は、広島で被爆した品々を撮影した写真で大事なのは過去ではなく、現在だと説明する。「今、この瞬間における対象物と自分の関係を写真に収めようとしている。過去を撮影するなど、不可能だからだ」と石内は言う²²。現在の環境で過去の戦争を記録し、これを通じて戦争を再現しようというこの試みは、再現を通じて過去と向き合おうとする本展の他の多くの作品にも共通している。戦時中を再現したシーンに自ら(あるいは他の現代人)を置くことによって、患者が自らのトラウマ体験を再現しようとする話し合い療法に似た経験が可能になる。存在しない過去はいまや現在の現実となり、写真や映像で捉えられる対象となったのだ。過去は客観化され、持ち運びできる品物になり、ようやく克服が可能になるのだ。

被害者の物語と人々の責任

ホロコースト生存者の子供たちと同じように、太平洋戦争を経験した親から生まれた多くの日本人もまた、ハーシュが述べたのとよく似た環境で育った。つまり親世代の個人的な体験の記憶だけでなく、戦争を戦う日本の記憶を伝えようとする文化が支配的な環境で。戦争を生き延びた世代が戦後世代に伝えた物語の多くは、銃後の生活に関するものだった。満州からの戦後の引揚者の中にも、自らの体験を語った人々はいた²³。しかし前線から生きて帰国した兵士のほとんどは、中国や東南アジアや太平洋の島々で彼らが何をし、何を目撃したかについて、家族に対しても口をつぐみ続けた²⁴。従ってポストメモリー世代が最もよく接することができた記憶は、被害者としての日本の物語だったのだ。さらに、戦争体験世代から生まれた子供たちはしばしば、特に日本国内でのトラウマに満ちた生活の記憶に囲まれていたのに対して、彼らの後に続く世代は戦争の記憶そのものよりも、むしろ日本の戦争責任に関する議論や論争を見聞きする方が多かった。つまり受け継がれた記憶は皆同じではないのだ。とはいえ、どの種類の記憶でも、被害者意識は頑として存在する。これらの記憶の担い手は被害者と見なされているため、皮肉なことにホロコーストの記憶に関する理論が、日本のケースを理解する上でも役立つ結果となっているのだ。

1995年3月17日付日本経済新聞。

この被害者意識は現代日本でもはっきり見てとることができる。例えばキャロル・グラック [Carol Gluck] は、当時の日本は無責任な国家指導者のせいで長い戦争に苦しめられた「被害者の時代」と考えられていると述べている²⁵。太平洋戦争に関するこの史観によれば、加害者は日本国家であり、被害者はこれに苦しめられたすべての人、つまり「慰安婦」、南京大虐殺の犠牲者、連合国軍の戦争捕虜、それだけでなく本土の空襲を経験した日本の民間人と太平洋の各地で玉砕した日本軍も含まれているのだ。戦争被害者としての議論では、日本国が加害者として十五年戦争で多くの戦争犯罪を行ったのに対して、戦後に極東国際軍事裁判でA級

戦犯とされた戦時中の政府首脳を除くすべての人間が、日本国家の被害者と見なされる。その結果、現在の日本社会では、日本の十五年戦争が侵略的な犯罪行為だったことは共通認識として確立しているものの、自ら戦争責任を認め、これを償う用意がある人間はほとんどいない。戦争を直接知る日本人の数が減り続けている現在、この状態はさらに深刻化している。戦争責任はいまだ未解決の問題なのだ。

1995年3月18日付朝日新聞。

こうして日本のポストメモリー世代は克服すべき二種類の「過去」を受け継いだ。一つ目はホロコーストのポストメモリーによく似ている。つまり親世代が経験し、子世代にも教育や環境を通じて深く埋め込まれた苦しみや喪失だ。この不在のトラウマを克服するには、ポストメモリー世代はまずこれを再現しなければならない。しかしこの再現プロセスは、日本には同じく克服しなければならない別の過去——戦争責任の問題——が存在するため、問題をややこしくしている。戦争体験世代の多くの人間が、戦時中の政府や軍部を非難することによってこの問題を回避しようとしてきた。被害者としてのこの立場は、被害者と加害者を鋭く分断し、そして日本国民は自国政府の犠牲者であり、当時の戦争犯罪にはまったく責任がないという主張を引き出す。

1995年3月17日付日本経済新聞。

こうして戦争責任の問題は70年近く、未解決のまま続いている。アジア諸国への不適切な補償とその結果生じた国際的な緊張のせいで、戦後世代は、自分たちが犯したのでもない戦争犯罪の責めを不当に負わされていると感じている。一般的に戦時中からの世代的隔たりが大きいほど、この不公平感は大きくなっている。つまりポストメモリー世代にとって最大のトラウマは、戦争経験そのものでも、親や祖父母世代の経験に囲まれて育ったことでさえなく、日本の敗戦に続く終わりのない戦後に生きていることであり、過去の犯罪行為を償わなければならないという重荷を負っているという事実なのだ。

1995年3月18日付朝日新聞。

この戦争責任の継承という考え方に対する一つの反応が、自分が生まれる前の出来事に責任を負うことはできないという主張だ。その一例が当時衆議院議員だった高市早苗の1995年の発言だ。1961年生まれの高市は、自分は戦争の当事者とはいえない世代なので、反省するいわれはないと主張した²⁶。この発言は大きな反響を呼んだ。朝日新聞など、リベラル系のメディアは「とても悲しい」と批判した²⁷。しかし同時に同世代の多くの日本人は、日本の戦争責任を認める人々も含め、発言に共感を示したのだ²⁸。この事実

23. 戦後満州から日本に引き揚げてきた人々の悲惨な経験

については下記を参照。Mariko Tamanoi,《Memory Maps: The State and Manchuria in Postwar Japan》(Honolulu: The University of Hawaii Press, 2008).

24. しかし、これらの経験がまったく伝えられなかったわけではない。南京とビルマの経験の語り伝えについては下記を参照。松岡環（2014）『南京戦：閉ざされた記憶を訪ねて—元兵士120人の証言』社会評論社、遠藤美幸『「戦場体験を受け継ぐということ』高文研.

25. Carol Gluck, "The Idea of Showa", Carol Gluck and Stephen R. Graubard, eds.《Showa: The Japan of Hirohito》(New York: W. W. Norton, 1992) 1-26.

26. 1995年3月17日付日本経済新聞。

27. 1995年3月18日付朝日新聞。

28. 田口裕史（1996）「戦後世代の戦争責任」『季刊戦争責任研究13』木の花社.

は、この世代が自分の誕生以前の出来事に対する責任を拒否するというだけに留まらない、複雑な問題をはらんでいる。つまり日本の戦争責任を認める人々は、日本国家は戦時中の犯罪行為に対して損害賠償をする義務があるものの、その責任は自分個人にまで及ぶものではないと考えているのだ。

29. 「戦後世代の戦争責任」という言葉は1970年代に登場したが、20世紀の最後の20年間にひろく聞かれるようになり、戦後の停滞期を乗り越えるための新しい思考のキーワードとして多くの出版物に登場した。この概念に関する最近の議論については下記を参照。大沼保昭(2007)『東京裁判、戦争責任、戦後責任』東信堂、高橋哲哉(2005)『戦後責任論』講談社、瀬藤厚(2009)『私たちの戦争責任:「昭和」初期二〇年と「平成」期二〇年の歴史的考察』凱風社。

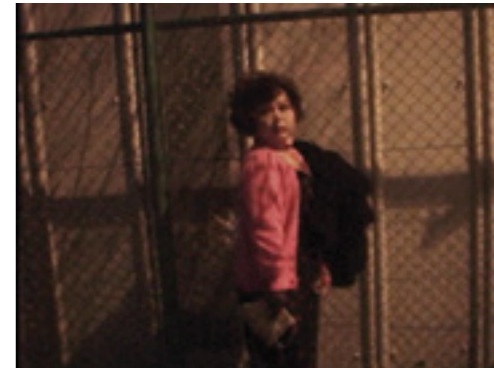
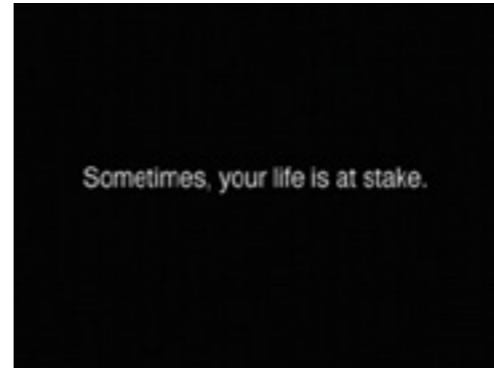
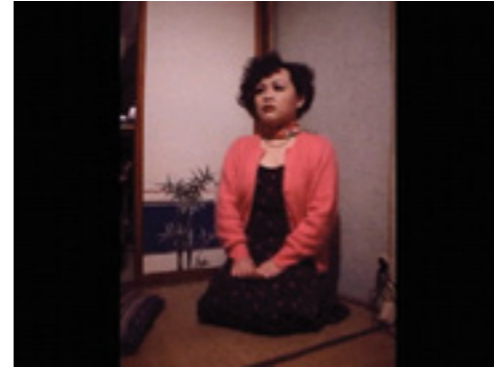
30. 家永三郎(2002)『戦争責任』岩波書店。

31. 例えば瀬藤(2009)、高橋(2005)を参照。

32. 国境を越えた論考については下記を参照。Shin Gi-Wook, Soon-Won Park, and Daqing Yang, eds. *Rethinking Historical Injustice and Reconciliation in Northeast Asia: The Korean Experience* (London: Routledge, 2006); Hasegawa Tsuyoshi and Kazuhiko Tōgō, eds. *East Asia's Haunted Present: Historical Memories and the Resurgence of Nationalism* (Westport, CT: Praeger Security International, 2008); 河上民雄、朴萬熙、西村徹、蛭山道雄、岡田一郎(2006)『海峡の両側から靖国を考える:非戦・鎮魂・アジア』オルタ出版室。

「戦後世代の戦争責任」という概念は、こうした反動的な言辞に対抗する一つの可能性となりうる²⁹。この概念において重視されるのは、戦争やそれに付随する犯罪行為の責任を引き受けるかということ以上に、戦後世代の反応だ。従ってこのアプローチにおける「責任」とは、戦時中の行動そのものに対するのではなく、未解決の問題をめぐる国際的な不協和音を解消することであり、それは和解を通じてしか実現しえない。しかし、誰に戦争責任があり、その理由は何か、という問題は残る。この点に関しては、研究者の間でも意見が分かれる。著名な歴史家で活動家の家永三郎は、戦争経験の有無や世代を超越した集団責任の存在を主張する。彼によれば、戦後世代は日本の戦争経験の上に打ち立てられた平和や繁栄を享受してきたのだから、すべての日本人は当然、責任を負わなければならない³⁰。戦争責任とは国籍に基づくものではなく、戦前の日本について厳しく評価し、理解した上で負うべきものだと考える研究者もいる。要するに戦後世代は合理的検証や納得できる説明なしに戦争責任の継承を強要されるべきではないという考え方だ³¹。言い換えれば、もし過去についてしっかりと学び、考察すれば、戦争責任を受け継ぐことは自明になるはずなのだ。近年、国籍を問わず多くの研究者が日本の戦争責任に関する議論に活発に参加している。しかし国民の戦争責任という考え方が日本の一般大衆に受け入れられるまでにはまだ時間がかかるだろう³²。

本展に登場する芸術家たちは責任の担い手——戦時内閣、軍部の指導者、あるいは一般国民——を明示することなく、日本の戦争責任について問題提起している。彼らの作品は、戦後世代の戦争責任という問題への日本の取り組みに重要な貢献をしている。太平洋戦争の未解決問題に注目することで、鑑賞者の関心をひきつけ、意識化させる役割を果たしているのだ。一つ一つの展示品はあの戦争に関して、極めて重要な問題がまだ残っていると警告しているのだ。その結果、これまでこの問題に関する研究者の見解に触れる機会のなかった見学者のもとに届くメッセージとなっている。そして戦後世代の戦争責任に関する既存の研究を独自の、挑発的な視点から補完することに成功している。



Shimada Yoshiko & BuBu de la Madeleine 嶋田美子 & ブブ・ド・ラ・マドレーヌ שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין

Made in Occupied Japan
תוצרת יפאן הכבושה
1998

Single-channel slide projection, 5 min
הקרנת שקופיות בערוץ אחד, 5 דקות

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore
באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור



Ishiuchi Miyako 石内都 אישיאוצ'י מיאקו
ひろしま / hiroshima #64 הירושימה
 2007

Undergarment, Horimoto Shinobu, C type print
 בגד תחתון, הורימוטו שינובו, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka / Aya Tomoka
 באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה
 108x74

浮遊するひろしまのドレス:

石内都の写真に見る戦争の記憶

レーナ・フリッチュ

その軽やかなサマー・ドレスの右肩の一部と右襟はなくなっている。元の色が何色だったのが窺い知ることには困難だが、今は灰色がかった茶色で、縁は濃色、襟は黒色に近い。薄く、透けた布地にはシワが寄っている。ドレスは破れ、焼け焦げているが、どこもない空間に美しく浮かんでいる。カラー作品《ひろしま/hiroshima #09》(図1) は、石内都の《ひろしま》シリーズ (2008年より進行中) の一つであり、原爆後に遺された服や靴といった、個人の所有物を捉えている。石内都 (1947年 群馬県新田郡新田町 生まれ)は、1966年に多摩美術大学でデザインを学び始める²。すぐに染織科へ転科し、最終的には中退する。1977年、30歳の石内は、友人から写真機材を借り、出身地である横須賀を訪れ、手持ちカメラで撮影を行う。横須賀には大規模なアメリカ海軍基地があり、アメリカ軍人の存在はその街に少なからぬ影響を与えていた。石内はその街を好きではなかったと繰り返し強調した³。石内が捉えた横須賀は暗い場所だ。シミやキズに満ち、港や赤線地区などからアメリカ人の存在が直接的にも間接的にも見て取れた石内の子供時代と不可分に絡み合っている。2014年にはハッセルブラッド国際写真賞を受賞することになる石内の三十五年に及ぶ写真家としてのキャリアは、この《絶唱・横須賀ストーリー》シリーズの写真から始まったのだ。

石内の作品は三つの主要な段階に分けることができる。第一期は《絶唱・横須賀ストーリー》(1977)、《アパートメント》(1978)、《連夜の街》(1981) から成る。この三部作は、古い建物の表面や安普請のアパート、赤線跡の建物内部を記録している。モノクロの作品は手持ちカメラを用いて35mmフィルムで撮影された。《1・9・4・7》(1989) に始まる第二期では人間の身体に焦点を当て、様々な肌の質感を接写で見せている。この時期、石内が魅了されたモチーフは傷である——特に、傷というものを身体の自然な美しい一部として表現した《SCARS》(1991-2002) と《INNOCENCE》(1994-2007) など多くの作品に登場する。《Mother's》シリーズ (2005) は、2005年に開催されたヴェネチア・ビエンナーレの日本代表に選ばれ、第三期の幕開けとなる。このシリーズは主にカラー写真で構成されており、石内の母親の、老境の身体のクローズアップと、下着や口紅といった遺品の拡大写真から成る。石内の写真作品は、廃墟となった日本の売春宿から、メキシコのフリーダ・カーロ [Frida Kahlo] の所有物まで様々なモチーフを扱っている。しかしいかなる場合にも関連してくるテーマが一つだけある。それは時間と減衰の視覚的な効果が人間の記憶と絡み合っているという点だ。

本論は石内の《ひろしま》シリーズにおける、戦争の記憶を反映する異なる方法について考察する。私は「戦争の記憶」という言葉を三つの記憶の形を包括する用語として使用する。第一に、太平洋戦争に関して日本社会が時間をかけて蓄積してきた知識と表象を定義する言葉としてである。これらは、まるで集合的な収集物のようなものへと発展していった。つまり、戦争の記憶は社会的な構造であり、私たちが常に、戦争に関する議論と視覚的文化という形で取り出すものである。第二に、戦争の記憶は、石内が写真を通じて表現する個人的な記憶を意味する。第三に、戦争の記憶とは、鑑賞者の、そして私の、個々の背景に関連する主観的視点と同義である。私は、これらの三つの要素は絡み合っていると信じる。つまり集合的な表象や言説は、主観的な意識と結合するということだ。さらには、文化理論家のヤン・アスマン [Jan Assmann] が力説するように、全ての記憶は、私たちの「現在」と同じくらい、私たちが「過去」と認識するものとも関係がある⁴。しかしながら、石内の写真に焦点を当てる前に、私は1945年以後の、日本の写真のモチーフとしてのひろしまの例をいくつか取り上げたいと思う。

ヒロシマと日本の写真

1945年8月6日に広島市に投下された原爆により、およそ14万人が即死、あるいはその後四カ月の間に亡くなった。ほぼ全ての建物が崩壊、または激しく損壊し、広島市は原子力の荒地へと変容した。爆発から二十分足らず、当時、陸軍兵器補給廠に滞在していた若き学徒だった深田敏夫は、キノコ雲の写真を四枚

1. 新田町は2005年に太田市と合併した。
2. 本論での日本人名は、姓を名の前に表記する日本の人名表記の慣例に従う。
3. 石内都は筆者と数回にわたり横須賀について話をしている。
4. Jan Assmann, "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", *Kultur und Gedächtnis*, Jan Assmann and Tonio Hölscher, eds. (Frankfurt: Suhrkamp, 1988).

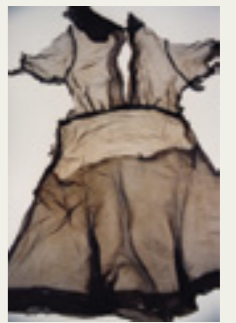


図1 石内都 『ひろしま/hiroshima #09』
 2007年
 Courtesy the artist and the Third Gallery/
 Aya Tomoka
 ヘブライ語図録 p.56



図2 松重美人 『御幸橋 1945年8月6日午前11時すぎ』 Courtesy Tokyo Metropolitan Museum of Photography

5. 現代美術史家の加治屋健司は2014年10月10日、シンポジウム『トラウマとユートピア:戦後から現代におけるアジア美術の相互影響関係』(森美術館、テート・アジア太平洋リサーチセンター共催)における「原爆と観光:広島の旅案内書における木村伊兵衛の写真」で洞察性に富んだプレゼンテーションを行った。

6. 土田ヒロミ、2014年12月7日、筆者への電子メールより。

7. 日本の写真史におけるヒロシマについてのさらなる情報は、次の展覧会図録を参照のこと。東京都写真美術館編(1995)『核―半減期 The Half-Life of Awareness: Photographs of Hiroshima and Nagasaki』東京都文化振興会、Simon Baker and Shoair Mavlian, eds. *Conflict, Time, Photography* (London: Tate Publishing, 2014).

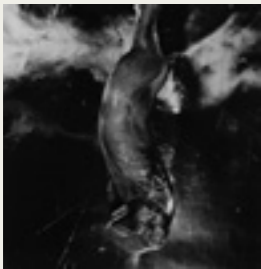


図3 東松照明 『熱線と火災で溶解変形した瓶』長崎国際文化会館 長崎市平野町・1961年 Estate of Shōmei Tōmatsu, courtesy Tokyo Metropolitan Museum of Photography



図4 土田ヒロミ《ヒロシマ・コレクション》(1982-95年)より Tsuchida Hiromi, courtesy the artist

撮影した。アメリカ人写真家が撮影した写真とは対照的に、雲の形がほとんどキノコ型に見えないのは、深田が爆心地から三キロ圏内にいたからである。重量感のある巨大な雲は脅威的だが、しかし同時に皮肉なほど美しい。広島
の陸軍司令部に所属し、中国新聞に勤務していた写真家の松重美人は、同じ日、荒廃した街を十時間に渡りさまよい歩いた。松重の写真は、焼かれた犠牲者や崩壊した建物(図2)を捉えている。原爆翌日、同じく軍司令部所属の岸田貢宜も荒廃した街の写真を撮影した。これらの写真は全て大惨事の直後に撮影され、原爆の影響を瞬間的に記録したものだが、当然のことながら、その被害者と写真家が経験した衝撃的な現実を伝え切れてはいない。

1949年、広島県観光協会は、128頁の小さな本『Living Hiroshima』を発行した。著名な写真家である木村伊兵衛ほか三名の写真家による写真を収録している⁵。この本は、広島市と宮島の歴史紹介から始まり、原爆前と原爆後の広島市とその文化を記録した写真へと続く。しかしながら、進駐軍の主要国であるアメリカが日本に対し厳しい検閲を行い、投爆された街の写真を禁じた。その結果、公式に占領が終わる1952年まで、写真記録が欠落している。広島と長崎の名は人々の記憶に刻まれはしたが、その記憶に寄り添う写真がほとんど存在していないのだ。松重の写真が初めて発表され、より多くの人々の目に触れたのは、1952年8月、写真雑誌『アサヒグラフ』においてである。

1950年代後期、すでに著名であった写真家も、前衛的な若い写真家も、広島市と長崎市における原爆の後遺症に注目をし始めた。1958年、土門拳の写真集『ヒロシマ』(1958)が、高品質の印刷で被爆者たちの生活と原爆の残忍性を臆することなく記録した。1961年、東松照明は《ナガサキ》シリーズに着手した。このシリーズには原爆の持つ破壊力の強烈な象徴として、おぞましく溶け、変形した瓶を写し、その後もっとも広く知られることになる《熱線と火災で溶解変形した瓶》(図3)が含まれる。同年、原水爆禁止日本協議会からの依頼で、東松と土門は写真集『Hiroshima-Nagasaki Document 1961』のための写真撮影を行う。被害者の健康状態を示す統計に基づく文書やグラフ、画像の記録が、生存者による目撃談や詩的に構成されたハイコントラストのモノクロ写真との組み合わせになっている。

その数年後、川田喜久治が『地図』(1960-1965)を発行。20世紀に制作されたもっとも重要な写真集の一つと考えられている。ドキュメンタリー的なアプローチからは逸した暗い写真は、コカ・コーラの瓶や、シミのついた日本国旗など、学生によるデモの後に残された様々な物体を写している。これらが原爆ドームの名で知られる広島平和記念碑の朽ちていく残骸やシミを写したほとんど抽象的なクローズアップと混ざり合っている。汚された表面や物体の、漆黒で濃密な写真は、直接的でありながらも、深い象徴性を以て広島
の傷跡を提示している。

1975年、土田ヒロミは、広島
の記念建造物を撮影したシリーズ、原子爆弾の爆発を直接的にも間接的にも経験した人々についてのシリーズ、服、時計、弁当箱などの物体シリーズといった、広範囲にわたる写真プロジェクトに着手する。物体を捉えた写真は、1955年に広島平和記念資料館との共同制作で撮影された。この資料館は、様々な人から寄贈された、原爆投下により残された膨大な数の服や物を所蔵している。この《ヒロシマ・コレクション》(1982-1995)に収められた土田のモノクロ写真は、白い背景に置かれた物を近距離で記録している。土田は、広島
の悲劇と、豊かな現代に生きる人々の毎日の生活を関連づけるため、これらの物を「スーパーのチラシ」であるかのように見せ、この悲劇が再び起こり得るのだという警告をしたかったと強調する。加えて、白い背景は、原爆投下後に破壊された空白の場所、「グランドゼロ」としての広島
を表現している⁶。写真は、その物が発見された場所、資料館が受け入れた日付、そして、判明している限り持ち主の名前が添えられている(図4)。これ以上に詳細な情報が記されている場合もある。たとえば、1970年に発見された弁当箱について、「渡辺玲子さん(当時高女一年)は、動員学徒として林木町(爆心地から500m)で建物疎開作業中に被曝。数日後、誓願寺南側の倒れた土壁の下から学校側が掘り出したもの。エンドウ豆の煮物に白米という当時にしてはぜいたくな弁当だが、完全に炭化している。遺体は行方不明」。土田の、どちらかと言えば中立な写真的視点と、事実に基づいているが物語的な性質を持つ解説文が、持ち主の不在を象徴する一つ一つの遺品を通して、広島
の歴史を如実に語り、記録しようとする資料館のあり方を反映している⁷。

石内都の《ひろしま》シリーズ

2008年、《Mother's》を見た集英社の編集者が、石内都に広島平和記念資料館の所蔵品による写真集制作を依頼した。石内はそれまで広島を訪れたことがなかった。石内は『Hiroshima-Nagasaki Document 1961』を持っていたし、写真を撮り始めたきっかけは、川田の名作『地図』に魅了されたことだった⁸。日本の写真史において、ヒロシマというテーマには長い伝統があるため、石内は当初躊躇したが、最終的には承諾し、広島を訪れることになった。石内が35mmフィルムと手持ちカメラで収めたカラー写真の被写体は、資料館で展示されていた物と、保管庫で保管されていた物を含む。しかし、これらの写真からはどのような意味においても資料館の文脈は見えない。今日、この作品群は三冊の写真集として、また、数多くの展覧会図録として世界中で出版されており、展覧会においては、薄い額装の大型プリントで展示されている⁹。《ひろしま》シリーズの初展示は2008年の目黒区美術館において、石内の初期作品群《絶唱・横須賀ストーリー》と共に展示された。

では《ひろしま/hiroshima #09》(ヘブライ語図録 p.56)に戻ろう。その軽やかなサマー・ドレスの右肩の一部と右襟はなくなっている。元の色が何色だったのか窺い知ることは困難だが、今は灰色がかった茶色で、縁は濃色、襟は黒色に近い。同じドレスが土田の《ヒロシマ・コレクション》(図5)でも写されている。このドレスは小川節子の物だった。1945年8月6日、21歳のこの女性は、爆心地から800メートル離れた陸軍司令部で朝の体操に参加していた。原爆が投下された時、節子は近くの公園に避難し、兵士たちに救護されたが、8月11日に外傷が原因で亡くなった¹⁰。ドレスの外郭は三角形を形作り、それにより、まるで動いているかのような印象を醸し出している。土田の写真と石内の写真には、四つの主要な違いがある。第一に、土田はこのドレスをモノクロ写真で記録しているが、石内はカラーで捉えている。第二に、石内はこのドレスをライトボックスに置いて撮影し、透明感と軽量感を演出している。第三に、石内の写真構成においてはドレスの左右の裾が若干切り取られており、短い袖が写真の上方向を向いている。第四に、土田はドレスの所有者について完全な情報を提供しているのに対して、石内は写真に番号をつけるに留まり、時折、小川リツなどといった寄贈者の名前を添えるに留まっている。このようにして石内は、鑑賞者に対して想像する余地を残している。土田は、ドレスを記録し、その背景にある物語を伝え、鑑賞者に原爆について思い出させる。石内は、広島を記録するのではなく、「創る」という、別の方法を選択したのだと強調する¹¹。ライトボックスの上の透けた布地、ドレスが形作る三角形、袖の上方向への動きが相まって、浮遊しているような印象を醸し出している。「傷ついた」ドレスは時の流れのない空間の中で、安らかに浮いているように見える。《ひろしま》シリーズには、同じように浮遊する感覚のある作品が多く登場する。たとえば《ひろしま/hiroshima #67》、《ひろしま/hiroshima #71》、《ひろしま/hiroshima #69》がそうだ。

光と時間を越えた浮遊

石内の《ひろしま》シリーズの被写体のいくつかは白い背景に自然光で撮影されている。たとえば《ひろしま/hiroshima #69》がそうである。しかし、すでに述べたように、《ひろしま/hiroshima #09》、《ひろしま/hiroshima #13》、《ひろしま/hiroshima #14》を含む多くのドレスがライトボックスの上で撮影され、その効果が透明感と軽量感を演出している。物質的特性を失った幻のようなドレスが美しく発現している。この、そっとするような美しさは、一つの街をものの数分で無形化した原子爆弾に関連づけることもできる。

ドレスが「浮遊」している空間は、中立で漠然としており、「永遠性」の印象を創り出している。原爆の持つ残酷な力が、時間の流れを止めてしまったかのようなのだ。このようなことから、ヒロシマに関連する写真シリーズのモチーフとして、止まった時計が扱われるのは不思議ではない。東松照明も、土田ヒロミも、石内も然りだ(図6)。時計は、原子爆弾の持つ物理的な力の象徴であり、それが20世紀の世界史に残した爪痕の象徴なのだ。

《ひろしま》シリーズでの透明感と軽量感の強調は、光の軌跡としての写真というメディアへの類語反復的な関連性がある。全ての(アナログ)写真は、光の処理を通じて現実を記録するという範囲においては指標的だ。過去に起きた何らかの出来事の軌跡を見せており、だからこそ記憶と絡み合っている。森山大



図5 土田ヒロミ《ヒロシマ・コレクション》(1982-95年)より Tsuchida Hiromi, courtesy the artist



図6 石内都『ひろしま/hiroshima #88』2008年 Okimoto Shigeo Courtesy the artist and Third Gallery/ Aya Tomoka

12. 例として、森山大道（2001）『犬の記憶』(河出書房新社)、あるいは Daido Moriyama, Minoru Shinjuku and Jose Lebrero, *Daido Moriyama* (Mexico: Editorial RM, 2007) 参照。

13. Susan Sontag, *On Photography* (Harmondsworth: Penguin, 1979) 15 (近藤耕人訳『写真論』晶文社, 1979年, 23頁).

14. Roland Barthes, Camera Lucida: *Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981) 31–32 (花輪光訳『明るい部屋—写真についての覚書—』みすず書房, 1985年, 45頁).

15. Assmann 12–13.

16. Yumiko Iida, *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics* (London and New York: Routledge, 2002) 15.

17. Iida 15.

18. イアン・ブルマはドイツと日本における第二次世界大戦史との向き合い方の違いを、(西)ドイツの賠償への没頭と、日本の「歴史の記憶喪失」を並列することで比較している。イアン・ブルマ『戦争の記憶—日本人とドイツ人』石井信平訳（1994年、阪急コミュニケーションズ）を参照。

19. 「集合的記憶」の概念は1920年代に、様々な哲学者と視覚に関わる学問で顕著になった。アビ・ヴァールブルク [Aby Warburg] は、ボッチェリ [Botticelli] の絵画、あるいは現代の日常的な形象にさえも見受けられる美術史における昔ながらの主題や様式の文化的象徴の持つ懐古的な力について解説している。ヴァールブルクの「ムネモシュネ」プロジェクト (1924-1929) は、視覚文化に基づいた集合的記憶を、過去と現在と、地理的に異なる場所とを関連づけることにより解説することを試みている。1980年代後期、ヤン・アスマンは「文化的記憶」と「伝達記憶」という理論を発展させ国際的に注目され、集合的記憶という概念の新しい学問が生まれた。本論においては「集合的文化記憶」をアスマンの理論で解釈している。つまり、それは日常からの距離によって定義付けられ、広島市への原爆投下のような確証された歴史的日付など「不動点」となった過去の宿命的な出来事に関わっている。Assmann 9-12.

20. 石内都、2014年12月、筆者への電子メールより。カタカナ表記のタイトル例として、土門拳の写真集『ヒロシマ』（1958年、研光社）と土田ヒロミの『ヒロシマ』シリーズがある。

道は、写真について「光と時間の化石である」と述べた¹²。しかし、瞬間を「保存」しようとする写真のどれもが、同時にその死を「創り出す」のだ。この、写真における光の処理と儚さの関係性は、しばしば議論されてきた。スーザン・ソntag [Susan Sontag] による論文集『写真論』の言説を辿れば、写真は「時間の容赦ない溶解を証言している」ため、「すべて死を連想させるものである¹³」。ロラン・バルト [Roland Barthes] は、著作『明るい部屋—写真についての覚書—』で、写真は『「活人画』のように、我々がその下に死者たちを見るような、不動であり化粧をされた顔面の形象化なのである」と述べている¹⁴。

資料館が所蔵する原爆投下による遺物を、あたかも光と時間を越えて浮遊しているかのように写真の中に収めることにより、石内は、安らかな雰囲気を作り出している。まるでこれらの物体が天国に向かって浮遊していつているようにも見える。同時にこの美学は、日本社会の中で、また、現代に生きる私たち全員がヒロシマを「記憶する」方法の、いくらか非現実的で、文化的に変形した様を際立たせてもいる。ヒロシマは私たちの通常の時間認識の外側で思い出される—アスマンの言葉を借りれば、広島に原爆が投下された日は「時の孤島」になったのだ¹⁵。

象徴としてのヒロシマ

広島は、特に欧米においては象徴的な場所だ。この街の名前を聞けば即座に原爆を連想する。石内が捉えた、傷ついた服やそれに付着した焦げ跡は、大勢の人の死を象徴している。加えて、生き残った被害者の身体的かつ心理的な傷に対しても、私たちの意識を向かわせる。放射能のもたらした結果と、その遺伝的な影響に関する知識不足のせいで、生き残った被爆者とその子供たちは、日本社会により深刻な差別を受けてきた。

破れたドレスは日本の引き裂かれた自信についての言及であり、敗戦がもたらした、国家としての日本のアイデンティティーに対する複合的な影響力を強調しているとも解釈できる。歴史家の飯田由美子によれば、明治維新は「国際政治的なスキームの中で『非西洋人』であるその他としての、劣性の自己認識を受け入れる」という意味を持っていた¹⁶。20世紀初期、日本の政治力と戦争の勝利が、この国家的コンプレックスを抑制した。帝国の日本は残忍な攻撃者となり、中国、韓国、東南アジアを侵略した。しかし、原爆の後、そして第二次世界大戦での敗北後は、日本の自己認識はさらに「西洋に依存し、西洋の普遍的な視点を通したもの」になった¹⁷。加えて日本はヒロシマを「純化の言説」として利用し、国家を犠牲者として描くことにより、その暗黒の侵略者としての側面をかき消したのだった。歴史家のイアン・ブルマ [Ian Buruma] も、日本における「歴史の記憶喪失」について説得力を以て批判してきた一人である¹⁸。ヒロシマは、文章や儀式、あるいは写真などによる追憶の表徴を通して保たれた、犠牲者の境遇についての集合的な「文化記憶」の象徴になった¹⁹。

石内の写真シリーズのタイトルが漢字ではなくひらがなであるという事実が、作品の象徴的な性質を裏付けている。石内は、タイトルをひらがなにしたことについて、より男性的なカタカナで題されることが多かった、ヒロシマに関連するそれまでの作品とは対照的に、より女性的な印象を持つ書き文字であるひらがなを選んだと述べている²⁰。しかしながら、同時に、ひらがなで書かれた名称の具体性は減少する。つまりこれらの写真は、漢字で表記されたであろう、広島市で発見された物の現実性に関連しているだけではない。むしろ、広島平和記念資料館に収められた記憶と、それを超越した記憶の蓄積としての広島という、より広義での広島に、私たちの注意を向かわせるのだ。公共の歴史資料館として、この資料館は当然ながら日本文化の形見を保存し、再現する。石内の作品はこれに別の層を加えることになる。つまり、歴史資料館に集められた日常品としての物を、芸術のモチーフへと変え、それによって、その物を、その他全ての象徴的な意味合いと共に、別の公的なシステム、すなわち芸術の世界へと連れていくのだ。

個人的な物語としてのひろしま

石内の写真が表現するひろしまは、その象徴的特徴と集合的な戦争の記憶に言及しているにも関わらず、個人的である。それぞれのドレスは、一人一人の女性の人生と記憶を喚起する。節子は、あの月曜日の朝、初めて袖を通すサマー・ドレスに心躍らせていただろう。《ひろしま》シリーズが捉えるドレス、シャツ、そして靴下でさえも、美しく独りで在り、取り残されていて、私たちに個人的な物語を伝えてくれようとしている²¹。これらの作品は、まるで石内の思考と感情を映し出しているようにも思える。石内はドレスの撮影中、その布がどのように織られ、裁断され、ドレスへと縫製され、あの朝、どんなふうに袖を通されたのかと想像したと言う²²。「ドレスを撮影している間、真新しく美しいドレスだと思いながら撮影しました。かつてこのドレスを着た少女がいつでも家に帰ってくるができるように」と石内は言う。石内は、かつて人間の身体に寄り添った衣類が、所有者が亡くなることによって取り残されてしまうという事実を気の毒に思うのだ²³。

言うまでもなく、これらのドレスや靴、時計の持ち主のほとんどが、原爆投下の直接的な犠牲者になったか、あるいはその後年月をかけて徐々に亡くなっていった。彼ら自身を写真に写すことはもうできない。しかし石内は、代わりに彼らの所有物を擬人化する。石内はその物たちがまるで不在の所有者を象徴するために生き残ったかのように、安らかに、美しく提示している。石内の静かなる《ひろしま》の構成は亡くなった人々の穏やかな肖像であり、個々の運命に敬意を表しているのだ。

石内が2008年に《ひろしま》シリーズに着手した時、すでにヒロシマというテーマは、日本の写真界において長い伝統を持っていた。土田ヒロミの《ヒロシマ・コレクション》(1982-1995) は、石内のシリーズの二十五年前に広島平和記念資料館の物を捉えた重要なプロジェクトである。これら二つの作品の主要な違いは、記録的ではないが物を擬人化し、カラー写真で描写している、非常に個人的で強い主張を持った石内のアプローチである。土田は石内の写真における美の程度を批判し、石内が広島の悲劇を「美しい物語」に変えてしまっていることに危険性を感じている²⁴。しかし、「美しい物語」である一方で、石内の《ひろしま》シリーズは戦争の記憶を別の側面から象徴する厳かなプロジェクトである。透けた、ライトボックスの美学、写真構成、そして、いくらか動きのある印象が、浮遊の感覚をもたらし、それが中立な背景と組み合わせさり「永遠性」の感覚を創り出している。日本社会と、現代に生きる私たち全員が、ヒロシマを、どこか非現実的で抽象的な形で「記憶」している。そして、原爆の日は私たちの歴史認識において「時の孤島」になった。焼け焦げ破れたドレスたち、時が止まった腕時計、その他全ての物たちが、犠牲者の死と痛み、そして、敗戦後に引き裂かれた日本の自信を象徴すると解釈することができる。さらに言えば、これらは歴史的な出来事としての原爆の破壊力を象徴している。ところが、その象徴的な特徴と集合的記憶への言及にも関わらず、石内の写真作品における《ひろしま》は、何よりも、個人に関わることなのである。石内の写真作品は、擬人化された所有物の静かな肖像を通して犠牲者を記憶し、敬意を表している。展覧会においては、通常、大判プリントが目線より上にかけられており、まるでドレスと物たちが天国に向かって浮き上がっているように見える。あらゆる戦争が、集合的な歴史と文化的記憶を創り出すのと同じくらい個人の生活と記憶に影響を及ぼす。日本の戦争犯罪から目を背けるための「純化の言説」として利用される時には、複雑で道義的な危険性をはらむが、ヒロシマの記憶は、私たちの現在における避けようのない一部であり、決して忘れてはならないのだ。ジョージ・サンタヤナ [George Santayana] の言葉を引用する—「過去を思い起こせない者は、過去を繰り返す運命にある²⁵」。

石内の《ひろしま》シリーズの肖像は、私たちに原爆を思い出させるものに縮約されてはならない。むしろ、人間一般の破壊力と残忍さを静かに見せつけている。同時にこれらの肖像は、日本の芸術と文化に長く続く伝統を継ぎ、無常の美学を反映している²⁶。《ひろしま》は石内の写真の持つ力強さの典型である。つまり、儚さのほろ苦い美しさへと、静かに、確かな説得力で私たちを誘うのだ。

21. 石内の被写体に対する個人的なアプローチの分析については、下記も参照のこと。四方田犬彦（2008）「広島の聖ヴェロニカ」、石内都・目黒区美術館編『ひろしま / ヨコスカ』56頁, 目黒区美術館。

22. 石内都（2008）「在りつづけるモノ達へ」、石内都・目黒区美術館編『ひろしま / ヨコスカ』174頁, 目黒区美術館。

23. 石内都、2014年12月、筆者への電子メールより。石内都（2008）「石内都連続インタビュー（3）—不在の肉体—Mother’s、ひろしま、そしてヨコスカ—」、石内都・目黒区美術館編『ひろしま / ヨコスカ』252頁, 目黒区美術館。

24. 土田ヒロミ、2014年12月7日、筆者への電子メールより。

25. George Santayana, *The Life of Reason (Great Books in Philosophy series)* (New York: Prometheus Books, 1998).

26. Lena Fritsch, "The Bittersweet Beauty of Ephemerality – *Ishiuchi Miyako’s Photography*", *Ishiuchi Miyako. Hasselblad Award 2014* (Heidelberg: Kehrer, 2014) 137–141を参照。



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 שי האמאיה הירושי

女子大生榊美智子さんの死, 国会議事堂前 1960年6月15日

Dead student, Michiko Kamba, at the Diet, 15 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*
הסטודנטית ההרוגה, מיצ'יקו קאמבה, ליד בניין הדיאט, 15 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative
תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan
באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבונו האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

20x30; 25.1x30.3

『怒りと悲しみの記録』:

60年安保闘争を捉えた濱谷浩の写真

ジャスティン・ジェスティ

1945年以降の15年間、平和と民主主義は日本の社会生活と言説において価値概念の根源にあった¹。あらゆる状況で引き合いに出されたこれらの言葉は、誰がどのような理由で使うかにより大きく意味を変えたが、その多様な使用においてもなお、日本に新しい時代を築こうとする人々にとって重要な構想であり理想であったことが垣間見える。平和と民主主義に対する熱狂を次世代の人々は軟弱で誤った考えだと捉えがちだが、過去からの回避や都合の良すぎる忘却手段として片付けてしまうのは間違いだろう。大抵の場合、これらの言葉の対極には暗示的もしくは明示的に戦争やファシズムの暗い影が存在したし、新しい日本を築きたいという思想は、組織化した暴力に対する拒絶行為として主張されたからだ。

今後の状況が変わっていくのかどうか、当時の人々にとって定かではなかった。新しい戦争である冷戦が、放棄したはずの暴力を復活させる恐れがあった。1950年代、家族法や女性の権利、教育行政の中央集権化、警察権や市民的自由、そしてアメリカとの関係といった要因が、日本の未来を巡る悲痛な衝突を引き起こしていた頃である。これにより、保守的な姿勢を貫く政府がアメリカという後ろ盾を得て、冷戦前の占領政策で構築された自由主義を縮小しようと目論み、日本社会党や日本共産党、労働組合、女性団体、全学連、知的指導者といった様々な反対勢力に対抗した。日米安全保障条約改定をめぐる60年安保闘争は、1950年代から行われてきた闘争としては最大規模であり、平和と民主主義にかつてない危機的状態をもたらした²。

濱谷浩が撮影した安保闘争の写真には、戦争とファシズムの暗い影が見て取れる³。しかし、彼の作品が個性的で力強いのは、被写体としては抽象的で写真向きとは言えない人々の主張、平和、そして民主主義を表現しようとしているからである。60年安保を題材とした写真や映像は多く、写真集は少なくとも6冊出版されているが、単独の写真家による継続的な記録は、濱谷の写真集『怒りと悲しみの記録』のみである。写真評論家・写真史研究家の平木収によると、濱谷の素晴らしい才能は、時には何年もかけて撮影した作品を概念や真実を伝えるための手段に用いるというその信条にある。我々は印象的な個人の像だけを抜き出しがちだが、濱谷の場合、写真における形式の美しさ、象徴的な迫力、本能的な衝撃といった要素に重きを置かず、もっと広い見解を示しているのだ。それ故、作品の全体像において「一点を取り出して展示したとしても、それがそれなりの完結性をもつレベルに達している」のである⁴。この言葉を手掛かりに、『怒りと悲しみの記録』における概念や考証がどのような形を取ったのかについて考察したい。

簡単に説明すると、安保条約は日米同盟において中核となる条約で、日本側からの交渉は原則不可能だと認識されていた。長年に渡った日本占領を終えるのと引き換えに、アジア・太平洋におけるアメリカ軍の活動地域を確保するため、日本をその拠点とすることが目的であった。中でも、最も具体的な影響を及ぼすのが、日本はアメリカの主要な前哨基地として米軍の駐留を認めるという条項だった。1952年4月に日本が独立国として主権を回復した時点で、260,000人の米軍兵が国内2,824カ所の施設に駐留していた⁵。

また、日本を経済的にも文字通りの意味でも軍事国家に育てることがアメリカの目的だった。アメリカからの強いプレッシャーを受け、日本政府は米軍による占領統治が終わる以前に、国家警察予備隊を発足していた。総勢75,000人の隊員が米軍顧問から訓練を受け、ライフル銃、迫撃砲、バズーカ砲、火炎放射器、大砲、戦車で武装した。朝鮮戦争(1950-53)において日本はアメリカ軍の出撃・物資供給の拠点として役割を果たし、これにより軍需産業を主体とした経済構造が活性化したとともに、朝鮮戦争が終わってもなお、政府と戦略的産業間の密接な関係を助長する結果となった。

1. John W. Dower, "Peace and Democracy in Two Systems", *Postwar Japan as History*, Andrew Gordon, ed. (Berkeley: University of California Press, 1993) 3-33.

2. 闘争とその歴史的背景の詳細な記録については、以下の資料を参考のこと。Justin Jesty, "Tokyo 1960: Days of Rage and Grief. Hamaya Hiroshi's Photos of the Anti-Security-Treaty Protests", *Visualizing Cultures* website, MIT, 2012. http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay01.html; Wesley Sasaki-Uemura, *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan* (Honolulu: Hawaii UP, 2001) 15-54.

3. この闘争の名前は1951年に最初に調印された「日米相互協力及び安全保障条約」の日本語における略語を由来とする。

4. 平木収(1997)「濱谷浩私論」, 三橋純予編『写真の世紀: 濱谷浩写真体験六六年』12-24頁, 東京都写真美術館。

5. John Welfield, *An Empire in Eclipse: Japan in the Postwar American Alliance System* (London: The Athlone Press, 1988) 25.

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

1950年代のU-2の機体。機体後部には「U-2」の文字が記されている。

日本国民の大半は安保条約に反対した。保守政党は日本の主権を弱体化する条項にのみ反対したが、野党と街頭での抗議グループは根本的なレベルで反対していた。彼らにとって、アメリカとの関係自体が問題だったのだ。日本が武装してソビエト連邦とアメリカ合衆国のどちらか一方の側につき必要はなかったし、国連の庇護のもとで中立国として存在することもできた。1950年代の核の瀬戸際政策の影響を受け、日本の安全保障をめぐる議論が水面下で起こっていた。その中に、アメリカがソ連と戦争になった場合、同盟国の日本が核による報復の標的になる可能性は高く、それなら中立国として存在する方が安全だという意見があったとの説がある。軽はずみな言い方かもしれないが、この説には真実味がある。濱谷の写真作品でも、日本のU-2型偵察機開発に反対する人々のプラカードを見ることができる(アメリカは開発について否定しており、また日本国民の間でも信憑性は低いとされている⁶⁾)。1950年代、冷戦による不安定な状態を象徴する事件が起こる度に日本社会は不安に陥った。中でも、CIAのパイロット、フランシス・ゲーリー・パワーズ [Francis Gary Powers] がU-2搭乗中にソ連に撃墜されたのは、5月と6月の抗議デモが起こるわずか四週間前のことだった。

安保条約に対する草の根的な反対運動において、戦争の記憶は重要な要素だった。太平洋戦争の最後の数年間、日本国民は戦争の恐怖を嫌と言うほど味わい、世界で初めて原子爆弾の投下を受け、貧困と破壊、そして占領を強いられることになった。戦争体験による苦痛という国民の共通認識は、日本も他国に多大な苦痛をもたらしたという事実から目をそらさせるとともに、日本が次の戦争に巻き込まれた場合、いかに悲惨な状況に陥るかという点に注意を向けさせた。1950年代において、次の戦争はそう遠いことのようには見えなかった。

安保条約に対する草の根的な反対運動において、戦争の記憶は重要な要素だった。太平洋戦争の最後の数年間、日本国民は戦争の恐怖を嫌と言うほど味わい、世界で初めて原子爆弾の投下を受け、貧困と破壊、そして占領を強いられることになった。戦争体験による苦痛という国民の共通認識は、日本も他国に多大な苦痛をもたらしたという事実から目をそらさせるとともに、日本が次の戦争に巻き込まれた場合、いかに悲惨な状況に陥るかという点に注意を向けさせた。1950年代において、次の戦争はそう遠いことのようには見えなかった。

しかし、安保闘争を中心とした大規模な抗議デモは、民主主義と戦後日本のアイデンティティーを賭けた問題という認識により引き起こされた。1959年春から1960年秋までに抗議運動に参加した人数は1,600万人と推定される⁷⁾。そのうち、濱谷の作品で取り上げられた一カ月間の闘争に参加した抗議者がおよそ半数を占める⁸⁾。「怒りと悲しみ」が噴出した原因は、1960年5月19日の夜、岸信介内閣総理大臣⁹⁾が取った行動にあった。

1960年の日本において、岸は多くの国民に否定された人物だった。彼は太平洋戦争中の東条英機戦時内閣において官僚を務め、戦後はA級戦犯として他の官僚とともに投獄されていた。しかし、冷戦に対する懸念によりアメリカは戦犯の起訴を見送り、岸も1948年のクリスマスに恩赦で釈放された。その後、1959年から1960年にかけて、アイゼンハワー [Eisenhower]大統領と新しい安全保障条約について交渉を行った。戦犯で逮捕された人物が釈放から10年も経たないうちに総理大臣になったという事実は、戦後の日本が危機を脱したと信じる人々の間で大きな反発を生んだ。

5月19日に岸が取った行動は、国民が彼に対して抱いていた最大の不安を現実のものにした。岸は1月の時点で条約の改定に関する交渉を終えていたが、野党による大規模な反発で国会での議論が数カ月に及び、条約可決が難航していた。しかし、独断で約束したアイゼンハワー大統領の6月の来日に間に合わせるため、5月19日の夜、岸は警察隊の武力行使によって反対勢力を国会から撤退させた。野党のいない国会で条約は簡単に可決され、一カ月後には条約発行となった。進歩的文化人として著名な鶴見俊輔は、安保闘争は「戦前の日本」と「戦後の日本」という二つの国家の間で起こった闘争だった、と簡潔に述べている¹⁰⁾。

濱谷の写真では、U-2反対のプラカードだけでなく、岸政権や民主主義への言及も見受けられる。二枚舌を持った岸のグロテスクな肖像を掲げる人々。まるで自警団の様な警察隊。抗議運動の中心地だった国会議事堂の写真は多いが、いつも背景として写っている。戦争の兆しとともに、民主主義国家の脅威という象徴が作品の中に見て取れるが、濱谷の描写の中心はそこにはない。彼のドキュメンタリーにおいて注目すべき点は、被写体となった場所や人物が偶像的に取り上げられる可能性を殆ど排除したところにある。濱谷は一貫して集会の演説者ではなく群衆を撮影しており、その被写体の選択や構図を見れば、彼が大抵の場合プラカードに掲げられたメッセージを表現することに無関心だったことが分かる。

それでは、濱谷の写真の焦点は何だったのか。その答えは明確であり、かつ不明瞭でもある。彼の作品において、人々がその中心であることは確かだ。個人であろうと団体であろうと、濱谷の全ての写真で被写

体として写っているのは人間であり、彼が描く物語の始めと終わりを決めている。『怒りと悲しみの記録』の最初のページに掲載された写真は、条約の強行採決のため岸が野党を国会議事堂から追い出した5月19日に撮影されたものではなく、岸の行動に反発するデモが初めて起こった5月20日のものである。これは、濱谷が5月19日に撮影をしなかったからではない。実際のところ、写真集の最初に掲載された5月20日の二枚の写真を撮影したのは濱谷ではなく、当時、濱谷のプロジェクトのアシスタントを務めていた早稲田大学の学生、栗原達男が撮影したものである¹¹⁾。つまり、濱谷は自身の写真集のオープニングに他人の写真を掲載することに対して抵抗が無かった。同様に、最終ページの写真は安保条約が成立した6月19日のものではなく、最後の大規模な抗議活動となった6月22日のデモを撮影した写真である。従って、濱谷の記録の始まりと終わりを決めるのは、安保条約に反対して抗議活動を行う人々の行動だったと言える。

最後の撮影からわずか六週間後に出版された『怒りと悲しみの記録』は魂の叫びであり、濱谷は簡潔ながら熱のこもったあとがきの中で、派閥争いと金権政治によって真の民主主義を破滅に導く政府の「暴力主義」と明言した¹²⁾。また、戦争とその犠牲者を引き合いに出しながら、「死の商人、金権亡者の亡霊がちらつく」と強く主張した。権力組織の国民に対する敵意が暴力主義を形成したため、濱谷は抗議者を擁護する側に立ったのだ。6月15日の事件（後に説明する）以降、主要な新聞社や政党など、多くの人々が全学連を過激主義だと批判する道を選んだが、濱谷は学生たちの行動を政府が国民の声を無視したことで起こった自然な結果だと弁護した。すなわち、抗議活動により無秩序な事態が起こったとしても、金権政治と派閥主義により民主主義が不能に陥った状況においては、その行動は民主主義における正当な意思表示であると濱谷は反論したのである。

昨今になって発生した「これこそ民主主義のあるべき姿」というシュプレヒコールは、1960年の安保闘争を撮影した濱谷の記録写真にも共通する考え方だ。個人でありながら匿名な存在として人々が集まる時、そこには大きな力が生まれる。それは個々の写真にも、全ての写真を合わせても見つけることができない。しかし、濱谷が切り取る構図の中でその力は、群衆の中の個人の境界線を取り除き、親しみを持って人々に寄り添うのだ。国家の問題に影響力を持たない「平凡な」人々が、自分たちの声を聞いてほしいと主張するその姿にこそ民主主義が存在する、と濱谷が主張したように。

民族学的な写真に対する濱谷の長年の親近感は、安保闘争の記録撮影において良い効果をもたらしたと言える¹³⁾。しかし、彼の初期作品『裏日本』(1957) や『雪国』(1956) が自然との深く変わらぬ関係において人間の意味を模索したのとは対照的に、『怒りと悲しみの記録』に登場する人々は最初から所定の場所にいない。抗議者たちの存在と行動は、彼ら自身と周りの環境両方のアイデンティティーを異質のものにしている。小学生が学校の帰りに条約反対の嘆願書に署名をする(図1)。日雇い労働者と店主がストライキを決行し(図2)、自身の労働条件に関係がない組合労働者も結集する。眠っている赤ちゃんの背中に「戦争反対」のメッセージが書かれている (図3)。全駐留軍労働組合の年配のメンバーは、基地での労働が収入源であるにも関わらず誇らしげに駐留軍反対の態度を示している (図4)。『怒りと悲しみの記録』で撮影された人々は所定の場所から抜け出し、駅や街頭、政府の建物周辺へとあふれ出ている。

女性運動や学生運動、労働組合や文化的団体による活動など、1950年代に起こった草の根運動の参加者は、平和や民主主義を日常生活に影響を与えて行動へと駆り立てるものとして理解していた。『怒りと悲しみの記録』における偉業のひとつは、大規模な抗議デモを起こした平凡な国民への持続的なアクセスを我々に与えてくれたことだ。普通の人々である彼らにとって平和と民主主義は、高尚さと具体性を持ち、大望と不安の両方を呼び起こすような様々な要素を複雑に併せ持ったもの、また世界的な思想でありながら、親密な地域性を持ったものであった。

写真集のタイトルである怒りと悲しみこそがこの作品の特徴であり、それは完全に私的でありながら執拗に政治的だ。これらの感情は、濱谷の作品や他の記録におけるクライマックスのシーンで、また、抗議者自身がデモ活動の山場を迎えた6月15日に最も顕著に表れた。この日は「第二のメーデー」として日本中で大規模な抗議活動が計画され、国会周辺で行われたデモとしても最大規模だった。15日午後、全学連の大勢の学生たちが国会南通用門から国会内に突入し、数時間に渡って機動隊と激突した。何百人という

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち

1960年6月11日、学校帰りの小学生たち



図5 濱谷浩『負傷した学生, 国会議事堂前 1960年6月15日』《怒りと悲しみの記録》(1960年)より図録 p.71



図6 濱谷浩『死亡した女子大生に黙禱をささげる学生たち 1960年6月15日』《怒りと悲しみの記録》(1960年)より図録 p.73

学生と大勢の警察官が負傷し、学生が一人死亡した。この暴力事件は抗議活動におけるターニングポイントとなり、今まで学生たちを支持していた人々の間でも、誰の責任かという議論において意見が割れ始めた。濱谷は断固として学生たちを支持した。作品のあとがきの中で彼は、政府が条約改正に反対する膨大な数の署名を無視し、民主主義の権利として政府に申し立てをしようとした学生たちの目の前で国会の門を閉じたことで、暴力はすでに潜在的に存在していたと主張した。暴力の根源は、国民の声に敵意を向ける政府自身の中で生まれたのだ。

濱谷の写真集は、安保闘争におけるこの転換期を結末として構成されているように見える。この時に撮影された写真は見開きページに掲載されており、その一連の写真に渡ってカオスが広がっている。暗い場所で撮影されたため写真は不鮮明だが、返ってそれが衝突の衝撃と事件の不安定さを上手く表現している。多くの写真は壁などの上から被写体を見下ろす形で撮影されている。このアングルとコントラストの強さが被害の混乱と負傷者の孤立を強調している(図5)。衝突が収まり、学生たちが同志である榊美智子の死を知って、頭を下げて祈りを捧げる場面では、最もインパクトの強い構図で撮影した(図6)。その夜は象徴的な意味を持つ瞬間として浸透したが、その後すぐに事件の流れの中でかき消された。

榊美智子は殉教者となり、情熱的で前途多望な若者の無意味な死の象徴として様々な形で記憶された。追悼式とその後の抗議活動を捉えた濱谷の作品の中で、榊の死を悼む人々の全身からあふれる悲しみは、数日後に条約成立を迎えた時、失望へと形を変えていった。多くの人は榊の死により悲しみと失望が様々な表現で生み出されたと述べている。歴史社会学者の小熊英二によると、人々は榊を若者が持つ情熱的で筋の通った純潔の象徴として捉えており、また彼女の死は戦時中に失われた多数の若い命を思い起こさせるトラウマ的なターニングポイントになった¹⁴。ベラ・マッキー [Vera Mackie] は中本たか子の著書『わたしの安保闘争日記』を紹介し、共産主義活動を行った1930年代に警察の拷問を受けた中本のトラウマ的記憶と、国家の暴力行為がもたらした榊の死がいかに重なったかについて述べている¹⁵。政治的暴力の暗い歴史は、安保闘争の活動家たちを悩ませた。濱谷の作品では、個人の記憶が歴史の重みや歴史における人間の居場所という問題と集結している。明確に記されている訳ではないが、日常と非日常が混在する個人の経験の蓄積とも言える彼の作品を通して、安保闘争者に対する濱谷の同調の念を我々は感じ取ることができるのだ。

14. 小熊英二 (2002) 『<民主>と<愛国>-戦後日本のナショナリズムと公共性』 530-539頁, 新曜社.

15. Vera Mackie, "Embodied Memories, Emotional Geographies: Nakamoto Takako's Diary of the Anpo Struggle", *Japanese Studies* 31:3 (2011): 319-331.

Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי

東十条駅構内に座り込む学生デモ隊 1960年6月4日

Students occupying railway yard at Higashi-Jujo station, 4 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*
סטודנטים מפגינים תופסים את חצר תחנת הרכבת היגאשי-ג'וג'ו, 4 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

アメリカ大使館前のデモ隊 1960年6月11日

Demonstrators at American Embassy, 11 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*
מפגינים ליד השגרירות האמריקאית בטוקיו, 11 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative
תצלום שחור לבן, הדפסה מנוגיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan
באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

32.3x47.5; 45.7x55.7
35.5x53.2; 50.6x60.9





Yamashiro Chikako 山城知佳子 צ'יקאקו יאמאשירו

肉屋の女

The Woman at the Butcher's Shop

האישה בחנות הקצב

2013

3-channels video projection, 21 min
הקרנת וידאו בשלושה-ערוצים, 21 דקות

Courtesy Mori Art Museum, and Chiba Yumiko Associates, Tokyo, Japan
באדיבות מוזיאון מורי, וגלריה צ'יבה יומיקו, טוקיו

成田龍一
[Narita Ryūichi]

日本女子大学教授 歴史学(近現代日本史)
1951年 大阪府に生まれる
早稲田大学で歴史学を学び、早稲田大学大学院博士課程を修了。文学博士。
1986年 東京外国語大学専任講師、翌年、助教授
1991年 日本女子大学助教授、97年、教授
現在に至る。この間、1996年にフランス社会科学高等研究院の招聘・助教授。
おもな著作に
『「故郷」という物語』(吉川弘文館、1998年)
『<歴史>はいかに語られるか』(日本放送出版協会、2001年)
『<戦争経験>の戦後史』(岩波書店、2010年)
『近現代日本史と歴史学』(中央公論新社、2010年)
近著に、『加藤周一を記憶する』(講談社、2015年)がある。

竹中晶子
[Akiko Takenaka]

竹中晶子はケンタッキー大学、歴史学の准教授である。竹中の一冊目の著書、*Yasukuni Shrine: History, Memory, and Japan's Unending Postwar*は物理空間、視覚および空間表現の対象、そして空間的実践として、物議をかもし記念物を考察している。この研究では靖国の過去と、戦後の論争が応酬した公式の物語における批評という複雑性に脚光を当てている。また、戦争の記憶、視覚文化および表現など、広いテーマで出版する。現在は、戦争未亡人となった母親の援助の制度化に奔走した、終戦直後の女性活動家たちについて研究している。

アイレット・ゾーハー
[Ayelet Zohar]

アイレット・ゾーハーはテルアビブ大学美術史学科およびエルサレムのベツァルエル美術デザイン学院の講師である。ミドラシャ・アート・スクール卒業、エルサレムのヘブライ大学東アジア学科卒業(優等)、北京の中央美術学院より芸術修士(水墨画学科)、およびテルアビブ大学比較文学学科より修士(優等)を授与される。ゾーハーはカムフラージュと不可視性の問題を考察する博士論文をロンドン大学(ユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドン、スレード美術学校)で執筆、その後スタンフォード大学で博士研究員として、これらの用語を日本の写真や現代美術と結びつける研究をした。二度目の博士研究員職をワシントンDCのスマニオン学会で得た際、ゾーハーは写真とカムフラージュの概念的関連性を精査した。ゾーハーの出版物は日本の写真のコンテキストにおける写真、ジェンダー、およびカムフラージュに関する問いを分析する。編集を担当した*PostGender*は、ジェンダー、パフォーマンスリティ、セクシュアリティ、そして現代日本写真におけるそれらの存在を吟味した書籍になり、また現代日本写真におけるアジア・太平洋戦争の記憶を考察する研究が*Performative Recollection*の書名で近刊。ゾーハーのリサーチは、日本の写真の歴史と理論に関する問題を探究し、写真と戦争、写真とカムフラージュを関連づけている。同時に日本の視覚文化におけるアラブ人とパレスチナ人の画像について問う新しい研究に取り組んでいる。



Shitamichi Motoyuki 下道基行 שיטאמיצ'י מוטויוקי

鳥居 #01 アメリカ・テニアン
Torii #01 Tenian, USA | Torii series, 2006-2012
טוריאי 01 טיניאן, ארה"ב | סדרת טוריאי, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist
תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61

Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו אישיאוצ'י

הירושימה #71 / *hiroshima*
2007

Dress, C type print
שמלה, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka / Aya Tomoka
באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

154x100





Ishiuchi Miyako 石内都 אישיאוצ'י מיאקו
Installation view מראה הצבה 展示風景



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו
ダブル・プロジェクション#2—彼女の祈りが通じるとき
Double Projection 2: When Her Prayer is Heard
הקרונה כפולה 2: כשתפילתה נשמעת
2014

Two-channel HD video installation, 15:48 min
מיצב וידאו בשני ערוצים, 15:48 דקות

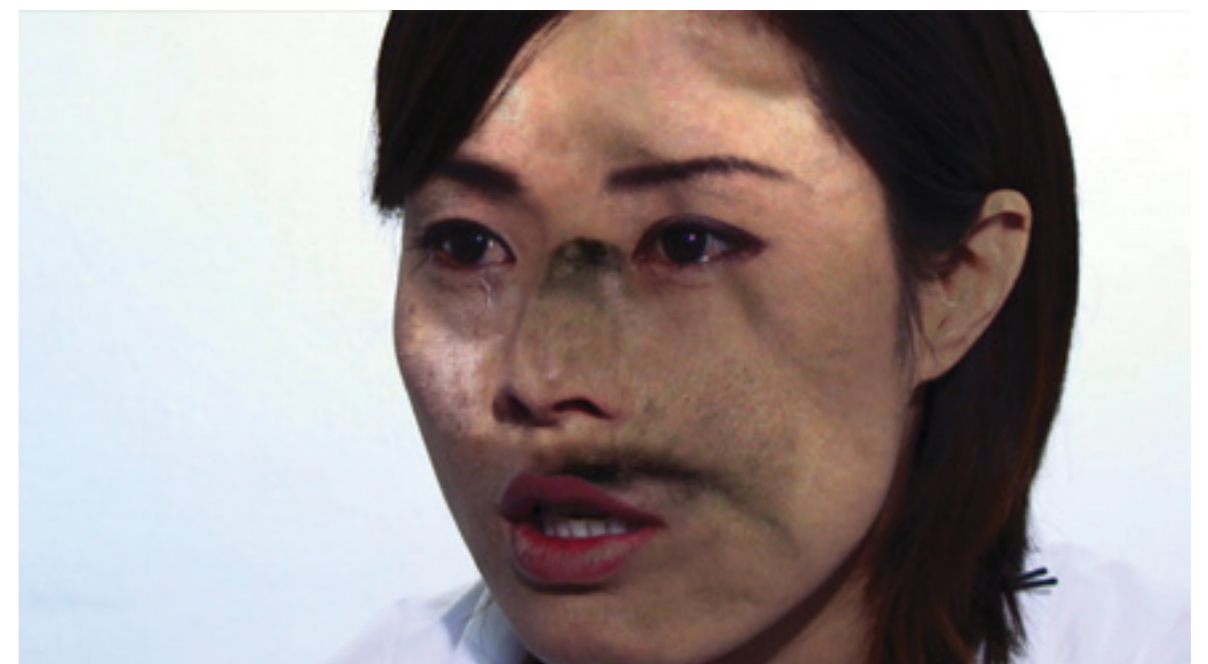
Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם

Yamashiro Chikako 山城知佳子 צ'יקאקו

あなたの声は私の喉を通った
Your Voice Came Through My Throat
קולך יוצא גרוני
2009

Single channel video, 7 min
וידאו בערוץ אחד, 7 דקות

Courtesy Chiba Yumiko Associates, Tokyo
באדיבות צ'יבה יומיקו, טוקיו





主権は国民のものだ

細岸-池田-佐藤ライン粉砕

安保体制 打破
新制人会

B-15 負傷者救援カンパ
暴力により傷ついた新制の仲間 重軽傷の
新制人会

不当検束者
早く釈放せよ

国会解散

不当検束
早く釈放

三
新制人会

Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי

路上をゆくデモ隊 1960年6月22日

Demonstrators on the street, 22 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*

מכנינים ברחוב, 22 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative

תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

32.2x47.5; 45.7x55.6



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי

1960年6月19日 早朝, 国会で条約承認され, 揺れる学生たちの旗

Students flags are waving at dawn of the day after renewal of the ANPO treaty signed at Diet, 19 June 1960 |

Records of Rage and Grief series

דגלי הסטודנטים מתנופפים בשחר היום שלאחר חתימת הסכם אנפו בדיאט, 19 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

首相官邸前で警官隊と対峙する学生たち 1960年6月3日

Protesting students at official residence of prime minister, 3 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*

סטודנטים מכנינים ליד המעון הרשמי של ראש הממשלה, 3 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative

תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

35.5x53.2; 50.6x60.9

35.5x53.2; 50.6x60.9



עמוד 154-155 ページ

האמאיה הירושי Hamaya Hiroshi 濱谷浩

15,000名の学生デモ隊が国会議事堂を囲む、激突のきっかけとなる放水 1960年6月15日

15,000 students surrounding the Diet Building while water being sprayed towards them, leading to the clash, 15 June 1960

Records of Rage and Grief series

15,000 מקיפים את בניין הדיאט בעוד סילוני מים מותזים לעברם, מובילים לעימות, 15 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative

תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

35x53.2; 50.6x60.9

האמאיה הירושי Hamaya Hiroshi 濱谷浩

首相官邸前で抗議する学生デモ隊 1960年6月3日

Protesting students at official residence of prime minister, 3 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*

סטודנטים מפגינים ליד המעון הרשמי של ראש הממשלה, 3 ביוני 1960 | סדרת תיעוד של זעם וצער

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative

תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

35x53.2; 50.6x60.9





Morimura Yasumasa 森村泰昌 מורימורה יאסומאסה

海の幸・戦場の頂上の旗

Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield

מתנת הים: הנפת דגל על פסגת הקרב

2010

Single-channel HD Video projection, 23 min

וידאו בערוץ אחד, 23 דקות

Courtesy Isshiki Yoshiko Office, Tokyo

באדיבות המשרד של אישיקי יושיקו, טוקיו



Shimada Yoshiko 嶋田美子 יושיקו שימאדה

尋ね人: 日本人慰安婦像になってみる 国会議事堂前 2012年8月

Missing: being a statue of a Japanese comfort woman In front of the Diet Building, Tokyo, August, 2012
נעדרת: להיות פסל של אשת נוחות יפאנית, לפני בניין הדייאת, טוקיו, אוגוסט 2012

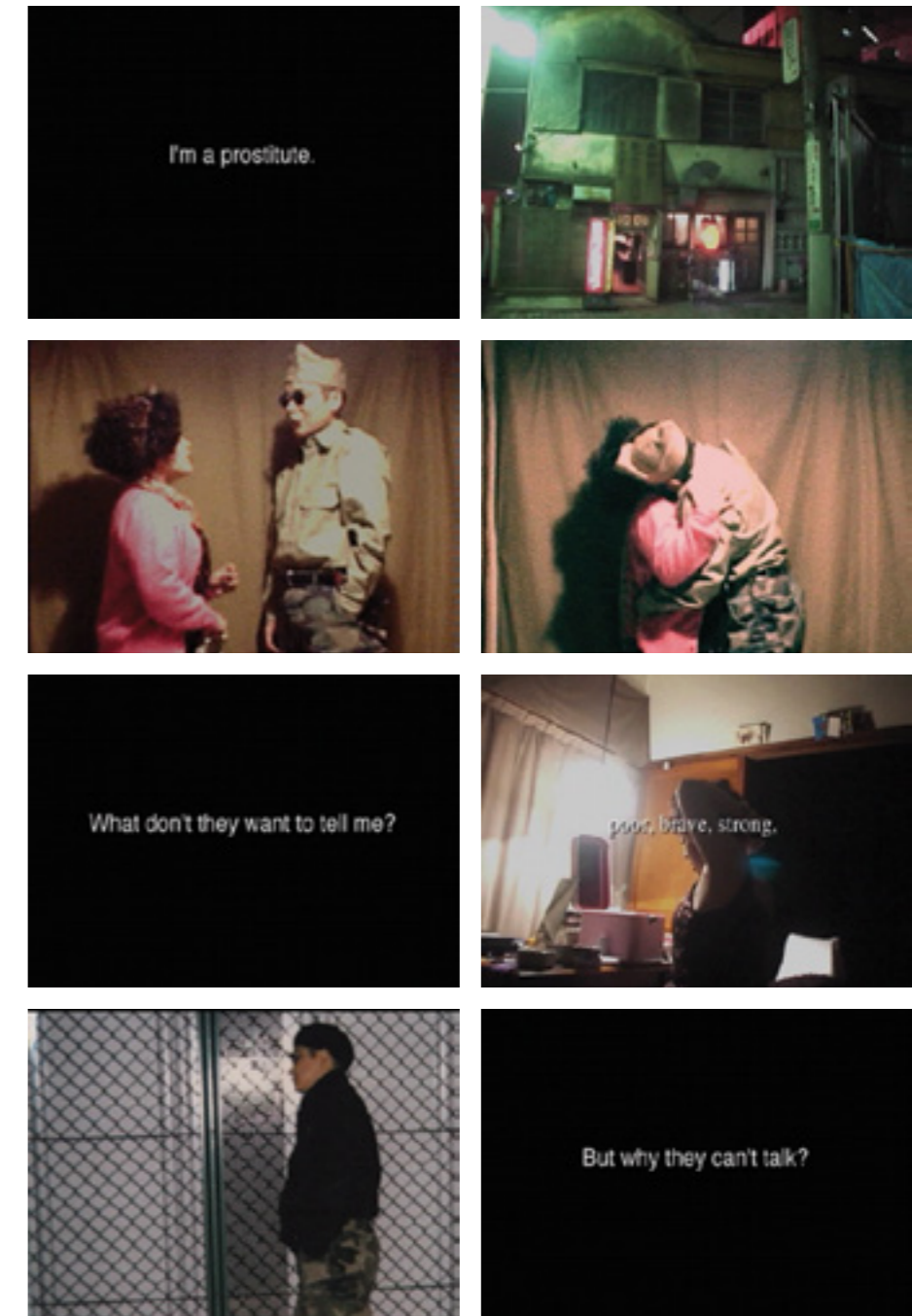
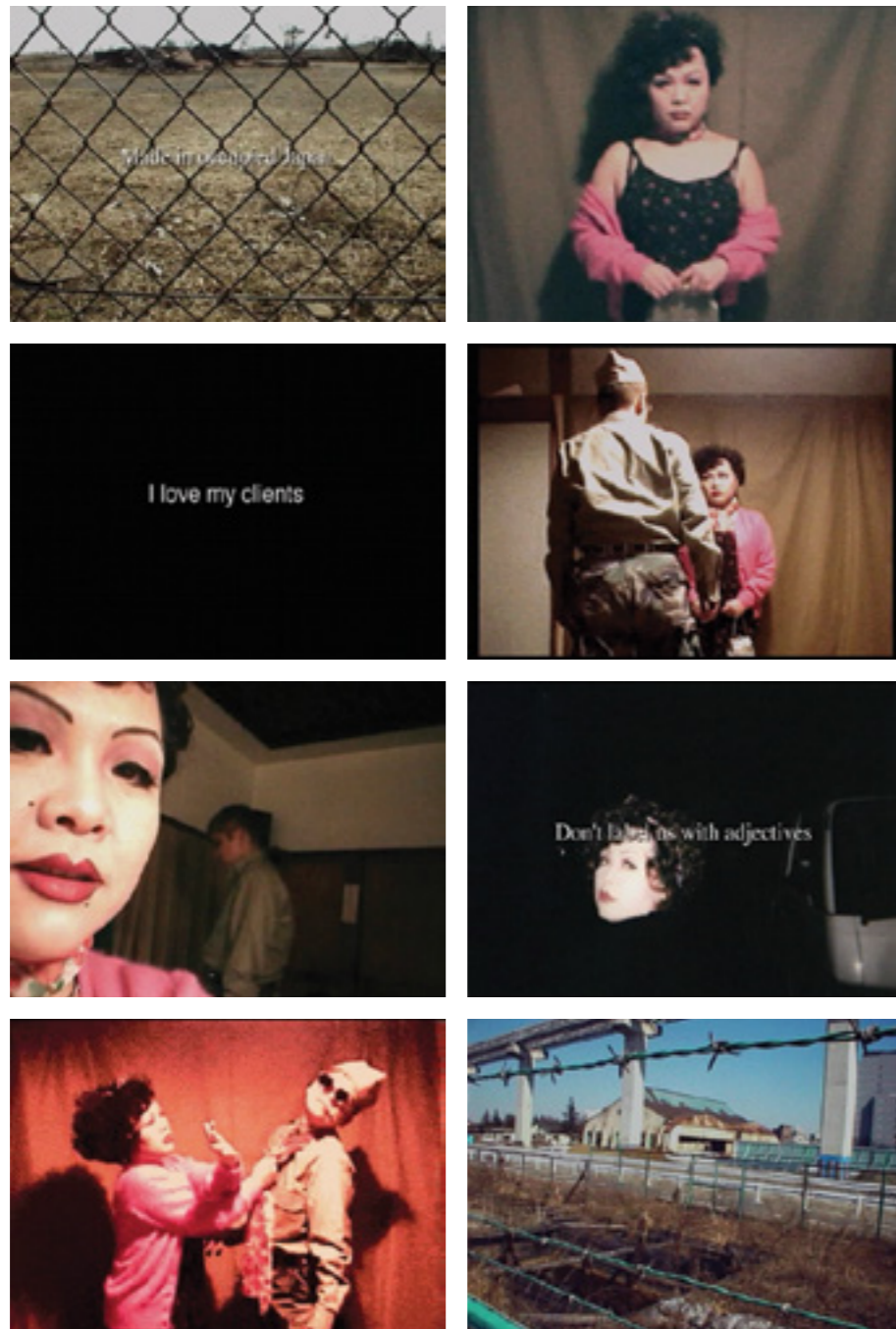
C type print

הדפסת צבע

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore

באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור

47.5x58



Shimada Yoshiko & BuBu de la Madeleine 嶋田美子 & ブブ・ド・ラ・マドレーヌ שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין

Made in Occupied Japan

תוצרת יפאן הכבושה

1998

Single-channel slide projection, 5 min
הקרנת שקופיות בערוץ אחד, 5 דקות

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore
באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור



שיטאמיצ'י מוטויוקי 下道基行 Shitamichi Motoyuki

鳥居 #10 台湾・花蓮

Torii #10 Hualien, Taiwan | Torii series, 2006-2012
טוריאי 10 חוּאֵלִיאַן, טאיוואן | סדרת טוריאי, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist
תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61



צלם לא ידוע 作者不明 Anonymous

מנורות אבן ושער טוריאי בכניסה למקדש ג'יאיי (קאג'י) 鳥居と石灯笼の参道 嘉義神社 Chiayi (Kagi) Shrine
Chiayi city, Taiwan 台湾・嘉義市 טאיוואן

גלויה יפאנית, הוצאה לאור של עיריית ג'יאיי 嘉義市役所発行 日本製八ガキ
Date between 1918-1933 מתוארך בין 1918-1933



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו

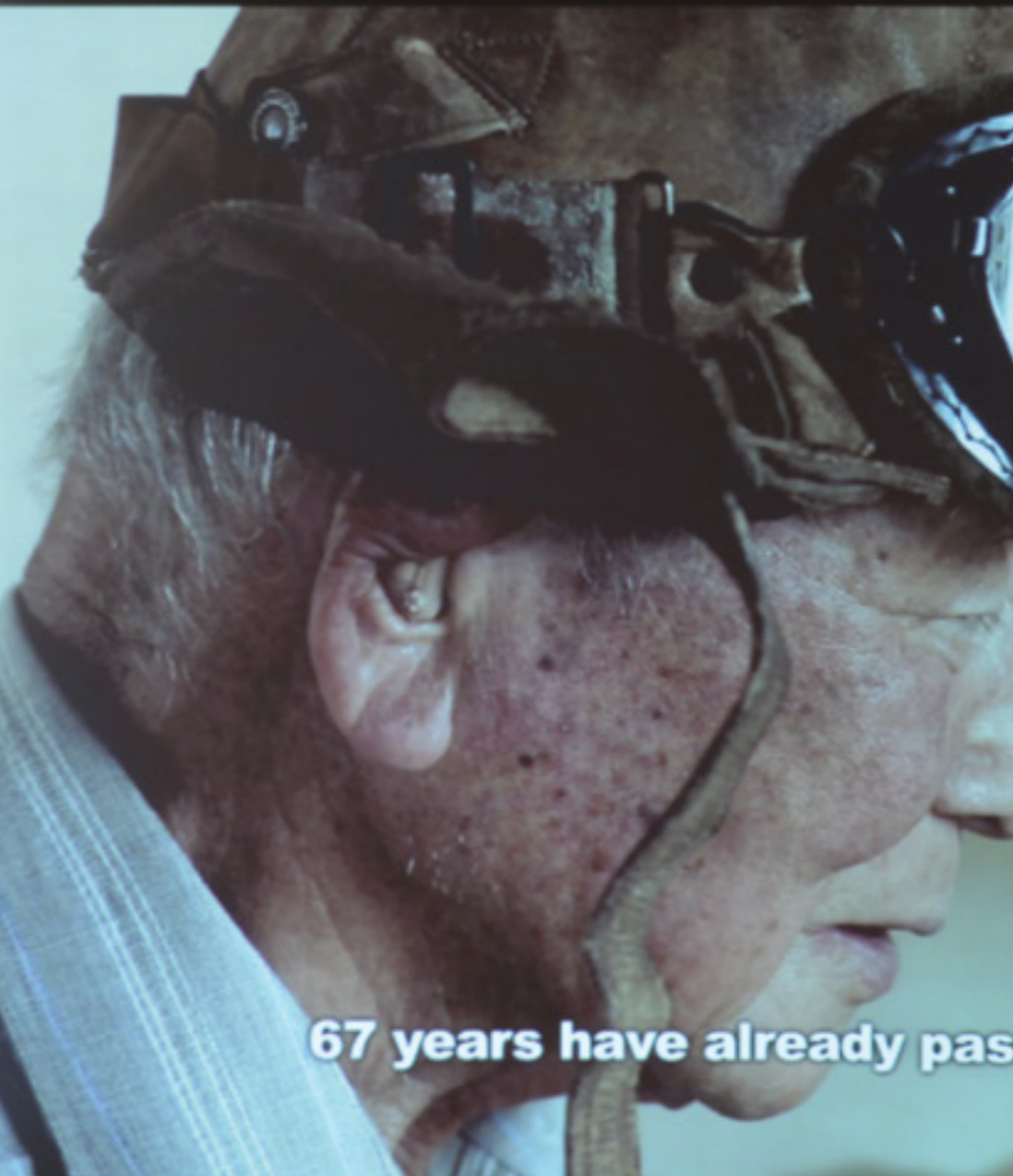
男達のメロドラマ#5 英霊の聲
Melodrama for Men 5: Voice of a Dead Hero
מלודרמה לגברים 5: קולו של גיבור מת
2010

Documentation of the performance at Yasukuni Shrine, 8 August 2009 | Single channel video projection, 21 min
תיעוד של מיצג שנערך במקדש יאסוקוני, 8 באוגוסט 2009 | הקרנת וידאו בערוץ בודד, 21 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם



Suzuki Norio 鈴木紀夫 סוזוקי נוריו
小野田寛郎の写真 1974年2月20日 小野田寛郎『わがルバン島の30年戦争』1974年
Onoda Hiroo, 20 February 1974, from Hiroo Onoda's book *No Surrender*, 1974
אונודה הירוואו, 20 בפברואר 1974, מתוך ספרו של אונודה לא נכנע, 1974



67 years have already passed since.



67 years have already passed since.

Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו
ダブル・プロジェクション#1—沈黙では語りえぬこと
Double Projection 1: Where the Silence Fails
הקרנה כפולה 1: היכן שהשתיקה כושלת
2013

Two-channel HD video installation, 15:48 min
מיצב וידאו בשני ערוצים, 15:48 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם



יאמאשירו צ'יקאקו 山城知佳子 Yamashiro Chikako
אישיאוצ'י מיאקו 石内都 Ishiuchi Miyako
מראה הצבה 展示風景 Installation view



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו

お母さん

Mum

אמא

2003

Single-channel video installation, 7 min
מיצב וידאו בערוץ אחד, 7 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם



שיטאמיצ'י מוטויוקי | 下道基行 Shitamichi Motoyuki

鳥居 #07 台灣·新北

Torii #07 New Taipei city, Taiwan | Torii series, 2006-2012
טוריא 07 ניו טאיפיי, טאיוואן | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist

תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61



Tsukada Mamoru 塚田守 צוקאדה מאמורו

Identical Twins 1

תאומים זהים 1

2003

C-print

תצלום צבע

Courtesy Koyama Tomio Gallery, Tokyo

באדיבות גלריה קויאמה טומיאו, טוקיו

120x120



Suzuki Norio 鈴木紀夫 סוזוקי נוריו

小野田寛郎と鈴木紀夫 1974年2月20日 小野田寛郎『わがルパン島の30年戦争』1974年
Onoda Hiroo with Suzuki Norio, 20 February 1974, from Hiroo Onoda's book *No Surrender*, 1974
אונודה הירווא עם סוזוקי נוריו, 20 בפברואר 1974, מתוך ספרו של אונודה לא נכנע, 1974



Morimura Yasumasa 森村泰昌 יאסומאסא מורימורה

海の幸・戦場の頂上の旗

Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield

מתנת הים: הנפת דגל על פסגת הקרב

2010

Single-channel HD Video projection, 23 min

וידאו בערוץ אחד, 23 דקות

Courtesy Isshiki Yoshiko Office, Tokyo

באדיבות המשרד של אישיקי יושיקו, טוקיו



Aoki Shigeru 青木繁 שיגרן אאוקי שיגרן
 海の幸
Gift of Sea
מתנת הים
 1904
 Oil on Canvas
 שמן על בד
 70.2x182
 石橋美術館.福岡県久留米市
 Ishibashi Museum of Art, Kurume-shi, Fukuoka-ken, Japan
 מוזיאון אישיבאשי לאמנות, קורומה, מחוז פוקואוקה, יפן

Morimura Yasumasa 森村泰昌 יאסומאסה מורימורה
海の幸・戦場の頂上の旗
Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield
מתנת הים: הנפת דגל על פסגת הקרב
 2010
 Single-channel HD Video projection, 23 min
 וידאו בערוץ אחד, 23 דקות
 Courtesy Isshiki Yoshiko Office, Tokyo
 באדיבות המשרד של אישיקי יושיקו, טוקיו

Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו
男達のメロドラマ#5 英霊の聲
Melodrama for Men 5: Voice of a Dead Hero
מלודרמה לגברים 5: קולו של גיבור מת
2010

Documentation of the performance at Yasukuni Shrine, 8 August 2009 | Single channel video projection, 21 min
תיעוד של מיצג שנערך במקדש יאסוקוני, 8 באוגוסט 2009 | הקרנת וידאו בערוץ בודד, 21 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם





Shimada Yoshiko 嶋田美子 יושיקו שימאדה

尋ね人: 日本人慰安婦像になってみる 日本大使館、ロンドン 2012年1月

Missing: Being a statue of a Japanese comfort woman In front of the Embassy of Japan, London, January 2012
נעדרת: להיות כסל של אשת נוחות יפאנית, לפני שגרירות יפאן, לונדון, ינואר 2012

C type print
הדפסת צבע

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore
באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור

47.5x58

Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו אישיאוצ'י

הירושימה #69 / ひろしま
2007

Blouse, Abe Hatsuko, C type print
חולצה, אָבֶה האצוקו, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka / Aya Tomoka
באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

108x74





Morimura Yasumasa 森村泰昌 מורימורה יאסומאסה

海の幸・戦場の頂上の旗

Gift of Sea: Raising a Flag on the Summit of the Battlefield

מתנת הים: הנפת דגל על פסגת הקרב

2010

Single-channel HD Video projection, 23 min

וידאו בערוץ אחד, 23 דקות

Courtesy Isshiki Yoshiko Office, Tokyo

באדיבות המשרד של אישיקי יושיקו, טוקיו



Joe Rosenthal ジョー・ローゼンタール ג'ו רוזנטל

硫黄島の星条旗

[The Second] Raising of the Flag in Iwo Jima, 23 February 1945

הנפת הדגל (השניה) באיווג'ימה, 23 בפברואר 1945



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו
 男達のメロドラマ#5 英霊の聲
 Melodrama for Men 5: Voice of a Dead Hero
 מלודרמה לגברים 5: קולו של גיבור מת
 2010

page ページ 164-165 עמוד

Shitamichi Motoyuki 下道基行 שיטאמיצ'י מוטויוקי
 鳥居 #24 ロシア・サハリン
 Torii #24 Sakhalinskaya, Russia | Torii series, 2006-2012
 טוריא 24 מחוז סחאלין, רוסיה | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist
 תצלום צבע, אוסף האמן

100x150



Shimada Yoshiko 嶋田美子 שימאדה יושיקו

尋ね人: 日本人慰安婦像になってみる 靖国神社前 2012年8月
 Missing: Being a statue of a Japanese comfort woman in front of Yasukuni Shrine, Tokyo, August 2012
 נעדרת: להיות פסל של אשת נוחות יפאנית, לפני מקדש יאסוקוני, טוקיו, אוגוסט 2012

C type print
 הדפסת צבע

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore
 באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור

45x60



Yamashiro Chikako 山城知佳子 צ'יקאקו יאמאשירו

肉屋の女

The Woman at the Butcher's Shop

האישה בחנות הקצב

2013

3-channels video projection, 21 min

הקרנת וידאו בשלושה-ערוצים, 21 דקות

Courtesy Mori Art Museum, and Chiba Yumiko Associates, Tokyo, Japan

באדיבות מוזיאון מורי, וגלריה צ'יבה יומיקו, טוקיו



Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו אישיאוצ'י

הירושימה #13 *hiroshima* / ひろしま

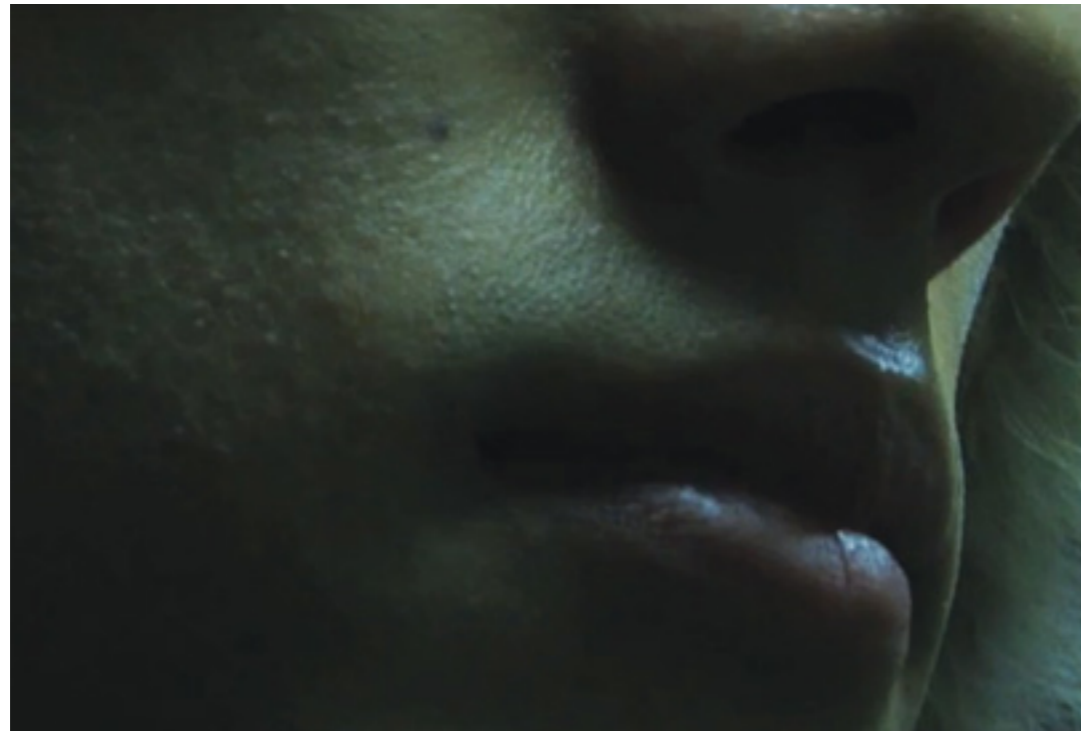
2007

Female student's jacket, Yazu Ikuko, C type print
מעיל של תלמידה, יאזו איקוקו, תצלום צבע

Courtesy Hasselblad Foundation, Gothenburg, Sweden

באדיבות קרן האסלבלד, גוטנבורג, שבדיה

108x74



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו

若き侍の肖像

Portrait of Young Samurai

פורטרט של סמוראי צעיר

2009

Four-channel video and sound installation, 9:37 min

הקרנת וידאו בארבעה ערוצים עם סאונד, 9:37 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam

באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם



Suzuki Norio 鈴木紀夫 סוזוקי נוריו

降伏の儀式 小野田寛郎に任務解除命令を下す谷口義美陸軍少佐 1974年3月9日 小野田寛郎『わがルパン島の30年戦争』1974年
Surrender ceremony, Major Taniguchi Yoshimi orders Onoda Hiroo Cancellation of Duties, 9 March 1974,
from Hiroo Onoda's book *No Surrender*, 1974

טקס הכניעה, טאניגוצ'י יושימי פוקד שחרור ממחוייבות על אונודה הירוואו, 9 במרס 1974, מתוך ספרו של אונודה לא נכנע, 1974



Suzuki Norio 鈴木紀夫 סוזוקי נוריו

降伏の儀式 小野田寛郎に任務解除命令を下す谷口義美陸軍少佐 1974年3月9日 小野田寛郎『わがルパン島の30年戦争』1974年
Surrender ceremony, Major Taniguchi Yoshimi orders Onoda Hiroo Cancellation of Duties, 9 March 1974,
from Hiroo Onoda's book *No Surrender*, 1974

טקס הכניעה, טאניגוצ'י יושימי פוקד שחרור ממחוייבות על אונודה הירוואו, 9 במרס 1974, מתוך ספרו של אונודה לא נכנע, 1974



page 200-201 ページ עמוד

Shitamichi Motoyuki 下道基行 שיטאמיצ'י מוטויוקי

鳥居 #09 台湾・台中

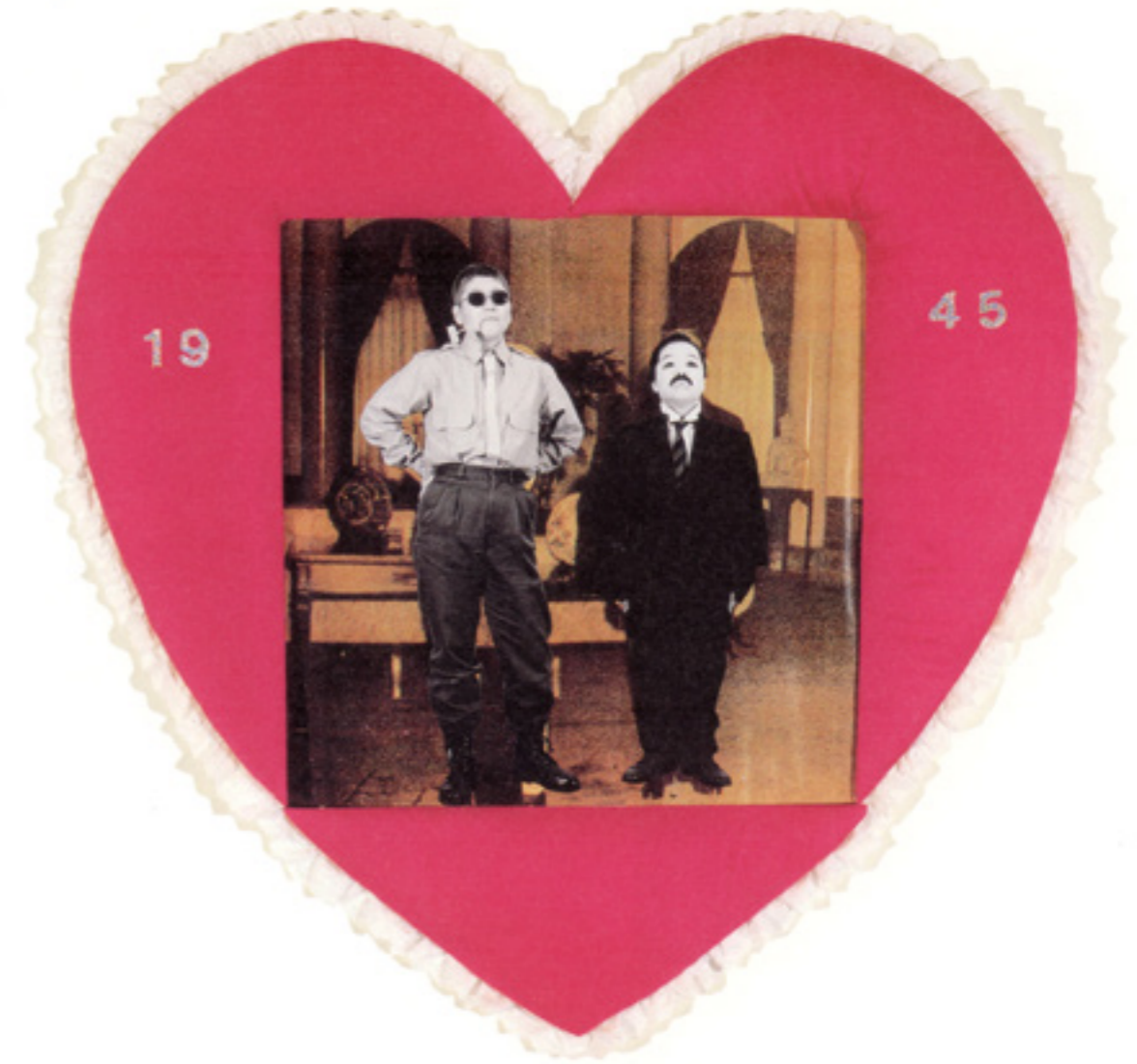
Torii #09 Taichung, Taiwan | Torii series, 2006-2012

טוריא 09 טאיז'ונג, טאיוואן | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist

תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61



Gaetano Faillace ジェターノ・フェーレイス גאיטאנו פאילאצ'ה

マッカーサーと昭和天皇の会見写真 アメリカ大使館 東京1945年9月27日

Emperor Hirohito and General MacArthur on their first meeting at the US Embassy in Tokyo, 27 September 1945

הקיסר הרוהיטו והגנרל מקארטור בפגישתם הראשונה בשגרירות ארה"ב בטוקיו, 27 בספטמבר 1945

Shimada Yoshiko & BuBu de la Madeleine 嶋田美子 & ブブ・ド・ラ・マドレーヌ שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין

1945

1998

C type print

הדפסת צבע

Courtesy Ota Fine Art, Tokyo and Singapore

באדיבות גלריה אוטה לאמנות, טוקיו וסינגפור

56x50

Morimura Yasumasa 森村泰昌 יאסומאסא מורימורה

なにものかへのレクイエム 思わぬ来客/1945年日本
A Requiem: Unexpected Visitors/ 1945, Japan | *Requiem for the XX C. series*
רקוויאם: אורחים בלתי צפויים / 1945, יפאן | סדרת רקוויאם למאה ה'20
2010

C type print
תצלום צבע

Courtesy Isshiki Yoshiko Office, Tokyo
באדיבות המשרד של אישיקי יושיקו, טוקיו
150x120





Tsukada Mamoru 塚田守 צוקאדה מאמורו

Identical Twins 3

תאומים זהים 3

2003

C-print

תצלום צבע

Courtesy Koyama Tomio Gallery, Tokyo

באדיבות גלריה קויאמה טומיאו, טוקיו

120x120



Tsukada Mamoru 塚田守 צוקאדה מאמורו

Identical Twins 4

תאומים זהים 4

2003

C-print

תצלום צבע

Courtesy Koyama Tomio Gallery, Tokyo

באדיבות גלריה קויאמה טומיאו, טוקיו

120x120



Ishiuchi Miyako 石内都 אישיאוצ'י מיאקו
Installation view מראה הצבה 展示風景



שימאדה יושיקו (**Shimada Yoshiko**)

שימאדה יושיקו נולדה בשנת 1959 בטוקיו, וכיום היא מתגוררת ועובדת בצ'יָהּ. היא אמנית חזותית שכונתה "האמנית הפמיניסטית ואנטי־מלחמתית החשובה ביותר של יפאן". היא נולדה וגדלה באזור טאצ'יקאווה שבמערב טוקיו, בו ממוקם בסיס חיל האוויר של צבא ארה"ב, דבר שהביא לחשיפתה המוקדמת למתחים שבין ארה"ב ליפאן שלאחר-המלחמה ובמהלך שנות ה־60 הסוערות. בשנת 1982 היא סיימה את לימודיה לתואר ראשון במדעי הרוח בסקריפס קולג', קליפורניה. עבודת הדוקטורט שלה, שעוסקת בביה"ס לאמנות ב*יגאקו*, ו*ההוצאה לאור נְנְדַאישיצ'וּשָה: מגמות סמויות באמנות ופוליטיקה יפאנית 1960 עד 1975*, התקבלה על ידי אוניברסיטת קינגסטון בלונדון בשנת 2015. באמנותה, שימאדה חוקרת נושאים של זיכרון תרבותי ותפקידן של הנשים במלחמת אסיה־האוקיינוס השקט, הן כתוקפות והן כקורבנות. עבודותיה הוצגו בתערוכות רבות, בינהן *מגדר: מעבר לזיכרונות*, המוזיאון העירוני לצילום, טוקיו (1996); *מראות שחורות מיפאן*, דה־אפל, אמסטרדם (2000); *סקס וצרנונות*, אוניברסיטת ברייטון, והמרכז לאמנות של אבריסתווית', וויילס (2001); מיצבי הויזדאו וההדפסים שלה נדדו רבות בתערוכות שונות, כמו למשל *שם: אתרים של פזורה קוריאנית* בביאולה של גוואנגג'ו, *גישה 2002*, מוזיאון העיר קומאמוטו לאמנות עכשווית, *דרכים ראשיות של טרנס-אוקיינאווה*, לוס אנג'לס (2003); היא השתתפה בתערוכה *חיים*, *למעשה* במוזיאון לאמנות עכשווית, טוקיו, ו*אסיה המדומיינת* במוזיאון סונגקוק, סיאול, קוריאה ו*מופע המינים: מגדר, מיניות וכפרורמטיביות באמנות יפאנית עכשווית*, מוזיאון טיקוטין לאמנות יפאנית, חיפה (2005); הפרויקט שלה *עצמות בטאנסו: סודות משפחתיים* הוצג במספר מקומות, לרבות ואוניברסיטת הפיליפינים, מאנילה (2006); מוזיאון האמנות האוניברסיטאי של צ'אנג מאי, תאילנד (2007); גלריית קריסטינה ווילסון בקופנהאגן, דנמרק (2008); וגלריית סטנלי פיקר בלונדון (2009). הפרוייקט שלה "מפלצת פיניאטה" היה חלק מתערוכת *נשיון נחווה* בקטאליסט ארט, בלפסט (2007); ולאחרונה היא הציגה בתערוכה *אמנות, פרפורמנס ואקטיביזם ביפאן העכשווית*, גלריית פאמפהאוס, לונדון; ואת מיצג הרחוב *נעדרת: להיות פסל של אשת נוחות יפאנית*, לונדון/טוקיו (2012).

סוזוקי נוריו נולד ב־1947 בעיר צ'יבה, וחי בעיר איצ'יהארה, במחוז צ'יבה. הוא החל ללמוד כלכלה באוניברסיטת הוסיי, אבל זנח במהרה את לימודיו. בשנת 1972, לאחר ארבע שנות נדודים בעולם, סוזוקי החליט לחזור ליפאן ומצא את עצמו מוקף במה שחש כ"תרבות מזויפת". מייד לאחר מכן, הוא החליט לצאת למסע חיפושים אחר אונודה הירואו, קצין יפאני שהתחבא במשך 29 שנים מאז תום המלחמה בג'ונגלים של האי לובאנג בפיליפינים. בשנת 1974, סוזוקי פגש את אונודה בג'ונגל בלובאנג, כשאונודה מצהיר כי אינו מסכים להשתחרר מחובותיו כחייל, עד אשר יקבל פקודה רשמית לעשות כן. סוזוקי צילם כמה צילומים של אונודה, מיהר לחזור ליפאן ופרסם את הצילומים על דפי העיתונים הראשיים. בעקבות פרסום זה הוא פגש את טאניגוצ'י יושימי, מפקדו לשעבר של אונודה, ובמרס 1974 חזרו השניים ללובאנג, ושם, בטקס קצר פקד טאניגוצ'י על אונודה להניח את נשקו. רק אז הסכים אונודה להיכנע, מסר את נשקו וחרבו, קיבל חנינה מהרשויות בפיליפינים והורשה לחזור ליפאן. סוזוקי יצא למסע נוסף כדי לתור אחר מפלצת הייטי בהרי ההימלאיה, ונהרג במפולת שלגים ברכס דאולאגירי בנובמבר 1986.

צוקאדה מאמורו (**Tsukada Mamoru**)

צוקאדה מאמורו נולד בשנת 1962 במחוז נאגאנו ביפאן. הוא למד צילום בארה"ב והשתתף בסמינר של תיאוריית האמנות של ארט סטודום, טוקיו / אוניברסיטת קינקי בשנים 2002–2005. ב־2005 השתתף בשהות אמן במרכז באנף, קנדה, וב־2007 שהות אמן במרכז לאמנים בבאנגלור, הודו. משנת 2008 הוא חי בברלין. בין תערוכות היחיד שלו: *לראות כעיוור* במועדון הכתבים הזרים של יפאן בטוקיו; ובעקבותיה תערוכה בגלריה לה קמרה, טוקיו (2001); *העובדה שאנו מחויבים להסתכל החוצה אל מעבר לייצוגים ההגיוניים שלנו* בגלריית טומיאו קויאמה, טוקיו (2003), ולאחר מכן את *רוחות רפאים* (2006), ותערוכת יחיד נוספת בגלריה טומיאו קויאמה (2009). בין התערוכות הקבוצתיות בהן השתתף: *גרפיקת אתר*, מוזיאון העיר קאוואסאקי; ו*אזור: רגע פואטי* טוקיו וונדר סייט, הונגו (2005); *נוף*, גלריית לוקס, ניו יורק; *מושב דיוקנאות* במוזיאון העירוני לאמנות עכשווית, הירושימה וב־NADiff, טוקיו; *פולחן*, בטוקיו וונדר סייט, שיבויה (2007); *איים שמעולם לא נמצאו*, בפלאצו דוקאלה לתרבות, גנואה, איטליה; *אנו האיים*, בבתאנין, מריאנה פלאץ, ברלין (2010); ו*קבוצת הכוכבים*, בלותר קירש, קלן, גרמניה (2013).

סוזוקי נוריו

(Suzuki Norio)



איור 1 האמאיה הירושי, "תלמידי תיכון חותמים על העצומה, טוקיו, 11 ביוני 1960", מתוך סדרת תיעוד של זעם וצער

13. להקרמה מצוינת לעבודתו של האמאיה באנגלית, ראי: Judith Keller and Amanda Maddox, eds., Japan's Modern Divide: The Photographs of Hiroshi Hamaya and Kansuke Yamamoto (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2013).



איור 2 האמאיה הירושי, "דורשים את התפטרות ראש הממשלה, 18 ביוני 1960", מתוך סדרת תיעוד של זעם וצער



איור 3 האמאיה הירושי, "דורשים את התפטרות ראש הממשלה, 18 ביוני 1960", מתוך סדרת תיעוד של זעם וצער



איור 4 האמאיה הירושי מתוך סדרת תיעוד של זעם וצער עמ' 64 English



איור 5 האמאיה הירושי מתוך סדרת תיעוד של זעם וצער עמ' 71 English

"כך נראית דמוקרטיה" הוא שיר מחאה של התקופה המאוחרת של המחאה, אבל כזה שמתאים היטב לרעיון שמאחורי תיאוריו של האמאיה את מחאת אנפו 1960: היכן שהוא, בין כל הפנים הנראים אנונימיים ואינדיבידואליים ברזמנית, מתקיים משהו גדול יותר. זה לא קורה באמצעות תמונה בודדת או אפילו עם כולן ביחד, אלא בפריימינג שחותך תמיד את רצף ההמונים ומשתתה בחיבה על מגוון רחב של אנשים ממוצעים. באופן זה מצליח האמאיה לטעון שהדמוקרטיה נמצאת כאן, באנשי היום־יום אשר עומדים ודורשים כי קולם יישמע בנושאים שעליהם אין להם כל כוח ממוסד.

זיקתו הארוכה של האמאיה לצילום אתנוגרפי ודיוקנאות שימשה אותו היטב בפרויקט זה.¹³ אבל בניגוד לעבודותיו הקודמות, *צידה האחורי של יפאן* (*Rear Side of Japan*, 襄日本), (1957) ו*ארץ השלג*, (*Snow Land*, 雪国), (1956), אשר ביקשו להבין את המשמעות האנושית כדבר העולה מתוך מערכת יחסים עמוקה וצייתנית עם סביבתה הטבעית, האנשים *בתיעוד של זעם וצער* לעולם אינם נמצאים במקומם המיועד. נוכחותם ופעולותיהם מנכרות את זהותם העצמית כמו גם את זהות החלל שסביבם. תלמיד בית ספר יסודי חותם על עצומה כנגד ההסכם בדרכו חזרה מבית הספר (איור 1). פועלי דחק וחנוונים יוצאים ל"שביתה" (איור 2) בזמן שעובדים מאוגדים מתגייסים למען נושאים שאין להם שום קשר עם תנאי העבודה שלהם. תינוק ישן עונד שלט כנגד המלחמה (איור 3). חבר מבוגר ב*איחוד כוחות הגבול* נוקט עמדה בגאווה כנגד האינטרס הכלכלי שלו עצמו על ידי מחאה על הנוכחות של הכוחות המוצבים שמתפקידו היה לשרת (איור 4). אנשים מופיעים מחוץ למקומותיהם המיועדים, עולים בהמוניהם מתחנות הרכבת, הרחובות והאזורים שסביב בנייני הממשלה.

התנועות העממיות של שנות ה־50 – איגודים, תנועות נשים, תנועות סטודנטים, מעגלי תרבות – הגיעו להבנה ששלום ודמוקרטיה הם ערכים שיש להם השלכות אמיתיות בהקשר של חיי היומיום ונטו לפעולה בהקשר זה. אחד ההישגים הגדולים של *תיעוד של זעם וצער* הוא בכך שהוא מאפשר לנו גישה ישירה המשמרת את רוח המחאות כפי שהן היו באותה עת, מבעד לפנייהם וחייהם של האנשים הפשוטים, שעבורם שלום ודמוקרטיה היו תערובת מורכבת של עקרונות גבוהים וקונקרטיות, כשהם מבטאים שאיפות וחרדות שנגעו בגלובלי, אך נותרות מאוד מקומיות, אפילו אינטימיות.

הזעם והצער בכותרת של קובץ הצילומים הם בעלי אופי כזה, אישיים מאוד ובהיבעת בעלי בהילות פוליטית. הם במצב המוחשי ביותר בתיאורו של האמאיה ובתיאורים רבים אחרים הם שיא המחאות עצמן: הלילה של 15 ביוני. היום תוכנן כ"אחד במאי השני" של פעולות מתואמות בכל יפאן, בשילוב כמה מחאות גדולות שהתרחשו סביב **בניין הדיאט**. בשעות הערב המוקדמות, קבוצה גדולה של סטודנטים פרצה למתחם הדיאט דרך השער הדרומי, חבריה התעמתו עם המשטרה במשך כמה שעות, עד שגורשו לבסוף. מאות סטודנטים ושוטרים רבים נפצעו, וסטודנטית אחת נהרגה. האלימות הביאה לנקודת מפנה במחאות, ואנשים שבעבר תמכו במפגינים התפלגו עתה בדבר האשמים באלימות. האמאיה המשיך לתמוך בכל מאודו בסטודנטים המפגינים. באפילוג של *תיעוד של זעם וצער*, הוא טען שהאלימות כבר הייתה גלומה באופן שבו הממשלה התעלמה ממיליוני החתימות שונאספו כנגד ההסכם, וסגרה את שערי הדיאט בפני הסטודנטים שביקשו לממש את זכותם לעתור כנגד הממשלה. על פי האמאיה, את מקור האלימות ניתן היה למצוא בעוינותה של הממשלה לקולם של האנשים.

ארגון הנרטיב החזותי של האמאיה נוצר כדי להוביל לפרק זה של האירועים; הכאוס נשטח לרוחב הדף בסדרה של עמודים שלמים פרוסים. בשל התאורה החלשה בזמן הצילום, התמונות די מטושטשות, אבל בדיוק בגלל סיבה זו הן מצליחות להעביר את ההלם מן העימותים ואת טבעם הנוזיל של האירועים. רבים מן הצילומים צולמו מנקודת מבט גבוהה, מתבוננים כלפי מטה, מן המקום שבו האמאיה ניצב על תומכה או סולם צלמים. הזווית והניגודיות הגבוהה מדגישות את התקתם של הפצועים ממקומם, ובידודם של אלו שנפלו (איור 5). בנקודה מסוימת הפעולה נקטעת, ובאחת מן הקומפוזיציות המדהימות ביותר, קבוצה של סטודנטים

עומדים בראשים מורכנים עם היוודע דבר מותה של חברתם, הסטודנטית קאנבה מיצ'יקו (איור 6). הלילה לרגע רווי במשמעות פיגורטיבית, אולם רגע משמעותי זה נשבר מייד לאחר מכן, בתוך רצף האירועים.

קאנבה מיצ'יקו תהפוך לקדושה מעונה ותנוצח באופנים שונים כסמל לאובדן חסר הטעם של התשוקה וההבטחות של הנעורים. תיאורו של האמאיה את טקסי הזיכרון לקאנבה, את המחאות שנמשכו לאחר מכן, את הצער בפניהם ובגופם של המתאבלים על דמה נמהל ללא אבחנה בהתפכחות מן ההסכם שהפך לחוק בידי הפרלמנט כמה ימים מאוחר יותר. רבים ציינו את קאנבה כאדם, והאופן שבו מצאה את מותה יצר ביטויים אינטנסיביים ומרובדים של צער וייאוש. הסוציולוג וההיסטוריון אוגומה אייג'י (Oguma Eiji) טען כי אנשים ראו בה האנשה של טוהר נעורים נלהב, ובמותה נקודת מפנה טראומטית, מכיוון שהשיב את זכר הנופלים ואת אינספור בני הנוער שאיבדו את חייהם במהלך המלחמה לשווא.¹⁴ ורה מאקי הראתה כיצד בספרה של נאקאמוטו טקאקו (Nakamoto Takako) *יומן אנפו*, מתערבב המפגש הקטלני של קאנבה עם אלימות המדינה בזיכרון הטראומטי של עינוייה שלה בידי המשטרה במהלך שנות ה־30 כאשר הייתה פעילה קומוניסטית צעירה.¹⁵ ניתן לראות כי ההיסטוריה המורכבת של אלימות פוליטית רודפת את אירועי מחאות **אנפו**. אף שקשרים כאלה אינם נראים בתצלומיו של האמאיה באופן ישיר, אנו חשים את התכוונותו אליהם בהצטברותן של חוויותיו האישיות, שגרתיות ויוצאות דופן כאחת, בהן אופק של זיכרון אישי מתלכד עם כובד המשקל של ההיסטוריה ושאלת מקומו של האדם היחיד בתוכה.



איור 6 האמאיה הירושי מתוך סדרת תיעוד של זעם וצער עמ' 73 English

14. Oguma 530–539

15. Vera Mackie, "Embodied Memories, Emotional Geographies: Nakamoto Takako's Diary of the Anpo Struggle", Japanese Studies 31.3 (2011): 319–331.

אם נתבונן לרגע לאחור, נראה כי **הסכם אנפו** (הראשון) היה המרכיב המרכזי בברית שבין יפאן וארה"ב, ובעת חתימתה ב־1951, היא הובנה כהסכם שאינו נתון למשא ומתן: המחיר לסיום הכיבוש הארוך היה השארת יפאן נעולה בתוך שרשרת הכוחות של צבא ארה"ב המקיפים את גבול האוקינוס השקט באסיה. בנוסף, התוצאה המיידית של חתימת האמנה הייתה הבניית יפאן כבסיס הקדמי המוביל של כוחות אמריקאיים באסיה. כאשר יפאן חידשה את ריבונותה באפריל 1952, כ־260,000 חיילים אמריקאים נשאו על אדמתה, כשהם מוצבים ב־2,824 מתקנים צבאיים שונים.[[]^{דרוש מקור]}

הסכם אנפו שימש גם מנוף לבנייה מחדש של הצבאיות של יפאן – גם באופן ממשי וגם מבחינה כלכלית. עוד בטרם סיום הכיבוש, יפאן חנכה את *משטרת המילואים הארצית* (*Kokka Keisatsu Yobitai*) תחת לחץ אמריקאי חזק, ו־75,000 כוחות חזקים אומנו בידי יועצים אמריקאים וחומשו ברובים, מרגמות, בזקות, להביורים, ארטילריה וטנקים. מלחמת קוריאה (1950–1953), ותפקידה של יפאן כנקודת אספקה והיערכות להתערבות אמריקאית שם, החיו מחדש את המבנים הכלכליים צבאיים־תעשייתיים של יפאן, תוך טיפוח יחסים קרובים בין הממשלה לתעשיות אסטרטגיות, יחסים אשר נמשכו הרבה מעבר לסיום פעולות האיבה.

כמעט כולם ביפאן התנגדו לאמנה. אבל בעוד השמרנים התנגדו רק לנקודות בהסכם אשר חתרו תחת הריבונות היפאנית, מפלגות האופוזיציה והמפגינים ברחובות התנגדו לאמנה ברמה בסיסית יותר. עבורם, היחסים עם ארה"ב עצמה היו הבעיה. הם גרסו כי יפאן לא הייתה צריכה להתחמש מחדש, וגם לא הייתה צריכה לבחור בין הסובייטים לבין ארה"ב, במקום זאת היא יכלה להמשיך ולהתקיים כאומה ניטראלית בחסות האו"ם. אף שזה עלול להישמע לא אמין, היה טיעון ביטחוני שהייתה לו משמעות אמיתית לאור המשברים הגרעיניים של שנות ה־50: יפאן הייתה יכולה להיות במצב בטוח יותר כאומה ניטראלית מאשר הפיכתה למטרה אפשרית לנקמה (גרעינית), לו נכנסה ארה"ב למצב מלחמה עם ברה"מ. בצילומיו של האמאיה אפשר לזהות גם פרטים מתוך כרזות מחאה המתנגדות להצבת מטוסי u-2 על אדמת יפאן (ארה"ב הכחישה עניין זה, אולם הציבור היפאני פשוט לא האמין לכך).[[]^{דרוש מקור]} הטייס גארי פרנסיס, איש ה־CIA, נורה במטוס ה־u-2 שלו מעל ברה"מ רק ארבעה שבועות לפני מחאות חודשים מאי ויוני, אחד מהאירועים האחרונים בסדרת תקריות דומות במהלך שנות ה־50 אשר עוררו גלי חרדה בחברה היפאנית בכל פעם שנחשף מצבה הבלתי־יציב בתוך מערך הכוחות של המלחמה הקרה.

זיכרון המלחמה היה מרכיב מפתח בהתנגדות העממית לאמנת ההגנה. שנותיה האחרונות של המלחמה באוקינוס השקט הביאו את אימי המלחמה אל תוך איי הבית של יפאן, והם חוו את השימוש הראשון בנשק אטומי, שהותיר את יפאן כארץ חסרת כול, הרוסה וכבושה. המודעות לסבל המשותף שנחווה בתוך יפאן במהלך המלחמה, יצרה את עיוורונו של השיח הציבורי ביפאן לסבל שגרמה האימפריה היפאנית לאחרים, אבל בהיבעת מיקדה מודעות לאסון הצפוי ליפאן אם תיגרר למלחמה נוספת, מלחמה שנראתה אפשרית בשנות ה־50. אבל נושא הדמוקרטיה, ובמיוחד שאלת זהותה של יפאן שלאחר המלחמה, הם שהציתו את חודש הפגנות הרחוב המאסיביות, שעל פי רוב נחשבות כקשורות למחאות **אנפו**. ההערכה היא שכ־16 מיליון איש לקחו חלק בהפגנות כנגד ההסכם בין אביב 1959 וסתיו 1960,[[]^{דרוש מקור]} עם זאת כמחצית מהן רוכזו במהלכו של חודש אחד, אותו מתעד האמאיה בעבודתו.[[]^{דרוש מקור]} הניצוץ שהצית את זרימת ה"זעם וצער", היה פעולתו של ראש הממשלה, קישי נובוסוקה,[[]^{דרוש מקור]} שניהל אז את המשא ומתן להסכם עם הנשיא אייזנהאואר, בליל 19 במאי, 1960.

קישי היה אדם בעל היסטוריה שרוב האנשים ביפאן של 1960 לא היו רוצים להזדהות איתה. הוא היה חבר בקבינט המלחמה של הגנרל טוג'ו הידקי (Tōjō Hideki), ראש הממשלה בזמן מלחמת אסיה־אוקינוס השקט, ונכלא ביחד עם שאר חברי הקבינט בסוף המלחמה כחשודים בפשעי מלחמה מדרגה A. דאגות המלחמה הקרה הובילו במהרה את הרשויות בארה"ב לנטוש את תביעתן להסגיר פושעי מלחמה בדרגה גבוהה; ועל כן, קישי שוחרר מהכלא כחלק מחנינות

חג המולד ב־1948. העובדה שאדם שהיה חשוד כפושע מלחמה הפך להיות ראש הממשלה פחות מעשור לאחר שחרורו מהכלא, גרמה זעם רב בקרב אלו שרצו להאמין שיפאן עשתה תפנית משמעותית בתקופה שלאחר המלחמה. מעשיו ב־19 במאי אישרו את הפחדים הגרועים ביותר בנוגע אליו. קישי סיים את ניהול המשא ומתן על **הסכם אנפו** המתוקן בינואר, אבל נאלץ להתמודד בדיאט (הפרלמנט היפאני) עם מיעוט משמעותי של נציגי האופוזיציה, שעיכב את אישור ההסכם במשך חודשים ארוכים של דיונים. בליל 19 במאי, כפי הנראה מתוך מטרה לעמוד בתאריך היעד שקבע לעצמו, לפני ביקורו המיועד של אייזנהאואר בחודש יוני, קישי קרא למשטרה להגיע למקום כדי להוציא את חברי האופוזיציה **מבניין הדיאט**. ואכן, הם הוצאו פיזית מן הבניין, פשוטו כמשמעו, כשארבעה שוטרים אוחזים בכל חבר פרלמנט. עם סילוקם של חברי האופוזיציה מאולם המליאה, ההסכם עבר בקלות ויועד להפוך לחוק חודש מאוחר יותר, כל עוד הדיאט נשאר במושבו. כפי שניסח זאת בתמציתיות אחד האינטלקטואלים המתקדמים והמובילים, צורומי שונסוקה (Tsurumi Shunsuke), המאבק על **אנפו** היה לא פחות מאשר קרב בין שתי אומות: זו של יפאן שלפני המלחמה וזו של יפאן שלאחר המלחמה.[[]^{דרוש מקור]}

בדומה לשלטים שקראו כנגד מטוסי ה־u-2, נראה בצילומיו של האמאיה אזכור ישיר לקישי ולדמוקרטיה של יפאן. ראש בעל לשון–כפולה גרוטסקי של קישי נישא על כידון. המשטרה לעיתים קרובות נראית כצבא. **בניין הדיאט** – המרכז שאליו הופנו ההפגנות – מופיע כמה פעמים. תמיד ברקע, באופן מטאפורי. כמו השלטים העוסקים במלחמה, כרזות הנוגעות במאבק על הדמוקרטיה ביפאן נוכחות בצילומים, אך הן לא במרכז דימויו של האמאיה. בולטת העובדה כי תיעודו מתעלם מן הפוטנציאל הטמון בשימוש איקונוגרפי של אתרים ודמויות מפתח. ללא הרף, הוא מעדיף לצלם את הקהל בעצרות על פני הנואמים. גם בחירותיו בפריימינג מראות שהוא היה אדיש במידה רבה למסרים אשר נישאו על גבי הכרזות בהפגנות.

במקום זאת, מה שהאמאיה התמקד בו הוא בהיבעת מובן מאליו ומרומז. אנשים נמצאים בלב תיעודו. יחידים או בקבוצות, הם במרכזו של כל צילום, ופעילותם מגדירה את ראשיתו וסופו של הנרטיב. הצילום הראשון בספר הצילום של האמאיה הוא לא מ־19 במאי (היום שבו קישי הוציא את חברי האופוזיציה כדי להשיג את אישורו של הדיאט), אלא 20 במאי, היום הראשון של המחאה בתגובה לפעולותיו של קישי. אין זה מפני שהאמאיה לא צילם את האירועים בדיאט ב־19 במאי: שני הצילומים מ־20 במאי שפותחים את הספר *תיעוד של זעם וצער*, למעשה אינם של האמאיה, אלא שייכים לקוריהארה טאצואו (Kurihara Tatsuo), סטודנט באוניברסיטת וואסדה ועוזרו של האמאיה בזמן הפרויקט.[[]^{דרוש מקור]} הכנסת צילומים אלו מראה כי האמאיה לא התנגד לשימוש בצילומיו של אדם אחר כדי לבנות את פתיחת קובץ הצילומים. באופן דומה, הצילום הסופי הוא לא מ־19 ביוני, היום שבו ההסכם הפך לחוק, אלא מ־22 ביוני, יומה של השביתה הכללית והמחאה הגדולה האחרונה. התאריכים שממסגרים דיווח זה מוגדרים לכן על פי פעולותיהם של האנשים המשמיעים קול ומגדירים מחדש מרחב ציבורי לנוכח הדרתם מתוכו.

תיעוד של זעם וצער פורסם שישה שבועות לאחר שצולם הצילום האחרון, ועל כן הוא זעקה מהלב, כפי שמעיד האפילוג הקצר והנלהב של האמאיה, שבו הוא מאשים את **האלימות המאורגנת** (*bōryoku shugi*) של המערכת הפוליטית הממוסדת שפעלה דרך פוליטיקה של פלגנות וכסף על חשבון דמוקרטיה אמיתית.[[]^{דרוש מקור]} בקריאתו נגד המלחמה והמחיר האנושי שלה, הוא מאשר ש"סוחרי המוות, אלו שמתו בעבור כסף פוליטי, עדיין מרחפים כרוחות" בתוך המערכת. עוינותה של מערכת השלטון לציבור הביאה לידי אלימותה שלה, ועל כן, הוא מגן, בתורו, על המפגינים. בעוד רבים, כולל העיתונים העיקריים של יפאן והמפלגות הפוליטיות הממוסדות, בחרו לבקר את הסטודנטים המפגינים על התנהגותם הקיצונית אחרי האירועים של 15 ביוני (ראו להלן), האמאיה הגן על מעשיהם כתגובה טבעית נגד ממשלה המדירה את קולם של האנשים. האמאיה טען לכן שההפגנות עצמן, אפילו ברגעים הכאוטיים ביותר, היו הביטוי הלגיטימי של דמוקרטיה במצב שבו כסף ופלגנות הופכים אותה לבלתי־אפשרית.

.10 Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (נ. 1922) גמר את

לימודיו באוניברסיטת הארוורד (1942), היה לפרופסור

באוניברסיטת קייטו, ומחבר הספרים

(1986) An Intellectual History of Wartime Japan, 1931–1945

and Cultural History of Postwar Japan, 1945–1980

(1987), מצוטט אצל אוגומה 512.

.11 ראו קרדיט לצילומים בעמוד האחרון בספרו

של האמאיה הירושי Hamaya Hiroshi, Ikari to

[Record of Rage and Grief] kanashimi no kiroku

(Tokyo: Kawade Shobō Shinsha, 1960) n.p.

.12 . האמאיה הירושי, תיעוד של זעם וצער (1960).

תיעוד של זעם וצער:

צילומיו של האמאיה הירושי במחאות אנפו, 1960
ג'סטין ג'סטי

שלום ו**דמוקרטיה** היו אבני דרך מרכזיות בחיים הציבוריים ביפאן בחמש־עשרה השנים הראשונות שלאחר 1945. מושגים אלו הועלו בכל ההקשרים האפשריים, אולם משמעותם השתנתה במידה רבה בהתאם לאנשים שפעלו להשגתם וסיבותיהם. עם זאת, אפילו במגוון הרחב של שימושיהם אז, אנו יכולים להבין את חשיבותם כרעיונות ואידיאלים אשר הנחו את האנשים שניסו לבנות ולתת שם למה שאמור היה להיות חדש ביפאן. ההתלהבות משלום ודמוקרטיה נראית לעיתים כנקודת חולשה או כעמדה שגויה על ידי הדורות הבאים, אולם תהיה זו טעות לבקר התלהבות זו ולראות בה מעין דרך להימנעות מעימות עם העבר המיידי או הליכה לכיוון הנוח־למדי של שכחה. ההימנעות מעימות והשכחה היו כמעט תמיד (במשתמע או במפורש) קשורות לצד האפל של העבר הקרוב – מלחמה ופאשיזם – והדרישה לבנות משהו חדש בתקופה שלאחר המלחמה, הייתה מאופיינת כדחייה של אותן צורות של אלימות מערכתית.

לא היה ברור אם הדברים אכן ישתנו. מלחמה חדשה, המלחמה הקרה, איימה להחיות את הצורות (השלטוניות), המאוד־אלימות אשר רק לאחרונה נזנחו, בעוד שלאורך כל שנות ה־50, דיני משפחה וזכויות נשים, ריכוז מערכת החינוך ותוכניות הלימודים, כוחה של המשטרה, חירויות האזרח וכמובן מערכת היחסים עם ארה"ב – היו הזדמנויות לעימותים מרים על עתידה של יפאן. הממשלות השמרניות והמפוררות ששלטו ברצף, וגובו על ידי ארה"ב, איימו לבטל את תוקפם של העקרונות הליברליים שמוסדו בתוך הרפורמות של תקופת הכיבוש, שקדמה למלחמה הקרה. ממשלות אלו פעלו כנגד כוחות אזרחיים אשר ביקשו ליצור קואליציה של קבוצות בעלות מטרות מנוגדות, ושקולותיהן הגיעו מן הסוציאליסטים והמפלגה הקומוניסטית, איגודי עובדים, ארגוני נשים, סטודנטים ואינטלקטואלים מובילים. ההפגנות והמחאה של 1960 כנגד העברת הסכם ההגנה החדש עם ארה"ב נחשבו במידה רבה כאירוע הגדול ביותר מבין כל העימותים הנמשכים הללו, והביאו למשבר כפול של **שלום** ו**דמוקרטיה** שלא היה כדוגמתו בעבר.²

ניתן לראות את צללי המלחמה והפשיזם בתצלומיו של האמאיה הירושי המתעדים את מחאות אנפו.³ ניסיונו של האמאיה להציג את השלום והדמוקרטיה באופן פחות מוחשי ופחות פוטוגני, הוא שהופך את התיעוד שלו לכה משכנע וייחודי. אף שמחאות אנפו 1960 הוסרטו וצולמו במגוון פורמטים, ופורסמו בשישה ספרי צילום לפחות, *תיעוד של זעם וצער* של האמאיה הוא הפרויקט הממושך היחיד שנעשה על ידי צלם בודד. בהקשר זה, המבקר וההיסטוריון היראקי אוסמו (Hiraki Osamu) טוען כי הכישרון המיוחד של האמאיה היה המשמעת והדבקות שלו, תוך שהוא עושה שימוש בצילום כדי להעביר רעיון או אמת באמצעות סדרות צילומים אשר לעיתים צולמו לאורך שנים רבות. אף שניתן להצביע על תמונות בודדות חזקות, נראה שתשומת הלב של האמאיה אינה נתונה ליצירת צילומים בודדים בעלי יופי צורני, מטען סמלי או רגשות ישירים – מטרות הייתה להציג עמדה רחבה, כך ש"גם אם דימויים אחדים בודדו והוצגו מחוץ להקשר בו נוצרו, הן יוחזרו לאותו מצב של שלמות" בתוך ההקשר של הסדרה כולה.⁴ על פי הרמז הניתן כאן, איזו צורה ייחודית יצרו המושג או העדות של סדרת *תיעוד של זעם וצער* של האמאיה?

*



האמאיה הירושי Hamaya Hiroshi 濱谷浩

東十条駅前で座り込むゼネスト参加の製紙工場労働者 1960年6月4日

Paper industry labourers on general strike at Higashijujo station, 4 June 1960 | *Records of Rage and Grief series*
מפגינים מתעשיית הנייר בהפגנה כללית בתחנת היגאשייג'וג'ו, 4 ביוני 1960 | סדרת *תיעוד של זעם וצער*

Black-and-White photograph, Contemporary print, original negative
תצלום שחור לבן, הדפסה מנגטיב מקורי

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan
באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבונו האמאיה הירושי, אויסו, יפאן

32.3x47.5; 45.7x55.6

1. John W. Dower, "Peace and Democracy in Two Systems", *Postwar Japan as History*, Andrew Gordon, ed. (Berkeley: University of California Press, 1993) 3–33.

2. לריון מקיף ושלם של המחאות והרקע ההיסטורי של האירועים, ראה: Justin Jesty, "Tokyo 1960: Days of Rage and Grief. Hamaya Hiroshi's Photos of the Anti-Security-Treaty Protests," *Visualizing Cultures* website (MIT, 2012). http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/arp2_essay01.html; Wesley Sasaki-Uemura, *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan* (Honolulu: Hawaii UP, 2001) במיוחד עמודים 54–15.

3. המחאות קיבלו את שמן מן המושג אנפו אשר מתייחס לראשי התיבות ביפאנית של כותרת הסכם ההגנה בין ארה"ב ליפאן, אשר נחתם לראשונה בשנת 1951 ואשר שמו המלא הוא הסכם הרדי לשיתוף פעולה וביטחון (Sōgo Kyōryoku Oyobi Anzen Hoshō) וביטחון – רשמו המקוצר – AnPo = Anzen Hoshō.

4. Hiraki Osamu, "Hamaya Hiroshi shiron" (A personal view of Hamaya Hiroshi), מתורגם כ: *The Word Works* *Shashin no seiki: Hamaya Hiroshi shashin taiken rokujūnen* [The Century of Photography: Hamaya Hiroshi's Sixty Years of Photography] Mitsuhashi Sumiyo, ed. (Tokyo Metropolitan Museum of Photography, 1997) 12–24.

Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו אישיאוצ'י

הירושימה #76 / ひろしま
2007

Socks, Abe Hatsuko, C type print
גרביים, אָבֶה האצוקו, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka/ Aya Tomoka
באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

23x33.5



למוטיב של הירושימה הייתה כבר מסורת ארוכה בהיסטוריה של הצילום של יפאן בזמן שאישיאוצ'י החלה לעבוד על הסדרה שלה בשנת 2008. אוסף הירושימה של צוצ'ידה הירומוי (1995–1982) הוא פרויקט חשוב, שעוסק באובייקטים של מוזיאון הזיכרון והשלום בהירושימה כ־25 שנים לפני הסדרה של אישיאוצ'י. ההבדל העיקרי בין שתי הסדרות הוא הגישה הלא־תיעודית והמאוד אמפטית של אישיאוצ'י, המאנישה את האובייקטים ומציגה אותם בצילום צבע. צוצ'ידה מבקר את דרגת היופי בתצלומים של אישיאוצ'י ורואה מצב מסוכן באופן שבו אישיאוצ'י הופכת את הטרגדיה של הירושימה ל"סיפור יפה".²⁴ עם זאת, בעוד סדרת הירושימה של אישיאוצ'י היא "סיפור יפה", זהו גם פרויקט רציני שמייצג את זיכרון המלחמה ברמות שונות. היה מי שטען שאסתטיקת תיבות האור השקופות, קומפוזיציות הצילום והרושם של תנועה קלה מצליחים להעביר את התחושה של ריחוף, אשר בשילוב עם הרקע הניטרלי יוצרים הרגשה של "אל־זמניות". החברה היפאנית וכולנו כיום "זוכרים" את הירושימה בדרך לא מציאותית, ומופשטת למדי – ותאריך הטלת פצצת האטום הפך לאי של זמן בתוך תפיסתנו את ההיסטוריה.

24. צוצ'ידה הירומוי באימייל אל המחברת ב־7 בדצמבר 2014.

George Santayana, *The Life of Reason*. 25 (Great Books in Philosophy Series) (New York: Prometheus Books, 1998).

Lena Fritsch, "The Bittersweet גם: ראו Beauty of Ephemerality – Ishiuchi Miyako's Photography", *Ishiuchi Miyako: Hasselblad Award 2014* (Heidelberg: Kehrer, 2014) 137–141.

השמלות השרופות הקרועות, השעון שנעצר ושאר האובייקטים יכולים להיקרא כסמלים של מוות וכאב של הקורבן, כמו גם הביטחון העצמי הקרוע של יפאן לאחר ההפסד במלחמה. יתרה מכך, הם מסמלים את הכוח ההרסני שהיה לפצצה האטומית כאירוע היסטורי. עם זאת, למרות אופיים הסמלי וההתייחסות לזיכרון הקולקטיבי, הירושימה/ひろしま בצילומים של אישיאוצ'י נוגעת, מעל לכול, בפרט. הצילומים זוכרים ומכבדים את הקורבנות בדיוקנאות שקטים של החפצים המואנשים. בתערוכות, ההדפסות הגדולות בדרך כלל תלויות גבוה על הקירות – כאילו השמלות והחפצים צפים כמעט אל עבר הרקיע. כל מלחמה משפיעה על חיים אישיים וזיכרונות ככל שהיא יוצרת היסטוריה קולקטיבית וזיכרון תרבותי. למרות מורכבותם והסכנה המוסרית העצומה הטמונה בשימושם של אלו כחלק מן השיח המטהר כדי להסיח את הדעת מפשעי המלחמה של יפאן, הזיכרון של הירושימה הוא חלק בלתי־נמנע מן ההווה שלנו ולעולם אין לשכחו. לפי ציטוט מדבריו של ג'ורג' סאנטיאנה: "אלו שאינם מסוגלים לזכור את עברם נידונים לחיות אותו מחדש".²⁵

דיוקנאות הירושימה/ひろしま של אישיאוצ'י לא צריכים להיות מצומצמים רק לכדי אזכור של פצצת האטום. במקום זאת, הם מראים לנו בשקט את הכוח ההרסני ואכזריותם של בני האדם באופן כללי. באותה עת, הם משקפים אסתטיקה של חלופיות ועוקבים אחר מסורת ארוכה של אמנות ותרבות יפאנית.²⁶ הירושימה/ひろしま מאפיינת את כוחו של הצילום של אישיאוצ'י: היא מפתה אותנו בשלווה, ובאופן משכנע, מבעד ליופי מריר של ארעיות.

התצלום שלה, השמלה נחתכת מעט בתחתית השמאלית והימנית; השרוולים הקצרים של השמלה מצביעים אל חלקו העליון של הדימוי. רביעית, צוצ'ידה מספק נתונים קונקרטיים על הבעלים של השמלה ואילו אישיאוצ'י רק ממספרת את התצלום, לעיתים בתוספת שם תורם השמלה, אוגאווה ריצו (Ogawa Ritsu). בצורה זו, היא משאירה מקום רב יותר לדמיונו של הצופה. צוצ'ידה מתעד את השמלה, מספר את הסיפור ומזכיר לצופה את הפצצה האטומית.

אישיאוצ'י מדגישה כי היא בחרה בגישה שונה, היוצרת את הירושימה במקום לתעד אותה.[[]^{1]} ביחד, הבד השקוף על גבי תיבת האור, צורת המשולש של השמלה והתנועה העילית של השרוולים מעבירים תחושה של ריחוף. השמלה הפצועה מופיעה כמרחפת בשלווה בחלל הנצחי. אותה תחושת ריחוף נראית בכמה תצלומים בסדרה *הירושימה/*ひろしま*,* לדוגמה: "הירושימה #67/ひろしま", "הירושימה #71/ひろしま" ו"הירושימה #69/ひろしま".

ריחוף מבעד לאור ולזמן

כמה אובייקטים של הסדרה *הירושימה/*ひろしま*,* של אישיאוצ'י מצולמים באור טבעי על רקע לבן. לדוגמה: "הירושימה #62/ひろしま". עם זאת, כפי שהוזכר לעיל, הרבה שמלות, כולל "הירושימה #09/ひろしま", "הירושימה #13/ひろしま" ו"הירושימה #14/ひろしま", הונחו על תיבת אור, וכתוצאה התקבלה תחושה של שקיפות וקלילות. שמלות הרפאים מופיעות כחסרות חומריות להפליא. יפי המוות הזה יכול להיות מקושר לפצצת האטום, אשר הפכה עיר שלמה לבלתיגשמית בתוך דקות. החלל שדרכו השמלות "מרחפות" הוא ניטרלי ולא מוגדר, יוצר רושם של "אלזמניות". הכוח האכזרי של פצצת האטום נראה שעצר את זרימת הזמן. על כן, אין זה מפתיע שמוטיב השעון שנעצר מופיע שוב ושוב בסדרות הצילומים השונות של הירושימה, אם של טומאצו שומי, צוצ'ידה הירומי או אישיאוצ'י (איור 6). השעון הוא סמל לכוח הפיזי של הפצצה האטומית והסימן שהיא הותירה על ההיסטוריה העולמית של המאה ה־20.

הדגש על שקיפות ואור בסדרה *הירושימה/*ひろしま יכול גם להיקרא כיחס טאוטולוגי למדיום הצילום כעקבות של אור. כל צילום (אנלוגי) הוא אינדקסיקאלי אשר מתעד מציאות דרך תהליך אור. הצילום מראה עקבות של משהו אשר קרה בעבר, ולכן הוא לכשעצמו שזור בזיכרון. מורי־יאמה דאידו תיאר תצלומים **כמאובנים של אור זמן**.[[]^{2]} עם זאת, כל צילום מנסה "לשמר" רגע ו"יוצר" את המוות שלו באותו הזמן. מערכת יחסים ייחודית זו של תהליך האור בצילום עם זמניות, נידונה לעיתים קרובות. צריך רק להיזכר בהצהרתה של סוזן סונטאג, באוסף מאמריה *על הצילום*, שכל הצילומים הם **זכר המוות (ממנטו מורי)** מאז ש"העידו שהזמן נמס ללא הרף".[[]^{3]} רולאן בארת' כותב ב*מחשבות על הצילום* שלו כי כל תמונה היא "סוג של תמונה חיה Tableau Vivant, המחשה של הפנים חסרי התנועה והמעושים אשר מתחתיהם אנו רואים את המת".[[]^{4]}

אישיאוצ'י יוצרת אווירת שלווה דרך צילום השרידים המוזיאליים של פצצת האטום, הנדמים כצפים דרך אור זמן. בהצבה זו נראה כאילו אובייקטים אלו צפים אל עבר הרקיע. בה בעת, אסתטיקה זו מדגישה את האופן הלא־מציאותי (שנוצר דרך שינוי תרבותי), שבה החברה היפאנית וכולנו כיום "זוכרים" את הירושימה. הירושימה זכורה מחוץ לתפיסת הזמן הרגילה שלנו – ובמנחיו של אסמן, התאריך של פצצת האטום בהירושימה, הפך להיות **לאי של זמן**.[[]^{5]}

הירושימה כסמל

הירושימה היא מקום סמלי – במיוחד בעולם האירופא־אמריקאי המקשר באופן מיידి את שם העיר עם פצצת האטום. תצלומי הבגדים הַבְּלָיִים של אישיאוצ'י וסימני השריפה שבהם מסמלים את מותם של אנשים רבים. בנוסף, התצלומים מפינים את תשומת הלב לצלקות הפיזיות והנפשיות של הקורבן ששרד. בשל חוסר הידיעה של ההשלכות וההשפעות התורשתיות של הקרינה, החברה היפאנית הפלתה לרעה את ההיבאקושה (שורדי הפצצה) וילדיהם.

השמלות הקרועות יכולות גם להתפרש כהתייחסות לקרע בביטחון העצמי של יפאן, המדגיש את ההשפעות המורכבות שהיו לתבוסה במלחמה על הזהות הלאומית. כהיסטוריונית, אִידה יומיקו (Iida Yumiko) טוענת כי המודרניזציה שיפאן אימצה בתקופת מייג'י הייתה גורם בעל משמעות בקבלת זהות נחותה כ"אחר לא־מערבי" בסכמה הייצוגית של הפוליטיקה הבינלאומית.[[]^{6]}

בתחילת המאה ה־20, כוחה הפוליטי של יפאן וניצחונותיה במלחמות דיכאו את התסביך הלאומי הזה – יפאן הקיסרית הפכה לתוקפנית וברברית, פלשה לסין, קוריאה ודרום־מזרח אסיה. אולם, לאחר פצצת האטום ותבוסתה של יפאן במלחמת העולם השנייה, התודעה העצמית של יפאן הפכה עוד יותר ל"לתלויה ומתווכת דרך המבט האוניברסלי של המערב".[[]^{7]} בנוסף, יפאן אימצה את הירושימה כ"שיח מטהר", המתאר את האומה כקורבן, תוך העלמת הצד האפל של התוקפן. ההיסטוריון איאן בורומה, מבין אחרים, מבקר באופן משכנע את **האמנזיה ההיסטורית** ביפאן.[[]^{8]} הירושימה הפכה לסמל קולקטיבי של **זיכרון תרבותי של** קורבניות, הנשמרת דרך דימויים של זיכרון כמו למשל בטקסטים, פולחנים או תמונות (צילום).[[]^{9]}

העובדה שכתרתה של סדרת התצלומים של אישיאוצ'י כתובה באותיות היראגאנה במקום בסימניות סיניות, מחזקת את איכותן הסמלית. אישיאוצ'י הצהירה כי היא בחרה את הכותרת באותיות היראגאנה מכיוון שאותיות אלו משמשות בכתיבה נשית, בניגוד לעבודות קודמות העוסקות בהירושימה אשר כותרתן הייתה כתובה באותיות קטאקאנה הגבריות יותר.[[]^{20]} עם זאת, בה־עת, השם המופיע באותיות היראגאנה הוא פחות קונקרטי: התצלומים אינם עוסקים רק במציאות של אובייקטים שנמצאו בעיר הירושימה, לו שמה היה כתוב בסימניות סיניות. במקום זאת, הם מפינים את תשומת הלב למשמעות הרחבה יותר של הירושימה כזיכרון תרבותי המצוי בתוך ומעבר למוזיאון הזיכרון והשלום בהירושימה. כמוזיאון היסטורי ציבורי, הוא בהגדרה מוסד המופקד על שימור ויצירה מחדש של הזיכרון התרבותי של יפאן. עבודותיה של אישיאוצ'י מוסיפות שכבה נוספת לזה: הן משנות את החפצים היומיומיים שנאספו במוזיאון ההיסטורי למוטיבים אמנותיים, ובכך היא מתמירה אותם – ביחד עם כל המשמעות הסמלית שלהם – אל תוך מערכת ציבורית, כלומר, עולם האמנות.

הירושימה כסיפור אישי

למרות אופיה הסמלי וההתייחסות לזיכרון מלחמה קולקטיבי, העיר הירושימה של אישיאוצ'י היא אישית. כל שמלה מעוררת את חייה וזיכרונותיה של אישה. אולי סצוקו התרגשה ללבוש את שמלת הקיץ בפעם הראשונה ביום שני בבוקר? השמלות, החולצות ואפילו זוג הגרביים בסדרה *הירושימה/*ひろしま נראים יפים ונותרים מאחור כדי לספר לנו את הסיפורים האישיים.[[]^{21]} הדימויים מופיעים כמראה למחשבות ולרגשות של אישיאוצ'י שמסבירה כי בזמן שצילמה את השמלות, דמיינה איך הבד נארר, נגזר ונתפר לשמלה ולאחר מכן נלבש באותו בוקר יחיד ומיוחד.[[]^{22]} "בזמן שצילמתי את השמלה, חשבתי עליה כעל שמלה יפה, חדשה לגמרי, כך שהילדה שפעם לבשה אותה, עשויה לבוא הביתה בכל רגע", היא הצהירה. העובדה שהבגדים שהיו פעם כה קרובים לגוף האדם, נותרו מאחור בעוד בעליהם מתים, גורמת לאישיאוצ'י תחושת צער.[[]^{23]} מיותר לציין כי רובם המכריע של האנשים שפעם היו בעלי השמלות, הנעליים והשעונים, נהרגו באופן ישיר בזמן ההפצצה או באופן הדרגתי בחודשים ובשנים שלאחר ההפצצה. הם לא יכולים להיות מצולמים יותר. במקום זאת, אישיאוצ'י מאנישה את רכושם. היא מציגה אותם כשלווים ויפים, כאילו שרדו כדי לייצג את בעליהם הנעדרים. הקומפוזיציות השקטות של סדרת הירושימה הן דיוקנאות עדינים של הנפטרים, המכבדים את גורלם האישי.

- 1 2 Yumiko Iida, *Rethinking Identity in Modern Japan: Nationalism as Aesthetics* (London and New York: Routledge, 2002) 15.

15. Iida

- 1 2 איאן בורומה משווה בין הדרכים שבהן גרמניה ויפאן עסקו בהיסטוריות שלהן בזמן מלחמת העולם ה־2, תוך שהוא מצמיד את העיסוק הבלתי-נרלה של (מערב) גרמניה ברצון לחרטה וכפרה לבין ה"שכחה ההיסטורית" של יפאן. ראו: Ian Buruma, *The Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1995).

- 1 2 הרעיון של "זיכרון קולקטיבי" הפך למוביל בעבודתם של כמה פילוסופים וחוקרים אקדמיים שעסקו במחקר חזותי בשנות ה־20 של המאה ה־20. אָבִי ורבורג (Aby Warburg) מסביר את חזרתם של מוטיבים וסגנונות אמנותיים קודמים בציוריו של בוטיצ'לי, או אפילו של דימויים של חיי היומיום בני זמננו בעלי עוצמה של סמלים תרבותיים. פרויקט מנמוזינה (9–1924) שלו מבקש לתאר זיכרון קולקטיבי המכוסס על תרבות חזותית, הקושר בין עבר ההווה כמו גם אזורים גיאוגרפיים שונים. בסוף שנות ה־80, יאן אסמן (Assmann Jan) פיתח את התיאוריה שלו על "זיכרון תרבותי" ו"זיכרון תקשורתי" תוך שהוא מקבל תשומת לב בינלאומית ועניין אקדמי מחדש ברעיון של זיכרון קולקטיבי. במאמר זה, אני משתמשת ב"זיכרון תרבותי קולקטיבי" במובן האסמניאני שלו: הוא מוגדר על ידי מרחקו מחיי היומיום ומתייחס לאירועים הרי גורל בעבר אשר הפכו ל"נקודות קבועות", או במילים אחרות, תאריכים היסטוריים ממוסדים, כמו למשל, ההפצצה של הירושימה. ראו: Assmann 9–12.

- 1 2 אישיאוצ'י באימייל למחברת, דצמבר 2014. דוגמאות לכותרות בקטאקאנה ישנן בספר הצילום של דומון קן *הירושימה* (1958), ובסדרה *אוסף הירושימה* של צוצ'ידה הירומי.
- ↑ לניתוח של יחסה האישי של אישיאוצ'י לחפצים, ראו גם: Inuhiko Yomota, "Hiroshima no sei beronika" [Hiroshima's Holy Veronica] *Hiroshima / Yokosuka – Ishiuchi Miyako*, Ishiuchi Miyako and Meguro Art Museum, eds. (Tokyo: Meguro Art Museum, 2008).
- ↑ Ishiuchi Miyako, "Aritsuzugeru monotachi-e" [To the things that continue existing], Ishiuchi Miyako and Meguro Art Museum 174.
- ↑ אישיאוצ'י מיאקו באימייל למחברת, דצמבר 2014. Ishiuchi Miyako renzoku interview 3 [Interview series with Miyako Ishiuchi 3], Ishiuchi Miyako and Meguro Art Museum 252.

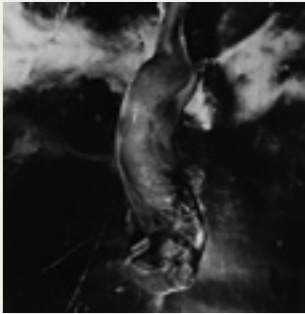


איור 6 אישיאוצ'י מיאקו "הירושימה #88/ひろしま" אוקימוטו שיגאו באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה



איור 2 מאצושיגה יושיטו "גשר מייוקי, מיד אחרי 11:00 בבוקר, 6 באוגוסט 1945" באוגוסט 1945" באדיבות המוזיאון העירוני לצילום, טוקיו

5. היסטוריון האמנות קנג'י קאג'יה נתן הרצאה בעלת תובנות מעמיקות תחת הכותרת: "פצצת האטום לסיוורים: הצילומים של קימורה איהיי במרדכי טיילים להירושימה", הרצאה שהוצגה בסימפוזיון אוטופיה וטראומה בטוקיו, אוקטובר 2014 (אורגן במשותף על ידי המוזיאון לאמנות מורי, טוקיו, המרכז למחקר, טייט: אסיה פסיפיק). Atomic Bomb for Sightseeing: Kimura Ihei's photographs in a Travel Guide to Hiroshima (Mori Art Museum, Tokyo and the Tate Research Center: Asia Pacific, October 2014).



איור 3 טומצו שומיי "בקבוק שנמש עווות כתוצאה מהחום, הקרינה והאש שנוצרו בעקבות פצצת האטום", 1961 באדיבות המוזיאון העירוני לצילום, טוקיו

לפני שנתמקד בצילומים ובזיכרון המלחמה של אישיאוצ'י, אני מבקשת לחזור בזמן ולדון בכמה דוגמאות קודמות של הירושימה כמוטיב בצילום היפאני מאז 1945.

הירושימה והצילום היפאני

הפצצה האטומית הוטלה על הירושימה ב־6 באוגוסט 1945 ובעקבותיה נהרגו 140,000 איש לערך, באופן מיידי או הדרגתי, במהלך ארבעת החודשים העוקבים. כמעט כל הבניינים נהרסו או ניזוקו קשות, והעיר הפכה לשממה אטומית. פחות מעשרים דקות לאחר הפיצוץ, הסטודנט הצעיר פוקאדה טושיו (Fukada Toshio), אשר שהה במחנה צבאי קרוב, צילם ארבעה צילומים של ענן הפטרייה. בניגוד לצילומיהם של הצלמים האמריקאים, צורת הפטרייה של הענן קשה לזיהוי, מכיוון שפוקאדה היה במרחק של פחות מ־3 קילומטרים מנקודת ההתפוצצות. הצורות השופעות של הענן מופיעות כמאיימות ובאופן אירוני, יפות. באותו יום, הצלם מאצושיגה יושיטו (Matsushige Yoshito), שצורף למפקדה הצבאית בהירושימה ועבד עבור העיתון צ'וגוקו (Chugoku), בילה 10 שעות בשוטטות בעיר ההרוסה. תצלומיו מתעדים את הקורבנות השרופים והבניינים ההרוסים (איור 2). יום אחד לאחר הפיצוץ, קישידה מיצוגי (Kishida Mitsugi), מאותה מפקדה צבאית, צילם גם הוא את העיר ההרוסה. אף שגם צילומים אלו כולם צולמו מייד לאחר האסון, תוך שהם מתעדים את ההשפעה המיידית של הפצצה, הם נכשלים באופן לא מפתיע להעביר את המציאות המזעזעת שנוחותה על ידי הקורבנות והצלמים.

ב־1949, עמותת התיירות המחוזית של הירושימה פרסמה ספר קטן בן 128 עמודים שכותרתו *הירושימה חיה* (*Living Hiroshima*), ובו צילומים מאת הצלם הידוע קימורה איהיי (Kimura Ihei) ושלושה צלמים נוספים.⁵ הספר מתחיל במבוא להיסטוריה של הירושימה ומיאגי'מה ולאחריו מובאים צילומים של העיר ותרבותה – לפני הטלת הפצצה ואחריה. עם זאת, כוחות הכיבוש האמריקאי הטילו צנזורה קפדנית על יפאן ואסרו פרסום תמונות מן הערים המופצצות. כתוצאה מכך, נוצר פער בתיעוד הצילומי שנמשך עד 1952 בעת שהכיבוש הסתיים באופן רשמי. אף שהשמות הירושימה ונאגאסאקי נחרטו בזיכרונם של אנשים, רק תמונות מועטות מלוות זיכרון זה. הפעם הראשונה שהצילומים של מאצושיגה פורסמו לקהל רחב יותר הייתה באוגוסט 1952, במגזין הצילום *אסאהי גרף* (*Asahi Graph*).

כמה שנים לאחר מכן, כמה צלמים מפורסמים וכמה צעירים אוונגרדיים התחילו להפנות תשומת לב להשפעות הנמשכות של ההפצצות בהירושימה ונאגאסאקי. ספר הצילום של דומון קן (Domon Ken) *הירושימה* (1958) הציג הדפסות באיכות גבוהה שמתעדות ללא רתיעה את חיי הקורבנות, ה**היבאקושה** (Hibakusha) (בתרגום חופשי: "האנשים שהושפעו מן הפצצה") וזוועות הפיצוץ. ב־1961, טומאצו שומיי (Tōmatsu Shōmei) יצר את הסדרה *נאגאסאקי*, ובה אחד התצלומים המפורסמים ביותר שלו, "בקבוק נמש ומעוות על ידי חום, קרינה ואש של פצצת האטום, נאגאסאקי" (איור 3) – כסמל חזק לכוחה ההרסני של הפצצה. באותה שנה, 'המועצה היפאנית נגד פצצות אטום ומימן' הזמינה אותו ואת דומון קן לצלם דימויים לספר *מסמך הירושימה ונאגאסאקי*. בספר זה משולבים טקסטים סטטיסטיים, גרפים ודימויי תיעוד אשר מראים מצבים רפואיים של הקורבנות, עם עדויות ממקור ראשון של ניצולים, כמו גם תצלומים כהים ופויטיים.

כמה שנים לאחר מכן, קאוואדה קיקוג'י (Kawada Kikuji) פרסם את *מפה*, (1960–1965), *Map*), שנחשב לאחד מספרי הצילום החשובים ביותר של המאה ה־20. הספר מתרחק מן הגישה התיעדית, והתצלומים האפלים בו מראים אובייקטים שונים שנזרקו, כמו בקבוקי קוקה קולה ודגל יפאני מוכתם, אשר נותרו מאחור לאחר הפגנות הסטודנטים. אלה התערבבו עם תצלומי תקריב כמעט מופשטים של חורבה מתפוררת וכתמים של אתר הזיכרון בהירושימה, הידוע בדרך כלל בשם **הכיפה האטומית**. הצילומים הדחוסים של חפצים ופני השטח הפגועים הם ישירים, ועם זאת סימבוליים מאוד בייצוג הפצעים והצלקות של הירושימה.

ב־1975, צוצ'ידה הירומי (Tsuchida Hiromi) התחיל לעבוד על פרויקט נרחב אשר כולל סדרת צילומים של אתרי זיכרון בהירושימה, סדרה של אנשים אשר חוו את התפוצצות פצצת האטום באופן ישיר או עקיף, וסדרה של חפצים. צילומי החפצים, הכוללים בגדים, שעונים וקופסאות מזון, צולמו בשיתוף עם מוזיאון השלום בהירושימה, אשר נוסד ב־1955. למוזיאון יש ארכיון גדול של בגדים וחפצים שתרמו אנשים שונים. צילומי השחור־לבן של צוצ'ידה בסדרה *אוסף הירושימה* (*Hiroshima Collection*) (1982–1985) תיעדו את החפצים על רקע לבן מטווח קרוב. הצלם הדגיש כי הוא רצה להראות את האובייקטים כאילו היו חלק מעלון פרסומי של סופרמרקט, תוך שהם קושרים את הטרגדיה של הירושימה לחיי היומיום המשגשגים היום, כדי להזהיר שזה יכול לקרות שוב. בנוסף, הרקע הלבן הוא אזכור של הירושימה שלאחר הפיצוץ האטומי, כמקום הרוס וריק כמו **נקודת האפס** (**Ground Zero**).⁶ בכל אחד מן הצילומים מוצג ביחד עם הדימוי ציון נקודת מציאתו של החפץ, התאריך שבו נרכש על ידי המוזיאון, ואם ידוע – שמו של בעליו של החפץ המצולם (איור 4). במקרים מסוימים, ניתנו פרטים נוספים, לדוגמה על קופסת אוכל אשר נמצאה בשנת 1970: "וואטאנבה רייקו (Watanabe Reiko) (בת 15 באותו זמן) עסקה בעבודה למניעת אש תחת צו הגיוס לסטודנטים במקום המרוחק כ־500 מטרים מנקודת ההתפוצצות. קופסת האוכל שלה נמצאה על ידי רשויות בית הספר תחת קיר בוץ שהתמוטט. תוכנה היה אפונה מבושלת ואורז, חגיגה נדירה לאותו זמן, כולה מפוחמת לגמרי. גופתה לא נמצאה." נקודת המבט הניטראלית למדי של צוצ'ידה והעובדות בעלות האופי הנרטיבי של הטקסט הקצר משקפות את האופן שבו המוזיאון מחפש לשאת את העדויות ולתעד את ההיסטוריה של הירושימה: באמצעות חפצים בודדים השמורים בארכיון אשר מייצגים את הנעדר.⁷

הסדרה הירושימה/まじろつ של אישיאוצ'י מיאקו

ב־2008, העורך של בית ההוצאה לאור שוּהֵיֶשָה (Shuheisha), אשר ראה את הסדרה *של אמא*, הזמין את אישיאוצ'י ליצור ספר צילומים על אובייקטים במוזיאון השלום בהירושימה. אישיאוצ'י מעולם לא הייתה בהירושימה לפני כן. היה בעבודתה עותק של *מסמך הירושימה ונאגאסאקי* (1961), ויצירת המופת של קאוואדה *מפה* שריתקה אותה כל כך, ובהשראתה היא נכנסה לתחום הצילום.⁸ כיוון שלנושא היה כבר מסורת ארוכה בהיסטוריה של הצילום היפאני, היא היססה אך לבסוף הסכימה ונסעה להירושימה. הנושאים העולים מצילומי הצבע שלה, המצולמים במצלמת יד על גבי סרט 35 מ"מ, היו בחלקם בתצוגה וחלקם בארכיון של המוזיאון. עם זאת, הם אינם מראים בשום דרך קשר למוזיאון. כיום, הצילומים מפורסמים בשלושה ספרי צילום ובקטלוגים רבים של תערוכות ברחבי העולם; בתערוכות הם מוצגים כהדפסות גדולות מגודלן האמיתי, במסגרות דקות.⁹ הסדרה *הירושימה/まじろつ* הוצגה לראשונה ב־2008 בתערוכה במוזיאון מְגוּרוֹ לאמנות, טוקיו (Meguro Museum of Art, Tokyo) יחד עם הסדרה המוקדמת של אישיאוצ'י, *סיפור יוקוסוקה*.

אני מבקשת לחזור לצילום "הירושימה #09/まじろつ". כתפה הימנית של שמלת הקיץ הקלילה וחלקו הימני של הצווארון חסרים. צבעה המקורי קשה לזיהוי – כעת היא בצבע חום־אפור עם תפרים כהים והצווארון שלה כמעט שחור. אותה שמלה ניתן למצוא באוסף *הירושימה* של צוצ'ידה (איור 5). השמלה הייתה שייכת לאוגאווה סָצוקוֹ (Ogawa Setsuko). ב־6 באוגוסט 1945, האישה הצעירה בת 21 שנים השתתפה בהתעמלות בוקר במטה הצבאי, 800 מטר מנקודת ההתפוצצות. כאשר הוטלה הפצצה, סצוקו ביקשה מחסה בפארק הסמוך וחולצה על ידי חיילים, אבל לבסוף מתה מפצעיה ב־11 באוגוסט.¹⁰ גם צוצ'ידה וגם אישיאוצ'י מציגים את השמלה על רקע מונוכרומי לבן עם צללים רכים בפिנות. השמלה תופסת כמעט את כל החלל של קומפוזיציית הצילום. קווי המתאר שלה יוצרים צורה משולשת כשהחלק התחתון של השמלה מהווה את הבסיס הרך שלה, אשר יוצר תחושת תנועה. עם זאת, ישנם ארבעה הבדלים עיקריים בין התצלומים של צוצ'ידה ואישיאוצ'י: ראשית, צוצ'ידה מציג את השמלה בשחור־לבן ואילו הצילום של אישיאוצ'י מציג את השמלה בצבע. שנית, אישיאוצ'י צילמה את השמלה על תיבת אור, תוך שהיא יוצרת תחושת שקיפות וקלילות. שלישית, בהצבת

6. צוצ'ידה הירומי בתכתובת אימייל עם המחברת, 7 בדצמבר 2014.

7. למידע נוסף על הירושימה בהיסטוריה של צילום יפאני ראו הקטלוגים הבאים של המוזיאון לצילום בטוקיו: The Half-Life of Awareness: Photographs of Hiroshima and Nagasaki (Tokyo: Tokyo Metropolitan Culture Foundation, 1995); Simon Baker and Shoair Mavlian, eds. Conflict, Time, Photography (London: Tate Publishing, 2014).

8. ראו סימוכין במקורות הבאים:

"Ishiuchi Miyako renzoku interview 3" [Interview series with Miyako Ishiuchi 3]. Ishiuchi Miyako and Meguro Art Museum, eds. Hiroshima / Yokosuka (Meguro Art Museum, 2008); Ishiuchi Miyako 258; "Ishiuchi Miyako renzoku interview 2" [Interview series with Miyako Ishiuchi 2], in: Hiroshima / Yokosuka. Ishiuchi Miyako 252.

9. המוזיאון ממשיך לקבל תרומות חדשות הפרויקט של אישיאוצ'י נמשך.

10. Tsuchida Hiromi, Hiroshima Collection (Tokyo: NHK Shuppan, 1995) 20.



איור 4 צוצ'ידה הירומי, אוסף הירושימה, 1982–1995



איור 5 צוצ'ידה הירומי, אוסף הירושימה, 1982–1995

השמלות המרחפות של הירושימה:
זיכרון המלחמה בצילום של אישיאוצ'י מיאקו
לנה פריטש

כתפה הימנית של שמלת הקיץ הקלילה וחלקו הימני של הצווארון חסרים. צבעה המקורי קשה לזיהוי – כעת היא בצבע חום־אפור עם תפרים כהים, והצווארון שלה כמעט שחור. הבד הדק והכמעט שקוף – מקומט. אף שהשמלה קרועה ושרופה, היא מרחפת בצורה יפהפייה בחלל בלתי־מוגדר. הצילום הצבעוני "הירושימה #09 / しろしま" (עמ' 56) מהווה חלק מסדרת הצילומים הירושימה/ しろしま של אישיאוצ'י מיאקו (Ishiuchi Miyako) (החל משנת 2008), אשר מציגה שרידי בגדים, נעליים ושאר חפצים אישיים שנותרו לאחר פצצת האטום.

1. בשנת 2005, רובע ניטה הפך לחלק מהעיר אוטה.
2. השמות היפאניים במאמר זה נרשמו על פי הסדר הנהוג ביפאן: שם משפחה ראשון, ולאחריו השם הפרטי.
3. אישיאוצ'י מיאקו שוחחה כמה פעמים עם המחברת על יוקוסוקה.
4. Jan Assmann, "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität" in: Jan Assmann and Tonio Hölscher, eds. *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988).

אישיאוצ'י מיאקו (נ.1947 בניטאמאצ'י, Nitamachi)¹ החלה ללמוד עיצוב באוניברסיטת טאמה לאמנות ב־1966.² במהרה עברה למגמת אריגה, אך לבסוף נשרה מהלימודים. ב־1977, כשהייתה בת 30, היא שאלה מחבר ציוד צילום וביקרה בעיר הולדתה, יוקוסוקה (Yokosuka), כשהיא מצלמת במצלמת יד. העיר הייתה בסיס חשוב של חיל הים האמריקאי והושפעה מאוד מנוכחותם של החיילים האמריקאים. אישיאוצ'י הדגישה שוב ושוב שהיא לא אהבה את העיר.³ יוקוסוקה, כפי שהיא מצטיירת בצילומים, היא מקום אפל, מלא כתמים וצלקות השזורים בילדותה; הנוכחות האמריקאית נראית לעיתים קרובות באופן ישיר או עקיף, כמו הנמל ורובע ה"חלונות האדומים". הצילומים בסדרה *סיפור יוקוסוקה (Yokosuka Story)* (1977) סימנו את תחילת הקריירה של אישיאוצ'י, אשר נפרסת על פני 35 שנים, ולאחרונה הוענק לה פרס הסלבלאד לשנת 2014.

מכלול עבודתה של אישיאוצ'י מחולק לשלושה שלבים עיקריים: השלב הראשון כולל את *סיפור יוקוסוקה, דירה (Apartment)* (1978) *לילה ללא קץ (Endless Night)* (1981). הטריולוגיה מציגה פני בניינים ישנים, בנייני דירות עלובים ומזנחים וחדרים של מועדוני לילה לשעבר. התצלומים בשחור־לבן צולמו במצלמת יד ועל גבי סרט 35 מ"מ. השלב השני, המתחיל בסדרה *1.9.4.7* (1989), מתמקד בגוף האנושי וחושף מגוון של מרקמי עור בפירוט מוקצן. המוטיב שאישיאוצ'י הוקסמה ממנו באותו זמן היה הצלקת – דימוי שמופיע בתצלומים רבים, במיוחד בסדרות *צלקות (Scars)* (1991–2002) ו־*ריתמימות (Innocence)* (1994–2007), אשר מציגות צלקות כחלקים טבעיים ויפים של הגוף. הסדרה *של אמא (Mother's)* (2005), שייצגה את יפאן בביאנלה של ונציה ב־2005, מסמנת את תחילתו של השלב השלישי, שבו אישיאוצ'י עברה לעבוד בעיקר עם צילום בצבע. בעבודות אלו תצלומי תקריב של גופה של אמה שצולמו בזקנתה, ותצלומים מוגדלים של חפציה של האם לאחר מותה, כמו בגדיה התחתונים והשפתונים. הצילום של אישיאוצ'י נוגע במוטיבים שונים – מבתי זונות נטושים ביפאן, ועד חפציה האישיים של פרידה קאלו במקסיקו. אולם ישנו נושא אחד החוזר באופן עקבי: ההשפעה החזותית של זמן ובלויה השזורים בזיכרון האנושי.

מאמר זה מתבונן בדרכים השונות שבהן הצילומים בסדרה הירושימה / しろしま של אישיאוצ'י משקפים את זיכרון המלחמה. אני משתמשת בצירוף המילים **זיכרון מלחמה** כמונח מטרייה לשלוש צורות זיכרון: הראשונה, זיכרון המגדיר את הידע והדימויים של המלחמה באסיה ובאוקינוס השקט שהחברה היפאנית צברה במהלך השנים. אלו התפתחו למעין מאגר שיתופי של דימויים; זיכרון מלחמה הוא קונסטרוקט חברתי שעליו אנו נשענים באופן תמידי ביחס להיווצרות השיח והתרבות החזותית העוסקים במלחמה. שנית, צירוף המילים הזה מציין את זיכרון המלחמה הפרטי של אישיאוצ'י, הבא לידי ביטוי בצילומיה. שלישית, צירוף זה יכול לשמש עבור הצופה – ועבורי – נקודת מבט סובייקטיבית, המקושרת לרקע האישי שלנו. אני מאמינה כי שלושת ההיבטים האלו משולבים זה בזה: מאגר הדימויים והשיח הקולקטיבי מתמזגים עם התודעה הסובייקטיבית. יותר מכך, כפי שהתיאורטיקן התרבותי יאן אסמן הדגיש: כל הזיכרונות קשורים למה שאנו תופסים כ"עבר" כפי שהם קשורים ל"הווה".⁴



אישיאוצ'י מיאקו 石内都 Ishiuchi Miyako

הירושימה #09 / しろしま/hiroshima
2007

Dress, Ogawa Ritsu, C type print
שמלה, אוגאווה ריצו, תצלום צבע

Courtesy The Third Gallery, Osaka/ Aya Tomoka
באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה טומוקה

108x74

תודעת הקורבניות עדיין רווחת באופן מפתיע ביפאן. קרול גלוק (Carol Gluck), למשל, מתארת את הדרך שבה הוצג העבר המלחמתי של יפאן כ**היסטוריה של הקורבן**; זוהי היסטוריה שבה סבלו היפאנים ממלחמה ממושכת עקב פעולותיהם של מנהיגים פזיזים.[[]^{25]} על פי גירסה זו של מלחמת אסיה־האוקינוס השקט, התוקפן הוא המדינה היפאנית. הקורבנות הם אלו שסבלו את התוצאות, כמו שפחות המין, קורבנות טבח בנאנג'ינג ושבייי מלחמה, כמו גם אזרחים יפאנים שסבלו מהתקפות על העורף וחיילים יפאנים שנהרגו באוקינוס השקט. בשיח על הקורבניות, ביצעה המדינה היפאנית, בתור התוקפן, אינספור פשעי מלחמה במהלך מלחמת חמש־עשרה השנים. כלל האנשים, למעט מנהיגי הממשלה בזמן המלחמה ואלו שהורשעו בביצוע פשעי מלחמה בדרגה א' בטריבונל פשעי המלחמה בטוקיו, הינם קורבנות של המדינה היפאנית. שיח כזה תורם לתפיסה העכשווית, אשר על פיה, אף שמכירים באופי התוקפני והקרימינלי של מלחמת חמש־עשרה השנים, מעטים מוכנים לשאת באחריות למעשיה של יפאן במלחמה. אי־רצון זה הפך לבעייתי יותר בשנים האחרונות, כאשר נותרו רק אזרחים יפאנים מועטים שהשתתפו במלחמה. שאלת האחריות במלחמה נותרת תלויה באוויר.

כיוון שכך, דורות ה**פוסט־זיכרון** ביפאן קיבלו בירושה שני סוגי ״עבר״ להתגבר עליהם. העבר הראשון דומה לחוויית ה**פוסט־זיכרון** של השואה: הסבל והאובדן של דור ההורים, אשר השתרשו בדור הצעיר דרך גידולם והסביבה שבה גדלו. זוהי הטראומה הנעדרת שעל דורות ה**פוסט־זיכרון** לבנות מחדש על מנת לעבדה. אולם תהליך הבנייה מחדש נעשה מורכב ביפאן עקב נוכחותו של ״עבר״ נוסף שאותו צריך לעבד: זה של אחריות למלחמה. רבים מאלו שעברו את המלחמה ניסו לעקוף את המכשלה הזו על ידי הטלת האשמה על הממשלה והצבא בתקופת המלחמה. נרטיב זה של קורבניות מבדיל באופן חד בין קורבן לתוקפן. זהו נרטיב הטוען כי העם היפאני היה קורבן של ממשלתם, וכיון שכך, הם אינם נושאים באחריות לפשעים שבוצעו בזמן המלחמה.

פשעים אלו נותרו אפוא בלתי־פתורים במשך כמעט שבעה עשורים. פיצויי מלחמה בלתי־מספקים לשאר אסיה והמתח הבין־לאומי שבעקבות זאת גורמים לדורות שאחרי המלחמה להרגיש שהם נתפסים אחראים שלא בצדק לפשעים שבוצעו בידי הדורות הקודמים. כמגמה כללית, תחושת אי־צדק זו מתגברת בקרב אנשי **דור שלישי**, אשר להם רק חשיפה מוגבלת לחוויית המלחמה, בהשוואה לאנשי **דור שני**, אשר לעיתים קרובות גדלו בקרבת נרטיב ההשרדות של הוריהם וסביהם. הטראומה הראשונית עבור דורות ה**פוסט־זיכרון** אינה אפוא חוויית המלחמה עצמה או אף התבגרות בצל חוויות הדור הקודם, אלא החיים בחוויה הבלתי־נגמרת של תבוסת יפאן והעול של מתן פיצויים על פשעי העבר.

תגובה אחת לאחריות המורשת הזו היא הטיעון נגד הצורך להיות אחראי לאירועים שהתרחשו לפני שאדם נולד. דוגמה לכך היא הערה פומבית של טאקאיצ'י סאנאה (Takaichi Sanae), שהייתה חברת הבית התחתון בשעתה. טאקאיצ'י שנולדה ב־1961 טענה כי אין לה כל מחויבות (hansei suru) לאחריותה של יפאן למלחמה, כיוון שלא הייתה אז בחיים.[[]^{26]} הצהרתה של טאקאיצ'י גררה בעקבותיה מגוון תגובות. כלי תקשורת ליברליים, כולל העיתון *אסהי* (Asahi), גינו את נקודת מבטה וכינו אותה מצערת (totemo kanashii).[[]^{27]} במקביל, רבים מבני דורה, גם כאלו המכירים בפעולותיה של יפאן במלחמה, הודו שחשו תחושה דומה.[[]^{28]} תגובה זו מציגה מגמה מורכבת יותר מזו של דור המסרב לקחת אחריות על מה שאירע לפני הולדתו. אלו המכירים בפשעי המלחמה של יפאן מרגישים שלמדינה היפאנית ישנה מחויבות לשלם עליהם, אך הם אינם חשים אחריות אישית לפשעים.

מושג **האחריות שלאחר־המלחמה** מציע אפשרויות לחקירת המגמה הריאקציונית.[[]^{29]} מושג זה אינו עוסק בקבלת **האחריות למלחמה** ולפשעים שבוצעו בה, אלא יותר בתגובות שלאחר המלחמה. **האחריות** על פי גישה זו אינה דווקא על הפעולות שבוצעו בזמן המלחמה, אלא

על סיום המחלוקת הנובעת מן הסוגיות הבלתי־פתורות של המלחמה, אשר יכולה להיות מושגת רק על ידי פיוס. הסוגיה נשארת בעינה: מי אחראי ומדוע? חוקרים חלוקים בנקודה זו. ההיסטוריון הנודע והאקטיביסט **איֶאָנָאָה** סאבורו (Ienaga Saburō) גורס אחריות קולקטיבית העולה מעבר לניסיון אישי או דורי: בהתחשב בכך שהדורות שלאחר המלחמה הרוויחו מן השלום ומן הרווחה שנבנתה מן הניסיון המלחמתי, ראוי שכל היפאנים יישאו באחריות.[[]^{30]} אחרים טוענים כי אחריות אינה מבוססת על לאומיות, אלא צריכה להישען על הערכה ביקורתית והבנה של עברה האימפריאלי של יפאן. כלומר, אין לכפות על הדורות שלאחר המלחמה לרשת את האחריות ללא הסקת מסקנות הגיונית והסבר המניח את הדעת.[[]^{31]} ההשלכות כאן הן שאם ילמדו ויחשבו על אודות העבר, הצורך לרשת את האחריות למלחמה יהפוך מובן מאליו. בשנים האחרונות תרמו חוקרים רבים, גם בין־לאומיים, באופן פעיל לשיח על אחריות המלחמה של יפאן. אולם מושג אחריותו של העם טרם התנחל בלבבות בקרב הציבור הכללי ביפאן.[[]^{32]}

האמנים המציגים בתערוכה זו מאתגרים את סוגיית אחריות המלחמה של יפאן, בלי לומר מפורשות מי אחראי – הממשלה בזמן המלחמה, ראשי הצבא או האנשים הפשוטים. עבודותיהם תורמות תרומה חשובה לשאלת המעורבות היפאנית באחריות שלאחר המלחמה. על ידי התמקדות בסוגיות בלתי־פתורות ממלחמת אסיה־האוקינוס השקט, הן תופסות את תשומת הלב, מעוררות מודעות. עבודתם משמשת תמרור אזהרה לכך שנותרו סוגיות חשובות רבות בלתי־פתורות מאותה מלחמה. ככזו, עבודתם של אמנים אלו מתפקדת כהתערבות חשובה עבור קהל שהשיח האינטלקטואלי על אודות **אחריות פוסט־מלחמה** עדיין לא הגיע אליו. עבודות אלו משלימות את השיח הקיים על ידי הצגת זווית מקורית ופרובוקטיבית להתמודדות עם המושג.

<div></div>	<div>Carol Gluck, "The Idea of Showa", <i>Showa</i>: .25 <i>The Japan of Hirohito</i>, Carol Gluck and Stephen R. Graubard, eds. (New York: W. W. Norton, 1992) 1-26.</div>
<div></div>	<div><i>Nihon keizai shinbun</i> (17 March 1995) .26</div>
<div></div>	<div><i>Asahi shinbun</i> (Tokyo, 18 March 1995) .27</div>
<div></div>	<div>.28 מאמר המערכת <i>Kikan sensō sekinin kenkyū 11</i> (Spring 1996) מצוטט אצל:</div>
<div></div>	<div>Taguchi Hiroshi, <i>Sengo sedai no sensō sekinin</i> (Tokyo: Kinohanasha, 1996) 24-25.</div>
<div></div>	<div>.29 המשפט ״אחריות שלאחר המלחמה״ קיים מאז 1970 ביפאנית, אבל היה בשימוש נרחב בשני העשורים האחרונים של המאה העשרים, וכתוצאה מכך ישנו שגשוג בפרסומים אשר עושים שימוש בכיטוי זה לעיצובם של רעיונות יצירתיים המבקשים לשבור את הקיפאון של תקופת אחר־המלחמה. לדיונים אחרונים על ״אחריות שלאחר המלחמה״ ראו:</div>
<div></div>	<div>Ōnuma Yasuaki, <i>Tokyo saiban, sensō sekinin, sengo sekinin</i> (Tokyo: Tōshindō, 2007);</div>
<div></div>	<div>Takahashi Tetsuya, <i>Sengo sekinin ron</i> (Tokyo: Kōdansha, 2005); Kōketsu Atsushi, <i>Watashi tachi no sensō sekinin</i>: "<i>Showa</i>" <i>shoki 20 nen to "Heisei" ki 20 nen no rekishi teki kōsatsu</i> (Tokyo: Gaifūsha, 2009).</div>

טראומה ושיקום

רעיונותיו של להִיקפרה על טראומה ומושג ה**פוסט־זיכרון** של הירש התפתחו שניהם מתוך לימודי השואה. אני מודעת לביקורת הקיימת על שימוש רטרואקטיבי בתיאוריות בנות־זמננו על טראומה בחקירת אירועי מלחמת העולם השנייה, ואשר על פיהם מתבררת השואה כאירוע אשר, במילותיה של רות לייס (Ruth Leys), "ניתן להבין במלואו רק לאור מה שאנחנו יודעים על הפרעת דחק פוסט טראומטית (PTSD)".[[]^{15]} לייס מזהירה מפני הבנה פשטנית של השואה, הנובעת משימוש בלעדי בתיאוריה המוכרת לנו כדי להבין אירועים שקרו לפני פיתוח הידע שלנו על הפרעות פוסט־טראומטיות. אולם, היא גם מודה כי הספרות העכשווית בתחום "מייצגת סיכום של הניסיון לעשות צדק עם ספרות פסיכיאטרית קודמת על ניצולי שואה, על ידי ארגונה לכדי תיאוריה אחידה" המתאימה לקורבנות של מגוון סוגי טראומה, לפני כמו גם אחרי מה שאנו יודעים על הפרעות פוסט־טראומטיות.[[]^{16]}

במאמר זה אני עושה שימוש ברעיונות שפותחו עם הידע על הפרעות פוסט־טראומטיות, אך אני עושה זאת בזהירות, וכדי להציע סיבה אפשרית ליצירות חזותיות הקשורות במלחמה ביפאן כיום. כוונתי אינה לנתח את ניסיונם או את העבודות שיוצרו על ידי ניצולי המלחמה עצמה, וכמו כן, איני טוענת שאלו שנפגעו טובלים מהפרעות פוסט־טראומטיות. במקום זאת, אני מתעניינת בדינמיקה החברתית והפוליטית שהשפיעה על הדחף ליצירה ויזואלית בעשורים שלאחר המלחמה. בייחוד אני מתייחסת לדחף של אמני דור שני ודור שלישי לשחזר, או להתעמק בעבר שאותו לא חוו ישירות, דרך יצירות אלו.

הפסיכיאטרית ג'ודית הרמן (Judith Herman) הסבירה את הדרך לשיקום מטראומה כתהליך של שחזור האני על ידי הקורבן/ניצול.[[]^{17]} תהליך זה כולל בדרך כלל חוויה מחדש או לקיחת השליטה על הזיכרון הטראומטי. הניצול צריך להפוך את הזיכרון הטראומטי, אשר עשוי מפרגמנטים מנותקים, לנרטיב קוהרנטי הניתן לסיפור ולהבנה על ידי אחרים. ייצורו של נרטיב קוהרנטי מאפשר לניצול להחפיץ את האירוע וליצור תחושת מרחק – גם זמני וגם מרחבי – מן החוויה. הבניית האירוע כנפרד מן "האני" הנוכחי מאפשרת לניצול להתאבל על האובדנים שנחו בטראומה, ובסופו של דבר לעבד את האירוע. זה אינו תהליך קל, גם בשל הקושי באיסוף רסיסי זיכרונות מן האירוע, וגם בשל חוסר האפשרות לייצג ולהמחיש את חוויית הטראומה בעזרת השפה או אמצעים אחרים.[[]^{18]}

החלת התיאוריה של טראומה על הדור השני והשלישי מעלה בעיה מעניינת: מה מתרחש בתהליך של מי שמשתקם מטראומה, כאשר הטראומה אינה שלהם אלא נתקבלה בירושיה? כיצד מחלימים מטראומה כאשר אין לה מקור או מבנה מובנים וסוף ברור? כאן הופך שימושי הניסיון לשחזור העבר: כלומר בנייה מחדש של עבר מוחשי עם גבולות ברורים של זמן ומקום שאפשר להכיר בהם ובסופו של דבר להתגבר עליהם. דומיניק להִיקפרה מציע חקירה אל תוך תהליך הבנייה מחדש של עבר שלא נחוה. בבחינתו את תהליך ההחלמה מטראומה היסטורית משמעותית, מציין להִיקפרה את חשיבות ההבחנה בין שני מצבים שבהם מושא התשוקה אינו נוכח: העדר ואובדן.[[]^{19]} העדר מתייחס למצב שבו מושא התשוקה מעולם לא היה נוכח, ואילו אובדן מתאר מצב שבו מושא התשוקה היה נוכח בנקודת זמן מסוימת. ההבחנה בין השניים חשובה בהבנה של טראומה ושיקום, כיוון שתהליך עיבוד החוויה הטראומטית כולל הבניה מחדש של האני למרות האובדן. במקרה של מלחמה, האובדן יכול להיות קונקרטי (כל דבר מאובייקטים לאנשים) או מופשט (תחושת ביטחון או אושר, למשל). עיבוד של טראומת המלחמה ושיקום ממנה מאפשרים לניצולים לבנות שוב את חייהם ללא מה שאבד. אולם עבור דורות הפוסט־זיכרון, האובדן שנחוה על ידי ההורים והסבים מעולם לא היה חלק מעברם הקונקרטי. למרות האפשרות והצורך בתהליך השיקום לעבד את החוויה, להשלים עימה, ולהבנות את האני מחדש סביב האובדן, לעולם אין זה אפשרי להתגבר על האי־נוכחות של מה שמעולם לא היה. במילים אחרות, לעולם אי־אפשר להתגבר על העדר. עבורי, פעולה כזו של

בנייה מחדש של העבר תוך שימוש בזיכרון מורש ויצירה מחדש של האובדן, הינה ניסיון של דורות ה־פוסט־זיכרון" להתגבר על הטראומה שלהם.

בכתיבתו על תגובות פוסט־זיכרון של אמנים בהתייחסותם לשואה, מסביר ג'יימס יאנג (James Young) את הדחף שלהם כתשוקה לשלב אל תוך עבודתם את "האמת כיצד למדו דורות הפוסט־זיכרון להכיר את השואה"[[]^{20]}. יאנג מזהה כאן מרכיב חשוב של ניסיון של הפוסט־זיכרון להתמודד עם עבר שלא נחוה. עדיין, מן ההיבט של טראומה ושיקום, זהו רק חלק מן הדחף. אולי אף עולה בחשיבותו הוא הצורך של דורות פוסט־זיכרון ליצור מחדש ולקחת בעלות על הזיכרון המורש אשר מעולם לא היה שלהם. ביפאן, היבאקושה רבים בני הדור השני (hibaku nisei) החלו בבנייה מחדש של העבר אשר התרחש אף לפני שנולדו. סאטו נאוקו (Satō Naoko), בתו של ההיבאקושה מנאגאטאקי איקדה סאנאה (Ikeda Sanae), החליטה להפוך למספרת סיפורים (kataribe) במקום אביה המזדקן. בתהליך זה, סאטו המשיכה לראיין את אביה לא רק על מה שעבר עם הפצצה, אלא גם על חייו לאחר מכן. לדבריה, המידע עוזר לה להציג באופן מלא יותר ומדויק יותר את הנרטיב של אביה.[[]^{21]} אולם, במשך התהליך, גם היא רוכשת הבנה טובה יותר על חייה ועל יחסיה עם אביה. אחרים שאין בידם גישה כזו לבני משפחה, החלו לראיין ולאסוף נרטיבים של ניצולים אחרים. הדחף הראשוני הינו קידום השלום, אך גם הם מכירים בכך כי התהליך עוזר להם להבין טוב יותר את החברה היפאנית, את מקומם בעולם, ובעיקר, את עצמם. כך תורם לימוד העבר המלחמתי גם להווה וגם לעתיד.

בנוסף, עבור אמנים עכשוויים רבים, עבודות המקבלות השראה מימי המלחמה אינן עוסקות יותר בלכידת רגעים היסטוריים. אישיאוצ'י מיאקו (Ishiuichi Miyako), למשל, מסבירה כי תצלומיה אשר מתעדים אובייקטים מהירושימה, אינם עוסקים בעבר אלא דווקא בהווה: "אני מנסה ללכוד את מערכת היחסים שלי עם האובייקט באותו רגע. איני יכולה לצלם את העבר."[[]^{22]} הניסיון הזה ללכוד ולשחזר את מלחמת העבר בזמן ההווה, מקבל ביטוי בעבודות רבות המוצגות בתערוכה זו, הבודקת עיסוק בעבר דרך שחזור. כאשר אמן ממקם את עצמו, או אחרים, בסצנות המקבלות השראה ממלחמות העבר, נוצרת חוויה הדומה לתרפיה בדיבור, כאשר המטופל מנסה לשחזר את הטראומה, תוך שבאירוע השחזור הוא הופך להיות בעל שליטה מחודשת על העבר הטראומטי, על מנת לתקנו. העבר הנעדר הופך כעת למציאות בהווה – כזה שיכול להילכד על ידי מצלמה או סרט וידאו. העבר הופך לסחורה אובייקטיבית וניידת: אירוע שניתן סוף־סוף להתגבר עליו.

ההיסטוריה של הקורבן ואחריות העם

כמו ילדיהם של ניצולי שואה, יפאנים רבים שנולדו להורים שחוו את מלחמת אסיה־האוקינוס השקט במידה זו או אחרת, גדלו בסביבה דומה למה שהירש מתארת: סביבה המעוצבת על ידי זיכרונות החוויה שחוו ההורים, נוסף על יצירות תרבותיות שמטרתן שימור הזיכרון של יפאן במלחמה. הנרטיב הרווח של דור הניצולים שעבר בירושה לאלו שנולדו אחרי המלחמה, היה זה של העורף. כמה לוחמים ששבו ממנצ'וריה סיפרו גם הם על ניסיונם.[[]^{23]} אולם רוב אלו ששרדו את החזית ושבו הביתה, כמעט שלא סיפרו למשפחותיהם על מה שעשו או מה שראו בסין, בדרום מזרח אסיה או באוקינוס השקט.[[]^{24]} הזיכרונות הזמינים בקלות לדורות הפוסט־זיכרון היו אלה של יפאן כקורבן. בנוסף, שלא כמו ילדיהם של אלו שחוו את המלחמה, אשר לעיתים קרובות היו מוקפים בזיכרונות טראומטיים, בעיקר של העורף, הדורות הבאים ביפאן נחשפו לא לזיכרונות עצמם כמו לוויכוחים על מעורבותה של יפאן ואחריותה לאירועים. הזיכרונות המורשים אינם אחידים אכוא. ובכל זאת הוויית הקורבן שולטת לעיתים קרובות בשני סוגי הזיכרונות. כיוון שנשאי הזיכרון הם קורבנות בעיני עצמם, תיאוריות של זיכרונות מן השואה הופכות באופן אירוני לשימושיות בנייתוח המקרה של יפאן.

- ↑ James Young, *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven: Yale University Press, 2002) 4.

- ↑ *Chūgoku shinbun*, 11 August 2014 .11

- ↑ Ishiuichi Miyako, "Mono tachi ni nurikomerareta kioku", *Neppū: Sutajio Jiburi no kōkishin* 11.3 (March 2013) 36-43.

- ↑ להתנסות הקשה של אלו שחזרו הביתה ממנצ'וריה לאחר המלחמה, ראו:

- ↑ Mariko Tamanoi, *Memory Maps: The State and Manchuria in Postwar Japan* (Honolulu: The University of Hawaii Press, 2008).

- ↑ אין זו טענה שהתנסייות כאלו לא הרעברו. לאוספים של עדויות הסטוריות, שניתנו בעל פה מנאנג־ינג ומבורמה, ראו:

- ↑ Matsuoka Tamaki, *Nankin-sen: Tozasareta kioku o tazunete—moto heishi 120 nin no shōgen* (Tokyo: Shakai hyōronsha, 2002); and Endō Miyuki, *Senjō taiken o uketsugu to iukoto* (Tokyo: Kōbunken, 2014).

הנושא של אמנות העוסקת במלחמתה של יפאן אינו מוגבל כלל להירושימה. היבטים רבים של מלחמת יפאן־סין השנייה, שנמשכה כמעט חמש־עשרה שנה – מספטמבר 1931 ועד אוגוסט 1945 – ממשיכים להעסיק אמנים רבים. ואלו הם לא רק ניצולים בעלי ניסיון אישי מהמלחמה הממשיכים לייצר יצירות תרבות העוסקות בה. אמנים רבים אשר נולדו אחרי 1945, כמו גם אמנים צעירים יותר אשר הוריהם אף לא עברו את המלחמה, יוצרים עבודות בהשראת המלחמה. מדוע אמנים שנולדו עשורים לאחר שהמלחמה הסתיימה, מרגישים צורך לייצר עבודות העוסקות במלחמת אסיה־האוקינוס השקט? (זהו תרגום למושג Asia-Pacific War אשר מבחין בין מלחמת העולם השנייה באזור מזרח־אסיה והאוקינוס השקט לבין המלחמה באירופה וצפון אפריקה. א.ז.) עבור התערוכה המציגה צילומים ועבודות וידאו הקשורים למלחמת חמש־עשרה השנים הזו, מציע מאמר זה הסברים היסטוריים ותיאורטיים לאובססיה כזו עם העבר, עם התרכזות מיוחדת ב**דור שני ודור שלישי**.

טראומה של זיכרונות העוברים בירושה

המאמץ לתעד את הירושימה דרך צילום הוא חלק מתנועה רחבה בהרבה המבקשת לזכור את מוראות מלחמת אסיה־האוקינוס השקט. למשל, הגיאולוג מאוניברסיטת הירושימה נאגאוקה שוגו (Nagaoka Shōgo) החל לאסוף אובייקטים שניזוקו מהפצצה ב־7 באוגוסט 1945, יום לאחר **שילד קטן** (כינויה של הפצצה באנגלית) התפוצצה מעל לעיר. האוסף של נאגאוקה שימש לאחר מכן בסיס ל**מוזיאון השלום של הירושימה**.⁸ במקומות אחרים החלו ניצולים לאסוף ולשמר מזכרות מן המלחמה. אלו היו מזכרות בעלות אופי חולף (זיכרונות כתובים או כסיפורים היסטוריים בעל־פה או כייצוגים חזותיים) וגם מזכרות קונקרטיות (חפצים ששרדו אירועי מלחמה טראומטיים כגון קרבות, הפצצות אוויר ופצצות אטום) בשנות ה־70. החשש שזיכרונות המלחמה מתפוגגים יחד עם השינויים החברתיים הדרמטיים בזמן שגשוגה הכלכלי של יפאן בשנות ה־60, עודד רבים לאסוף, לשמר ולהציג אובייקטים וזיכרונות הקשורים במלחמה. במקביל לכך, אקטיביסטים רבים חששו שזיכרונות המלחמה החלו לעבור אסתטיזציה, כאשר נרטיבים המהללים מוות במלחמה החלו מופיעים.⁹ רבים חשו בצורך לשמר את חוויותיהם ה"אמיתיות" אל מול התופעה. עבור אקטיביסטים רבים, נרטיבים של מלחמה שימשו גם מקדמים את השלום. במיוחד בשנות ה־60, בעיצומם של הוויכוחים הסוערים על **ברית יפאן־ארה"ב לשיתוף פעולה הדדי וביטחוני (אנפו)** (*Nichibei Anzen Hoshō Jōyaku*, or **Anpo**) ושיתוף הפעולה של יפאן עם ארה"ב במלחמת ויאטנאם, שימשה הצגת מוראות מלחמת אסיה־האוקינוס השקט שיעור נגד פתיחה במלחמה.¹⁰

אולם, כאשר אלו שנולדו אחרי 1945 החלו לאסוף, לתעד ולהציג, השתנה אופי המעשה והפך מפעולה של שימור לעמדה יותר ויותר פוליטית. רבים מן הדור שאחרי המלחמה טוענים כי זיכרונות של סבל מהמלחמה צריכים לשמש תמרור אזהרה נגד מלחמות עתידיות – ביקורת כנגד הוויכוח המתמשך על גורלו של סעיף 9 בחוקה היפאנית, שבו מוותרת יפאן על זכותה לפתוח במלחמה כזכות ריבונית של האומה. זיכרונות מן העבר המלחמתי נועדו גם לעודד את העם היפאני להיות ביקורתיים כלפי ממשלתם; לשמש תזכורת לכך שבמלחמה הקודמת הפכה הממשלה היפאנית את עמה לקורבן. חששות דומים עודדו אמנים, אשר במקום פשוט לשמר ולהציג אובייקטים וזיכרונות הקשורים במלחמת אסיה־האוקינוס השקט, יצרו ביטויים ויזואליים שמטרתם להעלות מודעות, לעודד נקודת מבט ביקורתית על החברה בתזמננו, ובאופן כללי לקדם את השלום.

בחלק זה אני מתייחסת לגורם נוסף הדוחף רבים לייצג את המלחמה: טראומת המלחמה. כאן אני מתכוונת לא רק לטראומה של ניסיון אישי מן המלחמה, אלא גם למה שאני קוראת לו האופי הטראומטי של החיים בחברה היפאנית היום – חברה אשר קרוב לשבעה עשורים לאחר תום המלחמה עדיין מתמודדת עם מוראותיה. טראומה זו משפיעה על **הדור השני והשלישי**, שמהם מגיעים האמנים המציגים בתערוכה זו. אני רוצה להציע הסבר נוסף אפשרי לשפע הזה של עבודות אמנות העוסקות במלחמה של אמנים שנולדו שנים ועשורים אחרי 1945, בעזרת

המחקר העוסק בדרכים להתמודדות עם טראומה. אני מציעה כי אנשי **הדור השני והדור השלישי** – הילדים והנכדים של אלו ששרדו את המלחמה – מושפעים עמוקות מן הזיכרונות שירשו לא רק מהוריהם/סביהם, אלא גם מן הסביבה שבה גדלו.

לצורך זה אני מוצאת כשימושי את רעיון ה**פוסט־זיכרון**, מושג שטבעה החוקרת מריאן הירש (Marianne Hirsch) שפירושו זיכרון בין־דורי המועבר כירושה משפחתית. אני גם נסמכת כאן על כתיבתו של דומיניק לה־קפרה (Dominick LaCapra), המזהה הבחנה משמעותית בין המושגים של ה**עדר ואובדן** בדיון על אודות טראומה.¹¹ גם הירש וגם לה־קפרה פיתחו את התיאוריות שלהם תוך שימוש בחוויית השואה כמקרה בוחן. רעיונות וממצאים מ"לימודי שואה" עוזרים לנו להרהר בדרכים שבהן דורות של **פוסט־זיכרון** יפאניים התמודדו עם המורשת שלהם. אולם יש בעייתיות בכך שתיאוריות הקשורות לקורבנות השואה יכולות לשמש אותנו בחקירת חוויית המלחמה היפאנית. זאת בשל העובדה שתודעת קורבניות חזקה שלטת עד היום ביפאן כאשר מדובר במלחמת אסיה־האוקינוס השקט. אתמקד בדומיננטיות של **תודעה קורבנית** זו אצל עם תוקפן בחלק האחרון של מאמר זה.

על פי הירש, שטבעה את המונח **פוסט־זיכרון** בבחינתה את זיכרונות השואה, בני הדורות הללו גדלו "מונחים על ידי נרטיבים שהקדימו את לידתם, וסיפוריהם המאוחרים יותר נדחקים על ידי סיפורי הדור הקודם, אשר עוצבו דרך אירועים טראומטיים בלתי־ניתנים להבנה או לשחזור".¹² הירש, אשר חקרה ספרות וביטויים תרבותיים אחרים שנוצרו על ידי ילדיהם של ניצולי שואה, טוענת כי צאצאיהם של אלו שהיו "עדים לאירועים טראומטיים קשים, נקשרים בקשר כה עז לזיכרונות הדור הקודם, עד כי הם מזהים קשר זה כסוג של זיכרון, וכי במקרים מסוימים קיצוניים, זיכרון יכול להיות מועבר אל אלו אשר לא חיו את האירועים בפועל".¹³ אולם למעשה, הזיכרון המועבר הזה שונה מזה של אלו שהיו עדים או שעברו את האירועים, והוא ממשיך להתעצב על ידי החברה שבה חיים הזוכרים.

הירש מדברת על ההעברה המשפחתית של חוויית השואה, אולם אפשר לזהות גם תבנית דומה ביפאן של אחרי המלחמה. עבור אלו שילדותם עברה ביפאן של שנות ה־60 וה־70, למשל, סיפורי המלחמה לא הוגבלו רק להורים וסבים. רבים גדלו מוקפים בנרטיבים הממצבים את יפאן והיפאנים כקורבנות מלחמה. קריאת חובה לחופשת הקיץ כללה לעיתים קרובות תיאור של העורף היפאני בזמן המלחמה ומייד לאחריה: יתומי מלחמה, ערים הרוסות, ניצולי הירושימה המפחדים מתופעות הלואי הפיזיות של הקרינה העצומה, וחיות שהוקרבו למען המאמץ המלחמתי. דרמות טלוויזיה הציגו לעיתים קרובות גיבורים צעירים שאיבדו הכול. ייצוגי התרבות הפופולריים האלה קשרו בתורם את סיפורי ההורים והסבים לעבר גדול יותר המהווה את ההיסטוריה של יפאן. נרטיבים של אלו אשר חוו את הקושי והאובדן של העורף בזמן המלחמה, אשר ניסיונם אמור לשמש שיעור לשלום, מילאו את ילדותם. הקול השולט היה זה של הקורבן לשעבר (מדור ההורים/הסבים), החוזר ומשנן כי המלחמה היא רעה וכי יש לחתור לשלום. התוקפן אף פעם אינו מזוהה בנרטיב המקורי – המלחמה הינה משהו שבא והלך, כמו אסון טבע.

בני **הדור השני והדור השלישי** ביפאן ירשו אפוא את הטראומה של הדורות הקודמים דרך הסביבה שבה גדלו, דרך שיחות ביום־יום, תקשורת המונים, תרבות ויזואלית וחינוך. כאשר היא מתווכת על ידי ייצוגים, הנחלת הזיכרונות לעולם אינה מדויקת או מלאה, כשם שקורה בכל הנחלת זיכרון. יתרה מזאת, זיכרונות מורשים של טראומה אינם בני השוואה לחוויית הטראומה המיידית, אולם טראומה מוֹרֶשֶׁת יכולה להיות מורכבת בהרבה ובשל כך קשה יותר לטיפול.¹⁴ אסביר מורכבויות אלו בחלק הבא.

- ↑ דומיניק לה־קפרה, *לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה* (תל־אביב: רסלינג, 2006; במקור 2001), פרק 2, 85–43 (עימוד במקור האנגלי).

- ↑ הירש דנה בדור ה**פוסט־זיכרון** כישות אחת. אולם, אני משתמשת כאן בצורת רבים מכיוון שבמאה ה־21, כמעט שבעה עשורים לאחר 1945, הניסיונות של **פוסט־זיכרון** רבים יותר. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997) 22.

- ↑ Marriane Hirsch, *The Generation of .13 Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012) 3. ההדגשה במקור.

- ↑ איני טוענת כאן שטראומה מורשת יותר קשה, אלא שהתהליך ההתגברות על הטראומה עלול להיות יותר בעייתי לדורות של ה**פוסט־זיכרון** בשל האופי המורכב של הטראומה.

זיכרון, טראומה, אמנות
אקיקו טאקנאקה

בליל 31 ביולי 1945 עלו חיילים מן היחידה העשירית של הדיוויזיה החמישית של הירושימה לרכבת משא שיצאה מהירושימה לכיוון קיושו. עם הגיעם לחופי האוקינוס השקט קיבלו החיילים הוראה להתחפר בחפירות ולהסוות את עצמם. לכל אחד מהם היו מוקש תתי-מימי (bakurai) ושני רימוני יד. הפקודה שקיבלו הייתה לאבד את עצמם לדעת בהסתערות על כוחות הבריית, שהיו צפויים לנחות באותו החוף.¹ החיילים נותרו מחופרים במשך שבועיים עד 15 באוגוסט, היום שבו הכריז הקיסר הירוהיטו על סיומה של המלחמה עבור יפאן. כעבור חודשיים, אחד מחיילי היחידה חזר להירושימה לביקור במפקדת הדיוויזיה, ושם עומת עם אירוניה מצמררת: רבים מבין חיילי יחידות המתאבדים, כולל יחידתו שלו, שאמורים היו למות בהגנה על עמם, נותרו בחיים, בשעה שתושביה האזרחיים של הירושימה מתו מפצצת האטום, שהתפוצצה מעל עירם ב־6 באוגוסט.

שם האיש היה פוקושימה קיקוג'ירו (Fukushima Kikujiro), שלימים היה לצלם דוקומנטרי נודע. עבור פוקושימה, אירועי סתיו 1945 בהירושימה כוננו אצלו קשר רגשי חזק אל העיר, כמו גם תחושת אחריות להיות עַד לשיקומה. בשנים הבאות הוא חזר להירושימה שוב ושוב עם מצלמה. לימים נזכר כי מה שהתגלה לנגד עיניו בהירושימה היו תוצאות של תרמית שלטונית: הגיהנום הבלתי־נגמר של ה**היבאקושה** (אנשים שנפגעו מן הפצצה) היה לדעתו מנותק לחלוטין מדימויה הרשמי של הירושימה כעיר בין־לאומית של שלום. בצל שיקומה של העיר, אשר המציאה עצמה מחדש מעיר הרוסה לחלוטין ל"עיר בין־לאומית של שלום ותרבות", סבלו ה**יבאקושה** רבים מאפליה והזנחה בידי ממשלתם.² פוקושימה שב להירושימה כל שנה במשך ארבעים שנה, ותיעד את זעקתם של ה**היבאקושה** ומשפחותיהם, אשר נותרו מוסתרים מעין הציבור.³

פוקושימה לא היה לבדו בניסיונות לתעד את שיקומה הבלתי־מאוזן של הירושימה. דומון קן (Domon Ken), אשר ביקר לראשונה בהירושימה בשנת 1957, תריסר שנים לאחר פצצת האטום, היה המום מהשפעותיה ארוכות הטווח על אנשים. צילומיו, המראים את החלקים ההרוסים עדיין של העיר, של חולים המטופלים בבתי החולים של פצצת האטום (genbakubyōin), וחלקי גוף מצולקים של ה**יבאקושה**, פורסמו בשנת 1958 באוסף שנקרא בפשטות *הירושימה*.⁴ הוא חזר שוב עשר שנים אחר כך, כדי לתעד את הקשיים שעיימם המשיכו ה**היבאקושה** להתמודד, כמו גם את השפעות הקרינה על הדור שנולד אחרי 1945.⁵ לידם של פוקושימה ודומון, זעקתה של הירושימה אינה נגמרת, והיא צריכה להישמע גם לאחר בנייתה מחדש של העיר סביב פארק השלום החדש.

אני פותחת מאמר זה בשני צלמים אלו, משום שהמשיכה הכמעט־אובססיבית שלהם לייצוג ויזואלי של המלחמה היא תימה חוזרת בתערוכה זו. הירושימה היוותה השראה לצלמים רבים אשר תיעדו את סבלם של ניצולים בשנים ובעשורים שלאחר הפצצה. רבים אחרים, כמו קיקוצ'י שונקיצ'י (Kikuchi Shunkichi) וקיימורה גונאיצ'י (Kimura Gon'ichi) צילמו ופרסמו את השפעות הפצצה האטומית על תושבי הירושימה. בשנים האחרונות, כמה אמנים חדלו להתרכז בעיר או באנשיה. אישיאוצ'י מיאקו (Ishiuchi Miyako), למשל, חוזרת בקביעות להירושימה לצלם חפצים שהושארו מאחור על ידי קורבנות הפצצה, ואשר שמורים במוזיאון אנדרטת השלום. היא מסבירה כי החפצים "מתעקשים שאצלם את כולם".⁶ התימה של הירושימה עצמה אמורה לתת השראה לאמנים: מוזיאון הירושימה לאמנות בת־זמננו מארח בקביעות את *פרט הירושימה לאמנות*, אשר "מיטיב לבטא את 'רוחה של הירושימה'".⁷

1. "מבצע אולימפיק" היה שם הקוד לתכנון של בעלות הברית לפלישה יבשתית לקיושו. המבצע היה מיועד להיערך ב־1 בנובמבר 1945.
2. Fukushima Kikujirō, *Hiroshima no uso: utsuranakatta sengo* (Tokyo: Gendai jinbunsha, 2003). לקריאה נוספת על הבנייה מחדש של הירושימה וההמצאה המחודשת של דימויה, ראו: Lisa Yoneyama, *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory* (Berkeley: University of California Press, 1999).
3. Fukushima Kikujirō, *Genbaku to ningen no kiroku* (Tokyo: Shakai Hyōronsha, 1978).
4. Domon Ken, *Hiroshima* (Tokyo: Kenkōsha, 1958).
5. סדרה שנייה של צילומים פורסמה תחת הכותר Domon Ken, *Ikiteiru Hiroshima* (Tokyo: Tsukiji Shokan, 1978).
6. Ishiuchi Miyako, *From Hiroshima*, Linda Hoaglund, trans. (Tokyo: Kyūryūdō, 2014) 124.
7. *Hiroshima City Museum of Contemporary Art*, <http://www.hiroshima-moca.jp/en/hiroshima-art-prize/>



צוקאדה מאמורו Tsukada Mamoru 塚田守

Identical Twins 2

תאומים זהים 2

2003

C-print

תצלום צבע

Courtesy Koyama Tomio Gallery, Tokyo

באדיבות גלריה קויאמה טומיאו, טוקיו

120x120



Yamashiro Chikako 山城知佳子 יאמאשירו צ'יקאקו

肉屋の女

The Woman at the Butcher's Shop

האישה בחנות הקצב

2013

3-channels video projection, 21 min

הקרנת וידאו בשלושה ערוצים, 21 דקות

Courtesy Mori Art Museum, and Chiba Yumiko Associates, Tokyo, Japan

באדיבות מוזיאון מורי, וגלריה צ'יבה יומיקו, טוקיו



Tsukada Mamoru 塚田守 塚田守 מאמורו
Suzuki Norio 鈴木紀夫 鈴木紀夫 נוריו
Installation view 展示風景 מראה הצבה

מבחינה אסתטית, ההבדל בין צילום זוועה לצילום מוסרי, לפי דעתי, שווה ערך לאבחנה המפורסמת של בארת בין פורנוגרפי לאירוטי. בארת מבחין בין פורנוגרפיה לאירוטיקה בכך שהוא מציע שאירוטיקה שוברת את המסגרת, מחווה לעבר **מַעֲבָר עֵדִין** (subtle beyond), לעבר "המצוינות המושלמת של ישות, גוף ונפש גם יחד". אף שמדובר בציטוט ארוך, הקול של בארת (כפי שמובא בתרגומו של דוד ניב) מהדהד במנגינה עדינה כל כך שאני מעזה לצטט אותו במלואו:

בדרך־כלל הפורנוגרפיה מציגה את אברי המין, הופכת אותם למושא קפוא וחסר תנועה, לפטיש שמקטירים לו קטורת כאותו אליל שאינו מוצא לעולם מגומחתו; לגבי דידי אין שום פונקטום בתמונה פורנוגרפית; לכל היותר היא משעשעת אותי (וגם אז מייד אני נתקף שעמום). והיפוכו של דבר התצלום הארוטית (וזו תכונתו המהותית), שאינו צריך לעשות את אברי המין למושא מרכזי; קרוב לודאי שלא יציגם כלל; הוא מושך את המשקיף אל מחוץ למסגרתו וכך אני מעורר אותו לחיים והוא מעורר בי חיים. הפונקטום הוא אפוא מעין "מחוץ לתחום-התמונה" כמוס. כאילו הטילה התמונה את התשוקה אל מעבר למה שהיא מתירה לנו לראות: לא רק לעבר 'כל השָׁאֵר' שבעירום, לא רק לעבר ההזיה של המעשה, אלא לעבר שלמותה המוחלטת של ההוויה שהגוף והנשמה מחוברים בה יחדיו.¹⁷

עבור בארת, דימוי של פין הוא פשוט פין, ובסופו של דבר, פטיש שמשעמם. צילום שרומז על מאהב, לעומת זאת, מבטיח רוממות מעוררת. לפי גישת בארת, קומפוזיציה פורמלית היא הכרחית. תמונה פורנוגרפית הופכת את אובייקט העניין לדומם במרכז הפריים, ממסמרת גם את הצופה, בעוד הקומפוזיציה שוברת המסגרת, המחוותית של הצילום האירוטי מניעה את הצופה, פותחת לו סיכוי **למצוינות מושלמת** לעבר מרחב מבטיח של אוטופיה, מעבר לכל תקווה מוסרית.



אישיאוצ'י מיאקו "הירושימה #13/#13 しまろ" 2007 עמ' 194–195

חשוב להבליט כאן את האבחנה בין **הגישה האסתטית** הזו ל**גישת ההצגה** שדנתי בה קודם. **גישת ההצגה** מגיבה רק לנושא. מה שמזעזע, מפלצתי ודורש פעולה מוסרית הוא מה שאירע: המציאות שנחשפה. לפי **הגישה האסתטית**, לעומת זאת, תשומת הלב מופנית פחות לנושא ויותר לאיכויות הפורמליות של הצילום, לאסטרטגיות הייצוג, אשר משעממות או מנפישות אותנו, במונחים של בארת. קחו למשל את צילומי השרידים של אישיאוצ'י מיאקו (Ishiuichi Miyako) "הירושימה #13/#13 しまろ" (2008), שנאספו על ידי מוזיאון השלום בהירושימה. בצילומים אלו, חפצים אישיים מקבלים יחס של יראת כבוד צורנית, כך שהנוכחות השגרתית, המרופטת שלהם, הופכת יקרת ערך. במקום תיעוד פלילי של חיים ספציפיים שאבדו בחום הצורב של היום ההוא באוגוסט, אישיאוצ'י משתמשת באסטרטגיה ייצוגית שמזמינה אותנו להתעלות מעל האימה של פצצות האטום. החפצים מסודרים כך שיעבירו אנרגיה עקלקלה, נואשת, ששוברת את מסגרת הדימוי ומצביעה מעבר לה. היא מניעה אותנו להרהר לא רק במה שקרה ב־6 באוגוסט 1945, אלא במצב האנושי בכללותו, בגופינו השבירים, בדקוּת שכבות הביגוד, הזהות והאידיאולוגיה שמגינות עלינו ושאנו לובשים מדי יום. היא מבקשת מאיתנו להתאבל אבל היא מזמינה אותנו גם לראות יופי, מצביעה לעבר "פנטזיה של **פרקסיס**" שאולי יקראו לה "שלום".

*

בכל שלוש הגישות המתוארות כאן, מה שחשוב הוא הנפשת הצופה, הצתת האש של מעורבות חיונית, בין שנבין את המעורבות הזאת בתור (1) תגובה מיידית לגילוי האכזריות או (2) הבנה אמפתית שהגענו אליה על פי ההקשר או (3) כמיהה למצוינות שמדורבנת על ידי האסתטיקה. כל שלוש הגישות האלה יכולות להניע צילומי סטילס. כאשר קטלגתי אותן, ניסיתי להראות שיש כמה דרכים לצייר את הקו בין צילומי זוועה לצילומים הומניטריים, בין תיעוד אסון, לבין ניסיון להציל או למנוע מצבים רעים. תמונה אחת יכולה להיות גם תיעוד של זוועה וגם

השראה לטוב, תלוי בגישה שלנו כלפיה. לפעמים היא יכולה גם לסתור את עצמה, הנושא שלה יכתיב תגובה אחת בעוד האסתטיקה תצביע על תגובה אחרת, או שהרקע הממסדי מקשט אותה בסמכות מוסרית או מטיל ספקות לגבי הערך האתי שלה. במילים אחרות, המוסריות של הצילום לעולם אינה יציבה. בעוד חוסר היציבות יכול להטריד את אלו שרואים את העולם במונחים של טוב־נגד־רע מוחלטים, הוא פותח אפשרות לכך שתמיד נוכל להפיק רווח כלשהו מהתבוננות, אם רק נוכל למצוא את הגישה הנכונה. עלינו לשים לב היטב לגישה שלנו לדימויים, מתוך ידיעה שהתבוננות מוסרית היא תרגיל מקרי ביותר, כזה שדורש זמן ופתיחה איטית של ליכופי העין ביחס לדימוי.

אזהרה אחרונה. הנפשה כשלעצמה אינה בהכרח מוסרית. גם האכזריות היא אנרגטית, וגם לה דימויים שמשוגלים לספק אנרגיה. כפי שרומזת הביקורת של ג'ון טאג, דימויי סטילס יכולים להיות מגויסים כדי לטעון לחוסר־אפשרותה של מהפכה; ניתן להשתמש בהם ככלים לדיכוי ואלימות, כשם שניתן להשתמש בהם כמציתי תקווה; הם יכולים לעשות רע כפי שהם יכולים לעשות טוב. בקצרה, תקווה יכולה לעוף, אבל המוות יודע לרקוד. אין שום דבר מוסרי מהותי בתנועה או ברגש. עם זאת, בלי הנעה של גופים, מוחות או לבבות – או שלושתם גם יחד – שינוי מכל סוג שהוא, לטובה או לרעה, הוא בלתי־אפשרי, ואם צילומים רוצים לעשות טוב, עליהם להפסיק להיות דוממים. דימויים שאינם מונפשים, דימויים שלא מניעים אותנו, בהכרח יכבלו אותנו לסטטוס קוו. הדימויים האלה ימותו, ויחד איתם גם כל תקווה שהייתה עשויה לעלות מהם. בפסקאות הפתיחה שלי שאלתי איך אנחנו יכולים להניע צילומים כדי להתגבר על ההבחנה בין דימויי סטילס לפעולות מוסריות. ניסחתי את השאלה כך במכוון. כי "אנחנו" הם הסוכנים בהפיכת הדימויים למוסריים. בלב העניין נמצאת איכות תשומת ליבנו בצורותיה השונות. כך שצילומים ועבודות אמנות אחרות יכולים להיקרא מוסריים, אם הם מאפשרים לנו לראות דרך טובה יותר להתקדם בה. אבל מה שהם מראים לנו, זה שהמוסרי נמצא בתוכנו ולא בדימוי. האמנים במעבר להירושימה מספקים לנו את האמצעי להיות מעורבים, אבל אלו הלבבות והאנרגיות שלנו שצריכים לחייב פעולה.

האינטראקציות הפיזיות, החשמליות והכימיות של העין והמוח, ההקשר חברתי, הפוליטי והחזותי. כדי שאסון המלחמה יהפוך לנראה בצילום באופן שמאפשר לצופה להתבונן בו בצורה מוסרית, על פי גישה זו, צריך להתרחש תהליך מסובך ורב־שלבי הדורש קונטקסטואליזציה פעילה. אם לא לקחתי ללב תצלום אוויר מסוים של עיר מופצצת, אולי זה בגלל המאפיינים שלו כדימיו או ההקשר שלו, ולא דווקא הנושא שלו.

גישת ההצגה מספקת אמצעים דלים שיעזרו לתפוס את האמנות שבתערוכה זו. הצילומים והוידאו מיפאן שנמצאים בגלריה הם ראשית כול הצגות (presentations), לא ייצוגים (representations) של מציאות המלחמה. עליהם להיכנס להקשר כדי לדרבן תגובה מוסרית, וההקשר הזה גם משחרר אותם מההקשר הספציפי של המלחמה הקיסרית של יפאן (מלחמת אסיה־האוקינוס השקט – א.ז.א). כך שכאשר אנו מהרהרים בהם, נחשוב גם על המלחמות שלנו. קחו למשל את הצילום של האמאיה הירושי (Hamaya Hiroshi), של השמש ביום שבו הסתיימה המלחמה (עמ' 10). אם נתייחס אליו כאל ציון אובייקטיבי של הכוכב במרכז מערכת השמש שלנו ב־15 באוגוסט 1945, הוא לא מעביר הרבה מעבר לאטמוספרה המקומית. בעוד גישה זו היא "ריאליסטית" לחלוטין, המציאות האמיתית של התמונה דורשת מידע שנמצא מחוץ למסגרת, במיוחד בכותרת, שמפנה אותנו לרגע שבו קולו של הקיסר הירוהיטו שודר לאומה, לראשונה אי פעם, והכריז על **סוף המלחמה**. אין באפשרותנו לדעת מהדימוי המסתורי של האמאיה מה בדיוק הוא הרגיש כאשר הוא גילה שהמדינה הקיסרית שאותה שירת, נכנעת. גם לא ברור לנו מה הוא רוצה שהצופים שלו ירגישו. האם השמש הזאת מייצגת את יפאן במהות הנצחית שלה או בתבוסתה? האם הצילום מדבר על מציאת מרכז קבוע לעולם, או על הכרה בחוסר הקביעות שלו? הצופה חייב להרהר בשאלות האלה במסגרת כמה היסטוריות: זו של יפאן, המלחמה של האומה הזאת בשנות ה־30 וה־40 של המאה ה־20, המערובות האישית של האמאיה במלחמה הזאת, עבודתו המאוחרת יותר *בתיעוד של זעם וצער*, והעמדה שלו היום בתור יפאנים, ישראלים, אמריקאים או אחרים. שאלת השותפות השנויה במחלוקת שלנו בפשעים שמבצעות הממשלות הלאומיות שלנו, רודפת כרוח רפאים את כל האזרחים.

שאלה זו מצביעה על גישה שנייה, שאני מכנה אותה **ההקשרית** כיוון שאין לי מילה טובה יותר. לפי הגישה השנייה, ההקשרית, צילומים משתים תפקיד מוסרי רק בגלל המיקום שלהם בתוך מבנים מורכבים של חומר, שיח וחברה. המבקרים התומכים בגישה זו נוטים לטעון שהסיכוי של צילום לפקוח את עינינו לבעיה, שלא לומר לתרום לפתרונה, הם קלושים וקונטינגנטיים, ולא מתמטיים כמו **בגישת ההצגה**. סוזי לינפילד (Susie Linfield) מתעקשת ש"השאלה האמיתית היא איך אנחנו משתמשים בתמונות של אכזריות".‏‏ "כוחות האלימות ודימויי האלימות [...] יוצרים דיאלקטיקה בלתי־שוויונית באופן קיצוני", כזו שיכולה להביא תקווה רק באמצעות פעולה, יצירתיות ושיתוף פעולה.‏‏ צילום כלל אינו חלון שקוף על העולם, אלא יש לו אפשרות להשמיע את הטיעון של הפצועים, העניים והנואשים רק אם הוא משלב כוחות עם יחידים ומוסדות שכוונתם ליצור מסגרת מושגית להבנתם ככאלה.‏‏‏^[1]

כך, למשל, כותרות הן הכרחיות. רבקה סולניט (Rebecca Solnit) מדגימה באופן משכנע איך המילים הקשורות לתמונה פועלות כמו קוסם זריז־ידיים ומשנות את המשמעות שלה, כפי שהעיתון *לוס אנג'לס טיימס* תייג ניצול מרעידת האדמה בהאיטי ב־2010, שחיפש יריעות בד כדי להגן על אנשים שנפגעו מפני השמש הטרופית הקופחת, בתור "בוזז". אם ה*לוס אנג'לס טיימס* היה מתייג אותו **כמציל רב־תושייה** במצב החירום מסכן החיים הזה, כפי שלטענת סולניט היה עליו לעשות, התמונה הייתה מגלה את הפעולה ההומניטרית שלו, ומצביעה על סוג העזרה שהיה נדוש שם ביותר. כאשר מכנים את האיש "בוזז", הדימוי משתנה לקריאה הדורשת יותר "ביטחון", לשוטרים עם רובים, ולא לעובדי סיוע שיביאו מקלט, אתים, אוכל ומים.‏‏^[2] לינפילד וסולניט אמנם אינן תולות תקוות גדולות בצילום בתור כוח תמידי ואוניברסלי למען הטוב, אך הן אינן סוגרות בפניו את הדלת בתור פרקטיקה מלאת תקווה. אם מציגים דימוי באופן מוסדי בדרכים הנכונות, הוא יכול לקרוא תיגר על שלטון של כוח ואכזריות, לדרבן

נדיבות כלפי הנזקקים, ולהמריץ פתרונות הומניטריים והצעות לעתיד.‏‏^[3] אם מבינים צילום באופן הקשרי, הוא יכול ליצור דיאלקטיקה בין העבר וההווה, כמו מיצב הוידאו של קואיזומי מאירו (Koizumi Meiro) "פורטרט של סמוראי צעיר" (2009), שבו שחקן מדקלם נאומים של טייסי קאמיקאזה אמיתיים בימים האחרונים של המלחמה. הוא יכול גם ליצור דיאלקטיקה בין העמדה שלנו היום, אם אמריקאים או ישראלים, וזו של היפאנים, כשכולנו מהרהרים בעבר המסובך והבלתי־נעים שלנו.

האם **הקשריות** תמיד מספקת נתיב אפשרי אל עבר הטוֹב? לא. בעוד כותבים רבים מבטלים את הטיעון בדבר השקיפות הצילומית (של קנדל וולטון – א.ז.א.), וטוענים בתוקף שעלינו לבחון את הטמעת הדימויים ברקע על מנת לגרום להם "לעשות טוב", ניתן לטעון מנגד שצילום מוטמע כה עמוק במוסד החזק ביותר, המדינה, עד שהוא לעולם לא יכול "לצאת נקי" מהעניין. יש הטוענים שכמעט כל מה שצילום יכול להראות הוא את המציאות שיוצרים החזקים. הקטגור המפורסם ביותר של הצילום ה"מנקה" משטרים שולטים הוא התיאורטיקן ג'ון טאג (John Tagg). טאג טוען שצילום, אפילו תמונותיהם של החקלאים המרוששים בתקופת **קערת האבק** (תקופה של בצורת וסופות אבק שהתחוללו בארה"ב בשנות ה־30 – א.ז.א.) שתיעד **המינהל האמריקאי לביטחון החוות**, אלו שליברלים כל כך אוהבים להציג בתור סמלים של הטוב האמריקאי בניו **דיל**, הן שותפות לדבר עבירה של אסטרטגיות השלטון הקפיטליסטיות, ומשולבות לחלוטין במנגנון השליטה.‏‏^[4] במילותיו של ג'יימס סקוט (James Scott), אנו מתבוננים תמיד "כמו מדינה".‏‏^[5] זאת משום שהמציאות שהתמונות מספקות אינה מציאות שמחוץ למוסדות ולשיחי הכוח, ולכן אין ביכולתה לאתגר אותם; המציאות עצמה היא תוצאה של כוח. טאג טוען שהצילום הוא רק תיעודי לכאורה, "מפני שהוא כבר מסובך בטכניקות שפותרחו בהיסטוריה של צפייה–שליטה, ומפני שהוא נשאר כלוא בתוך צורה היסטורית של שלטון האמת והמישמוע", והוא כפות "באופן בסיסי לאותו סדר שתחתיו הוא מבקש לחתור".‏‏^[6] לכן דימוי הוא תמיד דימוי של כוח, כמעט תמיד מגיע מן הצד של אלו שיש להם האמצעים לבצע זוועות, ורק לעיתים רחוקות הוא משמש אמצעי הגנה על ערכים הומניטריים. בקריאה כזו ניתן לראות כמעט כל דימוי בתור דימוי "זוועה", מפני שהוא תומך בפעולות הדיכוי ומסווה אותן. הצילומים לא יהיו מוסריים אלא אם המבנה הפוליטי הוא מוסרי. בהתבוננות בצילומים של בניינים משוטחים שבהם נשרפו למוות משפחות שהסתתרו בפנים, אני יכולה רק לאמץ את עמדת הצלם־סייר (reconnaissance) שסוקר משימה שהושלמה בהצלחה. עצם ההתבוננות בהריסות האלה היא הסתכלות לא־מוסרית. אחזור לנקודה החשובה של טאג בהמשך.

הגישה השלישית להנעת צילומי סטילס בשירות הפעולה המוסרית היא **האסתטית**. כאן, הצופה פונה לתמונה כמו אנין־טעם סבלני, שם לב לאופן שבו הצלם מיסגר את האובייקטים החשובים כדי לבנות מערכת יחסים בתוך התמונה ומחוץ לה. בגישה האסתטית, אין קדימות לתגובת הלם מהמידע המוצג או לניתוח של ההקשר הדיסקורסיבי הרחב יותר של התמונה. הגישה האסתטית אינה רק עניין של טעם אישי. היא אינה אידיוסניקרטית יותר מהטענות של **גישת ההצגה**, על פיה דימויים של אכזריות חייבים בהכרח לזעזע את הצופים, או הניתוח **ההקשרי** ביחס לאופן שבו תמונה ממוטטת או מחזקת מבני כוח. בעוד כל תגובה לצילום תלויה במחויבות הפוליטית, בדמיון האמפתי וביכולות האינטלקטואליות של הצופה האינדיבידואלי, כל הדרכים שבהן ניתן להניע צילום לפעולה מוסרית מתבססות על פרוטוקולים (נהלים) מסוימים שהם מעבר לעמדת היחיד. במילים אחרות, הדרכים שלנו להתבונן מותנות מבחינה חברתית והיסטורית באותה מידה שהן אישיות. באסתטיקה, הנהלים האלה כוללים את העקרונות הפורמליים של קומפוזיציה שמאפשרים למפות תמונות לקטגוריות של **דימויי זוועה ודימויים מוסריים**.

- ↑ דוגמאות נהדרות של המאמץ לגלות את המצבים ההיסטוריים שבהם תמונות מתפקדות מבחינה חברתית, פוליטית והיסטורית, ראי: Paul Betts, *Within Walls: Private Life in the German Democratic Republic*, esp. Chapter 7 "Picturing Privacy" (Oxford University Press, 2010); Jennfier V. Evans, "Seeing Subjectivity: Erotic Photography and the Optics of Desire," *American Historical Review* 118.2 (April 2013): 130-62; and Josie McLellan, "Visual Dangers and Delights: Nude Photography in East Germany", *Past and Present* 205 (November 2009): 143-174.

מייקל בארנט חד העין מציע שני סוגים של הומניטריות, כזו של חירום וכזו של אלכימיה: הסוג הראשון מוקדש להצלת חיי אדם בזמני קיצון, והשני מתייחס למאמץ המקסימליסטי לבנות מצבים כך שלא יתרחשו מקרי חירום.

- ↑ Michael Barnett, *Empire of Humanity: A History of Humanitarianism* (Ithaca: Cornell University Press, 2011) 37-46.

- ↑ ג'ון טאג טוען שצילום, במיוחד צילום תיעודי, הוא "שיטה מסוימת של ייצוג שצריכה להיות ממוקמת באסטרטגיה תרבותית של צורת שלטון מסוימת: בן־כלאיים של משמעת וחיוון, תיעוד ופרסום; אסטרטגיה של ניהול משמעות וזהות; אסטרטגיה של דמוקרטיה סוציאלית בעת משבר מבני עמוק". John Tagg, *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (University of Minnesota, 2009) xxxii.

- ↑ James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed* (New Haven: Yale University Press, 1999).

- ↑ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) 102.

2. ראו, למשל:

Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).

3. ג'נינה סטרוק, למשל, טוענת שאסור לנו להסתכל על תצלומי שואה.

Janina Struk, *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence* (London: I. B. Tauris, 2005).

ואכזרי?² אחרים מצביעים על דימויים מסוימים וטוענים שהם מקוללים.³ אף שהיו פעמים שבהן חשתי גם אני בחוסר הסבלנות הזה, לרוב הוא נראה בלתי־מוצדק. במאמר זה אחקור את מגוון הדרכים שבו אנו, בתור צופים, יכולים להניע צילומים, להתגבר על ההבחנה בין דימויי סטילס ואנרגיה מוסרית ולהתגבר על המרחק בין העבר הבעייתי של יפאן והעבר הבעייתי של האומות שלנו. לדעתי, יש דרכים רבות להתבונן היטב. אין להאשים את המדיום או דימויים מסוימים כאשר אנו מגמגמים ביישום הראייה המוסרית. במקום זאת, עלינו לבחון את עצמנו.

חלק מהצילומים עשויים להיראות פשוט כדימויי זוועה. כולנו הצצנו בצילומים שלא משפיעים עלינו. הם משאירים אותנו קרים, חסרי תנועה, **נטולי פונקטום** של סקרנות או חשק, כפי שאולי היה מנסח זאת רולאן בארת (Roland Barthes). הם לא מייצרים אנרגיה שאולי ניתן יהיה לכוון לעשיית טוב, אבל עם זאת, הם עשויים לספק לנו מידע. כשלעצמי, אני מוצאת שחלק מצילומי האוויר של אתרי הפצצות ממלחמת העולם השנייה סטטיים במידה שלא מאפשרת לחדור אליהם. ללא כותרת, קשה להבחין האם המרחבים העצומים של ההריסות הם טוקיו או הירושימה, דרזדן או המבורג. אני מבחינה בסדר הגודל של ההרס, ועם זאת, הדימויים האלו אינם מנת פתיחה מוסרית. עבורי, הם חסרי תנועה ואינפורמטיביים, אך אינם מושכים. השאלה הקשה היא אכוא מתי דימוי מתעד זוועה, ומתי הוא עושה משהו קשה הרבה יותר: מספק נתיב לעבר הטוב, מאפשר את פעולת הראייה המוסרית, במקום להסתפק ביידוע בלבד.

כל הדימויים בתערוכה רוצים להתנתק מהקטגוריה של **צילומי אימה**. כולם מנסים, בדרכים שונות, לבצע תפקיד מוסרי בנוגע לעבר טעון. שיטאמיצ'י מוטויוקי (Shitamichi Motoyuki) ממפה את השלוחות הקיסריות של יפאן בסין, טאיוואן, רוסיה ובמקומות אחרים באמצעות צילום הטוריאִי, השערים המסמלים את הדת הרשמית של יפאן, שינטו, על רקע נוף נטול אנשים. באמצעות שליטה (ותרתי משמע) מיומנת בפארודיה, שימאדה יושיקו (Shimada Yoshiko) לועגת לטורפנות של המלחמה בעולמות המגדר והמיניות. הדימויים שלה משלבים כעס ושובבות באופן שמגלה את אימת המלחמה, הכיבוש, המשטר הקיסרי והאפליה על בסיס מגדר בכל הבוטות הסוטה שלהם. כפי שציינתי, האמנים האלה שולטים ברוחות הרפאים הללו מעברה של יפאן. הם מזמינים אותנו למגע עימן, אבל כיצד עלינו ליצור את המגע? אולי אתם לא מכירים היטב את ההיסטוריה של יפאן, אבל לכולנו יש רוחות רפאים לאומיות להתמודד עימן, יש זיכרונות שמתפתלים בחוסר נוחות סביב ההווה. אם נלמד להסתכל בחדות גדולה יותר, אולי נוכל לראות טוב יותר לא רק את רוחות הרפאים הרודפות את יפאן, אלא את אלו שרודפות את האומות שלנו. בהמשך אבחן שלוש דרכים השונות זו מזו באופן מהותי בהנעת דימויי סטילס כדי לעורר אנרגיה מוסרית. אני מכנה את הדרכים האלה בקיצור – **דרך ההצגה** (presentational), **דרך ההקשר** (contextual) ו**הדרך האסתטית** (aesthetic). כפי שאטען, ניתן לגשת לכל צילום בכל אחת מהדרכים האלה; במקרים מסוימים, ניתן להשתמש בכל השלוש בו־זמנית.

*

כתורת המאמר שלי כוללת את המונח **מדרך למתחילים**, ומרמזת על הוראות לכם ולי כיצד להגיב מוסרית לדימויים כאשר מתבוננים בהם בגלריות ובקטלוגים. אמנם צלמים יכולים ליישם חלק מדבריי, אך **הראייה** שבמרכז המאמר הזה היא מה שאנו עושים כאשר אנו מתבוננים בדימויים. לא אתייחס למה שחלק מאיתנו, כמו האמנים המוכשרים האלה, עושים באמצעות הכוונת שלהם כשהם יוצרים דימוי. זאת הבחנה בין **ראייה מסדר שני** של הצופה לבין **ראייה מסדר ראשון** של הצלמת. ב**ראייה מסדר שני** אנו נמצאים תמיד במרחק זמן וחלל מהרגע שבו צולם הדימוי. המרחק הזה יכול להיות זעיר או עצום, אבל בכל מקרה, אין הבטחה מוחלטת או מניעה מושלמת של תגובתיות מוסרית. לא ניתן להסתמך על אף תמונה, אף מרחק, אף פרק זמן, אף תרבות ואף סובייקטיביות שייצרו תמיד את התגובה הנוכונה, בעיקר מפני שהרעיונות שלנו לגבי ״מה נכון״ משתנים. אמנם מפחיד להיאבק בזילות זו של מוסריות ההתבוננות, אבל אין הבטחה כלל שתמונה מסוימת תמיד תעורר – או תמיד לא תעורר – טוב.

רק פנייה להיסטוריה באחת משלוש צורות הזמניות שציינתי, כעבר, כמעגל או כנרטיב, יכולה לייצב את הזמן והמקום די והותר כדי לאפשר לתגובות לתמונה להיקרש לצורה אחידה, שעליה ניתן לבצע שיפוטים מוסריים. בניגוד לתיאורטיקנים כמו אריאלה אזולאי, אשר טוענת טיעונים אוטולוגיים שלפיהם המדיום עצמו תמיד מספק מרחב מוסרי ופוליטי למעורבות שוויונית, ובניגוד לאלו שטוענים שדימויים מסוימים תמיד יעוררו ויערבו אותנו, אני טוענת שמוסריות הצפייה בצילומים היא מוסריות שתמיד נמצאת בתנועה.⁴ הצילומים הם דוממים; האנרגיה המוסרית שלהם תלויה בזו שלנו. הרשו לי לשטוח את טענותיי עבור שלושה אמצעים מובחנים שמאפשרים לצילומים להניע אותנו.

ראשית, במונח **דרך ההצגה** אני מתכוונת לגישה לצילומים שרואה אותם כמספקים חלון שקוף לעולם. סטנלי קאוול (Stanley Cavell) אמר, ״בצילום, האובייקט שיחק תפקיד סיבתי שונה לחלוטין מהתפקיד שלו בציור״.⁵ לפי נקודת המבט הזאת, צילום נותן לנו גישה ישירה יותר למציאות מכל מדיום אחר; הוא מציג במקום לייצג את האמיתי. בעזרת מצלמה, שהיא **מכונה לראייה**, כפי שאמר קנדל וולטון (Kendall Walton), הצילום הופך, כדברי סוזן סונטג (Susan Sontag), ל״עיקבה, משהו שהועתק מהמציאות, כמו טביעת רגל או מסכת מוות״.⁶ בגישה הזו קשה מאוד להבחין בין **ראייה מסדר ראשון לראייה מסדר שני**. עיני הצופה מתערבבות עם אלו של הצלם, שניהם מתבוננים באותה מציאות. הדגשת השקיפות התמימה של הצילום באופן הזה מייחסת לו כוונת טהורות ללא רבב. מטרות ורצונות הצלם, בחירת הציוד, זווית התאורה ושיטות ההדפסה מתוחמים כחיצוניים לחלוטין לתגובה שלנו לתמונה ולמציאות שהיא מציגה.

אם מבינים צילום באופן הזה, הוא יכול לשמש בתור ראיה משטרתית, הוכחה **של** עוולה, כי לכאורה הוא לא מסתיר מניעים זרים. אם מבינים צילום באופן הזה, כמעביר את המציאות באופן אובייקטיבי, ניתן לראות בו־זמנית תמונת נוף מופצץ יחד עם תמונת זוועה ותמונה הומניטרית. צפייה באכזריות מעוררת הלם; הלם גורם לתגובת חמלה. צילום הוא מוסרי משום שהוא מציג מציאות שדרשת פעולה. זאת הייתה הגישה של צבא ארה״ב כלפי צילום בזמן הכיבוש האמריקאי ביפאן, בין השנים 1945 ל־1952, בנוגע לדימויים של קורבנות הירושימה ונאגאסאקי. הם אסרו על הפצה נוספת של צילומים כמו אלו של הילד הפגוע המחזיק אוניגרי (כדור אורז) שצילם יאמאהאטה יוסוקה (Yamahata Yōsuke) ב־10 באוגוסט 1945, מפני שהצגת אזרחים יפאנים פצועים וחרוכים עלולה הייתה לעורר טינה כנגד כוחות בעלות הברית. בדומה לכך, התגובה של מבקרי הימין היפאנים לדימויים אלו של הזוועות שבוצעו על ידי חיילים יפאנים בזמן המלחמה, או אפילו הייצוגים הסמליים של **נשות נוחות** (comfort women) בעבודותיה של שימאדה יושיקו (Shimada Yoshiko) מתבססים על הנחה של שוויון בין ייצוג והצגה, מתוך עמידה על כך שהצילום מעביר אלינו את המציאות. מנקודת המבט הזו של **הצגה**, חוסר היכולת שלי להגיב באימה מיידית לצילומי אוויר של מוות בקנה מידה תעשייתי, הוא כישלון מוסרי להגיב למציאות עצמה. לפי ההסבר הזה, צילום משרת מציאות. הוויכוחים לגבי הצנזורה הראייה והתגובה הראויה נוגעים פחות לדימויים עצמם ויותר לנושא שלהם.

עבור מי שמתעניין בדימויים כדימויים, אין מקום להיבלעות הזו. המשוואה האלגנטית של **גישת ההצגה** בין ראיית מצוקה, זיהויה כשגויה, והרצון לפעול על מנת לתקן מצוקה זו, נתקלה בספקנות כמעט אצל כל תיאורטיקן של הצילום שעוסק בדרכים שבהן צילום מגדיר ומכוון את ההתבוננות. להיסטוריון של הצילום מאוניברסיטת שיקגו, ג'ואל סינדר (Joel Synder) יש טיעון טוב: המכניקה של המצלמות אינה רק הארכה טבעית של העין, כפי שהציע קנדל וולטון, אלא היא משתמשת בכללי פרספקטיבה הלקוחים מהציור של ימי הרנסנס.⁷ אחרים הפנו לתשתית הביולוגית של ההתבוננות וטענו שהמוח והעין שניהם מאפשרים ומגבילים את ההתבוננות באופנים מסובכים.⁸ המבקרים מצביעים באופן מיוחד על המבנים התרבותיים והמוסדיים ועל ערוצי השיח אשר מגבילים את הגישה ה״חופשית״ למציאות. שלוש הביקורות האלה ביחד טוענות בתוקף שמה שאנו רואים מעוצב על ידי הכלים המכניים שאנו משתמשים בהם,

	<div>Ariella Azoulay, <i>The Civil Contract of Photography</i> (New York: Zone Books, 2008).</div>
<div>Stanley Cavell, "What Photography Calls for Thinking", <i>Raritan</i> 4:4 (Spring 1985).</div>	
<div>Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," <i>Critical Inquiry</i> 11.2 (December 1984); סוזאן סונטאג, <i>הצילום כראי התקופה</i>, סדרת אופקים, תרגום: יורם בורנובסקי (תל אביב: עם עובד 1979; מקור 1977) 154 (עימוד במקור האנגלי).</div>	
<div>Joel Snyder, "Picturing Vision", <i>Critical Inquiry</i> 6.3 (Spring 1980) 499-526; Joel Snyder and Neil Walsh, "Photography, Vision, and Representation", <i>Critical Inquiry</i> 2.1 (Autumn 1975): 143-169.</div>	
<div>Barbara Maria Stafford, <i>Echo Objects: The Cognitive Work of Images</i> (Chicago: University of Chicago Press, 2009); and Barbara Maria Stafford, ed., <i>A Field Guide to a New Meta-Field: Bridging the Humanities-Neurosciences Divide</i> (Chicago: University of Chicago Press, 2011).</div>	
<div>דנתי בנושא הזה ב: "The Evidence of Sight", <i>History and Theory</i>, Theme Issue: Photography and Historical Interpretation 48 (December 2009).</div>	

איך להתבונן באסון: מידע לצופה המתחיל
ג'וליה אדני תומס

לאסונות ולצילום יש מערכת יחסים מורכבת עם הזמן. הם יכולים לזקק את הזמן, לרכז אותו לכדי רגע אחד. הם יכולים גם להזמין את החזרה המעגלית, האינסופית שלו, כדי כרוך טראומטי. שלישית, אומרים שאסונות וצילומים יכולים לנוע בזמן, לעיתים השפעתם תתחזק כתלות בנסיבות המשתנות ולעיתים תדהה ותמות, תאבד לנצח בין דפי ההיסטוריה. האמנים בתערוכה זו משחקים עם מערכת היחסים המשולשת הזאת בין אסונות ועבודת המצלמה, מראים לנו איך זיכרונות המלחמה הם ברזמנית נוכחים ונעדרים, רחוקים אך זמינים להיזכרות מיידית, ואולי חשוב מכול, ניתנים לעיבוד מחדש. זיכרון מלחמה הוא רוח רפאים לא שקטה בעלת צורות רבות.

כל האמנים היפאנים המוכשרים שמציגים במעבר להירושימה: שובו של המודחק: זיכרון מלחמת העולם באסיה ובאוקיינוס השקט, פרפורמטיביות והתיעודי בצילום ווידאו־ארט יפאני עכשווי נרדפים על ידי רוח הרפאים הזאת, של המלחמה ביפאן, אבל הם גם שולטים בה. האמנות שלהם היא כמו סיאנס. הם מעלים באוב את רוח הרפאים של המלחמה, גורמים לה להופיע בהתאם לרצונם, נותנים לה צורה מוצקה, ומאפשרים לעבר להיראות בכל שלוש הצורות של הזמניות: כרגע מרוחק, כמקרה שניתן לחזור עליו עד אין קץ, וכבן לוויה מיידית ומשנה צורה עם חלוף השנים. מרגע סיום המלחמה עם "השמש של יום הכניעה, טאקאדה, מחוז נייגאטה (15 באוגוסט 1945, 12 בצהריים)" (עמ' 10) של האמאיה הירושי (Hamaya Hiroshi) ועד העבודות של ימינו, האמנים היפאנים השתמשו בכישורונם בשירות ההיסטוריה הקשה הזאת.

אך מה לגבי הצופים בתערוכה? רבים מאיתנו לעולם לא יעזו לטעון שהם שליטי רוחות הרפאים של יפאן. לא בטוח אפילו שיש לנו הכישרון לזמן את רוחות הרפאים של עמנו ולצוות עליהן להופיע לפי רצוננו. אם כך, מה עלינו לעשות בגלריה או כאשר אנו צופים בדימויים בקטלוג? כיצד עלינו להסתכל על העבודות אשר דורשות תגובה מוסרית ואולי פוליטית? במיוחד בהתחשב במרחק בין התרבויות והזמנים, אנו עלולים למצוא קושי להתבונן באסון הזה, בעת התרחשותו או לאחר מכן. במאמר הזה אדון בשאלה איך להתבונן בצורה מוסרית. כפי שתשימו לב, אני מתמקדת כמעט אך ורק בדימויי סטילס, כיוון שבעיניי, צילום ווידאו הם צורות אמנות שונות למדי. אמנם מצלמה משמשת לשניהם, אבל הם לא דומים זה לזה יותר מאשר כל הדברים שניתן לעשות בעיפרון דומים זה לזה. אנו לא משתמשים באותן קטגוריות לביקורת שירה, רומן, יצירה מוזיקלית וציור, אף שאת כולם מייצרים בעזרת אותו הכלי, לכן איני מוצאת כל סיבה להניח שכדאי לגשת בצורה דומה לכל מה שנוצר באמצעות מצלמה. אני רק מבקשת את סליחתכם על כך שהמדריך למתחילים הקצר שלי, לא יועיל מאוד בנוגע לוידאו־ארט הכלול בתערוכה.

*

אפתח בהעמדה של פעולה מוסרית מול העדר־תנועה צילומי. כולנו מכירים את האימרה האנגלית "לתקווה יש כנפיים". היא יכולה לעוף, אבל צילומים אינם נעים. טוב לב יכול לשנות, אבל צילומים אינם משתנים. הזמן מרפא, אבל המצלמה עוצרת את הזמן. כפי שניתן לראות מהדוגמאות האלה, השפה המוסרית מדגישה זמניות ופעולה, בעוד אוצר המילים של הצילום לרוב מבליט את האופי הסטטי של המדיום. המתח הזה בין האנרגיה הקינטית של "לעשות טוב" לבין חוסר התנועה עוצר הזמן של צילומים היה מקור לתסכול עבור רבים שרצו שצילום יקדם צדק, שלום וחמלה. צילומים צריכים לעורר אמפתיה ופעולה, ועם זאת, הם נראים חסרי תנועה. יש כאלה שמאשימים את המדיום עצמו. הם מכנים אותו לא אפקטיבי, שטוף זימה



Ishiuchi Miyako 石内都 מיאקו

הירושימה #67 ひろしま/hiroshima

2007

C type print | Courtesy The Third Gallery, Osaka/ Aya Tomoka
 שמלה, תצלום צבע | באדיבות הגלריה השלישית, אוסקה / איה תומוקה

108x74

1. גרסה של מאמר זה תחת הכותרת: "Hope Flies, Death Dances: Moving Toward an Ethics of Seeing", Jennifer B. תופיע ב-*The Ethics of Seeing*, Paul Betts, and Stefan-Ludwig Hoffmann, eds. from Berghahn Books (Dec 2015). לחקירה מרתקת של האלמנטים המקבילים של היסטוריה וצילום, ראו: Siegfried Kracauer, *History: The Last Things before the Last*, completed by Paul Oskar Kristeller (Princeton: Markus Weiner Publishers with a new preface, 1995. Originally published by Oxford, 1969).



האמאיה הירושי
 "השמש של יום הכניעה,
 טאקאדה, מחוז נייגאטה (15
 באוגוסט 1945, 12 בצהריים)"
 עמ' 10 English



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו

若き侍の肖像

Portrait of Young Samurai

פורטרט של סמוראי צעיר

2009

Four-channel video and sound installation, 9:37 min

הקרנת וידאו בארבעה ערוצים עם סאונד, 9:37 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam

באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם

של זיכרון. על כן, ניתן לומר שזהו אישור לדימוי המלחמה כפי שנוצר בתקופה שלאחר המלחמה, תוך שהוא נחקר באמצעות מנגנונים שונים בתקופה זו.

בשיח הזה, ל"משמעות" שנותנת מערכת החינוך של יפאן למושגי ההיסטוריה יש השפעה גדולה. מכיוון שספרי הלימוד בבתי הספר של יפאן נבדקים ומקבלים אישור, המצב אינו כזה שמחשבות המחבר כתובות במלואן בספר הלימוד. ספר הלימוד שכתב איאָנאָגָה סאבורו (שהוזכר קודם לכן) נפסל (ואושר בשנה שלאחר מכן, תוך התניית כמה תנאים), ובהמשך לצעד זה, הוא פנה לבית המשפט (התביעה משנת 1965). שוב, בשנת 1982 הביקורת שכתבה את פלישת הצבא היפאני לצפון סין בתור התקדמות/הרחבה, מה שהביא למחאה מצד סין ודרום-קוריאה והפך לתקרית דיפלומטית. בשנת 2007 היו מחאות כאשר משרד החינוך, התרבות, הספורט, המדע והטכנולוגיה דרש תיקונים ושינויים של ספרי הלימוד הממשלתיים בנוגע לתיאור התנהגותו של הצבא היפאני במהלך קרב אוקינאוה, תוך ניסיון לברר באיזו מידה הצבא היה מעורב בנחישות עצמית (=התאבדות) קבוצתית [group self-determination] של אזרחי אוקינאוה.⁴

3. המושג "נחישות עצמית קבוצתית" הוא המושג שהממשלה ביקשה להנחיל בספרי הלימוד במקום המושג "התאבדות קבוצתית" - א"ז.

בשנת 1996 הוקמה הוועדה לכתובת ספרי לימוד חדשים שהייתה מעורבת בנושא ספרי לימוד לחטיבת הביניים. בניגוד למגמה המוקדמת, הפעם הם פרסמו גם ספרי לימוד שהכחישו ודחו הכרה היסטורית כלשהי בתוקפנות של יפאן כלפי אסיה.

4. אחת המחלוקות בעניין זה היא באיזו מידה ההתאבדות הקבוצתית נעשו בעידוד חיילי הצבא הקיסרי, או נעשו ביוזמה חפזית של תושבי המקום - א"ז.

על כן, תיאורים בספרי לימוד בהיסטוריה הופכים פעמים רבות לבעיה פוליטית ודיפלומטית, ובה בעת, תיאורים רבים הקשורים למלחמה הפכו למוקד תשומת הלב. המשמעות היא שהמלחמה טרם עברה תהליך "היסטוריזציה", ויש ספק גדול בהכרה בעוולות המלחמה, לא רק מבית, אלא גם ברחבי העולם. על כן, כאשר דנים במלחמה, הכרחי לזכור את המצב שאליו הגיעה יפאן.



Shitamichi Motoyuki 下道基行 שיטאמיצ'י מוטויוקי

鳥居 #03 アメリカ・サイパン

Torii #03 Saipan, USA | Torii series, 2006-2012

טוריא 03 סאיפן, ארה"ב | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist

תצלום צבע, אוסף האמן

50.8x61

כתוצאה מכך, היו מחלוקות וויכוחים רבים שעודדו חקירות בנוגע **למלחמת אסיה-האוקיינוס השקט**, ואחת הסיבות לכך הייתה המלחמה הקרה. **תקרית נאנג'ינג** היא אחת מהנקודות המרכזיות בעניין זה: בשנת 1938, כאשר צבא יפאן כבש את נאנג'ינג, שהייתה אז עיר הבירה של סין, התרחש האירוע שבו נטבחו אזרחים על ידי הצבא היפאני.

תקרית נאנג'ינג הביאה לדיונים רבים, החל בשמות אפשריים **לתקרית נאנג'ינג**, סיבותיה והיבטיה, ועד לשאלה על מי מוטלת האחריות לה. "תחרות הרג של מאה איש" היא כותרתו של מאמר בעיתון שהתייחס לחיילים יפאנים שהתחרו בהרג סינים בחרבות. עם זאת, קיימת עדיין מחלוקת בשאלה מה באמת קרה באירוע זה. להיסטוריונים ממקומות שונים בעולם היו ספקות בכל הקשור לטבח בנאנג'ינג, וחלקם אף השתמשו בביטוי "הזיה" כדי לתאר אותו.

(3)

עם קריסת המלחמה הקרה בשנות ה־90 אירעו מהפכים גדולים בהיסטוריה העולמית, ושיח חדש החל לסקור את היחסים הרב־שכבתיים בין קורבן ותוקפן. ההכרה במלחמה נכנסה לשלב חדש.

עם מלחמת המפרץ והמלחמה בעיראק נכנסנו לרמה חדשה של מלחמה, ובה בעת, הייתה זו כבר חצי מאה מאז כניעת יפאן; כיוון שאלו שחוו את המלחמה באופן אישי וממשי בהדרגה הולכים ומתים, נדרש שינוי בדרך תיאור המלחמה. העלאת הנרטיבים של המלחמה יצרה יחסים מתוחים עם הסטטוס קוו הקיים, נושא הנוגע גם בנקודת המבט המקומית, וגם באלה שמחוץ ליפאן. בשלב החדש הזה (של הכרה במלחמה) קיימות שתי קטגוריות גדולות: הראשונה, היא שינוי בהכרה ההיסטורית שנלווית להאשמות הנוגעות לעניין **נשות נוחות**, והשנייה, היא העמקת השיח על אודות הצבא, תוך התייחסות להופעתן של מלחמות חדשות לאחר קריסת המלחמה הקרה.

הקטגוריה הראשונה נוגעת להתבוננות וביקורת עצמית ביחס לאשמתה של יפאן בהקשר לאחריותה בזמן המלחמה/ לאחר המלחמה, לאור האשמתם של קים הא־קֶסֶן (Kim Hak-sun) (金学順) הקוריאנית ואחרים את יפאן באחריות בזמן/ ולאחר המלחמה. לטענת **נשות הנוחות**, למעשה לא הכירו בקיומן עד לאותה עת, וגם סירבו לדון בבעיותיהן. עם זאת, במצב שבו ישנה מודעות הולכת וגדלה בכל הנוגע לבעיות של מגדר ואתניות, הבעיות הנוגעות בשאלת **נשות הנוחות** החלו לעלות למודעות ולדיון.

בדרך זו, השיח החדש לגבי אחריות במלחמה/ אחרי המלחמה הפך נפוץ יותר, והביא לשיקול מחדש של יחסי יפאן ואסיה. במקביל, ככל שנושאים אלו הלכו והצטברו, התעוררה התנגדות גדולה יותר ל**רביזיוניזם היסטורי** כמאפיין ייחודי של השיח בענייני המלחמה.

ראשית, **הרביזיוניסטים (של ההיסטוריה)** תוקפים נקודות רבות העולות לדיון ביחס לתודעת התוקפן.² על פי **הרביזיוניסטים**, הטענה היא שחלק מהאירועים, אשר כוללים את עניין **נשות הנוחות**, **תקרית נאנג'ינג**, עובדי הכפייה או **קרב אוקינאווה**, כלל לא התרחשו. כתוצאה מכך, **הרביזיוניסטים** מחקו כליל את תודעת התוקפן מן התודעה הציבורית, ולחלופין דרשו להסיר נושאים אלו מלימודי ההיסטוריה. אלו הם תכניה של ה"רביזיה". לכן, הגרסה הערוכה של ההיסטוריה של המדינות בדרום־מזרח אסיה מוצגת בתור **נקודת המבט ההיסטורית של השחרור** [The Historical View of Liberation 解放史観] (כשהמלחמה הזו כוונה למעשה לשחרורן של הקולוניות משלטונן של אירופה וארה"ב).

בנוגע לנקודה השנייה, הוצעו הכותרות **הדיון לגבי מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט** [Asia-Pacific War discussion], **הדיון על המלחמה הטוטאלית** [The Total War 総力戦論 Discussion], (הדיון על מערכת השינוע הכללית) **והדיון באימפריה** [The Discussion of Empire 帝国論]. צריך לחשוב על נושא ההכרה במלחמה לא רק במונחים של **זמן** מלחמה, אלא גם מפרספקטיבה של **מרחב** ביחס לזירת הקרבות באוקיינוס השקט ובאסיה.

בתקופה שלאחר המלחמה (ובמהלך המלחמה הקרה), גם אם הכירו בכך שבעיות המלחמה נזנחו ושכעת ישנן בעיות חדשות, נעשה ניסיון להבין את **מלחמת האימפריה** [War of Empire 帝国の戦争] (כמדינה שהיו לה קולוניות).

ההכרה הזאת במלחמה צריכה להיות קשובה לנושאים הקשורים בבעיות מגדר ולשיטה הממשלתית של שינוע מיעוטים במהלך המלחמה האימפריאלית, ורק אז להיכנס אל הטריטוריות הנפיצות יותר הנוגעות בשאלות של התנגדות/שיתוף פעולה, שליטה ותמיכה. כאשר ניגשים לחשיבות החזית מבית, המעבר ממצב חיי היום־יום למלחמה, הכרחי גם להסיט את המוקד ללחימה והסתערות ולשרטט שאלות הנוגעות ב"היבטים שונים של שדה הקרב". **תיאור חוויית המלחמה האימפריאלית** בקולוניות, ושעל פי הרישומים שמרה גם על מעבר חופשי של אנשים וסחורות – התנועה הבלתי־פוסקת הזו קרתה לא רק בין האימפריה והקולוניות, אלא גם בין הקולוניות עצמן – והשינוי החברתי העצום שהתרחש בעקבות המהלכים הרב־צדדיים של **מלחמת אסיה והאוקיינוס השקט**, צריך עדיין להיחקר. המשמעות היא שברמה הטרנס־לאומית, לרבות הרמה האישית, המשפחתית, החברתית (אזורית או קבוצתית), הלאומית ומעבר לכך, **מלחמת אסיה־האוקיינוס השקט** תהפוך לברורה יותר.

בעוד השיח החדש של אסיה והקולוניות הכבושות התמקד ברעיון **סֶפֶרַת השגשוג המשותף של מזרח־אסיה הגדולה**, הוא הוצע בתור **שיח אימפריאלי**. בשיח הזה, תשומת הלב הופנתה לחשיבות היחסית של דרום־מזרח אסיה. שלא כבעבר, כאשר הדיונים כללו את מזרח־אסיה בלבד, כעת נערך דיון בממשלות הבובות באינדונזיה, בורמה והפיליפינים. אולם, בעוד לכל מדינה נסיבותיה המיוחדות, בחלק מן המקרים נגע הדיון בכיבוש הצבאי בלבד.

בעניין **השיח האימפריאלי** – האימפריה ומושבותיה לא חולקו באופן פשוט לשני גורמים. במקום זאת, יש לתת את הדעת על ההשפעה ההדדית בין הקיסרות והמושבות, ולחקור את השאלות הסבוכות הנוגעות לבני העמים הכבושים שהוכרחו להתגייס לצבא כחיילים יפאנים. שם ניתן לראות את הגישה המאשימה את יפאן באחריות בעת המלחמה ואחריה, וכן באחריותה הקולוניאלית. וכשתשומת הלב הופנתה להגירה (מהגרים, שבים למולדתם), הנושא הלך והחריף. מנקודות מבט אלו, הדיון בחיילים ובשדה הקרב חזר להיות במוקד. במיוחד הדיון במחלוקות ביחס **לקרב אוקינאווה**. התקשורת שמתעניינת גם היא במלחמה, ניסתה לתאר את המלחמה ואת הצבא באמצעות כרזות ופרסומות, או ציורים שנלקחו ממדריכים צבאיים. ביניהם, בולט במיוחד מחקרו של ג'ון דאוור (John Dower) *מלחמה ללא רחמים* (*War Without Mercy*) (1986).

מלחמה ללא רחמים של דאוור מסביר את מלחמת העולם השנייה בתור **מלחמה גזעית** וחוקר את התעמולה בארה"ב וגם ביפאן. הניתוח שלו מראה שהמלחמה גרמה לפיצול בין **הכרת עצמי והכרת האחר** – או **תמונת היריב**. אנשים "האחירו" (מלשון "אחר" – א.ז.) את היריבים שנלחמו בהם והתנכרו להם (ביחס לעצמם), תוך שהם מתייחסים אליהם כאל "גזע אחר" ו"יצורים שונים", אשר נגועים בסטריאוטיפים גזעניים שונים, תוך הצגתם כחיות כמו קופים, ומתוך תיוגם כ"גזע" שונה.

דאוור מתאר "דעות קדומות וגזעניות" אותן מצא בשימוש בעלונים, בכרזות ובסרטים. במקביל, הוא מציין שאוזניים חתוכות ושיני זהב שנעקרו מגופות היוו עדויות להישגים צבאיים. בנוסף, היה יחס גרוע וניצול של שבויי מלחמה ואינספור אירועי טבח. הוא מצביע על כך שיפאן לא הייתה יוצאת דופן בכך – גם בארה"ב היו תקריות לא אנושיות דומות עקב דעות קדומות וגזעניות. בניגוד למחקר ארוך הטווח שדן ב"ייחודיות" של יפאן בצורה חיובית או שלילית, דאוור מדגים מודעות היסטורית ומחקר ביקורתי העובר מעבר למיתוסים של **ההומוגניות של יפאן**, או במילים אחרות, ההכללות הרווחות ביחס לכל מה שנוגע ליפאן.

ההכרה הזאת קשורה להמשכיות/חוסר־המשכיות של המלחמה והזמן שלאחריה, ולעובדה ששיח המלחמה עבר שינוי **מחוויות מלחמה אישיות לראיות/עדויות**, ובכך הוא נכנס לקטגוריה

צריכה להיות חקירה ביחס לאותם אנשים שמקורם בקולוניות העבר, ואשר נשארו ביפאן לאחר הכניעה. הם היו תושבי קבע ביפאן, ועל כן, הם ציפו לחיים ביפאן אשר נבעו מקשרי עבודה, קשרי חיים ויחסי אנוש אחרים. לו הייתה מחשבה על אודות **אחריות קולוניאלית**, הייתה צריכה להיות להם האפשרות לבחור לשנות את לאומיותם. אם הם ביקשו להפוך ליפאנים, לממשלה היפאנית היה הכוח לבצע זאת, והיה עליה לאפשר להם להפוך לבני הלאום היפאני.

אולם במציאות, מפקדת כוחות הכיבוש והממשלה היפאנית יצרו צעדים פוליטיים הפוכים. הם (הקוריאנים והטאיוואנים שהתגררו ביפאן – א.ז.). הוגדרו כ"זרים" והוצאו אל מחוץ ללאום היפאני. אף שלא נעשו צעדים מודעים ביחס לאחריות הקולוניאלית של יפאן, באותו זמן ובהתאמה לסוג זה של פעולות פוליטיות, אפילו מודעות **לאחריות קולוניאלית** לא הייתה קיימת בקרב האנשים.

- (2)

הרגע פורץ הדרך בהכרת המלחמה התרחש סביב שנת 1970. התעצמות מלחמת ויאטנאם קרתה בזמן שבו החלו ספקות ברחבי העולם לגבי ההיסטוריה של המחצית הראשונה של המאה ה־20. בשנים סביב 1970 חלה נקודת מפנה במודעות למלחמה ביפאן. במהלך תקופה זו 1. חוויות אישיות תוארו מנקודת מבטם של אנשים פשוטים. 2. בה בעת, תודעת התוקפן הפכה נוכחת באמצעות אלמנטים אלו ו־3. עדויות מן המלחמה הפכו לראיות. מגמה זו התרחשה כאשר החלו להינתן "עדויות", במקום "חוויות אישיות" שאנשים חלקו בתקופה שמייד לאחר הכניעה.

מלחמה ואנשים [War and People 戦争と民衆] פורסם החל משנת 1970 לערך, וכלל עדויות שנאספו מנקודת מבטם של חיילים, גם כאלו שהפנו את תשומת הלב אל החזית האזרחית. עדויות של חוויות מהמלחמה ברמת הקהילה היו נדירות בזמן ההוא. עדויות על קרב אוקינאוה מפי אנשי האזור נאספו בתוך *ההיסטוריה של מחוז אוקינאוה* [Okinawa Prefecture History 沖縄県史] כפרויקט אזורי, וכמו כן, בכמה מקומות הוקמו אגודות שמטרתן הייתה תיעוד ההתקפות האוויריות. ממצאיהן אוגדו בספר שכותרתו *רשימות של חוויות אישיות מהתקפות האוויר* [Chronicles of the Personal Experiences of Air Raids 空襲体験記], פרסום אשר מייצג פעילויות מסוג זה. הדיון בנוגע לפצצת האטום נאסף גם הוא והוצא לאור.

בנקודת ההתחלה של פרויקט *מלחמה ואנשים*, הממשלות המקומיות היו ארגוני העל של איסוף העדויות, והוא התבסס על עבודת שטח של פעילים בקרב מכגשי פעילות של תושבי הערים, מעגלי למידה וכד'. מסמכי *החזית מבית* [Homefront 銃後] פורסמו גם הם בגיליון מיוחד שכותרתו "תיעוד החיים במלחמה" [Records of Living in the Midst of War 戦争中の暮] במגזין *מחברת החיים* [Living Notebook 暮しの手帖], ובו מסמכים שייצגו את החזית האזרחית המתארים חוויות של תקיפות מהאוויר, הקצבות מזון, ההתנסות בפינוי מן הערים הגדולות, כניסת תחליפי מזון וגיוס ושינוע של תלמידים.¹ בצורה זו פורסמו כל ההיבטים שהייתה להם השפעה משמעותית על חיי היום־יום בעורף. במיוחד פורסמו עדויות רבות של נשים.

בתקופה זו שסביב שנת 1970 פורסמו לא רק הטקסטים שמייצגים את נקודת המבט של הקורבנות, אלא גם אלו שמייצגים את תודעת התוקפן. בתחילה, הסגנון דמה לדיווח עיתונאי או תיעודי. הונדה קצואיצ'י (—Honda Katsuichi 本多勝一) הכין אוסף של עדויות על טבח נאנג'ינג שנקרא *מסע לסין* [Journey to China 中国の旅] (1972) ו־מורימורה סייאיצ'י (Morimura Seiichi 森村誠一) ביצע תחקיר על מחקר הנשק הביולוגי ביחידה 731, והוא פורסם בספר שכותרתו *גרגרנותו של השטן* [A Demonic Satiation 悪魔の飽食] (1981). נעשו גם לא מעט תחקירים לגבי קואופרטיבים של נשים בתקופת המלחמה. בהתבסס על רשומות היסטוריות, הייתה טענה כי מנהיגות ידועות של תנועת הנשים הצטרפו למלחמה.

בנוסף, הקולוניות, כולל מנצ'וריה, משכו תשומת לב, והיה צורך לדון בראיית המלחמה באסיה ולשנותה. הספר *תיעוד כפייה בכוח על קוריאנים* [Records of Enforced Coercion of Koreans 朝鮮人強制連行の記録] של פארק קיונשיק (Park Kyonshik) פורסם בשנת 1965. הוא דן בגיוס

של אנשים בקולוניות, עסק בכפייה של שמות יפאניים על אזרחים קוריאנים ובחינוך בשפה היפאנית, התייחס לאימפריאליזם שהוטל על תושבי קוריאה ועוד. גם הספר *גיוס הסטודנטים הקוריאנים* [The Mobilization of Korean Students 朝鮮人学徒出陣] של קאן דוקוסן (Kan Dokusan) חקר לעומק את נושא העברתם וגיוסם של סטודנטים קוריאנים.

הדיון על אותם איכרים שהיגרו למנצ'וריה תחת מדיניות ההתפשטות הלאומית הוא בלתי־נמנע. הכרחי גם לסקור נושאים שנוגעים לאידיאולוגיה של הפלישה לאסיה ומה שכונה **הקואופרטיב של מזרח־אסיה** [East-Asia Co-operative 東亜共同体], ו**סֶפֶרַת השגשוג המשותף של מזרח־אסיה הגדולה** ([Great East Asia Co-prosperity Sphere 大東亜共栄圏]. אולם עם זאת, דרוש זמן נוסף על מנת לדון באירועים באזור **האוקינוס השקט הדרומי**.

סביב1970,הקרבות האלה – ההתנסויות השונות בקרבות בתוך המדינה,וכן הניסיון הקולוניאלי – מוסגרו יחדיו. בנוסף, הכרחי לדון בנושא חשוב זה, ומחקר היסטורי של תנועת ההתנגדות בעת המלחמה הוא בלתי־נמנע. עליית ההתנגדות הנוצרית והליברלית בעת המלחמה נחקרה לעומק, תוך התמקדות בעבודות אישיות כמו *יומן האופל* [A Diary of Darkness 暗黒日記] של קיוסאווה קיושי (Kiyosawa Kiyoshi 清沢測), המגזין *מקרוב* [From Near 近きより] של מאסאקי הירושי (Masaki Hiroshi 正木ひろし) ו*חומר למחשבה* [Food for Thought 他山の石] של קיריו ייואי (Kiryū Yūyū 桐生悠々). כל אלו הם אנשים שהתמידו באי־ציות כנגד משטרת המחשבה בתקופת המלחמה. כמו כן, פעילויותיהם של יפאנים שסירבו לשרת בצבא, כמו סָנאו גירו (Senoo Girō 妹尾義郎) ו־אקאשי ג'ונזו (Akashi Junzō 明石順三) מ־טוּדאִישה (Tōdaisha 灯台社) הוכרו ונידונו.

יש נושאים רבים מעבר לכך, כפי שעולה מתוך הכרסומים של ההיסטוריון איאנגה סבורו (Ienaga Saburō 家永三郎) – *המלחמה באוקינוס השקט* [The Pacific War 太平洋戦争] (1968) ו*אחריות למלחמה* [War Responsibility 戦争責任] (1985). חשוב לציין שהמחקר והכתיבה על האחריות במלחמה נתפסים בתור שני תהליכים קרובים וצמודים.

בשאלת האחריות למלחמה, ישנן חמש נקודות מוקד לדיון: הראשונה היא אחריות העל של הקיסר שׁוֹנְהָ. בעבר נערכה חקירה ביקורתית לגבי השתתפותו במלחמה (החלטתו לפתוח במלחמה כנגד בריטניה וארה"ב, מנהיגותו במלחמה וחלקו בתהליך הכניעה). השיח הנוגע באחריות למלחמה של הקיסר שׁוֹנְהָ עלה שוב לאחר מותו.

הנקודה השנייה היא הבהרת פשעי מלחמה. למעשה, היה עניין בשורשי הנושאים הקשורים לפשעי המלחמה, מתוך ההכרה שיפאן פעלה כנגד החוק הבינלאומי. התגלו נושאים הנוגעים לייצוא אופיום לסין, וטקיטקות של השימוש בגזים רעילים. כמו כן, פורסם הדיווח על **נשות נוחות** (comfort women, נשים שאולצו לשמש זונות עבור הצבא – א.ז.).

הנקודה השלישית היא **משפטי טוקיו**, אשר ביקשו להתמקד בדיון לגבי **אחריות בזמן המלחמה ואחריות לאחר המלחמה**. רביעית, נערך גם דיון לגבי **העם** ונוצרה מחלוקת בדבר הטלת אחריות המלחמה עליו. יש צורך לנתח את "דיווחי המלחמה", כלומר, את אותם זיכרונות שנכתבו לאחר המלחמה (על ידי אזרחים מן השורה – א.ז.), שבהם כונסו אירועים מזמן המלחמה, כאשר חלקם מתוארים וחלקם לא, וכמו כן, יש צורך לבחון את שורשי העמדה השמרנית ביחס ל"פשוטי העם", שלא נעלמו אחרי המלחמה.

מעבר לכך, הנקודה החמישית היא שיש צורך לבחון מחדש את המילים והמעשים של הדוברים הציבוריים ושל המורים בזמן המלחמה. יש להטיל אחריות על מורים שהחדירו מיליטריזם בתלמידיהם, ועל התקשורת ששלהבה את העם בזמן המלחמה. בנוסף, הייתה ביקורת על מורים שהשתמשו בתוכנם של ספרי הלימוד והעיתונים כראיה להוכחת זכאותם הכוזבת אחרי המלחמה.

מהלך האירועים לפי החלוקה הבאה: ב־18 בספטמבר 1931 החלה תקרית מוקדן [תקרית מנצ'וריה], ב־7 ביולי 1937 פרצה **תקרית גשר מרקו פולו** [מלחמת יפאן־סין השנייה], וב־8 בדצמבר 1941 החלה ההתקפה על פרל הארבור בהוואי, והטריטוריה הבריטית בחצי האי המלאי [מלחמת האוקינוס השקט] או [מלחמת אסיה־האוקינוס השקט]. עם זאת, הספרים ככלל אינם מציינים את שמות המלחמות (המופיעים כאן בסוגריים מרובעים – א.ז.).

יש לדון בשלוש נקודות בהקשר זה: הראשונה נוגעת לקשר שבין **מלחמת יפאן־סין** לבין **מלחמת אסיה־האוקינוס השקט**. אלו שלא תמכו ב**מלחמת יפאן־סין** (מרביתם אינטלקטואלים) כן תמכו במלחמה נגד בריטניה וארה"ב [מלחמת אסיה־האוקינוס השקט]. האינטלקטואלים התנגדו למושבות האסייתיות של האירופאים והאמריקאים. הם ניסו לשחרר את אסיה מקולוניאליזם אירופאי ואמריקאי, תוך הפניית מבט והתעלמות מהשלטון הקולוניאלי היפאני בקוריאה, טאיוואן וסחאלין. הממשל הקולוניאלי של יפאן העמיד פנים תמימות בעניין זה, לפיכך, אינטלקטואלים רבים נטו לתמוך במלחמה. במאמרו מ־1959, המבקר טקאוצ'י יושימי (Takeuchi Yoshimi 竹内好) טוען כי לרבים מהאינטלקטואלים הייתה סטייה פסיכולוגית אשר גרמה להם לעבור מהתנגדות ואופוזיציה למלחמה, לתמיכה ושיתוף פעולה עם התוקפנות.

הנקודה השנייה נוגעת למתן השם **מלחמת האוקינוס השקט**. היא נקראה כך מייד לאחר הכניעה; כוחות הכיבוש אסרו על השימוש במונח **מלחמת מזרח־אסיה הגדולה**, ובמקום זאת, היא קיבלה את השם **מלחמת האוקינוס השקט** בהתאם לנקודת המבט האמריקאית, שראתה את זירת האוקינוס השקט בתור שדה הקרב העיקרי.

מתן השם **מלחמת האוקינוס השקט** היה תהליך דרשלי. ראשית, בדצמבר 1945, תיאור כללי של ה**היסטוריה של המלחמה באוקינוס השקט** פורסם בהמשכים בכל עיתון ביפאן. מצד שני, באותו חודש, מפקדת הכיבוש וה־GHQ/SCAP אסרו על השימוש במונח **מלחמת מזרח־אסיה הגדולה** או במונחים דומים במסמכים רשמיים אחרים. כך החל שימוש נרחב בשם **מלחמת האוקינוס השקט**. עם זאת, שם זה לא היה מוגבל רק לאותה סדרה בהמשכים בעיתונים; השם **מלחמת האוקינוס השקט** שהשימוש בו הפך נפוץ, אינו משקף את נקודת המבט של אסיה. ההפך הוא הנכון – לאמיתו של דבר, לא ניתן להכחיש שאופן מתן שם זה מציב את ארה"ב במרכז הבמה.

למעשה, הזירה המרכזית של המלחמה התרחשה באסיה, ותחילתה הייתה בדרום־מזרח אסיה. יותר מכך, אפילו אחרי דצמבר 1941, המלחמה עם סין נמשכה. הפלישה לסין עדיין הייתה לב המאבק של ה**מלחמה באוקינוס השקט**, ולפיכך, ניתן לראות כי השם הזה מרחיק עוד יותר את המודעות לעובדה ששדה הקרב הראשי (אפילו אחרי דצמבר 1941) היה בסין. בשל סיבות אלו אנו משתמשים כיום במונח **מלחמת אסיה־האוקינוס השקט**. במאמר זה אשתמש בביטוי זה – **מלחמת אסיה־האוקינוס השקט**.

עם זאת, הנקודה השלישית מציינת את העובדה שעדיין אין לנו שם למלחמה כולה. כפי שצוין קודם לכן, המבקר צורומי שונסוקה (1956) הציע לקרוא לה **מלחמת חמש־עשרה השנים**. צורומי טוען כי לפני המלחמה, הידיעות על תקריות שפרצו זו אחר זו, הועברו כסיפורים נפרדים: **תקרית מנצ'וריה**, **תקרית יפאן־סין**, **מלחמת מזרח־אסיה הגדולה** וכן הלאה. עם זאת, לדעת צורומי, המלחמות האלה היו "סדרה נמשכת", ומתוך הבנה שהמלחמה לא הייתה מוגבלת רק לחזית מול ארה"ב באוקינוס השקט הוא הציע את השם **מלחמת חמש־עשרה השנים**. משמעות השם מתייחסת לחמש־עשרה שנות המלחמה שבין 1931–1945.

בעולם האקדמי של לימודי היסטוריה והמחלקות ללימודי חינוך, הצעתו של צורומי התקבלה מייד, והשם **מלחמת חמש־עשרה השנים** נקבע כשם המוביל למלחמה שכללה את כל האירועים שצוינו לעיל. עם זאת, נדיר מאוד למצוא כיום ספר לימוד שכולל את הביטוי הזה. כמו כן, בשנים האחרונות חברת עיתונות מסוימת הציעה את השם **מלחמת שוֹוָה** (Shōwa War 昭和戦争], אבל גם הצעה זו נדחתה באופן מוחלט.

בשנת 1995, חמישים שנים לאחר תבוסת יפאן, התעורר ויכוח גדול במדינה בנוגע לספר *לאחר התבוסה* (*After the Defeat* 敗戦後論), שכתב המבקר קאטו נוריהירו (Katō Norihiro 加藤典洋). בדומה למחלוקת בין ההיסטוריונים בגרמניה, ספר זה עוסק במה שמכונה **ויכוח ההיסטוריונים** ביפאן, כשהמחלוקת מתמקדת בשאלה איך להתאבל על המתים. האם להתמקד בסובייקטים ובמושאי האבל היפאניים בלבד, או האם להתאבל על מתי אסיה כולה – אלה היו השאלות המרכזיות של המחלוקת ככל שהלכה ונגלתה. אף שהייתה זו הזדמנות טובה להיסטוריזציה של המלחמה, תהליך זה לא קרה עד היום.

יש לכך כמה סיבות: הסיבה העיקרית לכך היא שבתקופה שלאחר המלחמה הייתה מזרח־אסיה נתונה תחת השפעה אמריקאית. אמנם החל אז רביזיוניזם היסטורי שמטלטל את זיכרון המלחמה, אך המלחמה עדיין לא עברה היסטוריזציה של ממש. אף שעברו כבר שבעים שנים מאז התבוסה, זהו עדיין המצב. הבה ונבחן את האירועים שהביאונו עד היום.

2.

- (1)

באופן כללי, ניסיון המלחמה עשוי להיות מיוצג סימולטנית על ידי שלושה אלמנטים: **ניסיון אישי**, **עדות** ו**זיכרון**, בשעה שבזמנים אחרים, כל אחד מהם עשוי להיות אלמנט בולט יותר מאחרים. במילים אחרות, ניסיון המלחמה עובר תהליך של היסטוריזציה, תוך שינוי בשלושה שלבים: לעיתים אנו מדברים על **ניסיון אישי**, בתקופות אחרות אנו עוסקים ב**עדות**, וישנן פעמים שבהן **זיכרון** הוא המונח שמשתמשים בו. אף שתהליך ההכרה במלחמה זו התרחש בתקופה שלאחר המלחמה, במהלך פרק הזמן הראשון, הדיון העיקרי היה על "עובדות" המלחמה שהתגלו כתוצאה מחשיפת ה"אמת" שהוסתרה בזמן המלחמה, ומתוך גילוי של עובדות נוספות לאחריה.

התיאורים הכתובים של הניסיונות האישיים וההיסטוריה של המלחמה פורסמו והופצו כחומר קריאה, ובתהליך זה אנשים חיו בשנית את ניסיון המלחמה שלהם. באותו זמן, ומנקודת מבט שלאחרי־המלחמה, אידאולוגיית המלחמה אובחנה כ**אולטרה־לאומנית**, והדיון בה נערך מנקודת מבט המדגישה את המאפיינים הייחודיים של הפאשיזם היפאני. מכאן נובע כי תודעת המלחמה ביפאן החלה מתוך עמדת תודעת הקורבניות. מודעות לתוקפנות הייתה חסרה לחלוטין. בתוך מודעות זו, למושג ה**כניעה** ולאחריו למושג ה**כיבוש** הייתה משמעות רבה. כלומר, הם עמדו על כך שיפאן הפסידה ב**קרב על איי הבית** שלה מבלי שכוחותיה לקחו בו חלק של ממש. הכוח הפוליטי שהכריז מלחמה, נותר עדיין במלא עוצמתו בשלטון.

הכניעה כמו גם ההכרזה על המלחמה הוכרזו על ידי הקיסר שוֹוָה (הקיסר הירוהיטו – א.ז.). לאחר המלחמה, למרות תהליך התבוסה, לא היה למעשה שינוי ברשויות הפוליטיות. אנשים לא התעמתו עם התוקפנות היפאנית, ובתוך כך נוצרה תודעת הקורבן. אנו יכולים לראות זאת בתופעת ההכחשה היפאנית ובהשקפתה שלא הייתה זו **תבוסה במלחמה** אלא **סוף המלחמה**.

בנוסף, מכיוון שארה"ב, תוך כדי הפעלת מדיניות הכיבוש שלה, חידשה את מעמדם של בעלי הכוח הפוליטי (היפאני) מן העבר הקרוב, תוך שמהלך זה הביא לתפיסה רדודה כי התמודדות מודעת עם תוקפנות העבר אינה דרושה ובלתי־ראויה עבור היפאנים. במשפטי טוקיו, הקיסר שוֹוָה לא נשפט, ואפילו לא הוזמן לתת את עדותו. יותר מכך, באותם משפטים, רבים מן הנאשמים הסבירו כי הם "תוחבלו" על ידי אותם אנשי צבא שנשפטו.

גם האחריות הקולוניאלית טושטשה. הקולוניות של האימפריה היפאנית כללו את טאיוואן (מ־1895), דרום סחאלין (מ־1905), ואז חצי האי־הקוריאני (מ־1910). עם כניעתה של יפאן, כל אותן קולוניות הפכו משוחררות ועצמאיות באחת. עם זאת, אנשי המינהל הקולוניאליים לא נשפטו במשפטי טוקיו. בנוסף, שחרורן של הקולוניות גרם לכך שמושג ה**לאום היפאני** הוגדר מחדש ברגע הכניעה. אלו שנחשבו כ"בני הלאום היפאני (יפאנים)" במהלך העידן הקולוניאלי, כללו גם את הקוריאנים והטאיוואנים, אשר כעת נסוגו ושבו לארצות האם שלהם.

זיכרון המלחמה נאריטה ריואיצ'י

.1

באוגוסט 1945, יפאן הובסה במלחמה. היה זה חלק אחד ממלחמת העולם השנייה, שבה יפאן לחמה יחד עם גרמניה ואיטליה נגד בעלות הברית (ארה"ב, אנגליה, סין, הולנד...). בשנים אלה, המלחמה כונתה על ידי האימפריה היפאנית **מלחמת מזרח-אסיה הגדולה** [The Great East Asia War 大東亜戦争]. לאחר התבוסה, על פי המפקדה הראשית / המפקד העליון של כוחות הברית (GHQ/ SCAP) ומפקדת כוחות הברית בכיבוש יפאן, המלחמה נקראה **מלחמת האוקיינוס השקט** [The Pacific War 太平洋戦争]. זאת המלחמה שבה אנו דנים כאן.

עם זאת, עד היום, אין קונצנזוס ביפאן לגבי שמה של המלחמה. כפי שאסביר בהמשך, באמצע שנות ה-50 של המאה ה-20, המבקר צורומי שונסוקה (Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔) העלה את הרעיון לכוונת אותה **מלחמת חמש-עשרה השנים** [The Fifteen Years War 十五年戦争], אולם הביטוי לא קנה לו אחיזה. הדיון בשמות המלחמה הוא עניין סמלי, שחושף את מצבה העכשווי של תודעת המלחמה של בני העם היפאני, ועד היום לא נפתר אף שיח הדן במחלוקות הקשורות במלחמה.

ראשית, נתחיל בהסבר על התקדמות המלחמה: מלחמת חמש-עשרה השנים החלה ב-18 בספטמבר 1931 כאשר צבא יפאן שהיה אז בסין, החל לנוע קדימה. המלחמה החלה בתקרית **מוקדן (ליוט'ינ'חו)** [Mukden (Liutiaohu) Incident 柳条湖事件], שנודעה לאחר מכן כתקרית **מנצ'וריה** [Manchurian Incident 満州事変].

הצבא היפאני (צבא קאנטו) התעלם ממדיניות אי-ההתפשטות של ממשלת יפאן, הגדיל את קו החזית וכבש את מנצ'וריה. בשנה שאחרי, 1932, יפאן הקימה את ממשלת הבובות של מנצ'וקואו [Manchukuo 満州国], ומייד לאחר מכן, צבא יפאן הרחיב את מטרות הפלישה שלו מצפון סין אל עבר סין כולה.

ההתפתחות הזו החלה בעימות מזוין בין צבא יפאן לצבא סין ב-7 ביולי 1937, בפרבר של בייג'ינג, באירוע המכונה **התקרית בגשר מרקו פולו**. זו הייתה תחילתה של **מלחמת יפאן-סין** [Japan-China War 日中戦争]. במהלך אירועים אלה עלתה באופן משמעותי רמת שנאת הזרים והמיליטריזם ביפאן עצמה, ובמדינה הוקם שלטון צבאי-למחצה.

בנוסף, יפאן ניסתה לקדם **סדר מזרח אסיאתי חדש** [New East Asian Order 東亞新秩序] כשמטרתה להיות שותפה ל**סדר אירופאי חדש** [New European Order 新秩序], תוך שהיא מפתחת יחסים קרובים עם גרמניה הנאצית, מהלך שהוביל לברית המשולשת (עם איטליה וגרמניה) בשנת 1940. הצבא היפאני התקדם כדי לכבוש את האזור שהיה נתון תחת שליטת צרפת באותו זמן (חצי האי הודו-סין) פעמיים – בספטמבר 1940 וביוני 1941. בתהליך זה הלכו והתבהרו מטרותיה של פלישה זו, בעוד יחסי יפאן עם ארה"ב ובריטניה התדרדרו באופן משמעותי. לבסוף ב-8 בדצמבר 1941, צבא יפאן תקף את הצבא הבריטי בחצי-האי המלאי ואת חיל הים האמריקאי בפרל הארבור שבהוואי, וכך החלה **מלחמת אסיה-האוקיינוס השקט** [Asia-Pacific War アジア・太平洋戦争].

שלושת הצעדים המשמעותיים האלה – **תקרית מנצ'וריה, מלחמת יפאן-סין ומלחמת אסיה-האוקיינוס השקט** – נקראו **תקרית מנצ'וריה, מלחמת יפאן-סין השנייה והמלחמה באוקיינוס השקט**, ובה בעת המשיכו להתייחס אליהם כאל אירועים נפרדים. למרות זאת, למעשה היה מדובר ברצף של מלחמות. כיום ביפאן, ספרי הלימוד בבתי הספר התיכוניים מסבירים את



שיטאמיצ'י מוטויוקי | 下道基行 Shitamichi Motoyuki

鳥居 #25 ロシア・サハリン

Torii#25 Sakhalinskaja, Russia | Torii series, 2006-2012

טוריא 25 מחוז סחאלין, רוסיה | סדרת טוריא, 2006-2012

C Type print, Collection of the artist

תצלום צבע, אוסף האמן

100x150



צלם לא ידוע | 作者不明 Anonymous

שער טוריא בכניסה למקדש טאיוואן, טאיביי | 台湾神社の鳥居 Torii at the entrance to the Taiwan Shrine, Taipei

Japanese postcard, Katsuyama Photo Studio, 9x14 cm. 日本製八ガキ 勝山写真館 Kyomachi, Taipei, Taiwan

רובע קיומאצ'י, טאיביי, טאיוואן | 台北市京町 Kyomachi, Taipei, Taiwan

מתוארך בין 1918-1933 Date between 1918-1933



Koizumi Meiro 小泉明郎 קואיזומי מאירו
 ダブル・プロジェクション#2—彼女の祈りが通じるとき
 Double Projection 2: When Her Prayer is Heard
 הקרנה כפולה 2: כשתפילתה נשמעת
 2014

Two-channel HD video installation, 15:48 min
 מיצב וידאו בשני ערוצים, 15:48 דקות

Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam
 באדיבות גלריה אנט חלינק, אמסטרדם

סוזוקי נוריו, צילומים של אונודה הירואו (1974)

צילומיו התיעודיים של סוזוקי נוריו (Suzuki Norio) מספרים את סיפורו של אונודה הירואו (Onoda Hiroo), החייל היפאני שנותר 29 שנים לאחר תום המלחמה בג'ונגלים של האי לובאנג בפיליפינים, בהן המשיך להילחם כקצין קרבי. צילומים אלו היוו עדות לקיומו של אונודה ורצונו לשתף פעולה בתהליך החזרתו ליפאן, ומתעדים באופן חי את הרגעים הקריטיים של הפגישה הראשונה בין בני שני הדורות ביפאן: הדור של החיילים מתקופת המלחמה,

עם בני הדור החדש המודרני והפציפיסטי של התקופה שלאחר המלחמה.⁵¹

51. טקסט ארוך הדין בעבודה זו יופיע ב: *positions: asia critique*, vol. 25.

יאמאשירו צ'יקאקו, "קולך יוצא מתוך גרוני" (2007)

עבודת הוידאו השנייה של יאמאשירו צ'יקאקו, "קולך יוצא מתוך גרוני" (2007) מתייחסת לזיכרון המלחמה באוקינאווה והכיבוש האמריקאי באיים. שיטת העבודה של יאמאשירו כוללת איסוף חומרים דוקומנטריים שאותם היא מקליטה מתוך עדויות שניתנו לה על ידי קשישים במועדוני פעילות יומית, והיא עושה בהם שימוש משני בהקשר חדש כדי ליצור דימוי בלתי-ישיר. בוידאו, הקשישים מספרים את זיכרונותיהם מאירועים של התאבדות קולקטיביות מהצוקים אל תוך האוקינוס באי סאיפן, ואימי הקרב באוקינאווה, בעוד הוידאו מוקרן על פניה של יאמאשירו, תוך שנוצר דיסונאנס בין הקול הזקן היוצא מתוך גרונה ומשתנה אט אט לקולה שלה, לבין מראה פניה של האישה הצעירה היפה.⁵²

52. לדין נוסף ראו את המאמר שכתבתי על עבודתה של יאמאשירו:

Ayelet Zohar, "Camouflage, Photography and [In]visibility: Yamashiro Chikako's Chorus of the Melodies series (2010) and Beyond", *The Aftereffects of War in Asia: Histories, Pictures and Anxieties* Young Min Moon, ed. *Trans Asia Photography Review* 2.1 (Fall 2012): <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0003.105/-camouflage-photography-and-invisibility-yamashiro-chikakos?rgn=main;view=fulltext>.

שיטאמיצ'י מוטיוקי, סדרת טוריא, 2006-2012

סדרת טוריא (2006-2012) של שיטאמיצ'י מוטיוקי צולמה באיי האוקינוס השקט ובמושבות העבר של יפאן בטאיוואן, בקוריאה ובסחאלין, היכן ששרידים של השלטון הקולוניאלי של יפאן עדיין מצויים כעדות אילמת לעבר הקשה. שיטאמיצ'י עוקב אחר העקבות שהותיר הקולוניאליזם היפאני, היכן שהאימפריה היפאנית עשתה כל מאמץ אפשרי על מנת לצרף את התושבים המקומיים אל תוך האימפריה היפאנית. חלק מעניין במיוחד בתוך תהליך היפאניזציה הזה היה בניית מקדשי שינטו במקומות נבחרים ברחבי המושבות. עם כניעתה של יפאן, שליטתה ברחבי הקולוניה נמחקה מייד, אולם מרבית הבניינים והמבנים האזרחיים אשר נבנו בזמן השלטון הקולוניאלי, נותרו על כנם, אם כי מקדשי השינטו, שסימלו יותר מכול את יפאן האימפריאלית, שוברו ונותצו לרוב. סדרת טוריא חופרת את העדות ההיסטורית של אותה תקופה, בניסיון לגלות את השרידים שנותרו מן התקופה הקולוניאלית, תוך תיעוד של שערי טוריא במקומות לא שגרתיים. למרות זאת, במהלך שבעת העשורים האחרונים רובם של המקדשים התפוררו לאיטם, חלקם מכוסים על ידי צמחיית הג'ונגל, אחרים שהפכו לספסל בפארק, עומדים בקצה סימטה ובשכונות מגורים, אבודים או הרוסים. שערי הטוריא נותרו כעדות אילמת לעבר ההולך ונעלם. הם יוצרים חיזיון-מהופך אשר בו הסמל של אמונה לאומית וכוח קולוניאלי מוצב באופן אירוני, כדי לסמן את כישלונן של התקוות הקולוניאליות.

האמאיה הירושי Hamaya Hiroshi 濱谷浩

敗戦の日の太陽 新潟県高田市 (1945年8月15日正午)

The Sun of Surrender Day, Takada, Niigata prefecture (15 August 1945, 12 noon)

השמש של יום הכניעה, טאקאדה, מחוז נייגאטה (15 באוגוסט 1945, 12 בצהריים)

Negative sequence

רצף נגטיבים

Courtesy Tada Tsuguo, Director of Hamaya Hiroshi Estate, Oiso, Japan

באדיבות מר טאדה צוגואו, מנהל עזבון האמאיה הירושי, אויסו, יפאן



הבשר הנחטפים ונאכלים על ידי קהל של לקוחות הנאבקים זה בזה כנגד הקצבית, הופך להיות למטאפורה למצבה הקיומי של אוקינאוה, שהיא למעשה קבוצת איים קטנה אשר טולטלה בין מעצמות גדולות סביבה – סין, יפאן וארה"ב. המערות האפלות המשמשות כאתר צילום בכמה מן הסצנות, הן הפניה ישירה לזיכרון **קרב אוקינאוה** והמוני האזרחים שמצאו את מותם בתוך מערות אלו.[[]^{דרוש מקור]}‏³⁹

הפרויקטים התיעודיים

ה'פריים' אינו מכיל את מה שהוא מעביר, אלא מתפרק לחלקים בכל פעם שהוא מבקש לתת ארגון מוגדר לתוכנו. במילים אחרות, הפריים אינו אחז כל דבר באחדות של מקום, אלא בעצמו הופך לסוג של שיבור תמידי, הנתון להיגיון טמפוראלי, שעל פיו הוא נע ממקום למקום.

ג'ודית באטלר⁴⁰

הדיון בצילום התיעודי במסגרת של תערוכת אמנות חורג מן השאלה המיידית של אמצעי ייצוג. כפי שמניחה באטלר – צילום, כל צילום, נעשה בתהליך של "שיבור תמיד" וקטיעה, של שימוש בחלק, ב"פריים" מתוך השלם, שהוא הרצף של הקיום. בהנחה ש"ההיגיון הטמפוראלי" המתקיים בפריים נתון הוא תנאי עקרוני של קיום הצילום, תפיסה זו פותחת את הדלת לקיומן של שפות צילום שונות זו לצד זו, זו כמחזקת את זו, ובנוסף, מתאפשר גם מצב של חיבור והטמעה של אלמנטים תיעודיים ובדיוניים בעבודה/ פרויקט אחד.

המתודות התיעודיות, כולל צילום עיתונות, עומדות בניגוד לצילום אמנות, בעיקר מכיוון שמשמעותן היא תלוית תזמון, מקום, וזהות/ם של המצולם/ים, או הספציפיות של האובייקט/ים. ב־1973, טים גידל, המייסד של צילום העיתונות החדש, סיכם את התכונות הנדרשות מצלם עיתונות:

<div></div>	<div>הכתב האמיתי [...] חווה באופן אישי את מה שהוא לוכד במצלמתו: צחוק ודמעות, שמחה ועצב, טרגדיה וקומדיה. רק דרך ההתנסות הסובייקטיבית של העובדות האובייקטיביות הצלם הופך לעד לתקופתו. ערנותו ויכולתו להתבונן מבחינות את עבודתו מזו של אחרים – לא כאמן, אלא כמי שמושווה לאמן בסגולת כישורו וההתבוננות היצריתית שלו.[[]^{דרוש מקור]}</div>
---------------------------------------	--

דבריו של גידל מעוגנים בתפיסה שמרנית, כאשר הדיכוטומיה בין הצלם המתעד לצלם היוצר, עמדה בעינה. מכיוון שצילום עיתונאי מתקיים ביחס למילה הכתובה, אחריותו הראשונית היא להציג את הנושא המובא בטקסט בצורה חזותית. אולם, העשורים האחרונים ראו שינוי מתמיד ביחס שבין צילום אמנות וצילום דוקומנטרי/ צילום עיתונות/ צילום מחטף, וברגע שהדוקומנט מנוכס אל הקונטקסט האמנותי – הוא משתנה. הדוקומנט הצילומי הופך באחת לדיאלקטי – קודם הוא היה **דבר לכשעצמו**, ובו־זמנית הוא התייחס לדבר אחר. בהקשרו החדש, הוא הופך למסמן של משמעות רחבה יותר, פילוסופית. ז'אן־פרנסואה שברייה מגדיר מתח זה באומרו כי "הדוקומנט מספק עובדות, והוא עובדה בעצמו"[[]^{דרוש מקור]}‏⁴². תהליך זה הועצם עם עלייתו של הצילום הדיגיטאלי, תהליך אשר העצים את מעמדו של הצילום כמדיום המתקיים בין העדות והבדיה. בדיונו **בערך האמת** במתח המתקיים בין צילום אנלוגי ודיגיטאלי, טום גאנינג (Tom Gunning) מוסיף רובד נוסף לדיון במושג ה**אינדקס** של הדימוי הצילומי בהקשר של צילום עיתונות. עבור גאנינג "הצהרת האמת מערבת יצירת פרוטוקולים ספציפיים אשר קובעים כיצד על התצלום להיווצר, ומידת דיוקו"[[]^{דרוש מקור]}‏⁴³. פרוטוקולים אלו עשויים לעזור בקביעת **ערך האמת** הספציפי עבור "התפעלות פנומנולוגית מהצילום אשר מעורבת גם בתחושה הכוללת ליחס ההמשכי שבין הצילום והמציאות הקודמת לו בקיומה" בפרוצדורות של "הצהרת האמת", כמו צילום דוקומנטרי, או צילום עיתונות.[[]^{דרוש מקור]}‏⁴⁴ עם זאת, **ערך האמת** תלוי בפרוטוקולים תרבותיים/ חברתיים (יותר מאשר סימנים אינדקסיקאליים שנוצרו בצורה סמיוטית) והם אלו אשר מעניקים את **ערך**

האמת לדימוי, ללא קשר לאופני הייצור שלו.[[]^{דרוש מקור]}‏⁴⁵ בהתאם לכך, "מציאות" ו"אותנטיות" אינן נתפסות עוד כאיכויות "אובייקטיביות" ומכויות של המצלמה, אלא כיכולתו של הצלם לבטא אותן, ובכך אנו רואים שנוי רדיקאלי בהבנת תפקידיהן.

הפרויקטים הנוטים אל המתודות הדוקומנטריות, לוקחים את מושג ה**תיעוד** אל מעבר לצורות המקובלות של עדות והוכחה. במקום זאת, הסדרות המוצגות בתערוכה עושות שימוש באסטרטגיות של **אירכוב** ו**סיווג**, אשר מאפשרות מבחר צורות חדשות של מיון טיפולוגי המניח **לדוקומנטרי** לעבור מעבר למגבלות של סדר מדומיין כדי לייצר אפשרויות קידוד חדשות. מה שמשמעותי בעבודתה של אישיאוצ'י, כמו גם בפרויקט של שיטאמיצ'י, הוא מעורבותם עם האובייקטים, שרידים של העבר, אשר במצבם הנוכחי מוצבים באופן ביקורתי אל מול אותו עבר. שיטאמיצ'י יוצר סדר חדש של שרידים דרך מסעותיו בצידו האסייתי של האוקינוס השקט, תוך שהוא אוסף דימויים בנוף הפתוח ומראות עירוניים, אשר מסומנים דרך שרידיו של אובייקט ספציפי – שער הטוריאי, אשר לעיתים קרובות קשה מאוד לאתרו בתוך הצילום. אוסף הבגדים והחפצים האישיים המופיעים בצילומיה של אישיאוצ'י מגיע למצב חומרי וטקטילי של התפרקות, באופן כזה שבו המיון של

אותם אובייקטים (כמו בסדרה *אוסף הירושימה* של צוצ'ידה,[[]^{דרוש מקור]}‏⁴⁶ למשל) אובד בתוך ההתפוררות החומרית והגופנית של החפצים. אם ז'אק דרידה הצביע על הכוחות המעצבים את ה**ארכיון**,[[]^{דרוש מקור]}‏⁴⁷ ואקווי אנוויזור (Okowi Enwezor) הרחיב מושג זה כדי להעריך מחדש את השימוש במסמכים ארכיוניים, ולחשוב מחדש על מושגים כמו **זהות**, ה**יסטוריה**, **זיכרון** ו**אובדן**,[[]^{דרוש מקור]}‏⁴⁸ הרי שהפרויקט של צוצ'ידה מהווה הבנה וחיזוק של עקרונות אלו, בעוד הפרויקט של אישיאוצ'י מאתגרם ומפוררם, מתוך החזרה אל השברים והחומריות. מעבר לשאלות העכשוויות של ה**ארכיון** ותפקידו בתהליך הבניית הזיכרון באירועים פוסט־טראומטיים, ישנם שני פרויקטים היסטוריים בתערוכה: האוסף המרשים של הצילומים של האמאיה הירושי, שצולמו בזמן הכאוטי של המהומות נגד ה**סכם אנפו** ב־1960, והצילומים שצילם סוזוקי נוריאו את אוונדה הירואו בג'ונגל, אשר עזרו להחזירו הביתה ליפאן. שני הפרויקטים מאירים באור חדש את הפונקציה של הצילום, בעיקר את מקומו של צילום העיתונות בהקשר של אמנות עכשווית, והיחסים שבין אמת, מציאות, בדיון, וצורות אחרות של צילום מחטף (סנאפשוט). אלו מיושמים מחדש כדי ליצור הווה בעל משמעות. זוהי עמדה נוספת העולה מתוך התמודדותה של ג'ודית באטלר עם צילומי האימה משדות הקרב, השפעתם האַפְּקטיבית על הצופה, והידיעה של מידת המציאות הטמונה בהם, היא זו שעושה את הצילום הדוקומנטרי לאתר של אַפְּקט ונוכחות של כוח אלים, אשר רושם עצמו בחלל ובגוף.

אישיאוצ'י מיאקו, הירושימה / 伊勢旅 (2008)

סדרת ה**ירושימה/伊勢旅** של אישיאוצ'י מיאקו (Ishiuchi Miyako) (2008–2014) מציגה צילומים של בגדים ואובייקטים אישיים אחרים אשר נתרמו לארכיון השימור של מוזיאון השלום בהירושימה. בדרך פעולתה, אשר מבודדת את האובייקטים והופכת אותם לשקופים ומעבירי אור, אישיאוצ'י מצליחה ביצירת איכות של נוכחות רוח רפאים בתוך הבגד שאיבד את חומריותו, ואת שרידיו של גוף ונשמה שהיו ואינם עוד. הצילומים מתעדים את הכאב אשר מקושר למלחמה, ודרכם היא מייצרת בתוך האובייקט העשוי מבד שקיפות ושבריריות, ומעלה באוב מתוכם את רוחם של בעליהם.[[]^{דרוש מקור]}‏⁴⁹

האמאיה הירושי, תיעוד של זעם וצער (1960)

בסדרה זו, האמאיה הצליח לקלוט בעדשתו את הסבל והכאב העצומים ששטפו את יפאן בימים שקדמו לחתימת ה**סכם אנפו**. הסדרה היא אחד מן הדימויים היותר רגשיים, טעונים וגלויים, אשר חושפים את רוחו של הציבור היפאני אשר נלחם על משמעות הדמוקרטיה עבורו בזמן של כאב ומתח רב אשר נגרמו בעטיים של יחסי יפאן–ארה"ב, פוליטיקה עכורה בצל ההסכם המתקרב.[[]^{דרוש מקור]}‏⁵⁰

Gunning 42-3 .45

Tsuchida Hiromi, *Hiroshima Collection* (Tokyo: NHK shuppan, 1995).

Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

Okwui Enwesor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (New York: International Center of Photography, 2008).

49. ראו את מאמרה של לנה פריטש הרן בפרויקט זה (עמ' 57).

50. ראו את מאמרו של ג'סטין ג'סטין לדיון נוסף בסדרה זו (עמ' 65).

36. מאמר נרחב פרי עטי העוסק בסדרה זו יפורסם ב:

positions: asia critique, vol. 25.

37. למרות הכחשת הממשל בנושא זה, ההיסטוריון היפאני יושימי יושיאקי (Yoshimi Yoshiaki) מאוניברסיטת צ'ואו בטוקיו הצליח לחשוף כמה מסמכים אשר מגלים מעורבות של הממשלה בכפיית נשים בכל אסיה לתוך העיסוק בזנות ב"תחנות נוחות" בכל השטח שנכבש על ידי יפאן באותה תקופה. לקריאה נוספת סביב הדיון ההיסטורי הנרחב ותפקיד הממשל היפאני בלקיחת אחריות, ראו: Yoshimi Yoshiaki, *Comfort Women: Sexual Slavery in the Japanese Military during World War II*, Asia Perspective Series Suzanne O'Brien, trans. (New York: Columbia University Press, 2000).

השיח הציבורי ביפאן ב־2003 עם פרוץ מלחמת עירק, כאשר ארה"ב דרשה מיפאן לקחת חלק בכוח הבינלאומי שהיה שותף למבצע זה. אופיה של סדרת תצלומים זו מתייחס גם לז'אנרים צילומיים של צילום מבויס, נרטיב צילומי, סדרתיות ופרפורמטיביות.[[]^{36]}

שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין, "**תוצרת יפאן הכבושה" (1998) ושימאדה יושיקו, נעדרת: להיות פסל של אשת נוחות יפאנית (2012)**

עבודתן של שימאדה יושיקו (Shimada Yoshiko) ובובו דה לה מדליין (BuBu de la Madeleine) עוסקת ב**נשות נוחות**, זנות וצורות אחרות של עבדות מינית. עבודתן מבקשת לייצר הבנה, חרטה ופיצוי עבור צורה ייחודית זו של ניצול ופגיעה. הבאתם של דימויים כואבים אלו, של הפרקטיקה האיומה שנכפתה על נשים ביפאן וברחבי האימפריה, אל המרחב המוזיאלי מעלה את התופעה מן הלא מודע. באמצעות מיצג זה, אשר מתקיים במרחב שבין תיאטרון, ספרות, דרמה וטכניקות קולנועיות, רעיון "הפוליטי והאסתטי" מועלה בצורה ביקורתית ונוקבת.

"תוצרת יפאן הכבושה" (1998) היא הקרנת שקופיות אשר מציגה באופן תיאטרלי סצנה הנוגעת ביחסים שבין אישה יפאנית וחייל אמריקאי בזמן תקופת הכיבוש (-1952). הסצנות נבנו כרצף של תמונות סטילס משולבות עם טקסט, וצולמו בתוך ובסביבתם של בסיסי צבא אמריקאיים ביפאן. ההקרנה, שהיא תיעוד של מיצג מאוד פיזי באופיו, קושר יחדיו נרטיבים של כיבוש, זנות ויחסים בין־גזעיים/בין־תרבותיים כרצף של תמונות סטילס. הקיבוע של הצילום הבודד מבחין אותו מתוך זרם הזמן והתנועה, ברגע של התבוננות ומוות אשר מאפשר חיבור מחדש והחדרה של נרטיב, כוונה ומשמעות אלטרנטיביים. בהקרנה, בובו מתוודה על עיסוקה כזונה ומציעה התייחסות אנושית לחייה. שימאדה, לעומת זאת, לוקחת את תפקיד החייל האמריקאי, ובכך היא מתיקה את החלוקה הבינארית בין גבר/אישה, ארה"ב/יפאן, פושע/קורבן. ההקרנה, על כן, מעלה נושאים מורכבים ומזהה את אופיין הנמשך של בעיות אלו, ומראה כי הזנות בכפייה היא רק אחת מיני צורות רבות של פגיעה בזכויות נשים/זכויות אדם בעולם שבו תפקידי הקורבן והתוקפן יכולים להיות מוחלפים, תוך שהיא מעלה שאלות הנוגעות למודעות ולאחריות לאירועי המלחמה.

בכל מקרה, הפרויקט של שימאדה ובובו מצביע על סדרת שאלות רחבות יותר, הנוגעות בבעיית **נשות הנוחות**, במיוחד נשים יפאניות. במסגרת השלטון הנוכחי, בעיית **נשות הנוחות** מתרכזת בשאלה האם היה זה עיסוק "כפוי" או עיסוק מרצון. מכיוון שישנן עדויות קלושות ביותר על עניין הכפייה, ישנה עמדה הטוענת כי "הן היו סתם זונות", עיסוק שהיה חוקי באותו זמן. גופי הממשל טוענים כי הממשלה היפאנית לא עשתה דבר רע ועל כן אין צורך לפצותן, תוך סירוב לקבלת נושאי זכויות אדם/ זכויות נשים הכרוכים בהיסטוריה הכאובה הזו.[[]^{37]} אף שמרביתן של נשות הנוחות גויסו בכפייה בקולוניות הכבושות של קוריאה, טאיוואן, סין ואינדונזיה, היה גם מספר גדול של נשים יפאניות אשר עיסוק זה נכפה עליהן בכוח. למרבה הצער, הנושא מושתק לחלוטין גם כיום. רק אישה אחת, שירוטה סוזוקו (Shirota Suzuko), השאירה אחריה דו"ח כתוב על התנסויותיה. שימאדה הקדישה לכך את אחד ממיצגיה המאוחרים, *נעדרת: להיות פסל של אשת נוחות יפאנית (2012)*, בו היא יושבת לפני בניין השגרירות היפאנית בלונדון, לפני בניין הדיאט (פרלמנט) היפאני ובשער מקדש יאסוקוני בטוקיו, לזכרה של שירוטה ואומץ ליבה שבא לידי ביטוי בכך שדיברה באופן גלוי על סבלן וייסוריהן של אחיותיה, שלא יכלו לחשוף את סיפוריהן האישיים מחשש לחרם חברתי והשפלה, אפילו כיום.

מורימורה יאסומאסה, "**מתנת הים: הנפת הדגל על פסגת הקרב" (2010), "מבקרים בלתי־צפויים" (2007)**

הקרנת הוידאו של מורימורה יאסומאסה "מתנת הים" (2010) היא הצגה מחדש ושחזור של הצילום המפורסם של ג'ו רזנטל, "הנפת הדגל (השנייה) בקרב באי איווג'ימה", אחד מן האירועים המשמעותיים ביותר בזירת האוקינוס השקט גם ביפאן וגם בארה"ב. עבודת וידאו זו משלבת חומר שצולם באנדרטת חיל הנחתים בארלינגטון, וירג'יניה, עם צילום המתעד

מיצגים של מורימורה בשני אירועים נפרדים. בחלקו הראשון של המיצג, מורימורה מופיע מחופש כמרילין מונרו, במופע קברטי כביכול בפני סטודנטים באוניברסיטת טוקיו, ובאופן הדרגתי המיצג מתפתח לנושא המרכזי של העבודה: בחלקו השני, המיצג עובר לזירה של חוף בלתי־מוכר, ואנו רואים חייל בודד הולך לאורך קו המים ללא מטרה או תכלית ניכרת לעין, כשהוא אבוד ומותש. בהמשך הוא פוגש חמישה חיילים נוספים, להם הוא מחלק חפצים שונים והם צועדים לאורך החוף במבנה המזכיר את ציורו הקלאסי של אאוקי שיגרו (Aoki Shigeru) "מתנת הים" – ממנו נלקחה כותרת העבודה. לבסוף, הם נאספים ביחד ומניפים דגל לבן (שהוא למעשה שמלתה המתנופפת של מרילין) על גבי ערימת אשפה.

השימוש שמורימורה עושה במתודות של מיצג על מנת לחזור ולהבנות את צילומו של רזנטל, עוסק בנושא הבעייתי של זיכרון המלחמה ביפאן, ובאותו זמן מפרק זהויות פוליטיות, מגדריות ולאומיות, במקום שערכים וגבולות שהיו שמורים היטב בעבר, טושטשו כדי לאפשר צורות פתוחות יותר של קיום. בהקשר של התערוכה הנוכחית, עבודתו של מורימורה מתייחסת ישירות לזירת המלחמה באוקינוס השקט, לעימות הישיר עם ארה"ב בחלקה האחרון של מלחמת חמש־עשרה השנים ולמאבק לאורכה ורוחבה של אסיה, תוך שהיא מעלה בצופה תחושה חזקה של חוסר מטרה, אובדן ואנטי־מיליטריזם.

בסדרת הצילומים המאוחרת שלו, *רקוויאם למאה ה־20*, מורימורה מנכס צילומים איקוניים שצולמו לאורך המאה ה־20, מבנה מחדש ומציגם כיצירותיו. גישתו של מורימורה בפרויקט זה חוזרת על אסטרטגיה קודמת שלו של ניכוס וביקורתיות, כפי שהוא עשה בסדרות הקודמות של *בת תולדות האמנות*, *ושחקנית*, בהן הוא בנה מחדש דימויים הלקוחים מתולדות האמנות המערבית, ההיסטוריה של הוליווד והקולנוע היפאני. ב"מבקרים בלתי־צפויים" (2007), שהוא חלק ממסגרת סדרת *הרקוויאם* הנוכחית, מורימורה מנכס את הדימוי המפורסם של כניעת יפאן והכיבוש האמריקאי תחת פיקודו של הגנרל מק'ארתור. הדימוי מציג מחדש את התצלום המפורסם גאיטאנו פאילאציה המתעד את הפגישה הראשונה בין הגנרל מק'ארתור והקיסר שֶׁוֹנוֹה (הירוהיטו), ומציג את הסיטואציה ההיסטורית שבה הקיסר הירוהיטו ניצב מתוח ועניו ליד הגנרל העומד באדישות ובנונשלאנטיות, בעת פגישתם הראשונה בשגרירות ארה"ב בטוקיו, לאחר כניעת יפאן. מורימורה ניכס את הצילום המפורסם הזה (כשם שעשו שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין), ואז התיק אותו והעמידו מחדש בחנות התה של הוריו באוסאקה, תוך שהוא מביא בכך את הדימוי הציבורי אל תוך הטריטוריה הפרטית שלו. בפעולה פשוטה זו הוא מסוגל לזהות את השפעתם של אירועים פוליטיים גדולים והאפקט שלהם על חיים פרטיים ועניינים אישיים.

יאמאשירו צ'יקאקו, "**האישה מחנות הקצב" 2012**

עבודת הוידאו של יאמאשירו צ'יקאקו "האישה בחנות הקצב" (2013) היא תצוגה מרהיבה הבנויה משלוש הקרנות וידאו גדולות אשר ממלאות את חלל הגלריה כולה. ההקרנה בנויה מנרטיב א־ליניארי אשר מציג גוש בשר צף על פני המים, אשר מטופל ונחתך בידי אישה העובדת בחנות קצבים ומתמודדת עם חבורה של גברים רעבים אשר חוטפים גושי בשר מתוך חנותה. האישה מתחבאת במערות מקומיות, צוללת אל מתחת למים. אף שאינו מזעזע במראותיו, הפרויקט המורכב הזה יכול להיכלל תחת מה שז'אק רנסייר מכנה **דימוי בלתי־נסבל**:

במבט ראשון, נראה כי השאלה היא רק מהם המוצגים אשר גורמים לכך שאינו מסוגלים לצפות בדימוי מבלי לחוות כאב או מרמור. אבל מייד עולה שאלה שנייה, כזו הקשורה לראשונה: האם זה ראוי לייצר כאלו דימויים ולהציגם לאחרים?[[]^{38]}

בפרק "הדימוי הבלתי־נסבל" בספר *הצופה המשוחרר*, רנסייר דן במושג הראווה, במה שניתן להכיל ומה שאינו נסבל בסצנה נתונה. הוא מציע לחשוב מחדש כיצד דימויים בעלי אופי בלתי־נסבל מטילים ספק בעמדתו של הצופה כצרכן בחברה הקפיטליסטית. עבודת הוידאו של יאמאשירו מתפקדת כמטאפורה למציאות מיוסרת שכזו: המראה הבלתי־נסבל של גושי

^[1] Jacques Rancière, The Emancipated Spectator .38 (London and New York: Verso, 2009) 83

לגעת באירועי שנות המלחמה והאמת הבלתי־נתפסת, מתוך התנגדות מחד לנטייה העכשווית לדחוק את הזיכרונות הללו אל תהום השכחה, או מאידך, יצירתה של נוסטלגיה עכשווית ליכולות ואומץ הלב של בודדים בשנות המלחמה, בניגוד חריף למבוכה הכללית של העשורים האחרונים.[[]^{27]}

העבודות בתערוכה מציגות שתי אסטרטגיות עיקריות (עם קווי השקה וחיתוך ביניהן) – פעולה פרפורמטיבית, ותיעוד דוקומנטרי של מקומות ואירועים. הפרקים הבאים ינסחו את ההבנות הללו על פי הנטייה בעבודותיהם של האמנים השונים.

עבודות פרפורמטיביות

מכיוון שהפרויקטים המוצגים נוגעים בצורות שונות של פרפורמטיביות וברמות שונות של מעורבות, אני משתמשת במושג **זיכרון פרפורמטיבי**, אותו אני מציגה בארבע אפשרויות ניתוח ביקורתיות, כדי לציין את הרוח העולה מן העבודות המוצגות.

ראשית, מושג זה מציין את מקומן של תיאוריות של פרפורמטיביות בצילום, ביניהן חשובה התיאוריה של דיוויד גרין וג'ואנה לורי (David Green & Joanna Lowry) להבנת ההיבט הפרפורמטיבי אשר מצוי בליבן של העבודות העולות כאן לדיון.[[]^{28]} גרין ולורי מציעים כי הפעולה הפרפורמטיבית של הצילום עוברת מעבר לערך השקיפות של הדימוי ומושג **החלון למציאות**.[[]^{29]}

שנית, בעוד השסע המתקיים בין "הדימוי" לבין "המציאות" זוהה כבר בעבר על ידי כמה חוקרי אמנות, ג'ודית באטלר עשתה שימוש מושכל בשסע האמור ביחס לפרפורמטיביות של הגוף, במושגים של מגדר, מיניות, מלנכוליה וטראומה.[[]^{30]} בהקשר זה, המופע נתפס כהפעלה מחדש של הטראומה המדומיינת והזיכרון הקשה, כדרך של מטריאליזציה והגשמת הדימוי הטראומטי אשר מאכלס את הזיכרון התרבותי והחברתי ביפאן.

המושג השלישי שדרכו אני מבקשת לקרוא את הפרויקטים המוצגים, הוא רעיון ה**פארא־בדיה** (**parafictional**), הלקוח מכתיבתה של קארי למברט־ביטי.[[]^{31]} **פארא־בדיה** הוא מושג המתייחס לאירוע השוכן בין העולם הבדיוני למציאות. מושגה של למברט־ביטי עשוי לעזור בהבנת הסיטואציה שבתשתית המיצגים שבתערוכה זו,[[]^{32]} ו"הדרך שבה המופע משתעשע באמנות הצופה בייצוג האמת באמנות, ובהפרדה המתקיימת בין האמנות לחיים"[[]^{33]} ההבדל בין ה**פארא־בדיה** לפרפורמטיבי – אותו אני משייכת למצבים של חזרה אחר דימויים ספציפיים השמורים היטב בזיכרון התרבותי – נובע מכך שה**פארא־בדיה** מתייחס לחזרתיות של דימוי גנרי בקטגוריה כללית כמו "חייל" או "קאמיקאזה". אולם העלאת דמותם של ה"חייל" או ה"קאמיקאזה" בתוך המערך העכשווי של יפאן של אחרי המלחמה – המתחים שבין עבר והווה, אימפריה ודמוקרטיה, מלחמה ושלום — היא פעולה טעונה, כזו ההופכת אותם לדימויים מלאי השראה ואפקטיביים בהשפעתם על הצופים. על ידי העלאה מחודשת של דימויים, והחייאת הרגעים של זיכרון העבר, אמנים אלו מסוגלים להבנות מחדש רגעים היסטוריים בדרך ביקורתית, אשר מאפשרת התנסויות בהווה ועיצוב מחדש של זיכרון העבר.

המקור הרביעי של הניתוח הביקורתי מתייחס לחיבורו של ז'אק רנסייר בין ה**פוליטי והאסתטי**, חיבור אשר עומד על טיבה של מעורבותם של אמנים עם נסיבות חברתיות וקהליות, וכיצד נושאים אלו באים לידי ביטוי בעבודות האמורות. על פי רנסייר, עבודת האמנות מאפשרת את ההתמרה של החומר לכדי ייצוג העצמי של הקהילה – האמנות כטרנספורמציה של המחשבה לכדי התנסות חושית של הקבוצה. לפיכך, הפעולה הפרפורמטיבית בהקשר זה היא פעולה של מימוש ושל חיבור בין המושגי והחושי, התיאור האגדי / נוסטלגי / רומנטי, ומימושו בנוכחות קיומיות, כאן ועכשיו.[[]^{34]}

קואיזומי מאירו, **"אמא"** (2003), **"פורטרט של סמוראי צעיר"** (2009), **"קולו של גיבור מת"** (2010), **"הקרנה כפולה 1: היכן שהשתיקה כושלת"** (2013), **"הקרנה כפולה 2: כשתפילתה נשמעת"** (2014)

חמש עבודות הוידאו של קואיזומי מאירו (Koizumi Meiro) נוצרו בין 2009–2013 (חוץ מ"אמא", שנוצרה ב־2003). כל עבודות הוידאו מקרינות דימויים הלקוחים מעבודות מיצג שבהן מעורב דימוי הקאמיקאזה, תוך יצירת סוג מסוים של יחס לסביבה – טייס קאמיקאזה נואם את נאום הפרידה שלו, בעוד הוא מעומת עם קולו של הבמאי וקולות הבכי של אמו, הקוראת כנגד יציאתו למשימה האחרונה ומבקשת ממנו כי יישאר בבית; אדם הלבוש כטייס קאמיקאזה פצוע זוחל ברחובותיה של טוקיו בת ימינו; טייס קאמיקאזה קשיש חושף את זיכרונותיו, ומנהל שיחה עם הפרטנר שלו שנהרג במשימה האחרונה, לפני 67 שנים; וחברתו של קאמיקאזה חולקת את זיכרונותיה מיום הבילוי האחרון שלהם ביחד לפני משימתו האחרונה. בעוד הדימוי של הטייס היוצא למשימתו המיוחדת הוא אנונימי, קיצוני ואכזרי במבט מערבי, ביפאן טייסי הקאמיקאזה זכורים כטובי הבנים של האומה אשר הוכרחו להקריב את חייהם במשימה אשר מקורה בממשל פושע. על כן, ישנה תחושה חזקה של תום וחמלה כלפי הגברים הצעירים שנהרגו בסערת הקרבות, ורומנטיקה נוסטלגית כלפי החיים שאבדו במשימה חסרת תכלית.

אחד מן המפגשים המשמעותיים בין אנשי הדור השלישי והדור הראשון מתרחש דרך הקלטות וידאו של עדויות. אחת כזו ניתן למצוא בריאיון שעורך קואיזומי עם טייס הקאמיקאזה לשעבר איטאזו טאדאמאסה (Itazu Tadamasasa) ב"חשיפה כפולה 1", בו הטייס מסביר לקואיזומי, מתוך רגשות כבדים של אשמה ובושה, כיצד שרד. בהקשר זה טוענת קליין: "וידאו העדות יכול להוביל את הצופה לעמדה שונה, אשר לא בהכרח כוללת אקט סמלי של זיכרון, אלא יכולה דווקא ליצור מעורבות ומענה אישי. תגובה שכזו תלויה בצופה האינדיבידואלי, ברקע ממנו הוא בא, ובקשר אל הניצול".[[]^{35]} תגובה מעין זו פועלת כנגד הרעיון של לחיות את העבר "כאילו את/ה היית שם" (פעולה מקובלת של זיכרון), ומובילה לרעיון פתוח יותר של פעולת הצפייה והתגובה אליה.

האסטרטגיות של קואיזומי מבוססות על פעולות של ה**חדרה** (**intervention**) וה**תערבות** (**interference**): כל עבודות הוידאו יוצרות הקשר מחודש לדימוי ההירואי של הקאמיקאזה ביפאן העכשווית – על ידי הצבתו של העבר (קאמיקאזה) בהווה (הרחוב בטוקיו/המשחק המבוים). אלו חוזרים על תבניות התנהגותיות (פקודה/ציות), הנכחה של גישה מושגית (נאמנות עיוורת כעיוורון פיזי), כמו גם עדויות המשולבות במופע. באמצעות שימוש באסטרטגיות של ה**תערבות** תוך חיתוך וההפרדה בין שחקן וצופה, קואיזומי חושף את המכניזמים של יצירת הדימויים (קולנוע/דרמה), וכך הוא מצליח לפתות את הצופים לחשוב מחדש כיצד הפנטיזיה או האשליה נוצרות. בעבודות הוידאו שלו קואיזומי הוא הבמאי אשר יכול היה להיות הדיקטטור, המפקד הצבאי או המנהיג הרשמי. כל אלה עושים שימוש בנוסחים של הצהרות ופקודות, שאנשים מפקפקים או שוקלים–מחדש את נכונותן רק לעיתים רחוקות, ולפיכך הם הופכים לקהל צייתן הממלא את חובתו ופועל תחת פקודות בלתי־סבירות בעליל. הפרויקטים של קואיזומי הם הזדמנות נדירה לחוות גישה חתרנית כנגד צורות שונות של לאומנות ומיליטריזם, תוך שהוא ממקם עצמו בתוך הדימויים שנויי המחלוקת האלו. לדעתי, קואיזומי הוא האמן שעבודתו מייצגת באופן המהותי ביותר את מושג ה**דור השלישי**, אשר אינו חושש מההשלכות של עמדתו הישירה ומשימוש נחרץ בדימויים ובטרמינולוגיה ביקורתיים.

צוקאדה מאמורו, סדרת תאומים זהים, 2003

סדרת **תאומים זהים** של צוקאדה מאמורו (Tsukada Mamoru) מראה זוג גברים צעירים לבושים במדים ובלבוש אזרחי מודרני (ג'ינס וטי־שירט), כאשר הם מחליפים תפקידים ביניהם. הצילום המבוים של צוקאדה והמופע התיאטרלי בדימויים אלו מעלים שאלות הנוגעות למרחק ולהסכמה תרבותית. האחים התאומים מחליפים ביניהם תפקידים כאזרח וכחייל ובכך יוצרים למעשה בלבול בין השניים, או במילים אחרות, הם מראים כי הרעיון של הפרדה בין שני סוגי השיח הוא בלתי־אפשרי. הסדרה גם מתייחסת לאופן שבו זיכרון המלחמה נכנס מחדש אל תוך

^[1] Klein 138

^[2] Ayelet Zohar, "Performative Recollection: Koizumi Meiro Representation of Kamikaze pilots and the Trauma of the Asia-Pacific War", Yoichai Ataria, David Gurevitz, Yuval Neria and Haviva Pedaya (eds.) Trauma Culture (New York and Heidelberg: Springer Publishing, 2016).

Lieven Gevaert series Vol. 6, Leuven: Leuven University Press, c. 1983 2007); Phillipe Dubois, *L'acte photographique* (Paris & Brussels: Nathan/Labor Press, 1983); James Elkins, ed. *Photography Theory* (London: Routledge, 2007); David Green, "Indexophobia", James Elkins, ed. *Photography Theory* (London: Routledge, 2007) 244-48; Margaret Olin, "Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification" *Representations* 80 (Fall 2002): 99-100, 108.

Laura Levine, "The Performative Force of .8 Photography", *Photography & Culture* 2.3 (2009):328–9; Nick Kaye, "Displaced Events: Photographic Memory and Performance Art", *Locating Memory: Photographic Acts* Annette Kuhn and Kristen Emiko McAllister, eds. (New York and Oxford: Berghahn Books, 2006) 173–197.

9. **אסטטיקת היחסים** היא מושג השאול מכתיבתו של ה**אוצר**/ הוגה הצרפתי ניקולאס בוריו (Nicolas Bourriaud), שרעיונותיו בדבר "יחסים" מתייחסים לפעולת אמנות בקרב הקהילה או מבנים חברתיים אחרים, תוך שהם מבטאים את מקומו של האמן כסוכן חברתי - כפי שניתן לראות בעבודותיהם של האמאיה, שיטאמיצ'י ויאמאשירו. (Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Presses du reel, 2009).

10. אמנים אשר פועלים באסטרטגיות של מיצג ופרפורמטיביות בתערוכה זו הם: יאמאשירו צ'יקאקו, מורימורה יאסומאסה, צוקאדה מאמורו ושימאדה יושיקו; אמנים אשר עושים שימוש באסטרטגיות תיעודיות בתערוכה זו הם: אישיאוצ'י מיאקו, האמאיה הירושי, סווקי נוריאו ושיטאמיצ'י מוטיוקי.

11. לריון בצורות שונות של פעולה בצילום עכשווי, ראו: Charlotte Cotton, "Revived and Remade", *The photograph as contemporary art* (London and New York: Thames & Hudson, 2004) 191-217.

12. למקורות נוספים וריון על השפעת זיכרון המלחמה בתרבות יפאן העכשווית ראו: Kazuko Tsurumi, *Social Change and the Individual: Japan Before and After Defeat in World War II* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015).

13. פרופ' קרול גלוק (Carol Gluck), מהמחלקה להיסטוריה והמחלקה ללימודי מורח אסיה באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק, דנה בנושא זה בהרחבה במסגרת הרצאה שכותרתה "אובססיות העבר: מלחה"ע ה־2 בהיסטוריה ובזיכרון" (בוסטון קולג', 20 במרס 2013). טון דומה עלה גם בהרצאותיה של פרופ' גלאק בירושלים שכותרתן "יפאן המודרנית ועבודת ההיסטוריה" (החברה ההיסטורית של ישראל, ירושלים, 29–27 מאי 2014).

14. הטריאנגלה של יוקהאמה, אשר אצר מורימורה יאסומאסה (Morimura Yasumasa) (אחד מן האמנים המשתתפים בתערוכה הנוכחית), קיבלה את הכותרת "אמנות פרנהייט 451: להפליג אל ים השכחה". אף שאין כאן התייחסות ישירה למלחמה ולזכרה, הכותרת מצביעה על הבעייתיות של שכחת העבר.

יוכלו לאסוף ראיות ועדויות מן העבר האבוד, בפעולה מעין ארכיאולוגית.¹⁰ על כן, אסטרטגיות הייצוג המוצגות בתערוכה זו מגוונות מאוד. חלקן בנויות כמיצג וספקטקל תיאטרלי, תוך שימוש בבימוי, מופע וחזרה על דימויים ספציפיים וסצנות גנריות אשר הובנו מחדש, בעוד אחרות מתרכזות בראיות ועדויות או באיסוף בצורה שמתירה את הבניית העבר מתוך שבריו. לפיכך, מופיעות בתערוכה ריבוי של מתודות (צילומיות) ובהן צילום חטף, צילום עיתונות, תיעוד, מיצג והקרנות וידאו־ארט.¹¹

שני העשורים האחרונים ציינו מפנה דרמטי באווירה התרבותית של יפאן. באותה תקופה, לאחר קריסתה של המערכת הפיננסית ב־1989, ובשל המיתון הנמשך, התרחש שינוי חברתי עמוק, והדיון הציבורי שעלה בעבר הובא אל קדמת הבמה: רבים בחברה היפאנית החלו לעסוק בשאלות של הזהות היפאנית ועברה, יחסיה עם העולם ועתידה. הדיון הספציפי העולה דרך תערוכה זו מתייחס לשאלות הנוגעות בנושאי הזיכרון, וכיצד הטראומה אשר ראשיתה בעבר אפקטיבית גם כיום, על מנת לבחון מחדש את הקשר בין אירועי המלחמה וחוויות ההווה.¹² תהליך זה ראה את חזרתו של הדיון הציבורי לנושאים בעייתיים כמו התוקפנות היפאנית בזמן המלחמה, וההימנעות הנמשכת מכל דיון ב**אחריות למלחמה**, בזיכרון והשפעה רגשית, או כיצד רוחות הרפאים של תקופת המלחמה ממשיכות להדהד בהווה מתוך המתחים שביחסי יפאן עם שכנותיה במזרח אסיה.¹³ הגישות השונות לזיכרון המלחמה ביפאן נעות בין שתיקתו של ה**דור הראשון**, השיקום הפרקטי של ה**דור השני**, וכעת, הצעירים של ה**דור השלישי** (שנולדו אחרי 1970), המבקשים לעמוד אל מול הבעיות, הכאבים וסבלות העבר, הנוגעים לאחריותה של יפאן, באופן ישיר וכן. לפיכך, תערוכה זו מתרכזת בעבודותיהם של בני ה**דור השלישי**, הדור הצעיר של האמנים ביפאן, ומציגה את הזווית העכשווית והפרשנות החזותית אשר שוקלות מחדש ומייצגות את הדילמות האמורות, תוך סירוב לתת לנושא לשקוע באובדן השכחה.¹⁴

צילום וטראומה ב"דור שלישי"

צילום

השימוש בצילום כאמצעי מקשר להתמודדות עם זיכרון המלחמה הופיע ביפאן כבר ב־1948. הפרויקטים הראשונים בצילום היו של קימורה איהיי (Kimura Ihei),¹⁵ דומון קן (Domon Ken), וטומאצו שומיי (Tōmatsu Shōmei),¹⁶ ולאחריהן הופיעו סדרות רבות אשר הציגו את פצצות האטום וכוחן ההרסני. ז'אק רנסייר בדיונו על ה**דימוי הבלתי־נסבל** דן באפשרות של צילומים אשר נוכחותם החזותית כה קשה, עד שהם גורמים לרתיעה – רתיעה שביסודה מראה את חרדתו העולה של הצופה, אשר מבין את גודל הטראומה ועוצמתה, ואשר "בלתי־נסבלותם" נוגעת למצבו של הצופה לאחר הבנה זו: הוא אינו יכול לשאת עוד את האמת הנשקפת מן הצילום.¹⁷

ועדיין, הערכים של **אמת ועדות** אשר מלווים את הפרקטיקה הצילומית, גרמו לכך שצילומים רבים שאחסנו בארכיונים צבאיים או לאומיים, קוטלגו כמסמכים או ראיות, ללא הצגת הביטוי החזותי שביסודם והכללתם בעולם האמנות. בנוסף, השינויים של השנים האחרונות הביאו ז'אנרים שונים אל תוך המרחב המוזיאלי, ואמנים שהתחילו לעשות שימוש במתודות תיעודיות ואחרות, מיוצגים באופן מלא בתערוכה זו.

טראומת "דור שלישי"

המושג **דור שלישי** לטראומת המלחמה עומד בבסיסה של תערוכה זו. הביטוי לקוח משדה המחקר של לימודי טראומה,¹⁸ ובא לידי שימוש בתחום של "לימודי שואה" ותחומים אחרים של טראומה פסיכולוגית וחברתית.¹⁹ חוקרים בשדה הגדירו את המושג כמייצג של טראומות אשר עוברות בירושה, או שמועברות באמצעות התרבות. לבני ה**דור השלישי** ישנה עמדה מרוחקת מאוד ביחס לטראומה עצמה,

ובניגוד לבני ה**דור הראשון** אשר חוו את האירועים בעצמם, או בני ה**דור השני** אשר חיו את הזיכרונות הקולקטיביים של הטראומה, הם מצויים בעמדה שבה העבר אינו שולט בהווה, והעתיד עדיין נראה מבטיח. על כן, גישותיהם ביחס לזיכרון העבר מורכבות ומעניינות, ולא בהכרח מצייתות לציפיות קונבנציונאליות של זיכרון.²⁰ בתוך חויית המשבר של שני העשורים האחרונים, יפאן הבטוחה בעצמה של שנות ה־80 עברה לשלב של ביקורת עצמית, אנשים צעירים, במיוחד אמנים, אנשי קולנוע וסופרים החלו להעלות שאלות הנוגעות לזיכרונות המודחקים של מלחמת אסיה־האוקיינוס השקט, והאמנים המשתתפים בתערוכה זו הם חלק מן השחקנים החשובים ביותר בשדה זה.²¹ הצעתי לכלול עבודות אלו תחת המושג **דור שלישי**, מבוססת על העובדה כי השתיקה שביב זיכרון המלחמה ביפאן החלפה במספר רב של פרויקטים ביקורתיים במהלך העשור האחרון.

בהקשר היהודי, וגם הגרמני, אנשי ה**דור השלישי** נולדו אל תוך אווירה של "לזכור, ודבר לא לשכוח" – בעוד רעיון הזיכרון נראה כציווי רגיל, עבור אנשי ה**דור השלישי** זהו רעיון שקשה להזדהות עימו. במאמרה על סרטי עדות והמפגש של בני ה**דור השלישי** עם חומרים אלו, אמליה קליין (Amelia Klein) מצהירה כי הבחינה ברצון עז לייצר את הזווית הפרטית ביחס לזיכרון המלחמה, אשר כולל "עבודת זיכרון אישי" או "עבודה דרך" החומרים באופן אישי.²² אגתה קולה (Agatha Kula) רואה במרואיינים בני ה**דור השלישי** "חשיפה של מתחים בין הזיכרון החוזר ונשנה לבין רצונם לנוע קדימה ולחיות באופן חיובי יותר".²³ קליין מוסיפה כי עבור אנשי ה**דור השלישי**, עיבוד של יחסם לזיכרון השואה הוא נושא מורכב, כזה אשר עשוי לשוב ולעלות לכל אורך חייהם. לעומת זאת, על פי דומיניק לה־קפרה (Dominick LaCapra), ישנם אנשים אשר עלולים להתנגד לתהליך הזה מתוך רצון "לשמור נאמנות לטראומה – הרגשה שצריך לשמור לה אמונים בדרך כלשהי", מכיוון שעיצוב זיכרון פרטי עלול להיחוות כבגידה במתים, ועל כן, אנשים מבקשים להישאר בתוך הטראומה.²⁴

בספרו *זיכרון, טראומה והיסטוריה: מאמרים על החיים עם העבר*, מייקל רות' (Michael Roth) שוקל נושאים הקשורים בארכיון ביחס לניסיון האישי של האירועים, כמו כן הוא בוחן את מאפייני הזיכרון והטראומה והאתגרים שאותם הם מציבים ביחס להיסטוריוגרפיה, מתוך עבודתו על ערכם של הארכיון והאמנות החזותית.²⁵ רות' מצביע על חשיבותו של הייצוג כחלק מן העיבוד של אירועים טראומטיים, והאיכות הפרגמנטארית של הצילום כאמצעי לפירוק הזמן והטראומה. דיוויד שטהל (David Stahl), לעומת זאת, מתייחס לאפשרות של ספרות ואמנות כמודלים להטמעה והתמודדות עם אירועים טראומטיים, והבנייתן המחודשת של האלימות הקיצונית והאידיאולגית ביחס לתקופת המלחמה ביפאן. על פי השקפתו, על מנת שיהיה אפשר להטמיע את האירוע הטראומטי, יש צורך להבנות את הנוכחות (החזותית) של הטראומה, כיוון שבלעדיה היא לעולם לא תיפתר או תוטמע.²⁶

כשרעיונות אלו ודומיהם מלווים את מודעתנו, תהליך איסוף החומרים לתערוכה זו נמשך כמה שנים, ואט אט נוספו בהדרגה עבודות אמנות אשר חושפות את העניין הנמשך בהתעמתות ובעיסוק בפנים המרובות של טראומת המלחמה ביפאן. בין הדימויים המופיעים בתערוכה זו מצויים דימויי הקרב העקוב מדם של איווג'ימה (מורימורה (Morimura)); ההיסטוריה הידועה לשמצה של האירועים בקרב **אוקינאווה** (יאמאשירו (Yamashiro); טייסי הקאָמיקאָזה (קואיזומי (Koizumi)); חיילים יפאנים אשר התחבאו ביערות הטרופיים במשך שלושה עשורים לאחר תום המלחמה (צוקאדה (Suzuki / Tsukada סוזוקי (Suzuki); הכיבוש האמריקאי (מורימורה/ שימאדה (Shimada / בובו (BuBu); הנושא הכאוב של **נשות נוחות** (comfort women), זנות, ושעבוד מיני (שימאדה / בובו); הפגנות כנגד ה**סכס אנפו** (ANPO) בין יפאן וארה"ב ב־1960 (האמאיה). דימויים מכוננים אלו צפים מחדש בקרב אמנים בני הדור הצעיר, אשר שואלים שאלות שעניין אירועים בדור הוריהם וסביהם. הם מעזים

Kimura Ihei (Photographs), Kikuchi Shunkichi .15 (Photographs), Ōki Minoru (Photographs), Asano Takashi (Photographs), Hara Hiromu (Art), Tagawa Seiichi (Art), Nakajima Kenzo (Text), Tadao Yamamuro (Text), *Living Hiroshima* (Hiroshima Tourist Association Press, 1949); for a thorough discussion of this book, see: Kajiya Kenji, *Kami no ue no kankō — 'Living Hiroshima' to kokusai kankōchika* (Tokyo: Photographers' Gallery, Nov. 2014); 加治屋健司,「紙上の観光——『LIVING HIROSHIMA』と広島の国際観光地化」爆心地の写真 1945-1952(東京都: Photographers' Gallery, 2014).

Frank Feltens, "Realist" Betweenness and .16 Collective Victims: Domon Ken's *Hiroshima*", Unpublished paper, 2011; Frank Feltens, "Constructing Collective Victims, Domon Ken and Tōmatsu Shomei, Two Japanese Photographers", *Modern Art Asia*, Selected Research Papers Issues (London: Enzo art Publishing, 2012) 1-8.

.Rancière 88 .17

18. דומיניק לה־קפרה, *לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה* (תל־אביב: רסלינג, 2006; במקור 2001).

Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, .19 Narrative and History* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1996).

Amelia Klein, "Memory-Work: Video-Testimony, .20 Holocaust Remembrance and the Third Generation" *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History* 13.2-3 (2007): 129-150.

19. ראו לדוגמה: מוראקאמי הארוקי, *קורות הציפור המכנית* (1994); אידה מאקוטו, *סדרת תמונת המלחמה חוזרת* (1996); מוראקאמי טאקאשי, *פרויקט ילד קטן* (2004) ועוד.

22. קליין 8–137.

23. מצוטט בקליין 137.

24. לה־קפרה 49, 167.

Michael S. Roth, *Memory, Trauma, and .25 History: Essays on Living with the Past* (New York: Columbia University Press, 2012) 77, 178.

David Stahl, *Imag(in)ing the War in Japan: .26 Representing and Responding to Trauma in Post-war Literature and Film*, Brill's Japanese Studies Library 34 (Leiden, Holland: Brill, 2010) 1-4.



Hamaya Hiroshi 濱谷浩 האמאיה הירושי
Installation view 展示風景 מראה הצבה

אפשר להגיד שהמסע שמסתיים עם הוצאתו לאור של קטלוג זה, החל לפני כמעט 8 שנים, באוגוסט 2007, כאשר הגעתי לאוניברסיטת סטנפורד כעמיתת מחקר פוסט־דוקטורט. הייתי אז מייד אחרי סיום המחקר האינטנסיבי של הדוקטורט שהתייחס לשאלות של הסוואה ואי־נראות, וחיפשתי דרך להמשיך ממנו אל תוך הטריטוריה של צילום ביפאן, ולחקור גוף דימויים שנגע בשאלות התיאורטיות שעלו במחקר, מתוך נגיעה מעניינת ומשמעותית. ההחלטה נפלה אז לכתוב על שתי קבוצות עבודות שמוצגות בתערוכה הנוכחית – סדרת *תאומים זהים* של צוקאדה מאמורו (2003), וקבוצת הצילומים של סוזוקי נוריו, אשר צילם את החייל היפאני אונודה הירוואו במחבואו בג'ונגל של האי לובאנג, שם הסתתר במשך 29 שנים לאחר תום המלחמה (1974). המחקר והכתיבה על שתי סדרות אלו המשיכו במחקר על עבודות הוידאו של יאמאשירו צ'יקאקו (12–2007), פרויקט הוידאו "מתנת הים" של מורימורה יאסומאסה (2010), עבודות הוידאו של קואיזומי מאירו, וצילומיהם של שיטאמיצ'י מוטויוקי, האמאיה הירושי, שימאדה יושיקו ובובו דה לה מדליין, אישיאוצ'י מיאקו ואחרים המוצגים בתערוכה זו.

מרביתם של האמנים הלוקחים חלק בתערוכה זו הם בני **הדור השלישי**, מיעוטם בני **הדור השני** למלחמה, ויחדיו, עבודותיהם נוגעות בשאלות העומק של החברה והתודעה היפאנית, מבקשות לתור אחר מפתחות לפיענוח אחד הרגעים המודחקים ביותר בהיסטוריה של יפאן במאה ה־20. אמנים אלו, כמו אינטלקטואלים רבים אחרים, נוקטים קו ברור של רצון לזכור, להימנע מן השכחה, והבאת השאלות החשובות הנוגעות לזיכרון המלחמה לידי התייחסות ודיון ציבורי. אני מודה לכל אחד מהם באופן אישי על שלקחו חלק, השאילו את עבודותיהם, וראו חשיבות מיוחדת בלקיחת חלק בתערוכה זו.

ברכותיי שלוחות גם לכל אלו שתרמו את המאמרים המעשירים, ואלו שעמלו וטרחו על עריכתו והוצאתו לאור של הקטלוג המרהיב המלווה את התערוכה: פרופ' ריואיצ'י נאריטה, הפקולטה למדעי הרוח והחברה, האוניברסיטה לנשים יפאן, טוקיו; פרופ' ג'וליה אדני תומס, מכון רדקליף, אוניברסיטת הארוורד, קיימברידג', מסצ'וסטס; פרופ' אקיקו טאק־נאקה, המחלקה להיסטוריה, אוניברסיטת קנטאקי, לקסינגטון; פרופ' ג'סטין ג'סטי, החוג לשפות וספרויות אסיה, אוניברסיטת וושינגטון, סיאטל; דר' לנה פריטש, אוצרת משנה, אוסף אמנות בין־לאומית, טייט מודרן, לונדון; צוות העורכות הלשוניות והמתרגמים שעבדו בחוכמה ובדייקנות על מנת להביא קטלוג זה לכדי שלמות בשלוש שפות; ולסטודיו קרן וגולן, על העיצוב המרהיב של הקטלוג.

אני מבקשת להודות לכל מי שטרח ועמל כדי להביאנו עד הלום – ראשית, לפרופ' אסף פינקוס, ראש החוג לתולדות האמנות, ומנהל הגלריה, שעשה ימים כלילות מתוך דאגה עמוקה ואמיתית לגורלה של תערוכה זו, על מנת לגייס את הכספים והחלל שנדרשו לקיומה המלא והנהדר, כפי שהיא מוצגת עכשיו. אסף עבד איתי במשך השנתיים האחרונות על כל אספקט אפשרי, וראה בזאת משימה אישית ופרטית שלו להצלחה הפרויקט – ועל כך אני מודה לו מקרב לב!

אני מודה לדקאן הפקולטה לאמנויות, פרופ' צביקה סרפר, קולגה לעיסוק במחקר יפאן, שבכל אחד מן הרגעים הקריטיים שנדרשנו לעזרתו, לחוכמתו, ידיעותיו ולמעמדו – הוא התגייס לעזור לנו, והושיט יד יותר מפעם אחת כדי להביא לידי כך שהפרויקט יצא לדרך במיטבו.

אני מודה לדר' ורד מימון, ראש תוכנית הצילום בחוג לתולדות האמנות, שהזמינה אותי ללמד סמינר על צילום יפאני – מה שהפך לרגע מכונן בהנגשת חומרי המחקר והידע הקשור בנושא, שהובילו לתערוכה זו כמו גם לסטודנטים ותלמידי מחקר שיוכלו להתעמק בנושא החשוב שעולה כאן, גם בצורה עיונית ומחקרית.

אני מודה גם לאירית טל, אוצרת הגלריה, על כך שהייתה ליד ימיני בכל מה שקשור בהכנת הפרויקט, בעבודה היומיומית, בתיאומים, בתלייה, בהגהות, בהפקה ובשמירה על לוחות זמנים – לולא הידע, הניסיון והמקצועיות של אירית – לא היינו מגיעים לשלב זה.

אני מודה לחברי הטובים, אדר' אריה קוץ, זוגתו אדר' רוני ניר ואדר' סאלי אלוואדי מצוות משרדם, שליוו את התהליך לכל אורך הדרך, תוך שהם עוזרים בכל פרק ובפרק – תכנון כולל של הגלריה באופן וירטואלי ככלי עבודה, ותכנונים מקומיים של אביזרים ואלמנטים אדריכליים בתערוכה; ניסיונות חוזרים ונשנים בגיוס כספים; וכתף חברית לכל אורך הדרך בכל עניין ודילמה שעלו בתוך התהליך.

ולבסוף – לבני משפחתי, ובמיוחד לבני עידו, על שהשכילו לקבל את העדרי במשך ימים ושבעות כאשר ליבי היה שקוע בפרויקט ולא בענייני דיומא, ותשומת ליבי לא הייתה כאן, אלא אי שם הרחק ביפאן...

דר' אילת זהר

אוצרת התערוכה

פתח דבר

כמו בחזון אפוקליפטי, פוּסוּ הירושימה ונאגאסאקי בחשכה כבדה מייד לאחר שהוכו באור הסנוורים המעוור והמכחיד של האטום. באותו רגע של פורענות התמזגו לכדי שלמות כיליון מוחלט וראייה, עודפות חזותית והרס ללא שיור, וכמו יצרו חזותיות של איון, של אֵין, של לא־כלום בשיאה של "מלחמת אור", במונחיהם של פול וירליו, אקירה מיזוטה ליפיט וכפי שכתבה רוזלין דויטש.[[]^{1]} רגע זה של חזותיות נעדרת, חסרת כול, אינו ניתן לייצוג – אלא, אולי, כאמבלמה, כאותו כדור שמש אפל במרכז שמים חשוכים וקודרים, שנלכד במצלמתו של הירושי האמאיה כמה ימים בלבד לאחר אותה התרחשות מחרידה.

הפצצה, כנשק של אור – מסביר וירליו – הפכה בעצמה לצילום טוטלי, מוחלט.[[]^{2]} ההבזק האטומי, כמצלמה הרושמת באור את עקבות הנראה, הטביע את צֶלם של הדברים על פני הירושימה, מקירותיה ועד נבכי מרתפיה, קיעקע אותם בגוף האדם וחקק בעור את דפוסי הבד שנחרך על הבשר החי. שרידים מחקיקה זו של אור נותרו כעדויות, כרסיסי זיכרון. כאלו הן שאריות הבד החרוך ופיסותיו המתפוררות בתצלומיה של אישיאוצ'י מיאקו המוצגים בתערוכה, כרָאָיה אינדקסיקאלית לאשר אירע ובה־בעת הכרה בחריגותו, באי־האפשרות לראותו ולייצגו, שהרי אור לבן בוהק ממלא את שאריות הבד ומשלים את הגוף שהיה עטוף בו, אור עודף כאותו הבזק שאֵיין את הגוף, שלא איפשר לראות דבר מלבד העדר.

אֵין, זה מה שהיה שם – אמר אחד מאזרחי הירושימה בעת דיון על תוכנית לאתר זיכרון, והציע להשאיר מרחב גדול וריק במקום שבו התפוצצה הפצצה. יש להותיר רִיק בגרעין החידלון, במקום שבו הכול הותך ללא־כלום – הגראונד זירו. רק כך אולי יהיה אפשר להציג מחדש או לייצג את האֵין הגלום כבר במונח עצמו, כפי שהבחין פטר שוונגר (Schwengwer), שכן אפס מציין את לב האתר, את גרעין הפצצה ומעגלי התפשטותה, וכשהוא טעון בכל משמעויותיו האניגמטיות הוא פועל בעיקר כסימן לְרִיק, כסמל שמשמעותו לא־כלום וכמקור להעדר הולך ומתפשט.[[]^{3]} הרס מוחלט שכזה, ללא שריד, הוא מעבר לכל יכולת סמלית; הוא אינו נתון להטמעה במרחב של הסמלי, כי אינו אלא המסומן היחיד, המציאותי ביותר, של קטסטרופה גרעינית מוחלטת, המסומן השווה ל"מחיקה המוחלטת של כל עֶקְבָה אפשרית", כטענת ז'אק דרידה במסגרת שיח של "ביקורת הגרעין" (או אולי "ביקורת גרעינית").[[]^{4]} הוא העֶקְבָה של האחר בתכלית ולפיכך העֶקְבָה היחידה שאינה ניתנת למחיקה, האחר המוחלט שאינו ניתן לסימול ולהטמעה, זה שהאמנות (אפשר להמשיך ולומר) תנסה בכל דרך לשוב ולהטמיע.[[]^{5]}

צילום דוקומנטרי ועדות ישירה על העבר, דימויים של שברי חפצים מן הארכיון, שחזור פרפורמטיבי של העבר בצילום ובוידאוארט, אגודים בתערוכה לרסיסי זיכרון וידיעה, כעוגן ואחיזה במה שיאפשר לתפוס או לדמיין את מה שאי־אפשר להעלותו על הדעת, לסמל ולייצג. הם יאפשרו לאחוז בעבר, ששכבותיו הצטברו זו על גבי זו לכדי מאובן שהוא בה־בעת גם העתיד, שכן רובדי העבר מן האירוע הממשי בהירושימה כבר מכילים את זמן־עתיד, את האירוע המוחלט, את הקץ הגרעיני, הנדונים שניהם מזמן־הווה וקושרים אותנו אליו בהצביעם על כך שהמפתח לעבר ולעתיד הוא ההווה: ההווה כזמן הציווי המוסרי ולקייחת האחריות.

זו התערוכה הראשונה, בגלריה של אוניברסיטת תל־אביב ובארץ בכלל, המציגה אמנות יפאנית שלא במסגרת מבט כללי על היצירה העכשווית או ההיסטורית ביפאן; במקום זאת היא

מתמקדת בנושא אחד מרכזי, שמאפשר התבוננות מעמיקה, נוקבת ואף ביקורתית בחברה ובתרבות היפאנית. אוצרת התערוכה, דר' אילת זהר, מעמידה לראשונה נקודת מבט שונה על האמנות היפאנית וזו של מזרח־אסיה ככלל, שאינה נובעת מתחושת ריחוק מערבית ולעיתים אדנותית אלא דווקא מכאן, מישראל השוכנת ושזורה באסיה, ישראל שקורותיה ובעיותיה משיקים ומניבים הבנה חדשה ומורכבת יותר של יפאן, שלנו ושל היבשת שבה אנו חיים.

תודה מעומק הלב לדר' אילת זהר על התערוכה ועבודת האוצרות הייחודית, המאתגרת והמעמיקה, שהעמידה בפנינו עולם ואופק מחשבתי ואסתטי בלתי־מוכר. מימד זה של הלא ידוע זוכה למלוא עושרו, דקויותיו ועומקו בקטלוג התערוכה שערכה זהר. תודה לכל הכותבים על נכונותם לתרום ממחשבתם ומהידע הרב שלהם לקטלוג; וכמובן תודה גדולה לכל האמנים, המוזיאונים והגלריות שהשאילו מן היצירות שברשותם. תודה מיוחדת שלוחה לתומכים בתערוכה ובקטלוג, שתמיכתם אפשרה את הוצאתם אל הפועל: אור שחר, מנכ"ל הונדה; דר' ורד מימון, ראש תוכנית הצילום בחוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל־אביב; שלום שפילמן; וקתרין סופה־קיקואין. תודה לפרופ' אסף פינקוס, מנהל הגלריה וראש החוג לתולדות האמנות, על מאמציו ועזרתו שבלעדיהם מיזם נרחב זה לא היה מתאפשר. תודה עמוקה לפרופ' יוסף קלפטר, נשיא אוניברסיטת תל־אביב, ולפרופ' צביקה סרפר, דקאן הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודויד כץ, על תמיכתם בתערוכה ובגלריה. תודות נוספות שלוחות למקימי התערוכה, חברת טוקן וחברת פרוטק; למעצבי הקטלוג, קרן וגולן גפני מסטודיו קרן וגולן, על מלאכת העיצוב הקפדנית, היפה ורחבת ההיקף; ולכל צוות הגלריה ובייחוד אריק אברוני, אב הבית, ושרה קלר, מזכירת הגלריה.

אירית טל

אוצרת הגלריה

התערוכה "מעבר להירושימה: שובו של המודחק, זיכרון מלחמת העולם השנייה בצילום ווידאוררט יפאני עכשווי" עולה לציון שבעים שנים לתום מלחמת אסיה-האוקינוס השקט והטלת פצצות האטום על הירושימה ונאגאסאקי. התערוכה עוסקת באופנים שבהם אמנים בני הדור השני והדור השלישי מטפלים בזיכרון וטראומות המלחמה, והשפעתם על החברה היפאנית העכשווית. בניגוד לתערוכות המציגות אמנות המגיעה מתרבות חוץ-מערבית כמכלול וכמקשה אחת, תערוכה זו בוחנת סוגיה תוך-יפאנית ממוקדת שסביבה מתקיים בימים אלו דיון ציבורי ער. במובנים רבים, הדיון סביב זיכרון המלחמה ביפאן מקביל לדיונים ולסוגיות בחברה הישראלית הנוגעים בשאלות של זיכרון העבר, השתקפותו בהווה, והאופן שבו חברה בת ימינו מתמודדת עם מאורעות העבר, מתעמתת איתם ומבקרת אותם.

מבחינות רבות מהווה התערוכה ציון דרך בגלריה האוניברסיטאית: זו התערוכה הראשונה שאנו מעלים שמוקדשת לאמנות שאינה מקומית-ישראלית או אירופוצנטרית; עמדתה האוצרותית אינה רואה את אמנות אסיה כ"אחרת", אלא פועלת מולה מתוך תפיסה גלובאלית של אינטראקציה בין-תרבותית. לתערוכה קדמו כמה קורסים אקדמיים שהבנו והרחיבו את הדיון לגבי הנושאים המועלים בה: שיעור במסגרת החוג ללימודי מזרח-אסיה באוניברסיטת תל-אביב: *זיכרון המלחמה וטראומת התבושה בתרבות החזותית של יפאן, 1945-2013* (תשע"ג-ד'); סמינר תואר שני *היסטוריה קטנה של הצילום ביפאן* (תשע"ד); ושיעור *צילום עכשווי ביפאן* (תשע"ה) במסגרת תוכנית הצילום (מטעם יד הנדיב) בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. במובן זה, התערוכה הינה תוצר אקדמי מובהק של עבודת חוקרים, סטודנטים ותלמידי מחקר. כמו כן, התערוכה מלווה בכנס *דור שלישי: ייצוגי השואה ומלחמת העולם השנייה בצילום ווידאוררט*, שייערך באוניברסיטת תל-אביב בתאריכים 8-9 ביוני, 2015.

בראש ובראשונה אני מבקש להודות לדר' אילת זהר, אוצרת התערוכה, על אוצרות מקורית, קפדנית, בעלת מעוף ותושייה; על יכולתה לרתום את מיטב אמני יפאן בתחום הצילום לפרויקט זה; על הקטלוג המקיף ועבודת תרגום המאמרים מאנגלית ומיפאנית לעברית; ובעיקר – על כך שפרצה במחשבה ובפועל את גבולות האפשר. העבודה איתה הייתה חשובה, יצירתית ומרגשת, ובטוחני שהתוצר יענה על הציפיות. תודה מיוחדת לצוות הגלריה ובעיקר לאירית טל, אוצרת הגלריה האוניברסיטאית, על שהעמידה לרשותנו, כתמיד, את הידע והניסיון העצומים שלה ופתרה את הבעיות הרבות שצצו במהלך הקמת התערוכה. הצלחת הגלריה האוניברסיטאית בשנים האחרונות נזקפת לזכותה. תודה נוספת שלוחה לגב' יפעת פרל, ראש יחידת השתלמויות ופרויקטים של הפקולטה לאמנויות, על היוזמות המקוריות ועבודתה המעולה כתמיד.

המשאבים לתערוכה נתרמו על ידי גורמים שונים, אבקש להודות לכולם יחד ולכל אחד מהם בנפרד. בראש ובראשונה למר אור שחר, מנכ"ל הונדה, על העניין הרב בתערוכה ובמפעלי הלימוד והתרבות של החוג לתולדות האמנות, ובעיקר על התרומה הנדיבה שחברת הונדה העמידה לרשותנו – בלעדיה פרויקט זה לא היה יוצא לפועל; למר יגאל אהובי, על התמיכה בפעילות הגלריה ועל שהעמיד לרשותנו את החלל המיועד להעמדת תערוכה חשובה זו; למר שלום שפילמן, על שהעמיד לרשותנו את הציוד הנדרש להקרנת עבודות הוידאו בתערוכה; ליד הנדיב, על התמיכה בתערוכה כחלק מהלימודים בתוכנית הצילום; לדר' ורד מימון, ראש תוכנית הצילום, על עזרתה; ולגברת קתרין סופה-קיקואין על שותפות הדרך ועל שהעמידה לרשות התערוכה את כל חלל גלריית קיקואין. ברכה מיוחדת שלוחה מטעמה של האוצרת, דר' אילת זהר לאדר' אריה קוץ (יו"ר אגודת הידידות ישראל-יפאן) ואדר' רוני ניר, בעלי משרד

אדריכלים ניר-קוץ ולעובדת משרדם, אדר' סאלי אלוואדי – על שתמכו בנו בכל עת, שגייסו את משרדם לעזרתנו בשרטוט ובתכנון חלקים שונים בתערוכה, לכל אורך הדרך.

תודה מיוחדת לפרופ' יוסף קלפטר, נשיא אוניברסיטת תל-אביב, ופרופ' צביקה סרפר, דקאן הפקולטה לאמנויות על שם דויד ויולנדה כץ, על מאמצייהם הרבים לאפשר את קיומה של התערוכה, ולחבריי בוועדת ההיגוי של הגלריה, אירית טל, עדנה מושינזון ושרית שפירא, על ישיבות מאתגרות, רוח עבודה חברית ותערוכות מעולות.

לבסוף, ברכות, לכל אלו שתרמו את המאמרים המעשירים, שעמלו וטרחו על עריכתו והוצאתו לאור של הקטלוג המרהיב המלווה את התערוכה ולסטודיו קרן וגולן, על עיצוב הקטלוג.

פרופ' אסף פינקוס

ראש החוג לתולדות האמנות
מנהל הגלריה האוניברסיטאית
תל-אביב, אפריל 2015



הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר
יד מישל קיקואין
הפקולטה לאמנויות ע"ש ילנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל־אביב

אוצרת הגלריה: אירית טל

מעבר להירושימה: שובו של המודחק

זיכרון המלחמה, כרפורמטיביות ותיעוד בצילום ווידאו־ארט יפאני עכשווי
24 אפריל 2015 – 15 אוגוסט 2015

תערוכה

אוצרת: אילת זהר

קטלוג

עורכת הקטלוג: אילת זהר

עיצוב והפקה: סטודיו קרן וגולן

תרגום מאנגלית לעברית: אילת זהר; אביאל לוז; יעל סגל; יפעת פרל
תרגום מאנגלית ליפאנית: הוסויה יואיקו; טוקי מיקה; קאמאטה מאיומי; קימורה טאקאקו
תרגום מיפאנית לאנגלית: אילת זהר

עריכה עברית: נועה זהבי רז; בר ירושלמי; רונית מיכליס

עריכה אנגלית: לזלי ווינסטון; נעמי פז

עריכה יפאנית: מיקה יאמאמורי־לוי; קאמאטה מאיומי

צילום: יובל אצילי

דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה

השמות היפאניים מופיעים בסדר המקובל ביפאן, שם משפחה קודם לשם פרטי

התערוכה והקטלוג באדיבות:



© 2015, כל הזכויות שמורות

הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר

יד מישל קיקואין

אוניברסיטת תל־אביב

מסת"ב 1–41–7160–965–978

ברכות

אסף פינקוס

ע 4

פתח דבר

אירית טל

ע 6

דברי תודה

אילת זהר

ע 8

מעבר להירושימה: שובו של המודחק

זיכרון המלחמה, כרפורמטיביות ותיעוד

בצילום ווידאו־ארט יפאני עכשווי

אילת זהר

ע 13

זיכרון המלחמה

נאריטה ריואיצ'י

ע 27

איך להתבונן באסון: מידע לצופה המתחיל

ג'וליה אדני תומס

ע 37

זיכרון, טראומה, אמנות

אקיקו טאקנאקה

ע 49

השמלות המרחפות של הירושימה:

זיכרון המלחמה בצילום של אישיאוצ'י מיאקו

לנה פריטש

ע 57

תיעוד של זעם וצער:

צילומיו של האמאיה הירושי במחאות אנבו, 1960

ג'סטין ג'סטי

ע 65

ביוגרפיות אמנים

ע 72

ביוגרפיות כותבים

ע 76



ISBN 978-965-7160-41-1



9 789657 160411

מעבר להירושימה: שובו של המודחק

—
זיכרון המלחמה, פרפורמטיביות, ותיעוד
בצילום ווידאו־ארט יפאני עכשווי