

Població ainu al Japó modern i contemporani: anàlisi dels processos d'assimilació i recuperació cultural

Adaptación de Trabajo Final de Grado (Universitat Autònoma de Barcelona), tutorizado por la profesora Montserrat Crespín Perales

Clàudia García Núñez

Graduada en Estudios de Asia Oriental, Universitat Autònoma de Barcelona, con estancia en Kioto y menciones en Lengua Japonesa y Humanidades de Asia Oriental, y en Cultura, Arte y Lengua Japonesa.

Interesada en el estudio de la lengua y la sociedad japonesa, así como en la representación de identidades no hegemónicas dentro de la cultura pop.

1. Introducció

Si bé és cert que dins el marc d'estudis culturals japonesos el conflicte que hi ha entre el Japó i la població ainu del Japó¹ s'ha tractat amb minuciositat, molt sovint s'ha abordat a partir de l'enfocament del nacionalisme cultural. És així com, tot i haver-hi una gran varietat de treballs exhaustius sobre l'estudi de la discriminació dels ainu dins el Japó i el xoc de cultures que es produeix, aquest tema és sovint analitzat a partir de termes d'ètnicitat, nacionalitats i identitats. Aquests se centren en el tema de les minories ètniques i/o aborígens i es refereixen dins

els marcs legals o nacionals, aprofundint en la teoria sobre les identitats i l'assimilació exercida per part del Govern del Japó, l'evolució en les lleis i els drets reconeguts dins la legislació japonesa.

Per altra banda, també n'hi ha que presenten un plantejament similar al d'aquest article, però molt sovint són formulats des de la musicologia aplicada a les terres ancestrals dels ainu (*ainu moshir*, "lloc tranquil on els humans habiten") o bé són sobre les tradicions ainu en la seva configuració etnogràfica. És així com la necessitat d'aquest treball sorgeix arran de la manca d'articles acadèmics realitzats en els quals es tracta, de forma directa, l'afectació de les polítiques d'assimilació del segle XIX en les tradicions culturals ainu i els moviments de revitalització cultural sorgits posteriorment com a acció de visibilització identitària.

D'aquesta manera s'inicia una recerca a partir del coneixement de l'existència de les polítiques d'assimilació (北海道日土人保護法, "Llei per la Protecció dels Aborígens Indígenes de Hokkaidō") erigides el 1898 pel Govern del Japó, amb les quals els ainu són forçats a abandonar gran part de la

1 Cal apreciar que els ainu mai han estat un grup monolític i a part de les variacions que hi havia dins del mateix grup, s'ha d'especificar que els ainu de Hokkaidō, de les illes Sakhalin i les illes Kurils pertanyen a diferents grups socials, habitants de zones diverses. En aquest article, en no ser especificat, en mencionar "ainu", s'estarà tractant específicament dels ainu del Japó: de Hokkaidō i de la diàspora.

seva identitat, cultura i vida, es veuen obligats a deixar les seves terres ancestrals a fi de sobreviure. No és fins després de la Segona Guerra Mundial, a mitjans del segle XX, quan les minories que havien estat silenciades inicien moviments de revitalització cultural a fi de recuperar la seva cultura, empoderar-se i trobar el seu lloc dins una societat que persevera amb un discurs mono-ètnic i homogeni. Ara bé, no serà fins a l'abril del 2019 quan l'acta que els reconeix com a poble indígena serà promulgada i finalment executada al maig del mateix any, passant a ser d'aquesta manera oficialment reconeguts pel Japó.

El propòsit d'aquest article és el d'analitzar el paper que exerceixen la literatura oral i la música dins d'aquesta comunitat tot descrivint-les en profunditat. Es procedirà amb contextualitzar i tractar els moviments de recuperació cultural, compresos des dels anys 60 fins l'actualitat i es presentaran els que són enfocats en forma de propostes musicals i literàries que emergeixen com a resposta per revitalitzar la cultura, tot reflexionant sobre el lligam existent entre les tradicions ainu, el poder que tenen com a eina de visibilització, representació i unió pels ainu de Hokkaidō i el seu rol a l'hora d'ajudar-los a "tornar a connectar" amb la seva identitat indígena. Aquest fet també plantejarà l'assumpció d'una "identitat indígena", estàtica i immutable, a la qual es podria tornar i alhora qüestionaria si, amb el pas del temps, també es produiria un canvi en els trets culturals de les col·lectivitats. Així, degut a les polítiques implementades al segle XIX, els ainu es veuran amb múltiples dificultats a l'hora d'expressar-se i viure en llibertat, de manera que quan aquestes siguin derogades al segle XX, lluitaran per recuperar els drets que se'ls havien denegat per així poder retrobar el seu orgull ètnic. D'aquesta manera, en reinterpretar les tradicions que els caracteritzaven com a poble indígena, pretendran crear una imatge moderna, positiva i rellevant dins la societat japonesa, per tal de poder "desestigmatitzar" o "normalitzar" la seva imatge.

Finalment, es plantejaran les expectatives, demandes i repercussions davant els plans actuals ideats pel Govern del Japó i l'impacte de l'esdeveniment que suposaran els Jocs Olímpics i Paralímpics d'Estiu a Tòquio el 2021², proposant així una reflexió sobre el turisme ètnic i la comercialització i/o explotació cultural que es podria arribar a donar a partir de l'instant en el qual, com s'explicarà més endavant, se'ls prendria el dret d'autodeterminació i, des del privilegi, se'ls obligaria a realitzar una sèrie de *performances* a fi de promoure la seva cultura. Es qüestionarà, doncs, si tota representació de la cultura ainu és necessària i convenient, o és la manca d'autodeterminació i de decisió de la minoria ètnica dins la representació el que la converteix en una arma de visibilització de doble tall.

2. Història dels moviments de recuperació cultural

Mentre Kayano i altres activistes ainu inicien la cerca de la forma a partir de la qual s'hauria de promoure la cultura ainu per així revitalitzar-la, el fenomen de la contracultura, estès sobretot a Occident, començar a guanyar pes durant la dècada dels 60 afectant fins i tot el context polític del Japó. Juntament amb el moviment pels drets civils dels Estats Units, aquest suposa un seguit de canvis en la llibertat d'expressió i en l'activisme social que influeixen i enforteixen la consciència política ainu, així com també el desenvolupament de l'activisme estudiantil del Japó (Field, 2011).

Durant els anys previs –de la mateixa manera que havia passat amb les altres tradicions–, la música ainu havia estat prohibida. És a partir dels anys 60 quan aquesta esdevé una forma clau a l'hora de revifar la seva cultura. D'aquesta manera, el 1964, sorgeix el projecte de la NHK anomenat Ainu

2 Malgrat l'ajornament dels Jocs Olímpics i Paralímpics, es pensarà quins plans s'havien considerat pels ainu.

Dentō Ongaku (アイヌ伝統音楽 o “música tradicional ainu”). Malgrat que el projecte sorgeix a mans d'una corporació *wajin*, l'enregistrament preserva la tradició musical dels ainu i es pot utilitzar com a “càpsula del temps”. Addicionalment, és important destacar que els intèrprets enregistrats formen part de la darrera generació ainu que haurà pogut experimentar en primera persona les pràctiques i tradicions de la societat ainu d'abans de l'assimilació massiva; involucra a etnomusicòlegs com Sarashina Genzō, Masuda Yūki i Tanimoto Kazuyuki; el primer musicòleg en especialitzar-se en música ainu. Alhora, per primera vegada apareixen noms com el Andō Umeko, cantant ainu d'upopo (o “cançons”) la qual no només es converteix en una de les primeres veus ainu en fer-se escoltar, sinó que també reprèn la tradició instrumental del *mukkuri* i desenvolupa un paper significatiu en l'activisme ainu de les dècades següents. Juntament amb Ueno Sada –activista que a partir de 1945 assumeix i inicia activitats de transmissió i conservació de la cultura ainu– contribueix a l'establiment de la Obihiro Kamuitou-upopo Hozonkai (La Societat de Conservació de l'*Obihiro Kamuitou-upopo*) i hi treballa com a mentora. Aquest esdeveniment doncs, permet crear una oportunitat per tal de crear un sentiment d'unitat i, si bé sota supervisió governamental, poder alçar les seves veus.

Durant 1969, la mateixa cadena reuneix a músics, qualificats en la tradició del *mukkuri* i originaris de Hokkaidō, i grava una pel·lícula titulada *Hoppō minzoku no gakki* (北方民族の楽器 o “Instruments Musicals de la Gent del Nord”) en la qual Andō Umeko i Teshi Shigiko hi participen. Teshi, qui havia estat clau pel desenvolupament i la recerca sobre la cultura ainu, col·labora el 1965 en la promoció i difusió d'aquesta a partir de les seves interpretacions tocant la *mukkuri*. Més endavant, esdevenint membre clau de la fundació de la nova Societat de Conservació de la Cultura Ainu d'Akan (1968) la qual tindrà com objectiu preservar la dansa tradicional, la llengua i el Teatre Yukar. És així com en prendre consciència de la necessitat de l'autorepresentació i de la preservació de la seva cultura, es traurà avantatge de la situació imposada i si bé, durant els anys 60, els moviments que sorgiran seran discrets i organitzats pel Govern per a un fi aliè al moviment de difusió cultural, durant el 1970 els activistes ainu trobaran utilitat en la indústria turística i començaran a celebrar esdeveniments per a les comunitats ainu en les instal·lacions turístiques (Sjoberg, 1993, Hiwasaki, 2000). D'aquesta manera el context de les tradicions practicades al Festival de la Cultura Ainu que organitzen canviarà radicalment: el seu objectiu principal ja no serà el d'entretenir als turistes encuriosits sinó el de representar i practicar les seves tradicions. Així doncs, tot i la preservació de molts dels mateixos signes prèviament emprats en les atraccions turístiques, s'eliminarà la quota per assistir-hi i passaran a percebre's de manera diferent a com s'havia fet en les dècades anteriors.

Consegüentment, inspirats pels moviments pels drets humans que estan sorgint arreu del món, a principis dels anys 70 els activistes ainu iniciaran moviments socials vinculats a la música per tal de transformar la seva identitat ainu i recuperar els seus drets comptant amb líders del moviment com Yūki Shōji, Ogawa Ryūichi i Sunazawa Bikky, els quals contribuiran en els canvis produïts per l'activisme al Japó directament lligats amb les arts. Per tant, malgrat el perill que havia representat i representa el turisme ètnic, és a causa de l'exposició i atenció que reben (sovint a causa d'aquest) que la possibilitat del ressorgiment en les arts performatives incrementa i comencen un moviment social popular que més tard serà batejat com “el moviment de recuperació dels drets ainu”.

Així, entre la lluita pels seus drets i la cerca de la seva identitat, es posen en marxa tot un seguit de moviments per la cultura, un dels quals sent la inauguració del Museu Històric de Hokkaidō al 1971, en el qual s'exhibeix la cultura ainu en forma de col·lecció permanent. Si bé es deu degut al fet que la història de Hokkaidō no pot ignorar la presència dels ainu, s'emprenen exposicions especials i una exhibició etnològica dedicades a aquests. La suma d'aquests esdeveniments causa que, en el mateix any, Kayano Shigeru pugui establir un petit museu privat amb el suport de la ciutat de Biratori i de

L'Associació Ainu de Hokkaidō: el Museu de la Cultura Material Ainu de Nibutani. Si bé Kayano havia iniciat la col·lecció feia dues dècades a fi de prevenir que els investigadors *wajin*, estudiants de la cultura ainu, quan visitessin Nibutani seguissin conduint la seva recerca de maneres “poc ètiques” i “poc professionals” –mitjançant el robatori d'artefactes ainu, la profanació de tombes per tal de prendre esquelets com espècimens i l'obtenció de sang per la investigació genètica entre d'altres (Kayano, 1999:127)–, la col·lecta havia anat en augment en els últims anys, fet que finalment va derivar en la decisió de presentar els artefactes ainu que havia pogut protegir en un petit museu. Aquesta suposa una fita important considerant com durant les dècades passades les exposicions sobre art ainu mai havien estat ideades per gent ainu ni tampoc havien estat permanents.

Prèviament, en la col·lecta d'articles ainu, aquests havien estat absorbits dins la identitat nacional *wajin* i malgrat que moltes peces havien estat creades per artesans ainu del moment, es contemplaven com si fossin peces del passat, sense distincions sobre si eren artefactes antics o nous. Això provocava que la cultura ainu quedés permanentment contextualitzada en el passat i consegüentment, com passava amb els artefactes de l'exhibició del museu, els ainu esdevinguessin figures del passat; impossibilitats de pertànyer al present. Aquesta concepció de la cultura ainu va quedar tan gravada en la manera d'entendre-la que va esdevenir freqüent fins i tot en la investigació musical. Per tant, Kayano esdevé una figura essencial per a la preservació de les tradicions ainu. La seva presència en l'escena cultural dels anys 70 suposa un factor decisiu per la visibilització, preservació i recuperació de la cultura ainu, no solament per la col·lecció etnogràfica que havia anat adquirint sinó perquè addicionalment a la creació del museu, inicia moviments per a la recuperació lingüística. El seu objectiu és el d'aprofitar l'ampli coneixement que té sobre la llengua i les tradicions ainu i posar-ho per escrit en documents els quals descriuen i deixaven constància d'algunes de les tradicions culturals ainu. En addició, fruit de la necessitat de l'expressió individual ainu i amb la intenció de formar –a diferència dels *kotan*³– una comunitat a distància, es crea la publicació *Anutari Ainu* (o “Nosaltres, Éssers Humans”) com a moviment important cultural literari: un espai de resistència a través de l'activitat periodística. Aquest espai consisteix en la publicació d'un diari mensual en el qual majoritàriament noies ainu expressen les seves emocions a través de la poesia. Tenint així, com a objectiu el de compartir i mantenir un espai en el qual es puguin expressar lliurement ja que, com assenyala el pensador i poeta ainu Sasaki Masao (1973:8):

L'“ainu” al qual ens estem enfrontant ara mateix no és l'“ainu” emprat com a *jinshu* (raça) ni tampoc l'“ainu” com a *minzoku* (gent), sinó l'“ainu” com a *jōkyō* (condició, un seguit de circumstàncies) –amb “situació” em refereixo a què quan la gent ens anomena “ainu”, el significat d'aquest mot [“ainu”] ve a restringir les nostres vides. Ens veiem obligats per aquesta força; la condició de ser “ainu” és el problema.

El problema doncs, sorgeix a partir de les observacions prèvies: a principis de la dècada i en els segles posteriors, pels *wajin* els ainu seguien sent “éssers del passat” i en ser confrontats amb la seva presència en el present, resultaven figures anacròniques dins la societat japonesa; mai arribant del tot al lloc anomenat “modernitat”⁴ (Winchester, 2012). L'ètnia i les tradicions artístiques, rebudes com a herència, els convertien en primitius i, assenyalat per Lewallen (2017:9); la condició ainu per a molts significava “una disfunció i incapacitat per assolir la modernitat”⁵. Afegit als impediments mencionats, Lewallen (2016: 189) ressalta com durant el mateix any, tot i la general manifestació

3 Poblats ainu format a partir d'una comunitat patrilineal de quatre a set famílies.

4 En la versió original: “at times being Ainu meant never quite arriving at the place called 'modernity'”.

5 En la versió original: “being Ainu meant developmental dysfunction and incapacity for achieving modernity”.

dels seus drets a partir de moviments pacífics i artístics, al 1972 i 1976 hi ha dos d'atemptats contra els símbols colonialistes de Hokkaidō. Tot i que el primer havia estat organitzat per gent ainu, l'últim finalment resulta formar part del pla del Front Armat Anti-Japó de l'Àsia de l'Est el qual, com a forma de protesta, vol fer explotar el simbolisme del colonialisme a Hokkaidō tot i interpellant als ainu com a agents de la resistència terrorista. Aquests fets són suficients per desestabilitzar l'equilibri fràgil mantingut fins aleshores. L'augment de prejudici i vigilància al qual es veuen sotmesos finalment resulta en la finalització de l'*Anutari Ainu* al 1976. Tanmateix, seguint amb els moviments culturals i a fi d'estendre la cultura ainu, tres anys més tard, Teshi recuperaria la realització de la cerimònia de l'*iyomante*. Malgrat la seva importància dins la cultura ainu, després de la Segona Guerra Mundial, s'havia començat a practicar cada vegada menys freqüentment, finalment sent només celebrat una vegada cada dècada. D'aquesta manera, al 1977 Kayano gestiona i planifica la realització i l'enregistrament del que serà l'últim *iyomante*.

Finalment, el procés i la pràctica ritual acabarien desapareixent i aquesta gravació resultaria indispensable per a la preservació del patrimoni cultural ainu. Tal com assenyala Nakamura (2015: 157), una de les possibles raons seria com, amb la "japonització" de l'estil de vida ainu i la disminució de la seva dependència de la caça, l'*iyomante* cada cop tindria menys sentit per a la societat ainu. També, la freqüència amb la qual podien portar-lo a terme es veia reduïda i consegüentment, la dificultat incrementava. Aquests fets causaven que finalment cap dels participants del ritual pogués realitzar el procés amb fluïdesa i haguessin d'estudiar el que, dècades enrere, els seus avantpassats havien pogut portar a terme regularment. Una de les altres raons era que, com Yoshihara assenyala en l'entrevista del 2004, la possibilitat de ser discriminats en portar-lo a terme era alta ja que, el fet d'implicar-se en els rituals ainu i no ocultar la seva ètnia emfatitzava les diferències amb la majoria *wajin* i en amenaçar "l'homogeneïtzació" del país, eren percebuts com un perill. Per tant, sumada a la dificultat de la reproducció dels procediments necessaris per l'*iyomante*, la manca de terreny necessari per portar-lo a terme, així com el que suposava realitzar-lo dins d'una societat que els recriminava la diferència, va portar a la seva desaparició.

Per altra banda, a finals de la dècada, al 1979, s'inaugura una exhibició permanent dels ainu al Museu Nacional d'Etnologia. Difereix de les altres no només pel seu caràcter permanent, sinó també per la seva classificació la qual segueix la pauta prèviament establerta per Kayano. Així, en l'exhibició *Ainu no Mingu* (アイヌの民具 o "Artefactes Ainu") (1978) s'inclouen les eines tradicionals alhora s'emeten les lletres dels *yukar* (contes ainu) i s'afegeixen exemples d'artesanía contemporània ainu produïda pels artesans de Nibutani, a més de restaurar cases tradicionals ainu (*cise*) i incorporar-les com a exhibició exterior del museu. És precís apuntar com fins i tot en l'actualitat, segueix sent de les poques institucions que encara ara exposa els productes artesanals que s'havien col·lectat de forma permanent a finals dels anys 70.

Per tant, a causa del canvi donat a partir dels moviments indígenes que s'havien originat, la tendència al reconeixement de la diversitat cultural al Japó s'intensifica i incrementa gràcies a l'activisme social produït durant la darrera dècada. Cap a la dècada del 1980, la creixent presència d'immigrants al Japó –i el canvi en la llibertat d'expressió de les identitats minoritàries⁶– fa que el discurs el qual fomenta el mite del Japó com a societat "homogènia" sigui cada cop fos més difícil de sostenir. D'aquesta manera, malgrat el discurs oficial del Govern –el qual seguia negant l'existència de grups minoritaris al Japó– i de forma conjunta amb els moviments per a la re-apropiació de la seva identitat ainu, el moviment internacional pels drets indígenes també comença a guanyar força. S'inicien noves propostes socials alhora que es comencen a plantejar la seva identitat –individual i

6 Tals com els descendents d'immigrants coreans de preguerra i de guerra, Ryukyuanos o ainu, entre d'altres.

col·lectiva– de manera diferent a com havien fet fins llavors. Aquest fet comporta que la creació d'una identitat separada de la dominant sigui possible i tot i la presència de la retòrica nacionalista de la “raça pura japonesa”, el renaixement aportat durant les dècades prèvies causa que les campanyes polítiques ainu puguin expandir-se en el moviment mundial pels drets indígenes. Alhora, pel que fa a esdeveniments culturals, es produeix un ressorgiment de festivals i cerimònies que actuen com a catalitzador per la unitat cultural i permeten que els ainu tinguin l'oportunitat de reunir-se en comunitat i puguin identificar-se a partir de la seva cultura. Aquest fet suposa el retrobament de quelcom que portaven cercant des dels anys 60 a partir de les associacions que havien creat i les publicacions de diari que havien compartit en els anys 70: la cultura compartida i la comunitat ideada. A més, en addició a ajudar a formar un sentiment d'unitat en la comunitat que no havien pogut experimentar, és també mitjançant aquests esdeveniments que poden recuperar la seva història folklòrica. Així, els anys 80 arrenquen amb el sorgiment de festivals i grups musicals com el de Kitahara Kiyoko –Kantō Utari Kai– i amb una divisió clara en les opinions del debat sobre el turisme ètnic que s'havia imposat en les seves vides des de feia més de dues dècades, en els anys 50.

En el debat, les dues posicions es trobaven fortament enfrontades ja que, si bé era gràcies als ingressos derivats d'aquest sector que hi havia una gran part de la població ainu que podia seguir dedicant-se a les seves tradicions sense generar conflicte, també, precisament degut al treball que aquest els generava i les activitats que havien de desenvolupar, cada vegada era més difícil dur a terme les representacions del Teatre Yukar Ainu. D'aquesta manera, era només ocasionalment quan, sovint amb motius d'intercanvi cultural, podien expressar-se “lliurement” i participar en activitats internacionals com a representants propis de la seva cultura, sense haver de dependre de les instruccions del Govern. Per tant, tot i que per una banda el turisme havia contribuït en el desenvolupament de llocs ainu únics i ajudava a preservar i promoure la seva herència i tradicions culturals, per l'altra, era a causa dels esforços dedicats al seu desenvolupament que no hi havia suficient espai per a que consideressin preservar el seu patrimoni sense implicacions comercials (Cheung, 2013). Alhora, per part de la nova generació, l'etiqueta “indígena” els desencoratjava –pensament present actualment– ja que, com assenyala Cotterill (2011), alguns joves ainu consideraven les seves tradicions de forma molt negativa degut a la imatge d'indigeneïtat construïda a partir del turisme ètnic. És a dir, tot i que aquest havia sigut el factor principal pel qual l'interès de la gent envers als ainu havia crescut, també havia suposat que els ainu es veiessin atrapats, incapaços de treure's l'etiqueta amb la qual havien estat classificats a partir d'una sèrie d'estereotips i nocions preconcebudes. Aquest fet es veia reflectit en l'àmbit de les arts ainu, les quals encara eren associades amb el període primitiu i havien estat adoptades com a patrimoni tradicional del moviment *Mingei*⁷ del Japó; un moviment de recuperació artística que celebrava els artefactes quotidians de l'època preindustrial que, segons el fundador del moviment Yanagi Muneyoshi, es veien amenaçats per la modernitat (Lewallen, 2017), argumentant com les arts tradicionals ainu es basaven en tècniques primerenques que no havien “abandonat l'època de les primeres eines” (1980: 503). Així, a partir del turisme ètnic i la classificació en les exhibicions de museu, els ainu quedaven relegats a la categoria mitjana del “quasi” (Lewallen, 2017), condició a partir de la qual el seu anhel per ser “acceptats” era irrellevant ja que, en seguir portant a terme les *performances* esperades d'ells, pels *wajin* mai podrien escapar de l'etiqueta de “primitius” o “altres” amb la qual se'ls havia denominat. D'aquesta manera, sempre estarien en el llindar i prosseguirien sent quasi-acceptats i “quasi-japonesos”, però mai serien suficient.

7 Un portmanteau de *minzoku geijutsu* (民族芸術 o “art tradicional del poble”).

Davant aquesta situació, el 1984 l'Associació Ainu de Hokkaidō (Utari Kyokai) el qual suposava el grup polític més gran de Hokkaidō i el Consell d'Afers Ainu, presenta un esborrany d'una nova llei redactada a fi de substituir la Llei de Protecció dels Antics Aborígens de Hokkaidō del 1899. Aquesta presentava cinc punts els quals consistien en: una declaració dels drets humans bàsics, la garantia d'un reforç en la protecció d'aquests, l'establiment d'un fons per tal de promoure l'autosuficiència ainu, l'establiment d'òrgans consultius sobre les polítiques ainu així com la definició i l'adopció del concepte de *senjuken* (o "drets indígenes" pels ainu i les seves terres com ara recursos i cultura, així com per la seva autodeterminació política) i finalment, la divulgació de la cultura ainu. D'aquests punts, el Govern del Japó va considerar quatre de cinc com a "potencialment difícils d'aconseguir" i va prosseguir a abandonar-los de forma indefinida (Dubreuil, 2007). La llei només va abordar el cinquè punt; la preservació i promoció de la cultura tradicional la qual no havia estat prioritària i servia els interessos del Govern respecte al turisme ètnic i l'explotació cultural ainu.

Com a resposta a la frustració i el descontentament de molts el 1984 el Govern reconeix oficialment la dansa tradicional ainu com a Propietat Cultural Important Intangible del Japó. Tot i que aquesta decisió resulta convenient, és important entendre el que va suposar que per part del Japó se'ls hi atribuís valor cultural després de dècades d'haver estat considerats inferiors o inexistents de forma pública. Tanmateix, cal esmentar com, si bé la dècada estava sent decisiva pels ainu a causa del seguit d'intercanvis culturals internacionals que estaven experimentant, la majoria restant no compartia aquesta visió. Com a exemple, malgrat els esforços dedicats al moviment i el progrés que s'havien fet en quasi tres dècades, el 1986 el primer ministre Nakasone Yasuhiro encara assegurava que "no hi ha minories" al Japó. Tot i la desafortunada declaració, després d'un any l'assumpte que semblava oblidat com un acte més d'agressió cap als ainu, ressorgeix en la participació dels representants ainu en les deliberacions del Grup de Treball de les Nacions Unides Respecte a les Poblacions Indígenes. Així, es dona el tema clau que condicionarà l'activisme ainu posterior: la demanda que els ainu han de ser reconeguts com a *minzoku* o grup ètnic. Després de la seva assistència, en la redacció de l'informe que s'envia a l'ONU, el Govern reconeix l'existència dels ainu però aquests només són reconeguts com a "individus i no membres d'una ètnia", reflectint de forma clara i precisa les preocupacions dels ainu i la influència que la participació d'aquests podria arribar a tenir en l'àmbit internacional.

Així, passat un any, després d'haver entrat en contacte i interaccionat amb altres grups indígenes, s'inicia el Festival Anual de la Cultura Ainu el 1989 representant un exemple d'un nou format de festival que servirà com a plataforma per celebrar les tradicions culturals i no estarà pensat com a espectacle turístic. Per tant, la dècada dels 90 s'obre amb un posicionament diferent del de les dècades anteriors; ja no només es busca assolir la igualtat de drets i l'anul·lació final de les polítiques d'assimilació, sinó que en addició, després de quasi un segle de la implementació d'aquestes, intenten trobar la manera d'existir i expressar-se, alhora que inicien una cerca identitària a fi de trobar allò que els conforma com a individus i com a comunitat i que se'ls ha estat reprimint durant tants anys. A partir de l'època d'assimilació, la seva vida familiar i la seva identitat individual s'havia hagut de "reconstruir" per tal d'esborrar les diferències culturals que els separaven dels *wajin*; sense l'idioma ni rituals o pregàries realitzades en públic, sense tan sols els brodats o altres marques d'identitat; tots havien estat envasats o venuts a col·leccionistes d'antiquaris (Lewallen, 2016). Així, la repressió de la seva cultura i la seva ètnia s'havia naturalitzat i la mostra de la identitat i de l'orgull ètnic s'havien castigat. És al 1992 quan Kano Oki alça la seva veu i revoluciona el món musical ainu alhora que revitalitza la tradició instrumental del *tonkori*. En no identificar l'instrument, és mitjançant exposicions de museu sobre la cultura ainu i enregistraments d'abans dels anys 70 que aprèn a tocar-lo i contribueix en la re-creació de melodies tradicionals creades a partir d'aquest. En

els seus concerts, seguirà l'activisme del seu pare, Sunazawa Bikky⁸, i tractarà la història de colonització envers als ainu i la gravetat de les conseqüències sofertes; la repressió i la negació de la seva història per part del Govern.

Potser com a conseqüència de la creixent visibilitat del poble ainu –particularment en el context internacional–, al novembre del mateix any, l'ONU reconeix als ainu com a poble indígena del Japó tot invitant oficialment a Nomura Giichi, president de l'Associació Ainu de Hokkaidō, a adreçar-se a l'Assemblea General. Seguidament, inspirats per l'activisme social i cultural emprès per Kano des del 1993, l'Associació Utari Kanto s'inicia en la interpretació de *tonkori*, així com d'altres instruments musicals tradicionals i es comencen a gravar CDS de música utilitzant instruments de producció pròpia. Juntament amb aquests successos culturals, Kayano Shigeru esdevé el primer membre ainu del Parlament del Japó, posicionant-se com a líder –a partir de la seva posició en la Cambra Superior– en el desenvolupament de la preparació per a l'aprovació de la Llei de Promoció Cultural Ainu del 1997.

Fruit de la història de moviments polítics i culturals, així com també del procés de revisió de la legislació colonial, al maig del mateix any es dona un canvi dins la legislació japonesa i s'aprova la Llei Relativa a la Promoció Cultural Ainu i la Difusió i la Il·luminació del Coneixement sobre les Tradicions Ainu; l'Ainu Shinpo (アイヌ新法 o la “Nova Llei dels Ainu”). Així doncs, abolint després de quasi un segle, la llei que els designava com “antics indisgenes” i instaurant alhora un seguit de mesures per a la preservació i la protecció cultural ainu. Tanmateix, tal com indica el seu títol, la mesura que finalment s'havia promulgat representava i tractava un dels cinc punts esmentats en la proposta original ainu plantejada al 1984: el de l'apartat cultural. Per tant, si bé la llei del 1997 proporcionava un suport financer governamental per a l'ensenyament, la promoció i la investigació de la cultura ainu –en la qual s'englobaven la llengua, la música i l'artesanía, entre d'altres–, no suposava cap canvi davant la seva manca de drets indisgenes. També, comportava un seguit d'obstacles i de qüestions. El més rellevant es donava en l'apartat de la promoció de la “cultura tradicional ainu” ja que, si bé la preservació de la cultura suposava quelcom positiu, la manera d'articular-ho induïa a concloure que podia suposar un entrebanc pels ainu que volguessin articular la seva identitat fent ús d'expressions que potser no eren manifestades de la mateixa forma com s'havia fet tradicionalment. És a dir, possiblement una gran varietat d'ainu requerien una gran varietat de maneres diferents a fi d'expressar les seves identitats però per la societat, només les identitats articulades i aproximades d'una determinada forma eren reconegudes com a legítimes. Aquest fet causa que, per tal de ser un ainu “real”, hom hagués d'encaixar dins d'una definició determinada i es veïés reduït a realitzar una *performance* d'indigeneïtat, invalidant així a altres expressions identitàries igual de vàlides.

A causa d'aquesta llei però, les arts performatives començaren a florir i es creà un moment dedicat, quasi en la seva totalitat, a l'activisme cultural ainu. En addició, aquest contribuirà a interrompre el discurs sobre “l'homogeneïtat ètnica japonesa” i, a entendre la presència dels ainu en el Japó actual. Tot i així, l'impacte dels *nihonjinron* perdurarà i s'observarà en el fet que la identitat ainu seguirà sent entesa dins la “identitat japonesa”, estipulant la condició de gent indígena dins del “territori inherent” del Japó sense realitzar una discussió i reflexió sobre la història d'invasió, colonització i d'assimilació forçada (Siddle 2002: 408 i Satō, 2009:23). Tanmateix, després de l'aprovació de la Nova Llei, al 1999 un grup d'educadors i traductors multi-nacionals establiran el “Projecte U-e-peker” el qual, si bé no és iniciat per gent ainu, suposarà una contribució important en el moviment

8 Mencionat amb anterioritat, va ser un dels líders ainu –juntament amb Yūki Shōji, Ogawa Ryūkichī– del moviment social dels anys 70.

de revitalització cultural ja que, la intenció darrere el projecte serà la de transmetre i facilitar els contes ainu a tothom traduint-los a l'anglès. Així, més tard, dos dels llibres els quals Kayano havia escrit per tal de recopilar i preservar les històries dins de la tradició oral ainu seran traduïts⁹ i recopilats. També ho serà el recull de cançons ainu recopilades i transcrits de l'ainu al japonès per Chiri Yukie, traduït a l'anglès al 2011.

La dècada dels 90 finalitzarà en plena revitalització de les arts, després de moviments socials i culturals iniciats i canvis i avenços pels seus drets. Tot i així, juntament amb l'entrada del nou segle, els moviments de revitalització es començaran a conceptualitzar de maneres diferents a com s'havia fet en les dècades passades: els i les activistes seran ainu de tercera generació els quals entendran la identitat i els seus drets en un context radicalment diferent al dels seus familiars i avantpassats. Així, es comunicaran en japonès a l'escola i malgrat les seves arrels, a causa del forçat abandó de la seva herència cultural, no aprendran ainu en l'àmbit familiar. Per tant, la nova generació no tindrà ni experiències culturals ni heretarà la identitat particular ainu (Irimoto, 2000). Sense experimentar els rituals tradicionals de primera mà i, sovint criats amb la cautela dels ainu de segona generació que havien sobreviscut una època de transició, en retrobar-se amb la seva cultura –i a fi de trobar el seu orgull ètnic– alçaran les veus i exploraran les diferents maneres d'expressió identitària. Particularment seran els artistes relacionats amb la música els quals faran contribucions significatives a la identitat ainu única en el Japó actual i es mostraran tant portadors de les tradicions, com líders del ressorgiment de la cultura (Hunter, 2015).

D'aquesta manera, s'inicia la dècada amb el sorgiment de bandes de música i artistes com Ainu Art Project, els quals malgrat no considerar-se músics professionals i no pretendre adquirir un estatus similar, voldran apel·lar i interaccionar tant amb gent ainu, com *wajjin*. Així, tal com Yūki Kōji, creador del grup, explica en l'entrevista de Kondo (2007): “el significat darrere de “Project” equival a un projecte en procés de creació a partir de l'oferta dels recursos artístics de cada integrant del grup”. Quasi com la cerca de la identitat, el projecte es desvia i pren diferents formes, explorant les diferents maneres a partir de les quals es pot expressar la seva condició ainu i per tant, com apunta; “(...) el nostre projecte continua expandint-se cap a la revitalització dels ainu mitjançant diverses activitats artístiques com la música, l'art visual, la narració d'històries, etc.". Tanmateix, Yūki posa l'èmfasi en la producció musical com a eina definitiva i imprescindible per tal d'aprofundir en la comunicació dins la societat japonesa ja que, com assenyala; “en lloc de parlar amb un públic des de l'escenari, en utilitzar l'important eina cultural que representa la música, els sentiments ainu es poden comunicar de manera diferent. (...) crec que és molt efectiu”. Segueix, afirmant com, pels ainu, és quan dansen i canten que esdevenen ainu de nou i per tant, gràcies als esforços del seu grup per reviure les tradicions, sorgeix un espai on els ainu poden ser ells mateixos i els *wajjin* poden arribar a entendre'ls. En addició, també inicien esforços per tal de recuperar la tradició l'instrument del *kaco* el qual passa a ser incorporat en les seves *performances*.

Consegüentment al seu sorgiment, comença a haver més moviment musical respecte a dècades anteriors amb la formació de grups nous durant el 2006, un d'ells sent la nova banda creada per Kano; la Dub Ainu Band. Tocant cançons basades en *upopo*, emprant instruments tradicionals i danses ainu. Cantant tant en ainu com sobre temes ainu, incorpora també gèneres musicals com el reggae, el rock, o l'afro groove, així com també instruments i elements d'influència occidental. Durant el mateix any, Sakai Mina i el seu germà gran Atsushi, juntament amb alguns amics ainu d'entre 20 i 30 anys, creen Ainu Rebels. Si bé la idea del grup sorgeix a fi d'entretenir-se mentre aprenen sobre la

9 Traductors/es notables que participen en aquest projecte i en projectes posteriors sent Richard McNamara, Peter Howlett, Deborah Davidson, Noriyoshi Owaki, Sarah M. Strong, Benjamin Peterson i Donald L. Philippi.

seva cultura tradicional nativa, la banda evoluciona i aviat es transforma en un grup popular que cerca la manera de fer que la música ainu sigui més “rellevant” i accessible a tots els públics. Fusionen la cançó, els instruments i la dansa tradicional amb gèneres com el rock i el hip hop i, en escriure les cançons en ainu i els raps en japonès, reclamen els seus orígens, expressant la seva herència sota les seves condicions. Sakai assenyala el perquè de la barreja d'elements en l'entrevista realitzada en motiu a aquest treball, catorze anys després de la creació del grup:

Els ainu d'avui en dia no viuen una vida i cultura tradicionals com en el passat, sinó que degut a la implementació de la política d'assimilació, creixen amb la cultura japonesa. Per això també és necessari aprendre les cançons i danses tradicionals. Al món actual, hem crescut i estem influenciats per la música pop i la cultura actual, per això em resultava estrany que hagués de tornar enrere aproximadament 100 anys només en interpretar cultura ainu i vaig pensar que volia expressar-la mitjançant aquesta barreja d'elements. També, creia que la imatge que es tenia de la cultura ainu sovint era "antiga" i "avorrida", per tant, a fi que es pogués transmetre als més joves vaig voler expressar-la com “divertida” i “fresca”. A dos dels membres del grup els agradava el hip-hop i el rap, de manera que van escriure cançons que empraven aquests estils, tot i així també van incorporar cançons amb sons de rock, així com d'altres d'originals.

Tanmateix, en ser preguntada sobre la rebuda que el seu projecte va tenir en la comunitat ainu, apunta com: “(...)hi havia persones a qui no els va agradar i deien que la barreja que fèiem amb la cultura pop ‘no era cultura ainu’”. Malgrat els comentaris negatius que va rebre llavors, al 2007 ja afirmava com “és la cultura ainu que volem expressar i voldria ensenyar als nostres avantpassats que joves ainu com nosaltres existim en aquesta societat”. Tal com ho havien fet els grups predecessors, els Ainu Rebels no només volen “mantenir viva” la cultura, sinó que, mitjançant l'autorepresentació, volen superar el bagatge històric per així poder mostrar i transmetre una imatge positiva sobre els ainu a partir de la música i la dansa que ells mateixos adapten.

D'aquesta manera, a causa de la suma dels canvis que s'estan donant dins la representació musical i la por a la crítica internacional, després de l'aprovació de la Declaració dels Drets de la Gent Indígena en l'Assemblea General de la ONU al 2007, el Govern aprova la resolució en la qual es reconeixen els ainu com a poble indígena del Japó. Un any més tard, coincidint amb la reunió de líders polítics, Sakai ajuda a organitzar la Trobada dels Pobles Indígenes a l'*ainu moshir*, un esdeveniment al qual hi assistiran aborígens de tot el món. El motiu principal serà el de la demanda dels drets d'auto-determinació ainu, així com el control sobre els recursos naturals i reformes en l'educació: dins les quals constaven l'adopció de la llengua ainu com una de les llengües oficials del Japó i la creació de llibres d'història des de la perspectiva ainu. Sobretot, però, reclamaven una disculpa pels esdeveniments passats. Davant les demandes exigides al Govern, Imazu Hiroshi – legislador de la cambra baixa del Partit Democràtic Liberal i dirigent de la redacció de la resolució que reconeixia als ainu–, va rebutjar la idea argumentant que: “la situació del Japó és diferent a la d'Austràlia o Amèrica. No crec que una disculpa sigui necessària i penso que la resolució de la Dieta és suficient per mostrar els nostres sentiments [cap a la gent ainu]”. D'aquesta manera, malgrat el seu posicionament “pro-aborigen”, la disculpa envers als ainu era considerada com innecessària, fet que contribuïa en l'obstrucció de l'evolució dels drets ainu dins la societat japonesa. Per tant, si bé aquest pronunciament significava un estancament, el progrés va seguir dins d'altres esferes, com la cultural. Així, malgrat la pausa en l'establiment de noves lleis pels seus drets, la dansa tradicional ainu, designada com a part important dins la Cultura Immaterial pel Govern del Japó en el 1984 i 1994, és finalment reconeguda com a part de l'Herència Immaterial Cultural per la UNESCO al 2009, fet que suposa un canvi i un pas important per la visibilització ainu, no només a nivell nacional sinó

internacional. Tanmateix, tal com s'aprecia en "Intangible Cultural Heritage" Recognition and Marginalization Through Traditional Ainu Dance in Japan" de Hunter (2009), és a causa de la inqüestionable diferència lingüística –present en el redactat de les sol·licituds per la dansa tradicional ainu i la *gagaku*– que aquest assumpte porta controvèrsies. Si bé, des del Govern ambdues estan qualificades per formar part de l'Herència Immaterial Cultural, la diferència en les explicacions i raonaments que es donen per l'acceptació de la *gagaku* i la dansa tradicional ainu difereixen en quant a importància i significat. Per una banda, en la sol·licitud per l'acceptació de la *gagaku*, el document explica i especifica els elements dins del context del gènere tot i enumerant els subgèneres de l'art en qüestió, argumentant el seu pes històric dins el Japó:

La història del *gagaku* il·lustra molt bé com el Japó ha transformat la cultura provinent de l'estranger i l'ha sofisticat, adaptant-la com a part de la nostra pròpia cultura (...) En aquest sentit, és la cristallització de la cultura creada per la societat i la història del Japó... Per tant, funciona com una eina cultural per tal de confirmar la identitat japonesa.¹⁰ (Hunter, 2009:56)

Mentre que, per l'altra, en el cas de la dansa tradicional ainu es finalitza amb: "la dansa tradicional ainu és simple i *naïve* i sovint reté les qualitats primordials al seu interior. En aquest sentit pot il·lustrar l'origen de les arts escèniques [ainu]." En descriure-les, s'eleva la *gagaku* dotant-la de rellevància nacional i seguidament, es mostra una generalització i simplificació de la tradició de la dansa ainu, mencionant de forma ambigua el seu ús en el context modern i remarcant el seu significat i valor només quan és realitzada en escenaris tradicionals. Així, no tan sols crea indiferència envers els subgèneres distints dins de la tradició de la dansa, sinó que la "museïtza" contextualitzant-la en el passat per així, reforçar la imatge dels ainu com a ètnia "extingida". Aquest ús del llenguatge deliberat, perpetua la convicció i la imatge de les tradicions ainu com quelcom fix i concret en el temps, i alhora provoca una alienació i "alterització" de la dansa ainu mitjançant l'elevació exponencial de la *gagaku* com a "dansa d'unió nacional".

Tot i així, dins el context de les cançons ainu, durant el mateix any la cantant Toyokawa Yoko comença a incorporar cançons ainu en les seves actuacions –tant en solitari com en grup– i inicia la barreja de gèneres de música tradicional amb les seves cançons originals. D'aquesta manera, exposa el seu repertori de forma nova i original tot incloent cançons quotidianes i cerimonials (*upopo*), cançons de bressol (*iyon'nokka*) i recitant poemes èpics d'herois (*yukar*) i de déus o esperits ainu (*kamuy yukar*). També, malgrat que a partir del següent any Ainu Rebels anuncia la finalització de les seves activitats en grup, Sakai decideix seguir contribuint dins el món de la música i la seva contribució vocal en bandes sonores de videojocs populars¹¹, provoca un impacte i popularitat dins la cultura pop tant del Japó com a nivell internacional. Gràcies a això, coneixerà el compositor Hamauzu Masashi, músic amb qui formarà el grup de música IMERUAT (o "flaix de llum" en ainu). A partir d'aquesta combinació crearà un estil únic de composició progressiva –característica de Hamauzu– la qual causarà un gran impacte en el públic internacional. Juntament amb IMERUAT, sorgirà el grup Mawrew (o "papallona en ainu); un grup vocalista format per tres cantants; Mayunkiki, Hisae i Reppo les quals tindran com a objectiu final el de reproduir i seguir amb la tradició de les *upopo*. Com assenyala Hisae en el vídeo "Ainu Spirits [Hokkaido] - Japan from above: up close" (2019: 4:19-4:38)

10 En la versió original: "The history of Gagaku illustrated very well how Japan has transformed culture from abroad and sophisticated them as part of our own culture (...) In this sense, Gagaku is the crystallization of the culture created by the society and history of Japan...Therefore, Gagaku functions as one cultural tool to reconfirm the Japanese identity".

11 Tals com Final Fantasy XIII, videojoc en el qual participarà vocalment a partir de cançons que més tard, es reutilitzaran en Final Fantasy XIII-2.

d'NHK-WORLD-JAPAN: “El nostre objectiu és transmetre aquest coneixement. Volem veure un renaixement cultural entre els ainu i per això necessitem recordar totes les tradicions que puguem”. Així, interpretant-les fidelment a la tradició però caracteritzant-les amb una sensibilitat moderna que causi l'interès entre les generacions més joves o gent *wajin*, es deixen emportar per l'estat de trànsit que causa la composició de diversos patrons de ritme dins les cançons degut al fet que les frases musicals estan entrelaçades unes amb altres i se superposen en bucle fins al punt que, com afirma Mayunkiki, “gradualment es faci més difícil saber qui canta cada part” (1:40-1:45). Similar doncs, a les narracions de les xamans del passat, aquest estat les apropa a la veu divina de la natura i permet que s'expressin emprant les seves veus interiors.

A part de la producció musical, també cal esmentar la realització del documental “Tokyo Ainu” al 2010 i la seva estrena un any més tard. Tot i no semblar estar directament lligat amb els moviments de recuperació cultural, aquest documental se centra en l'esdeveniment anomenat Charanke Matsuri, realitzat anualment des del 1994 al districte de Nakano (Tòquio) i a mans d'una de les comunitats d'allà: l'Ainu Utari Renraku-kai. Malgrat que la commemoració d'un festival, en el qual se celebren la música, dansa i cultura de l'ètnia ryukyuan i l'ainu és inusual, la ubicació on se celebra i la comunitat que l'organitza són els factors determinants de la seva importància. Si bé usualment les celebracions dels esdeveniments commemorats s'havien donat en pobles de Hokkaidō, o en comunitats rurals reduïdes, aquesta s'organitza en la diàspora del que s'entén com a “territori ainu” (o Hokkaidō). Aquest fet suposa que, com s'ha avançat en la introducció, –i tal com esmenta Watson (2010: 270)–: “si bé hi ha hagut progrés [dins el marc social i el legal del Japó] (...), la representació de la vida moderna ainu roman fermament fixa dins dels límits del paisatge tradicional de Hokkaidō¹²”, això genera que normalment els ainu de la diàspora siguin exclosos en els debats sobre els ainu i, malgrat la seva validesa, els seus problemes i el prejudici que pateixen siguin relativitzats degut a la seva ubicació. Són subjectes a una limitació geogràfica que comprèn el “territori ainu” assenyalada per Sheller i Urry (2006: 208-212); “la teoria sedentària assumeix que [en migrar] la connexió amb la terra –el precepte fonamental de la vida indígena– es perd i amb ella, l'autenticitat de la identitat cultural del migrant. La gent indígena simplement no pot ser indígena en la ciutat”¹³. Conseqüentment, en anunciar les seves identitats, per la societat japonesa passen a formar part dels “altres” tot i que ni així poden pertànyer en una de les comunitats rurals de Hokkaidō. Per tant, el fet que el documental pugui esdevenir una eina de visibilització de la seva cultura i d'una altra part important de la comunitat suposa un gran pas per l'acceptació sobre com no estan compresos dins unes delimitacions geogràfiques.

En la mateixa línia, al 2012 sorgeix un espectacle a fi d'amplificar la rellevància dels *yukar*, els quals si bé han estat traduïts en diversos idiomes i incorporats en *upopo* modernes, en formar part d'una tradició oral tan exigent, rarament són interpretats. En el seu cas, un dels moviments iniciats a fi de reprendre aquesta tradició es porta a terme mitjançant obres de teatre de titelles (o *ningyō geki* en japonès) en les quals es creen contes i personatges basats en els que es trobaven en les cançons de la literatura oral. Així, si bé tradicionalment havia estat transmesa oralment, aquesta prossegueix a ser interpretada en forma de teatre de titelles. Gràcies a l'adaptació i reinterpretació de les *yukar*, aquesta nova plataforma de transmissió permet visualitzar la seva cultura d'una manera més fresca i creativa que pot arribar a tots els públics i generacions i tot i emprar l'idioma japonès, les històries

12 En la versió original: “Despite such progress (...) the representation of modern Ainu life remains firmly fixed within the confines of the traditional landscape of Hokkaidō”.

13 En la versió original: “sedentarist theory assumes, the connection with land –the fundamental precept of Indigenous life– is lost and along with it the authenticity of the migrant's cultural identity. Indigenous people simply cannot be Indigenous in the city”.

presentades reflecteixen les històries i morals tradicionals ainu. Es facilita la comprensió de la cultura ainu i la seva difusió tant per al públic japonès com per a diferents generacions d'ainu que potser ja no parlen la llengua o se senten desarrelats o perduts. Dins de les històries que realitzen, cal ressaltar la interpretació de l'*iyomante*, la qual –com s'ha mencionat amb anterioritat– a causa dels canvis essencials dins la vida quotidiana ainu havia acabat “desapareixent” de les tradicions al 1977. Així, en aquest cas suposa una revitalització i modernització de l'esdeveniment; una actualització d'una de les pràctiques que es realitzaven que pretén proporcionar la informació d'una manera en la qual les generacions presents puguin entendre-la i alhora, conservar la memòria i els orígens de la seva ètnia.

D'aquesta manera, malgrat els moments de negació intermitents per part del Govern del Japó, semblava haver hagut un canvi substancial dins la societat la qual mostrava un augment en l'acceptació i en la informació sobre els ainu, però l'11 d'agost del 2014, el tuit polèmic de Yasuyuki Kaneko¹⁴ recorda la negació ètnica vigent i activa per part del Govern. En aquest tuit l'assembleista de la ciutat de Sapporo anuncia com: “La gent ainu, per descomptat ja no existeix. Com a molt hi ha japonesos amb avantpassats ainu que exhaureixen concessions de forma esbojarrada, és inconcebible! Com es pot explicar aquest [excés] als contribuents?”. En resposta, grups de ciutadans ainu organitzaren protestes tot i exigint una disculpa, mentre que els grups contra-racistes creaven peticions online a partir de les quals instaven públicament a la Legislatura de la Ciutat de Sapporo a expulsar-lo, fet que finalment van aconseguir el 22 de setembre del mateix any. Si bé els seus tuits van provocar indignació –i un sentiment de derrota en el recordatori que la societat que encara no els accepta–, també causaren que altres grups ultranacionalistes parlessin sobre el tema, causant que el “debat” sobre la “no-existència” dels ainu ressorgís després d'anys de negació, silenci i silenciament de la comunitat ainu.

3. Revitalització de les tradicions culturals en l'actualitat

Fruit de l'acumulació de canvis de les dècades passades i, com a resposta del debat pendent de tancament dels anys anteriors, al 2019 s'aboleix l'Acta de la Promoció de la Cultura Ainu i la Disseminació i Il·luminació del Coneixement sobre la Tradició Ainu. S'insta la Nova Acta de Promoció Ainu la qual finalment, reconeix en el marc legal els ainu com a gent indígena del Japó (art. 1 i 2) i s'adopten una sèrie de lleis a fi de millorar la condició de vida dels ainu. Primerament, segons la llei, el Govern ha d'adoptar mesures a fi d'acabar amb la discriminació cap als ainu (arts. 3, 4 i 5), així com acceptar la proposta d'obertura d'un museu i un parc nacional ainu a l'abril del 2020 a Hokkaidō (vist en l'art. 7). Seguidament, ha d'adoptar polítiques que facilitin la comprensió de la gent respecte a les tradicions ainu per tal d'ajudar a preservar la seva cultura i la identitat (art.15).

Cal assenyalar com malgrat apuntar sobre els canvis que es poden realitzar dins la societat i la cultura, en la llei manca la participació i consulta dels grups ainu a l'hora de l'elaboració d'aquesta. Alhora, falta l'esment del dret d'autodeterminació la disculpa pels danys causats. Juntament amb aquests factors, no s'ha esmentat res sobre la recuperació de les seves terres, restablir els seus mètodes de subsistència, com la pesca de salmó o la caça, ni tampoc sobre recobrar el sistema d'organització comunitària tradicional (*kotan*). Aquest fet comporta que el reconeixement per part del Govern cap als ainu hagi estat presentat com a deshonest i, segons Yoshida Kunihiko –professora de dret a la Universitat de Hokkaidō– hagi passat a ser només una “*performance* cultural”: l'absència

14 Informació extreta de l'article del 18 d'agost del 2014 del *The Japan Times*.

de planificació o de consideració envers les necessitats principals dels ainu, juntament amb l'eficàcia en el redactat i l'aprovació de la nova acta, coincidiria accessòriament amb l'objectiu del Govern de rebre 40 milions de turistes internacionals per la celebració dels Jocs Olímpics i Paralímpics d'Estiu del 2020 a Tòquio.

Així doncs, a fi d'incrementar el turisme internacional pels Jocs, es planifiquen i s'emprenen una sèrie de mesures a fi de poder assolir el seu propòsit. Dins de l'àmbit del turisme ètnic ainu aquestes serien enfocades en l'obertura del Museu Nacional Ainu i del Parc a Hokkaidō (inicialment prevista per la primavera del 2020 i posposada pel juliol del mateix any), per altra banda, per part del Comitè dels Jocs, s'anuncia la participació de l'Associació Ainu de Hokkaidō en la cerimònia d'obertura dels Jocs. Si bé aquest fet mostraria un canvi substancial en les maneres de promoure la cultura ainu, expressem dubte davant les intencions darrera la decisió. En primer lloc, tot sembla indicar com un nou museu ainu no només suposarà la continuació en la instrumentalització i museïtzació de la cultura ainu, sinó que en addició, implicarà un "blanquejament" del mal comés a l'ètnia. És a dir, la construcció i promoció de museus, sense la comprensió, l'acceptació del passat i penediment per part del Govern, significarà immortalitzar i difondre l'alteració dels fets històrics. Seguidament, tot i que la participació de l'Associació en la cerimònia d'inauguració tindria com a funció principal celebrar la diversitat ètnica a partir de l'actuació de les seves cançons i danses tradicionals, cal recordar com a partir de la nova acta, el Govern podria beneficiar-se econòmicament de la situació.

Tanmateix, tot i l'impacte que generen les notícies sorgides durant el 2019, a principis de 2020 s'anuncia sobtadament com "degut a problemes logístics, finalment l'actuació ainu no es podrà dur a terme" (McCurry, 2020). Després d'una sentència tan políticament carregada i anys de planificació i preparació pel moment, en inquirir sobre les maneres en les quals es veuran inclosos en la cerimònia o se'ls "compensarà", el canal NHK anuncia com, tot i que encara s'està decidint, la dansa cerimonial ainu seria inclosa en una exposició cultural al Museu Nacional de Tòquio (McCurry, 2020). Davant les queixes dels artistes que havien estat assajant durant tres anys no es revela res més i així, degut als successos relacionats amb la pandèmia donats al 2020, com a situació excepcional, els Jocs Olímpics i Paralímpics es posposen fins al 2021, deixant l'assumpte pendent d'aclarir.

4. Pronòstic de futur

L'anunci sobre la instauració de mesures –proposades per tal d'incrementar el número de visitants–, ha comportat el sorgiment d'un gran ventall d'opinions. Per una banda, s'assenyala la creació de llocs de treball que sorgiran per gent ainu a partir de la creació del museu i per l'altra, s'insta a recordar com la fundació d'un museu ainu a mans del Govern, sumada al creixent interès estranger i japonès, pot suposar una sobreexplotació cultural. Remetent a les paraules de Kayano sobre l'inici del turisme dels anys 50, en l'article "Japan's 'vanishing' Ainu will be recognized as indigenous people" de Jozuka (2019) l'entrevistat ainu Yuji Shimizu, argumenta com: "els japonesos ens han colonitzat forçosament i han aniquilat la nostra cultura. Ara, sense ni tan sols admetre-ho, volen convertir-nos en una exhibició de museu". Posteriorment al seu testimoni, s'afegeixen altres veus com la de l'artista Hachiya Mai, qui apunta: "és possible que acabi convertint-se en un parc temàtic. La gent vindrà a veure danses i altres actuacions. Serà com un zoo" (Kelly, 2019). D'aquesta manera, cal plantejar-se quin futur espera al manteniment de la cultura ainu ja que, si bé hi ha testimonis que assenyalen el bucle en el qual l'ètnia està atrapada –provocat per la participació de molts en activitats organitzades pel Govern contribuents al seu estat de vulnerabilitat– és necessari recordar

el rol del sector en la seva visibilització i el que significaria la seva pèrdua. Els ainu ja formen part d'una societat on la discriminació basada en l'ètnia està institucionalitzada, fet que causa la obstaculització de l'adquisició de poder per a continuar la lluita contra el poder hegemònic. Aquest fet suposa que la permanència i la seguretat dels treballs que se'ls assigna, els faci alhora còmplices i víctimes del sistema, tot i donant-los estabilitat i dependència.

La qüestió llavors, és entendre que la societat encara no els accepta i una part important de gent segueix amagant la seva identitat ainu als seus fills ja que, segons dades oficials recollides per McCurry (2020) en reconèixer els seus orígens han d'assumir que tant ells com els seus fills – comparats amb la majoria *wajin*– tindran la meitat de probabilitats d'accedir a la universitat, s'enfrontaran amb un percentatge elevat d'abandó escolar causat per un índex alt de pobresa i seran discriminats. El dilema per tant, és real i actual i planteja si el turisme ètnic és inherentment problemàtic en simplificar una cultura a la realització de tradicions i perpetuació de trets característics o, si contràriament, pel fet de promoure la cultura minoritària, crear llocs de treball i permetre la realització de tradicions en l'actualitat, seria possible argumentar que el seu caràcter no és absolut i un judici no és possible. També, caldria considerar el poder d'altres factors en els prospectes de futur de l'ètnia ainu ja que, el rol que tingui el turisme ètnic no serà l'únic que condicionarà els pròxims anys; el poder de recuperar (o obtenir) els drets necessaris per tal de ser considerats tant ainu com ciutadans del Japó serà el factor decisiu. Així, l'imprescindible per analitzar els canvis i la situació dels ainu del Japó, es veurà reflectit en les veus i opinions dels ainu en els debats sobre els seus drets, així com en la capacitat d'autorepresentar-se en diferents esferes i àmbits del país. D'aquesta manera, si bé l'autorepresentació dels ainu s'ha anat fent més present en la societat, gràcies tant als moviments culturals descrits en els últims apartats, com al nou contingut cultural popular en forma de producció literària o cinematogràfica i readaptacions i interpretacions de tradicions i rituals, el Govern del Japó segueix tenint poder sobre la major part de la creació de plans i organismes de revitalització cultural. Per tant, fi que pugui prosperar, si se segueix sense visibilitzar els problemes de la comunitat, reduint-la a una performance i explotant i perpetuant una imatge errònia de la minoria, l'alliberació completa, l'empoderament i finalment la convivència, no seran possibles i finalment la cultura podria acabar extingint-se. Per tal de trencar amb el sistema previ, tant el Govern com el grup ainu, hauran d'assumir i copsar que la *imatge concreta* que es difon de les tradicions ainu sempre s'ha basat en mantenir la cultura “pura” o “intacta”, suposant la negació de la cultura heterogènia del Japó, així com de la realitat que la “identitat ainu” i les seves tradicions no són immutables ni estàtiques. En entendre-les com quelcom fix al qual s'ha de “retornar” o preservar sense modificar o variar, significa ignorar que estan vives i que en la realitat, la barreja és present en les formes culturals i la hibridació dóna lloc a expressions mestisses ja que, com apunta Sakai: “la cultura és quelcom que canvia constantment (...) tenim l'esperit- l'esperit de voler fer alguna cosa, d'expressar quelcom sobre els ainu” (Kubota, 2007). En l'accentuació d'una única interpretació i el rebuig d'altres adaptacions s'intenta conservar el passat estàtic en el present, així “museïtzant” quelcom viu fins a provocar la seva extinció.

5. Conclusions

Degut al marc mental polític, durant el segle XIX sorgeixen friccions dins i fora del Japó les quals, en el cas dels ainu, deriven en la implementació de les polítiques d'assimilació. Així, és davant el risc que suposa la potencial colonització occidental com el Japó s'unifica per tal de protegir-se i rebutja, la diferència constituïda per les minories a causa de “l'obstacle” que suposa dins la lògica de

l'hegemonia del país. D'aquesta manera, a causa de les polítiques d'assimilació implementades al segle XIX i de dècades d'assimilació i negació per part del Govern, a finals dels anys 80 o 90 encara perdura la creença de l'extinció completa dels ainu. És únicament gràcies a una sèrie d'esforços dedicats a la preservació i promoció de la cultura, originats per individus ainu, com finalment, s'instaura la Nova Acta de Promoció Ainu al 2019.

Tot i així, s'observa com després d'anys de discriminació i negació identitària, el discurs del Japó com a país homogeni i mono-ètnic encara perdura i tot i els danys causats, la disculpa del Govern segueix pendent. El rebuig provinent per part del Govern –i de la pròpia ètnia– sumat a la pèrdua de les terres i tradicions és el que originàriament provoca un allunyament dels orígens i de la identitat, així com un afebliment del vincle creat amb els seus avantpassats i la seva ainu moshir. Només en l'expressió de la indigeneïtat –presentada de formes diverses (concretament dins de l'àmbit musical)– i la recuperació de les tradicions culturals podran recuperar el lligam que els uneix com a ètnia. Així, s'expressa i es comunica la pròpia indigeneïtat, tot qüestionant si realment hi ha una única manera de fer-ho o si la varietat d'identitats és el que causa la varietat d'interpretacions.

Malgrat l'assumpció i atribució, per part dels *wajin* i dels ainu, que s'han de correspondre a una sèrie de trets essencialistes a fi de poder ser considerats “reals”, a partir de les últimes dècades, moviments de revitalització cultural neguen la imatge concreta i estàtica que s'havia tingut de la seva cultura i s'entén l'expressió cultural identitària contemporània com a no-estàtica i mal-leable; capaç de ser expressada en una varietat de maneres i ser el resultat d'una barreja de diferents elements culturals. Mitjançant l'acceptació de la seva identitat, poden dur a terme una re-apropiació i reinterpretació de les seves tradicions per tal que, a partir d'aquesta es puguin difondre i apropar els conceptes a diferents parts del món o a altres generacions, en contraposició amb la utilització d'altres mitjans d'expressió que resultarien més difícils d'adaptar en les condicions actuals. Es dona rellevància a fi de modernitzar-les i poder moure's del model i del marc en el qual s'interpretaven i així poder abraçar el “jo” actual (la identitat contemporània) i transmetre a les generacions més joves que, com recorda Ehara (1980: 63); “mentre visquin en el present, amb ells viurà la cultura ainu”. S'observa com el fet d'interpretar música no només suposa un acte artístic identitàri sinó també és un acte sociopolític poderós ja que, el fet de ser viu comporta ser supervivent de l'herència ainu. El fet d'estar reivindicant la pròpia indigeneïtat a través de la reinterpretació d'una tradició cultural, a l'arbitri del Govern, no és vàlid com a acte performatiu, així aquest s'alimenta d'orgull ètnic i no necessita l'aprovació de cap organisme polític per ser dut a terme. És gràcies als moviments culturals descrits durant l'article com es mostra l'antítesi entre donar veu i treure-la i representar o deixar la representació a càrrec de la població implicada. Una diferència tan clara que significa l'empoderament o l'explotació cultural d'una ètnia en estat de vulnerabilitat.

Així, què els depararà el futur? La recerca mostra com, mitjançant l'increment de l'autorepresentació, la visibilització de l'ètnia eventualment causaria la seva normalització dins del Japó. Tanmateix, caldria analitzar fins a quin punt l'autorepresentació podrà provocar canvis dins la legislatura o si, basant-nos en els moviments polítics japonesos del passat, o en moviments de comunitats indígenes internacionals, una aproximació més assertiva seria més concloent per tal de recuperar els seus drets. Finalment, s'haurà de copsar com, per tal de poder construir una societat que concedeixi els mateixos drets als seus ciutadans, és imprescindible acceptar la pròpia història i esmenar el dany causat, tot desmuntant la creença i la perpetuació del mite de la societat multiètnica japonesa com a homogeneïta. Per a concloure, cal recordar com, per tal que això pugui succeir, primer serà necessari escoltar les veus oprimides i entendre que, seguint i honorant les paraules de Tekatte, l'àvia ainu de Kayano Shigeru; “tek eoirapnene” (o “no has d'oblidar mai aquesta història”).

Bibliografia

- Bresner, K. (2010). "The Ainu as 'Other': Representations of the Ainu and Japanese Identity Before 1905", *PlaGorum*, Vol 10.
- Cheung S.C.H. (2013). "走向世界:阿伊努族文化在日本 (A Path to World Culture: The Politics of Ainu Heritage in Japan)", *ACADEMIA.eu*.
- Chikapp, M. (1991). 風のめぐみ—アイヌ民族の文化と人権 (*The Culture and Human Rights of Ainu*), Tòquio: Ochanomizu Shobō.
- Cotterill, S. (2011). "Ainu Success: the Political and Cultural Achievements of Japan's Indigenous Minority", *The Asia-Pacific Journal* (9:12). 2. <https://apjff.org/2011/9/12/Simon-Cotterill/3500/article.html>
- Denoon, D., Hudson, M. i McCormack, G. (1996). *Multicultural Japan: Palaeolithic to Postmodern Contemporary*, Cambridge University Press.
- Dubreuil, C. (2007). "The Ainu and Their Culture: A Critical Twenty-First Century Assessment", *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, vol.5, art.11.
- Field, L. (2011). "Ainu: the indigenous people of Japan's monoethnic nation", *ACADEMIA.eu*.
- Himeta T., i Yoshino N. (1979). *Minzoku Bunka Shiryō Dai 5 shū I-omante – Kuma Okuri*, Tòquio: Minzoku Bunka Eizō Kenkyūjo.
- Hokkaido prefecture*. (10 d'abril de 2019). "Richness and Diversity of Hokkaido's Culture. Ainu oral literature". [Última consulta a l'abril del 2020] http://www.pref.hokkaido.lg.jp/ks/bns/digest/chapter_7.htm
- Hunter, J. (2009). "Intangible Cultural Heritage Recognition and Marginalization Through Traditional Ainu Dance in Japan", *ACADEMIA.eu*.
- (2015). "Vitalizing Traditions: Ainu Music And Dance And The Discourse Of Indigeneity", *ProQuest LLC*.
- Ishikida M.Y. (2005). *Living Together: Minority People and Disadvantaged Groups in Japan*, Nova York: iUniverse.
- Japan House*. "Event. An Evening of Ainu Song: Performance by Toyokawa Yoko". [Última consulta al maig de 2020]. <https://www.japanhouselondon.uk/whats-on/2020/an-evening-of-ainu-song-performance-by-toyokawa-yoko>
- Jozuka E. "Japan's 'vanishing' Ainu will finally be recognized as indigenous people". *CNN travel*, 23 d'abril de 2019 [Última consulta al maig de 2020]. <https://edition.cnn.com/2019/04/20/asia/japan-ainu-indigenous-peoples-bill-intl/index.html>
- Kelly, T. "Aiming at Olympic boom, Japan builds 'Ethnic Harmony' tribute to indigenous Ainu", *Reuters*, 29 d'octubre de 2019 [Última consulta maig de 2020]. <https://www.reuters.com/article/us-japan-ainu-widerimage/aiming-at-olympic-boom-japan-builds-ethnic-harmony-tribute-to-indigenous-ainu-idUSKBN1X72C7>

- Kondo, S., "Interview with Koji Yuki, the leader of Ainu Art Project", *Voices: A World Forum for Music Therapy*, vol.7, núm.3.
- Kubota, Y., "Japan's Ainu fuse tradition, hip-hop for awareness", *Reuters*, 28 de novembre de 2007 [Última consulta a l'abril de 2020]. <https://www.reuters.com/article/us-japan-ainu/japans-ainu-fuse-tradition-hip-hop-for-awareness-idUST4893020071128>
- Lewallen, A.E (2016). *The Fabric of Indigeneity: Ainu Identity, Gender, and Settler Colonialism in Japan*, University of New Mexico Press.
- (2017). "Ainu Women and Indigenous Modernity in Settler Colonial Japan", *The Asia-Pacific Journal*, vol.15, art.18, núm.2.
- Maruyama, H. "Japan's new policy on the Ainu is misleading", *DownToEarth*, 21 de febrer de 2019 [Última consulta al maig de 2020]. <https://www.downtoearth.org.in/blog/governance/japans-new-policy-on-the-ainu-is-misleading-63309>
- McCurry, J. "Tokyo Olympics: dance by Japan's indigenous people dropped from opening ceremony", *The Guardian*, 21 de febrer de 2020 [Última consulta maig de 2020]. <https://www.theguardian.com/world/2020/feb/21/tokyo-olympics-dance-by-japans-indigenous-people-dropped-from-opening-ceremony>
- Metropolis*. (26 de febrer del 2009). "Going Native. Tokyo's thriving Ainu community keeps traditional culture alive". [Última consulta al maig de 2020]. <https://metropolisjapan.com/going-native>
- Moufawad-Paul, J., "Cultural Exploitation Instead of Cultural Appropriation". *M-L-M Mayhem!*, 23 de setembre del 2016 [Última consulta al novembre de 2019]. <http://moufawad-paul.blogspot.com/2016/09/cultural-exploitation-instead-of.html>
- Murakami, S., "Japan's Ainu recognition bill: What does it mean for Hokkaido's indigenous people?". *The Japan Times*, 25 de febrer del 2019 [Última consulta al maig de 2020]. https://www.japantimes.co.jp/news/2019/02/25/reference/japans-ainu-recognition-bill-mean-hokkaidos-indigenous-people/#.Xs5_sGgzbIV
- Murphy-Shigematsu, S. (1993). *Multiethnic Japan and the Monoethnic Myth*, MELUS.
- Nakamura, N. (2007). "Managing the cultural promotion of indigenous people in a community-based Museum: the Ainu Culture Cluster Project at the Nibutani Ainu Culture Museum, Japan".
- (2007). "The Representation Of Ainu Culture In The Japanese Museum System". *The Canadian journal of native studies*.
- NHK-World-Japan*. (20 de març del 2019). "Ainu Spirits [Hokkaido] - Japan from above: Up Close [Vídeo, última consultat al maig de 2020] <https://www.youtube.com/watch?v=w7cJT5-AMYQ&t=107s>
- Oki Official Website Chikar Studio*. "Profile". [Última consulta a l'abril de 2020]. <http://www.tonkori.com/profile>
- Otake, T. (2005). "Music as Weapon: Ainu musician fights for cultural survival", *The Asia-Pacific Journey*, vol.3, art.7. <https://apjif.org/-Tomoto-OTAKE/1621/article.html>

- Per, A. i Sköld, P. (2006). "Indigenous Populations and Vulnerability. Characterizing Vulnerability in a Sami Context". *Annales de démographie historique* 2006/1. núm.111, pp.115-132. <https://www.cairn.info/revue-Annales-de-demographie-historique-2006-1-page-115.htm#>
- Revitalization programme on Ainu*. "Ethnic tourism in post-WWII period". [Última consulta a l'abril de 2020]. <https://hkuccgl2015ainu.weebly.com/ethnic-tourism.html>
- Sheller, M. i Urry, J. (2006). "The New Mobilities Paradigm", *Environment and Planning A* 38, pp.207-226. <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Siddle, R.M (1996). *Race, Resistance and the Ainu of Japan*, Routledge.
- Siripala, T., "Is Japan Closer to Recognizing Indigenous Ainu Rights?". *The Diplomat*, 13 de febrer de 2019 [Última consulta al maig de 2020]. <https://thediplomat.com/2019/02/is-japan-closer-to-recognizing-indigenous-ainu-rights>
- Sjoberg, K. (1993). *The Return of the Ainu: Cultural Mobilization and the Practice of Ethnicity in Japan*, Harwood Academic Publishers.
- The Foundation for Ainu Culture*. "Obihiro Kamuitou Upopo Preservation Society". [Última consulta al maig de 2020]. <https://www.ff-ainu.or.jp/web/english/details/obihiro-kamuitou-upopo-preservation-society.html>
- . "Sada Ueno". [Última consulta al maig de 2020]. <https://www.ff-ainu.or.jp/web/english/details/sada-ueno-1.html>
- . "Shigiko Teshi". [Última consulta al maig de 2020]. <https://www.ff-ainu.or.jp/web/english/details/shigiko-teshi.html>
- . "Umeko Ando". [Última consulta al maig de 2020]. <https://www.ff-ainu.or.jp/web/english/details/umeko-ando.html>
- The Japan Times*, "Sapporo assemblyman says indigenous Ainu 'no longer exist' as group", 18 d'agost del 2014 [Última consulta a l'abril de 2020]. <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/08/18/national/sapporo-assemblyman-says-indigenous-ainu-no-longer-exist-as-group/#.Xrl61GgzblV>
- The Samurai Archives*. (24 de desembre del 2015). "Former Natives Protection Law". [Última consulta al gener de 2020]. https://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Former_Natives_Protection_Law#cite_ref-2
- Tsutsui, K. (2018). *Rights Make Might: Global Human Rights and Minority Social Movements in Japan*, Oxford University Press.
- Umeda, S. "Japan: New Ainu Law Becomes Effective", *Library of Congress*, 5 d'agost de 2019. [Última consulta al maig de 2020]. <http://www.loc.gov/law/foreign-news/article/japan-new-ainu-law-becomes-effective>
- Utsugi, T. (1990). *The context of the Ainu's Crisis and their Movements for survival. Shattering the myth of the homogenous society: minority issues and movements*. Berkeley: Japan Pacific Resource Network.
- W., S. "The Ainu. Reviving the Indigenous Spirit of Japan". *Tofugu*, 8 de novembre del 2013 [Última consulta a l'abril de 2020]. <https://www.tofugu.com/japan/ainu-japan>

Watson, M.K. (2009). "Diasporic Indigeneity: place and the articulation of Ainu identity in Tokyo, Japan". *Environment and Planning A*, vol.42, núm.2, pp.268-284.

WikiZero. "Mukkuri". [Última consulta a l'abril de 2020]. <https://www.wikizero.com/en/Mukkuri>

Winchester, M. (2012). "'To Be the Antithesis of All That Is Called Human': Sasaki Masao and Political Redemption in Contemporary Ainu Thought". *Japan Forum*, vol.48, pp.1-25.

Yamada, T. (2001). "Gender and Cultural Revitalization Movements among the Ainu", *ACADEMIA.eu*.

Yoshino, K. (1992). *Cultural nationalism in contemporary Japan: A sociological enquiry*, Routledge.