

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

**La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi.
Un discurso de ida y vuelta**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ana Trujillo Dennis

Directora

Carmen García-Ormaechea Quero

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)



La identidad como estrategia en la obra de
Murakami Takashi.
Un discurso de ida y vuelta

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Ana Trujillo Dennis

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA
Carmen García-Ormaechea Quero

Madrid, 2015

LA IDENTIDAD COMO ESTRATEGIA EN LA OBRA DE MURAKAMI TAKASHI. UN DISCURSO DE IDA Y VUELTA

TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. Carmen García-Ormaechea Quero

Doctoranda: Ana Trujillo Dennis
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte III
(Contemporáneo)
Universidad Complutense de Madrid

Año 2015

Para Jaime

ÍNDICE

RESUMEN - ABSTRACT	9
MEMORIA	13
PRIMERA PARTE	23
LA IDENTIDAD COMO UN DISCURSO DE IDA Y VUELTA EN LA CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD JAPONESA Y SU REFLEJO EN EL ARTE	23
CAPÍTULO 1: LA CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO. MARCO TEÓRICO	25
1.1. <i>El discurso del orientalismo y sus variantes: occidentalismo, orientalismo reverso y auto-orientalismo</i>	30
1.2 El discurso del orientalismo y sus variantes en la configuración de la identidad japonesa	37
1.2.1 <i>El discurso de ida: Japón en el imaginario colectivo occidental</i>	38
1.2.2 <i>El discurso de vuelta. Japón como agente en la creación de imágenes de lo japonés y lo occidental</i>	49
1.3 Creación y transformación de la identidad nacional en Japón	58
CAPÍTULO 2: LA IDENTIDAD COMO ELEMENTO RECURRENTE EN LA HISTORIA DEL ARTE JAPONÉS DESDE FINALES DEL SIGLO XIX	89
2.1. Cuestiones de identidad en el arte japonés desde 1868-1945: arte Meiji, Taishō y primeros años de Shōwa	93
2.2. Cuestiones de identidad en el arte japonés desde 1945 hasta la actualidad: Shōwa y Heisei	109
SEGUNDA PARTE	163
LA IDENTIDAD COMO ESTRATEGIA EN LA OBRA DE MURAKAMI TAKASHI. UN DISCURSO DE IDA Y VUELTA	163
CAPÍTULO 3: AÑOS DE FORMACIÓN E INICIO DE LA CARRERA ARTÍSTICA DE MURAKAMI TAKASHI (1980-2000). DE JAPÓN A OCCIDENTE Y DE OCCIDENTE A JAPÓN	169
3.1 Años de formación (1980-1990)	170
3.2 Actividad expositiva de Murakami en los años 90 en Estados Unidos y Europa	185
3.3 Recepción crítica de la obra de Murakami en los años 90 en Occidente	235
CAPÍTULO 4: MURAKAMI COMO TEÓRICO DEL ARTE. INICIOS DEL PROYECTO SUPERFLAT (2000- 2001)	245
4.1 Primera fase del proyecto: la exposición <i>Superflat</i>	252
4.2 Actividad expositiva de Murakami en paralelo con la exposición <i>Superflat</i>	270
4.3 El viaje de vuelta a Japón: la exposición <i>Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?</i>	330
4.4 Recepción crítica de la exposición <i>Superflat</i> y de la obra de Murakami entre los años 2000 y 2001	341
CAPÍTULO 5: SEGUNDA FASE DEL PROYECTO: COLORIAGE (2002-2004)	355

5.1 Las exposiciones <i>Coloriage</i> y <i>Kaikai Kiki</i>	356
5.2 Actividad expositiva en paralelo con <i>Coloriage</i> y <i>Kaikai Kiki</i>	379
5.3 Recepción crítica de las propuestas de Murakami	424
<u>CAPÍTULO 6: TERCERA FASE DEL PROYECTO SUPERFLAT: LITTLE BOY. THE ARTS OF JAPAN'S EXPLODING SUBCULTURE (2005)</u>	463
6.1 La exposición <i>Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture</i>	464
6.2 Actividad expositiva de Murakami (2005-2006)	497
6.3 Recepción crítica de <i>Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture</i>	523
<u>CAPÍTULO 7: LA CONSAGRACIÓN DEFINITIVA. LA EXPOSICIÓN ©MURAKAMI (2007-2009)</u>	541
7.1 Murakami Takashi en Bilbao	552
7.2 Actividad expositiva en paralelo a la muestra ©Murakami	565
7.2 Recepción crítica de la exposición ©Murakami	602
<u>CONCLUSIONES</u>	631
<u>LISTADO DE IMÁGENES</u>	639
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	649

RESUMEN - ABSTRACT

RESUMEN

La tesis doctoral *La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi. Un discurso de ida y vuelta*, analiza la obra del artista japonés Murakami Takashi desde el inicio de su carrera artística hasta finales de la década de 2000, poniendo el foco en la estrategia seguida por el artista para lograr triunfar en la escena del arte internacional, articulando en su favor las cuestiones identitarias. En este sentido, la tesis plantea el análisis pormenorizado de la actividad expositiva de Murakami como ejemplo de un artista de la llamada periferia artística que es consciente de la necesidad de acomodar su práctica a los dictámenes occidentales, que son los que siguen rigiendo el mundo del arte en la actualidad, a pesar de que las voces de la periferia artística hayan conquistado una mayor visibilidad. El marco teórico en el que se plantea este análisis es el del discurso del orientalismo, y una serie de discursos que surgieron en respuesta a la visión orientalizante de la alteridad, poniendo el foco en el auto-orientalismo y el orientalismo reverso. A estas cuestiones hace referencia el subtítulo de la tesis: los discursos de ida y vuelta se refieren principalmente a cómo, en el mundo globalizado actual en el que priman los flujos e intercambio de información, también fluctúan estas visones estereotipadas de la identidad y, en el caso que aquí se analiza, se cruzan la visión estereotipada de Murakami de su propia cultura, con la visión estereotipada que de lo japonés tiene Occidente.

El estudio está planteado como un análisis pormenorizado del proyecto *Superflat* ideado por el artista, como instrumento fundamental de su estrategia artística: la invención y definición de un movimiento artístico específicamente japonés, con el que presentarse ante el público occidental, apelando por un lado al gusto de lo exótico y por otro lado reivindicando la autenticidad de su propia cultura. Este proyecto, desarrollado entre los años 2000 y 2005, se articuló principalmente por medio de tres exposiciones colectivas, comisariadas por el propio Murakami, en las que el artista-comisario, presentó su obra junto con la de otros jóvenes creadores japoneses de distintas ramas artísticas. El artista acompañó estas tres exposiciones con un entramado teórico que fundamentaba su visión del arte japonés en el pasado (la historia del arte japonesa anterior a la apertura a Occidente), el presente (la cultura popular contemporánea de su país), y finalmente la dependencia de lo occidental (por la imposición especialmente de la cultura norteamericana). Por medio de los textos publicados en los catálogos, conferencias, y otro tipo de actividades, el artista logró que, al menos por un tiempo, su concepto *superflat*, venido de la periferia artística, ocupara un lugar en el centro del discurso artístico internacional. El éxito de esta estrategia lo representa la importante retrospectiva de la que fue objeto Murakami en el año

2007, convirtiéndole en uno de los artistas japoneses más reconocidos, sino el que más, de su tiempo.

Para el análisis de estos discursos de ida y vuelta se ha estudiado con detenimiento la actividad del artista durante el período cronológico analizado. Por un lado, todas aquellas actividades ideadas y protagonizadas por Murakami para lograr intervenir en el modo en que su obra era recibida e interpretada en Occidente. Por otro lado, cómo otros comisarios se hacían eco de las propuestas de Murakami para incluir su obra en numerosas exposiciones colectivas. Finalmente, un análisis detallado de la recepción crítica de las actividades de Murakami. De este modo se contrastan los discursos de ida y vuelta, que ayudan a entender el porqué del fulgurante éxito de Murakami, pero también las críticas negativas que han recibido sus propuestas. Todo este estudio está acompañado de un importante análisis de fuentes bibliográficas, hemerográficas y de Internet.

ABSTRACT

The PhD thesis *La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi. Un discurso de ida y vuelta*, examines the work by Japanese artist Murakami Takashi from the early stages of his artistic career to the end of the 2000s, focusing on the strategy devised by the artist to facilitate his success in the international art scene, addressing on his behalf questions of identity. In this regard, the thesis posits the in-depth analysis of Murakami's exhibition activity as an example of an artist from the so-called artistic margins who is aware of the need to accommodate his artistic practice to Western impositions, which still dominate the art world nowadays, even though the voices from the artistic margins have been gaining more visibility. The theoretical framework for this analysis is the discourse of orientalism and other discourses that emerged as a response to the orientalisating vision of alterity, focusing on self-orientalism and reverse orientalism. The subtitle of this theses refers to these matters: the different direction of these discourses refer to how, in the context of the current global village dominated by the flow and exchange of information, the stereotyped interpretations of identity also fluctuate and, in the case here studied, Murakami's own stereotyped vision of his own culture intersects with the stereotyped Western vision of Japanese culture.

The study is structured as a detailed analysis of the Superflat project, devised by the artist as a main instrument for his artistic strategy: the invention and definition of a specifically Japanese art movement, with which he presented himself to the Western audience, appealing on the one hand to the taste for exotism, and on the other hand asserting the authenticity of his own culture. This project, developed between the years 2000 and 2005, was articulated mainly through three collective exhibitions, curated by Murakami himself, where the artist-curator presented his

work together with that of a group of young Japanese creators of different media. Together with these exhibitions, the artist devised a theoretical framework that founded his vision of Japanese art in the past (the history of Japanese art prior to the opening to the Western world), the present (Japanese contemporary popular culture) and, finally, the dependence on the West (due to specially the imposition of U.S. culture). Through the texts published in catalogues, conferences and different activities, the artist managed to place, at least for a time, his superflat concept, a concept that came from the periphery, occupying a place in the international artistic discourse. The success of this strategy is evidenced by Murakami's important retrospective exhibition in the year 2007, that made him one of the most recognized Japanese artists of his time.

For the analysis of these intersecting identity discourses Murakami's exhibition activity has been scrutinized in detail. On the one hand, all those activities devised and performed by the artist in order to influence the reception of his work in the West. On the other hand, how other curators echoed Murakami's proposals, including his work and some of his ideas, in many collective exhibitions. Finally, a detailed analysis of the critical reception of his activities. Thus, the intersecting discourses are contrasted, helping to understand Murakami's outstanding success, but also the manifold negative comments his proposals have received. This study is accompanied by an important analysis of bibliographic, hemerographic and Internet sources.

MEMORIA

La temática tanto general como particular de esta tesis doctoral surge de mi trayectoria e intereses personales en la historia del arte de Japón, que se iniciaron durante mis últimos años de estudio de la Licenciatura de Historia del Arte, cursados en la Universidad Complutense de Madrid. En los dos últimos años de carrera cursé dos asignaturas de arte asiático que, tras cuatro años de estudio exclusivo de la Historia del Arte occidental, me abrieron los ojos hacia sensibilidades artísticas y estéticas distintas, y quizá por ello, enormemente atractivas. Junto con estas asignaturas, hacia finales de mis estudios de Licenciatura había desarrollado también, no sólo un interés por el arte contemporáneo sino también una vocación por la investigación.

El interés suscitado por el arte asiático me llevó a continuar mis estudios hacia el arte y la cultura de Japón. Para ello me trasladé a Londres, donde cursé un Master en Estudios Japoneses, en la universidad SOAS (School of Oriental and African Studies), perteneciente a la Universidad de Londres. Durante el año en el que permanecí en SOAS, además de ampliar mis conocimientos sobre la historia del arte japonés, tuve la oportunidad de adentrarme en el estudio de la cultura y la sociedad de Japón desde el enfoque de las ciencias sociales, lo que me abrió las puertas a interesarme sobre las cuestiones de identidad, fundamentales para la presente tesis doctoral.

El siguiente paso en este camino, decisivo para la delimitación del tema de trabajo de esta tesis, fue el trabajo de investigación realizado para la obtención del título de Diploma en Estudios Avanzados (DEA), en el que pude combinar mi interés por la contemporaneidad y por Japón, además de los temas identitarios. El título de dicho trabajo fue *Meisho. La interpretación pictórica y fotográfica del género de paisaje en el Japón del siglo XIX*. En dicho trabajo, una de las cuestiones planteadas era cómo la fotografía comercial realizada en Japón a finales del siglo XIX (por fotógrafos japoneses para clientes occidentales) reflejaba un esfuerzo por adecuarse a la imagen estereotipada y exótica que de Japón se tenía en el imaginario colectivo occidental de la época. Coincidiendo con la elaboración de ese trabajo, la obra del artista Murakami Takashi estaba cobrando cada vez mayor presencia en la escena artística internacional, y me pareció atisbar un esfuerzo similar por su parte, en este caso recurriendo principalmente a la estética de la cultura contemporánea popular, especialmente el manga y el *anime*, que también estaba incrementando su presencia en Occidente. A partir de estos dos hechos, planteé un posible primer tema de investigación para mi tesis doctoral, en el que me proponía analizar estas cuestiones de identidad y de adecuación a la imagen del otro, en el arte japonés realizado desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI, poniendo el foco sobre los procesos de auto-exotismo, para demostrar que esta cuestión había sido muy importante en la configuración del arte japonés tras el momento de (re)encuentro con Occidente desde la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, una vez iniciadas las primeras fases de la investigación, llegué a la conclusión de que este tema era

demasiado amplio, por lo que decidí acotarlo a la figura de Murakami Takashi, quien por aquellos años parecía ser el artista japonés que mayor repercusión había logrado en la escena internacional del arte. No obstante, ese primer tema sí que queda reflejado en la presente tesis, en el capítulo segundo, en el que se hace una panorámica de estas cuestiones, que sirve para situar las propuestas de Murakami en su contexto, pero que también sirve como breve introducción a la historia del arte japonés moderno.

Una vez delimitado el tema procedí con mi investigación por dos caminos. Por un lado, un ingente trabajo de vaciado de archivo para procurar reunir toda la información relativa a las actividades del artista Murakami Takashi. Por otro lado, una investigación enfocada a ampliar mi conocimiento sobre las cuestiones que han determinado la configuración de la identidad nacional y cultural de Japón, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad, y su repercusión en el ámbito del arte. Este aspecto de la investigación es el que más satisfacciones me ha reportado y el que más he disfrutado, y que me ha permitido no sólo entender mejor la obra de Murakami, sino el arte japonés del siglo XX (y el arte contemporáneo universal), abriéndome ventanas hacia otras investigaciones futuras. Respecto al vaciado de archivo en torno a la figura de Murakami pronto me confirmó cómo las cuestiones de identidad eran fundamentales en su obra, ya desde sus comienzos. Sin embargo, también desde muy pronto, se desveló como una tarea ardua y laboriosa debido al volumen ingente de material publicado sobre Murakami, quien es un artista muy prolífico, en las múltiples facetas de su actividad. Quizá esta haya sido una de las dificultades más importantes a las que me he debido enfrentar.

La premisa de trabajo de la que parte esta tesis doctoral es que el artista japonés Murakami Takashi realiza un uso estratégico de la identidad cultural japonesa como un elemento esencial de su producción artística. Es decir, estratégicamente y con un determinado fin, está empleando cuestiones relacionadas con la identidad japonesa contemporánea en su obra. En este proceso incluye la *japonesización* de su obra, como un medio para apelar al gusto del público, principalmente occidental. En este contexto, se entiende *japonesización* como un proceso por el cual el artista enfatiza en sus obras aspectos que son de alguna manera identificables con la cultura japonesa (aspectos visuales, estéticos, temáticos, etc.): por un lado claras conexiones con la cultura contemporánea popular de Japón y, por otro, con elementos del arte clásico japonés.

Como parte de su estrategia, y como buen conocedor del arte occidental, en su obra también ha insertado elementos o referencias que establecen conexiones con algunos artistas o movimientos artísticos occidentales, lo que, especialmente al comienzo de su carrera, facilitó su reconocimiento en Occidente. El artista ha adoptado desde el inicio de su carrera un papel muy activo en la presentación de su obra en la escena internacional del arte (llevando a cabo numeroso

tipo de actividades: comisario, teórico, conferenciante, escritor, etc.). Todas estas actividades han estado encaminadas a determinar el modo en que su obra es recibida, interpretada, y finalmente, valorada. El artista es consciente de que a pesar del carácter internacional de la escena artística actual, ésta sigue estando en cierta manera determinada por los dictámenes occidentales, por lo cual él ha buscado una manera de apelar al gusto occidental.

Murakami Takashi asumió la condición de la globalización desde una fase temprana de su obra: los flujos o viajes constantes de información por los que se producen infinidad de encuentros e intercambios entre distintas culturas. Es en este sentido en el que se debe entender el concepto del «discurso de ida y vuelta» presentado en el título de la tesis. Murakami es un artista japonés, y como tal, un artista de la llamada periferia artística. Por ello, en momentos anteriores de la historia, su papel habría sido uno más pasivo, buscando adecuarse a las tendencias de la escena contemporánea que era dominada por los dictámenes de Occidente, dependiendo su éxito de que los agentes occidentales legitimaran su obra, sometida a las visiones estereotipadas sobre el arte japonés consolidadas en Occidente. En este sentido se plantea el discurso del orientalismo en la tesis, al que sin duda estuvo sometido Japón, como una manifestación de ese discurso unidireccional que se «apropia» de la alteridad. Sin embargo, en el contexto del poscolonialismo, la posmodernidad y la globalización, con el flujo constante de información, objetos, ideas, imágenes, etc., este discurso ya no puede ser unidireccional, y el «otro», antes en cierto modo pasivo, alza su voz y busca representarse a sí mismo, y no ser representado. En la primera parte de la tesis, titulada *La identidad como un discurso de ida y vuelta en la configuración de la identidad japonesa y su reflejo en el arte*, se abordan estas cuestiones desde un punto de vista más general, pero también enfocadas al estudio de Japón. Por un lado, en el capítulo primero, *La configuración de la identidad en el Japón contemporáneo. Marco teórico*, se ofrece un marco teórico sobre las cuestiones relativas a los procesos de la formación de la identidad, encuadrado en los discursos de centro y periferia. Así, se aborda el discurso del orientalismo, pero también las distintas variantes que surgieron, a raíz de este discurso introducido por Edward Said a finales de la década de 1970. Se pone especial atención sobre el auto-orientalismo, el orientalismo reverso y el occidentalismo, como distintas variantes, que sirven para perfilar los discursos de ida y vuelta relativos a la identidad. Indudablemente, al estar centrado este trabajo en Japón, hay que abordar también el Japonismo, e incluso variantes contemporáneas como el Neo-Japonismo. Este enfoque hace que se tengan que abordar cuestiones como centro y periferia, exotismo o hibridismo. Además, se explica el concepto de *japonesidad*, y el proceso de *japonesización* como estrategia para adecuarse al imaginario colectivo occidental. Este marco teórico permite ilustrar mejor los discursos de ida y vuelta en la configuración identitaria de Japón. En el segundo capítulo, *La identidad como elemento recurrente en la historia del arte japonés desde finales del siglo XIX* se ofrece una introducción sobre cómo estas cuestiones se ven reflejadas en el arte japonés desde el

período Meiji (1868-1912) hasta finales del siglo XX. En este capítulo se reflexiona sobre cómo las cuestiones identitarias han tenido un papel importante en el desarrollo de la historia del arte japonés desde el momento de la confrontación con Occidente, y cómo la *japonesización* y la eliminación de cualquier elemento que remitiera a Japón, han sido una cuestión recurrente en la obra de numerosos artistas japoneses en su búsqueda por lograr el reconocimiento internacional. Este capítulo a su vez sirve como una introducción a la historia del arte japonés contemporáneo que permite situar la obra de Murakami Takashi en su contexto cultural.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, podemos afirmar que Murakami Takashi ha buscado desempeñar un papel muy activo a la hora de presentar su obra en la escena internacional del arte, intentando beneficiarse de estas cuestiones, y de los flujos culturales que, sin duda, resultan en producciones de carácter híbrido: por un lado ha resaltado su aire de *japonesidad*, buscando apelar al gusto por lo japonés en el imaginario colectivo occidental, pero también buscando establecer conexiones entre su obra y la historia del arte occidental, para que sus creaciones encajaran mejor en la escena internacional del arte. Este es su propio «discurso de ida»: desde Japón, y desde la periferia artística, ha desarrollado una estrategia (que ha resultado muy fructífera) para situar su obra en el mercado internacional, incidiendo en cómo su obra debe ser interpretada. En esta estrategia, su labor de teórico, comisario o promotor de jóvenes artistas ha tenido un papel fundamental. También, su capacidad para la ubicuidad, logrando tener una importante presencia mediática (tanto en sectores especializados del arte, como en los medios en general). En este sentido, su capacidad de provocar y llamar la atención, han tenido también mucho que decir. Sin embargo, a pesar de este papel activo, Murakami no deja de estar expuesto a las interpretaciones que se hagan de sus propuestas en una escena internacional del arte que, a pesar de los cambios, sigue determinada por los dictámenes occidentales. Por ello, su «discurso de ida» se enfrenta al «discurso de vuelta», por el que la crítica, con frecuencia, sigue sometiendo sus obras a interpretaciones estereotipadas sobre el arte japonés (ideas como modernidad de segundo orden, arte de imitación, falta de originalidad o copia).

Todas estas cuestiones se analizarán en la segunda parte de la tesis, *La identidad como estrategia en la obra de Murakami Takashi. Un discurso de ida y vuelta*, centrada exclusivamente en la obra de Murakami Takashi, investigando su evolución artística hasta el año 2009 y poniendo el foco en las cuestiones relacionadas con identidad, *japonesidad*, *japonesización*, discursos de centro y periferia, hibridismo, etc. Esta parte está dividida en cinco capítulos en los que se aborda, por un lado, la evolución artística de Murakami y su estrategia para triunfar en Occidente por medio del estudio detallado de las distintas actividades en las que participó el artista, pero principalmente su actividad expositiva desde los inicios de su práctica artística profesional hasta su encumbramiento internacional con la exposición retrospectiva ©*Murakami* entre los años 2007 y 2009. También, se analizarán todas aquellas actividades que surgen de la iniciativa del artista, o en las que participa

de un modo activo, que sirven para ilustrar ese papel activo y estratégico ideado por Murakami (su propio «discurso de ida»). Se pone especial énfasis en la recepción crítica de su obra (el «discurso de vuelta» al que se ve sometido Murakami), en el que se verá cómo, a pesar de todo, muchas veces sus obras siguen expuestas a interpretaciones estereotipadas. Por otro lado, en el análisis de las numerosísimas exposiciones colectivas en las que se incluye la obra del artista se puede ver la confluencia de ambos discursos: cómo las ideas y teorías de Murakami logran abrirse un espacio en la escena del arte contemporáneo, pero al mismo tiempo, cómo su obra en muchos casos será resaltada tan sólo por todo aquello que le permite incluirse dentro del discurso y la evolución de la historia del arte occidental.

En el capítulo tercero *Años de formación e inicio de la carrera artística de Murakami Takashi (1980-2000). De Japón a Occidente y de Occidente a Japón* se abordan los primeros años de su carrera, y el inicio de su proyección internacional. En los tres siguientes capítulos se abordará la configuración del proyecto *Superflat*, como instrumento fundamental de su estrategia artística. En el capítulo cuarto *Murakami como teórico del arte. Inicios del proyecto Superflat (2000- 2001)*, capítulo quinto *Segunda fase del proyecto: Coloriage (2002-2004)*, y el capítulo sexto *Tercera fase del proyecto Superflat: Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture (2005)*, se ofrece un estudio detallado de las tres exposiciones que articularon el denominado proyecto *Superflat*, completado con la actividad expositiva en paralelo del artista así como la recepción crítica de sus propuestas, que ayudan a comprender el éxito fulgurante del artista, por encima de otros artistas que él promocionó con esas exposiciones. Para finalizar, en el último capítulo de la tesis, *La consagración definitiva. ©Murakami (2007-2009)*, se analiza la importante exposición retrospectiva de la que fue objeto Murakami y que pudo verse durante unos meses en el Museo Guggenheim de Bilbao. Este análisis pormenorizado de la carrera artística de Murakami hasta el año 2009, además de su recepción crítica, permitirán demostrar cómo el discurso de ida impuesto por Murakami se ve compensado por el discurso de vuelta representado por el modo en que su obra es recibida en Occidente. Todas estas cuestiones serán resumidas en el capítulo de conclusiones de la presente tesis doctoral.

Se ha definido un marco temporal para analizar la trayectoria de Murakami, desde sus inicios hasta el año 2009. La razón principal es que en esta tesis se busca poner énfasis en su proyecto *Superflat* como herramienta principal de su estrategia artística para lograr triunfar en la escena artística internacional. Dicho proyecto transcurre desde el año 2000 hasta el 2005, y como consecuencia de él se debe entender la organización de la exposición retrospectiva *©Murakami*, que pudo verse en diversas sedes, entre 2007 y 2009. Indudablemente Murakami ha continuado y continúa, creando y participando en numerosas exposiciones. Muchas de estas exposiciones, que han tenido mucho impacto, como por ejemplo su exposición individual en el Palacio de

Versalles, son de algún modo consecuencia de esa misma estrategia pero, a pesar de que el autor sigue creando obra nueva, a juicio de la autora de esta tesis verdaderamente no suponen ya grandes novedades en cuanto a su innovación o evolución artística. El marco temporal determinado para esta tesis, por otro lado, permite tomar cierta distancia (aunque no mucha) con la que analizar su trayectoria y sus propuestas.

En esta tesis doctoral se quiere poner el foco sobre un determinado aspecto de la obra de Murakami Takashi, que no sólo puede ayudar a entender la importancia, significado o impacto de su obra, sino que, en un contexto de un departamento de Historia del Arte Contemporáneo en el que se presenta esta tesis, busca reivindicar el arte contemporáneo realizado más allá del centro, destacando la obra de un artista que, viniendo de ese supuesto margen, ha buscado precisamente instrumentalizar los discursos de centro y periferia en su propio beneficio. Como tal, es un artista que (independientemente de su origen y nacionalidad) se ha constituido en una figura clave en el devenir de las prácticas artísticas contemporáneas. Indudablemente, sus actividades han sido objeto de grandes alabanzas pero también de importantes críticas. A pesar de la opinión que de antemano pueda tener el lector sobre este artista, hay una interpretación indudable: Murakami pone sobre la mesa muchas de las cuestiones que rigen el mundo del arte en la actualidad, en el que los discursos de poder centro-periferia no están tan superados como debería ser, y en el que un artista como Murakami ha sabido sacar provecho de una visión mercantilista del arte y de una visión del arte como espectáculo. Creo que todas estas cuestiones justifican el desarrollo de una tesis doctoral centrada en su obra en el departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense.

Este trabajo, por tanto, ofrece un análisis detallado de la trayectoria artística de Murakami, sin embargo no pretende ser una tesis de catalogación completa de su obra en el período analizado. Murakami sigue creando, y lo hace a un ritmo frenético, facilitado principalmente por la infraestructura que ha construido, en la que cuenta con la colaboración de numerosos artistas. Esta tesis doctoral ofrece, no obstante, para el futuro estudioso de la obra de Murakami o aquel que pretenda desarrollar un estudio de otros aspectos de su obra, una valiosa e ingente recopilación de información respecto a su carrera, lo que le permitirá partir de este estudio. En el desarrollo de los distintos capítulos se realiza un análisis prolijo de muchas de las exposiciones en las que ha participado el artista y de la recepción crítica de sus propuestas, poniendo el foco sobre las cuestiones de identidad. Analizar todas hubiera desbordado la extensión de esta tesis. Sin embargo, en las notas a pie de página y en la bibliografía, se ofrece una extensa documentación sobre todas sus actividades.

Murakami es un artista ampliamente reconocido y con una gran presencia mediática. Al haber sido objeto de múltiples exposiciones, algunas de gran impacto mediático, es extensa la

literatura sobre su trayectoria, evolución estilística, principales logros y temáticas, etc. Una de las principales fuentes de información acerca de su obra es el catálogo de la exposición ©*Murakami*, organizada por el Los Angeles Museum of Contemporary Art. En dicho catálogo el interesado en la obra de Murakami puede encontrar no sólo una panorámica general de su obra más representativa-sino también amplios textos que analizan su obra, resumiendo su trayectoria y los principales logros del artista hasta esa fecha; además de una extensísima bibliografía, y de un detallado *curriculum vitae*, que incluye una relación muy detallada indicando las exposiciones en las que participó el artista hasta 2009.

Esta tesis doctoral se une a otros estudios de enfoque académico que se han realizado en diversas universidades internacionales sobre la figura de Murakami. En estos trabajos se ha estudiado la obra de Murakami desde distintos puntos de vista. Aunque en general se destaca en ellos la importancia de las cuestiones identitarias y el uso que el artista hace de ellas, lo que diferencia a esta tesis de las anteriores, es precisamente el estudio detallado que hace de esa confluencia de discursos: el que trata de imponer Murakami y al que está sujeto una vez que su obra es presentada en la escena internacional del arte. Creo firmemente que es fundamental estudiar ambas cuestiones para entender bien las propuestas de cualquier artista. Además, esta tesis ofrece información específica sobre la recepción de Murakami Takashi en nuestro país, especialmente en lo relativo a la edición de la exposición ©*Murakami* en Bilbao, en el año 2009.

Respecto a cuestiones formales relativas al desarrollo de la tesis, se ha optado por emplear el modo japonés de nombrar, utilizando primero el apellido seguido del nombre. A pesar de que el artista es frecuentemente nombrado como Takashi Murakami en la escena internacional del arte, desde un punto de vista académico se ha considerado más adecuado referirse a él siguiendo el método japonés, por lo que se referirá al artista a lo largo del texto como Murakami Takashi. Indudablemente esto ha determinado que todos los autores japoneses mencionados en el texto sean nombrados de la misma forma. Por supuesto en las citas se ha respetado el orden original.

Respecto al método para transcribir términos japoneses se ha optado por el método Hepburn, uno de los más utilizados. En esta tesis las vocales largas serán indicadas por medio del uso del circunflejo. Por otro lado, se han empleado las palabras que han sido adaptadas al castellano según el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española, en la versión digital accesible en Internet. Todas las palabras que no estén incluidas en dicho diccionario, en el texto de esta tesis, serán indicadas con el uso de cursiva. Por ejemplo, el diccionario incluye términos como manga, pero no *anime*. En el caso de manga, se trata de un artículo nuevo, anticipo de la 23ª edición, por ello en este texto se emplea sin cursiva.

Para la bibliografía se ha optado, de entre todos los sistemas posibles, el de la Universidad de Chicago. La razón principal es que este método prima la sencillez en la introducción de las

referencias bibliográficas en las notas a pie de página, remitiendo al lector al apartado final de Bibliografía, en el que puede localizar toda la información bibliográfica. Este método además no recurre al término «opus cit.», para remitir a una referencia previamente introducida. Este recurso, en una tesis de esta longitud supondría, a mi juicio, una dificultad lectora, ya que el lector está obligado a buscar la referencia indicada en las páginas anteriores.

Todas las citas en inglés han sido traducidas por la autora de la tesis, y el texto original se ha incorporado en las notas a pie de página, para que el lector pueda, si así lo considera, acudir al texto original. Esto supone una aportación de texto importante en las notas, por lo que también influyó en la elección del método de la Universidad de Chicago, por su claridad y concisión. En las notas a pie de página, además de estas traducciones y las referencias bibliográficas, se ofrece también explicaciones relativas a cuestiones culturales o ampliación de información que se ha optado no incluir en el cuerpo del trabajo. Por otro lado, en aras de una mayor claridad, se ha decidido iniciar la numeración de las notas a pie de página en cada capítulo, dada la extensión del trabajo y el número ingente de notas a pie de página.

Siguiendo el método Chicago para las referencias en las notas a pie de página, la primera vez que se cita una fuente, se ofrece toda la información relativa a esa publicación: autor, título completo, ciudad de publicación, editorial, año y páginas específicas. La siguiente ocasión en que la misma referencia sea utilizada, la información en la nota a pie de página será más breve: simplemente el apellido del autor, seguido del título resumido, y de las páginas específicas. En el caso de que la misma referencia sea empleada en dos notas a pie de página consecutivas, en la segunda nota se emplea el término *Ibid.*, seguido del número de páginas específicos. Aunque en el cuerpo del trabajo se han empleado las comillas latinas, en las referencias bibliográficas se ha respetado el uso de las comillas anglosajonas, que son las que se emplean en el método Chicago.

Las imágenes que han sido empleadas a lo largo del trabajo se acompañan de un breve pie de foto en el que tan sólo se indica el autor, título y fecha de creación. Al final del trabajo, antes de la Bibliografía, se ha incluido la lista de imágenes empleadas a lo largo del texto. En esta lista se incluyen los datos técnicos de cada obra de arte, además de indicar la fuente de donde ha sido tomada la imagen.

Finalmente, no quería terminar estas palabras introductorias sin dar las gracias a todas las personas e instituciones que me han ayudado en este largo camino. Para el desarrollo de esta investigación han sido clave el servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad Complutense de Madrid, que me ha permitido acceder a numerosísimas publicaciones a las que de otro modo hubiera sido difícil consultar. Además, la biblioteca del Museo Cento de Arte Reina Sofía, cuyos fondos sobre exposiciones de arte contemporáneo, incluido arte contemporáneo japonés, han sido fundamentales en esta investigación.

En especial, quiero dar las gracias a mi directora de tesis Carmen García-Ormaechea por su apoyo, consejos y guía en este largo viaje, que en muchos momentos parecía no tener fin, y a mi familia, quien me ha apoyado en todo momento. Siempre ayudándome a ver la luz al final del camino cuando parecía imposible, sin todos ellos este trabajo no hubiera sido posible.

PRIMERA PARTE

**LA IDENTIDAD COMO UN DISCURSO DE IDA Y VUELTA EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD JAPONESA Y SU
REFLEJO EN EL ARTE**

Capítulo 1: La configuración de la identidad en el Japón contemporáneo. Marco teórico

«Al preguntarme qué es el espíritu japonés, contestaré que es el fragante cerezo silvestre en el sol de la mañana»

Motôri Norinaga¹

«¿Alma japonesa!”, dice un repartidor de periódicos; “alma japonesa”, pronuncia un carterista. El “alma japonesa” atravesó de repente el mar. Hacen un discurso del “alma japonesa” en Inglaterra. Hacen un teatro del “alma japonesa” en Alemania. El general Togo posee un “alma japonesa”. Al preguntar cómo es el “alma japonesa”, se pasó diciendo solo que es “alma japonesa”. Después de caminar unos diez metros, se oyó una voz que dice: “Ejem”. ¿Lo triangular es el “alma japonesa” o lo cuadrado es el “alma japonesa”? El “alma japonesa” es un alma como lo indica su nombre. Puesto que es un alma que siempre flota en el aire. No existe nadie que no la pronuncie, pero tampoco existe nadie que la haya visto. ¿El “alma japonesa” será una especie de fantasma?».

Natsume Sôseki, *Soy un gato*²

«El repentino desarrollo de Japón ha sido más o menos un enigma para los observadores extranjeros. Es el país de las flores y los acorazados, del heroísmo gallardo y de las delicadas tazas de té, -la extraña zona fronteriza donde las sombras pintorescas se cruzan entre sí en el crepúsculo del Nuevo y Viejo Mundo. Hasta hace poco Occidente no ha tomado en serio a Japón. Es divertido descubrir en la actualidad cómo ese éxito que hemos logrado con nuestros esfuerzos por ocupar un lugar entre la familia de naciones, parece a los ojos de muchos como una amenaza para la cristiandad. En el misterio nada es improbable. La exageración es la cortesía que la imaginación ofrece a lo desconocido. ¿Qué dramáticas condenas, qué alabanzas absurdas no ha prodigado el mundo sobre el Nuevo Japón? Somos tanto el preciado niño del progreso moderno como una temida resurrección del paganismo –el Peligro Amarillo en sí»

Okakura Kakuzô, *The Awakening of Japan* (1904)³

¹ Citado en Tsunokawa Masaki, “La psicología de los japoneses ante el impacto de Occidente”, en *Japón y la Península Ibérica*, ed. Fernando Cid Lucas (Gijón: Satori Ediciones, 2011), 33–54.

² *Ibid.*, 53.

³ Okakura Kakuzô, *The Awakening of Japan* (New York: The Century Co, 1904), 3-4: «The sudden development of Japan has been more or less of an enigma to foreign observers. She is the country of flowers and ironclads, of dashing heroism and delicate tea-cups,—the strange borderland where quaint shadows cross each other in the twilight of the New and the Old World. Until recently the West has never taken Japan seriously. It is amusing to find nowadays that such success as we have achieved in our efforts to take a place among the family of nations appears in the eyes of many as a menace to Christendom. In the mysterious nothing is improbable. Exaggeration is the courtesy which fancy pays to the unknown. What sweeping condemnation, what absurd praise has not the world lavished on New Japan? We are both the cherished child of modern progress and a dread resurrection of heathendom—the Yellow Peril itself!».

La hipótesis de trabajo de la que parte esta tesis doctoral es que el artista japonés Murakami Takashi realiza un uso estratégico de la identidad cultural japonesa como un elemento esencial de su producción artística, y que en este proceso incluye la japonsización de su obra. Por otro lado, el artista ha sabido situar su obra dentro de la evolución de la historia del arte occidental, por medio de la inserción en su obra de referencias más o menos directas a obras, artistas o movimientos del arte occidental contemporáneo. Estas referencias rebajan el aire de japonsidad o de especificidad cultural de sus obras. Ambas estrategias le han servido para crear un producto artístico híbrido que ha podido situar con facilidad en el mercado internacional del arte, contribuyendo a su éxito fulgurante a partir de la década de 2000.

En este contexto, se entiende japonsización como un proceso por el cual el artista enfatiza aspectos que dotan a su obra de un «aroma» japonés. Es por ello por lo que se debe desarrollar dicho concepto de japonsización, que se encuentra estrechamente vinculado con conceptos de identidad, cultural y nacional, aspectos que son esenciales en el desarrollo y la evolución de Japón en su historia reciente. Podemos decir que, en el caso japonés, estas cuestiones han desempeñado un papel especialmente importante en su historia contemporánea, precisamente por la historia del país desde que abriera sus fronteras al mundo exterior en la segunda mitad del siglo XIX. El proceso de configuración de una identidad nacional moderna, en el caso japonés, está estrechamente vinculado con su relación (en ocasiones positiva, en ocasiones negativa) con Occidente. Por lo tanto, para entender las cuestiones identitarias en Japón es necesario entender el modo en que Occidente ha construido también una determinada imagen de lo japonés (su gente, sus costumbres, su cultura, en definitiva, su identidad). Además, este proceso debe ser situado dentro del fenómeno de la globalización, que está vinculado a la etapa del postcolonialismo y al desarrollo de modernidades múltiples y de procesos como la hibridación cultural. De todo este fenómeno tan complejo, para esta tesis, son de vital interés los aspectos relacionados con la cultura y, principalmente, con el arte.

La construcción y difusión de una identidad nacional, es decir, la proyección de una imagen identitaria vinculada a un determinado grupo (comunidad/cultura/nación), es un fenómeno que indudablemente afecta a todo país. En el momento actual, inmerso en el fenómeno de la globalización, debemos entender el concepto de identidad nacional, y en nuestro caso la japonesa, como un proceso simbólico en el que las identidades nacionales se ven tanto reforzadas como diluidas en la marea globalizadora, en un efecto de tira y afloja. La identidad no es algo estático o estable, sino que está sujeta a un proceso de transformación. En el caso japonés, ese tira y afloja se ha realizado en relación a Occidente y Asia. La identidad japonesa desde finales del siglo XIX siempre se ha articulado en torno a su posicionamiento respecto de

estas dos entidades.⁴ Dependiendo de su mayor o menor aproximación a cada una de ellas, la identidad japonesa ha oscilado hacia uno u otro extremo.⁵ Si todo individuo define su identidad frente a otro, y un país define su identidad respecto a otros países, Occidente (y principalmente Estados Unidos) ha sido el gran referente para el Japón moderno. Tal es la importancia de Occidente en la definición de lo japonés que se ha llegado a afirmar que es imposible concebir Japón sin su posicionamiento *vis-a-vis* con Occidente.⁶ En este proceso, Japón ha llegado incluso a «negar su condición asiática», tal y como se explicará más adelante. Tanto Asia como Occidente han fluctuado como alteridades positivas o negativas, dependiendo del momento histórico. Indudablemente, Asia es una entidad determinante en la configuración identitaria de Japón, sin embargo, esta tesis se va a centrar en la relación Japón-Occidente, entre otras razones, porque uno de los objetivos de Murakami Takashi ha sido lograr posicionar sus proyectos en la escena internacional del arte que, aun en la actualidad, está determinada por dictámenes occidentales. Por ello, el proceso de japonsización de la obra de Murakami, en gran medida, ha buscado apelar al gusto occidental por lo japonés. Y, en este sentido, la obra de Murakami se sitúa en una larga tradición por la que Japón (a través de distintas manifestaciones culturales) ha buscado apelar al gusto occidental, adaptándose a él.

Estas cuestiones sobre la identidad han propiciado en Japón múltiples reflexiones sobre, entre otros aspectos, qué es el «espíritu japonés» o el «alma japonesa». Estas reflexiones han sido constantes en la historia contemporánea de Japón, y podemos decir que han abundado especialmente durante aquellos momentos en que Japón se tuvo que enfrentar a culturas foráneas, que conllevaron períodos de asimilación y adaptación de lo extranjero. Esas reflexiones sobre el espíritu o el alma japonesa respondían a un deseo de definir una esencia autóctona que, a pesar de esos intensos procesos de adaptación de lo extranjero, había logrado pervivir.

Este posicionamiento vis-a-vis de Japón y Occidente, nos remite a la histórica fascinación de Occidente por Oriente, que se remonta siglos atrás, y que ha consolidado una división entre estas dos entidades, de la que aún hoy es difícil desprenderse. Estos dos grandes bloques son entidades ficticias, que se han consolidado con el paso del tiempo, a base de construir imágenes mutuas (en muchos casos simplistas y prejuiciadas) a partir de las cuales definir el «nosotros» en comparación/oposición con los «otros». Edward Said, con su *Orientalismo* (1978), dejó sentadas las bases para el análisis de estas imágenes construidas, y por ello será de sus teorías desde las se partirá para plantear la definición de la identidad japonesa y la japonsidad. Después de él, han surgido otros enfoques que no se han centrado sólo en la interpretación unidireccional desde Occidente, sino que plantean interpretaciones a partir de las cuales toda cultura puede erigirse

⁴ Se entiende aquí por «Japón», «Occidente» y «Asia» a construcciones culturales.

⁵ Prasenjit Duara, «The Discourse of Civilization and Pan-Asianism», *Journal of World History* 12, nº 1 (primavera 2001): 109.

⁶ Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing* (Chicago: Chicago University Press, 1995), 4: «Japan is literally unimaginable outside its positioning vis-à-vis the West».

como el «centro» desde donde construirá, no sólo imágenes del «otro», sino también imágenes de sí mismo. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por desbancar la imagen de «Occidente» como el centro, y del intento de las llamadas «periferias» por alzar la voz y ser reconocidas, Occidente sigue siendo el gran referente. Y desde luego sigue siendo así en el campo del arte contemporáneo, que es el que interesa en esta tesis doctoral.

Por lo tanto, estas cuestiones se refieren a la construcción de imágenes arquetípicas o imágenes que subyacen en el imaginario colectivo de una cultura. Imágenes inventadas que son asumidas como verdades, pero que en muchos casos, tal y como veremos en el ejemplo japonés, son creadas e inventadas por los agentes del poder, de acuerdo a unos intereses ideológicos. La cuestión sobre la identidad abarca múltiples aspectos, desde la identidad individual, la identidad colectiva, la identidad cultural de un país, etc. Respecto a la identidad colectiva, es indudable que todo estado tiene una identidad nacional que busca consolidar y proteger, sobre todo si dicha identidad se siente amenazada. Para lograr construir un sentido de nación unida, los estados y la intelectualidad logran construir, representar y diseminar una serie de ideologías, mitos y tradiciones inventadas.⁷ En este sentido se trata de «imágenes nacionales colectivas», que son «un producto creado tanto desde las propias naciones representadas como desde otras, para construir su propia identidad y “explotarla” (...). Son, de forma resumida, la visión que una nación tiene de sí misma y de las demás».⁸ Interesa resaltar aquí esta idea de «explotar la propia identidad», ya que es este uno de los aspectos que se van a analizar en Murakami Takashi: la instrumentalización y el uso estratégico que realiza de unos determinados aspectos de la identidad japonesa.

Es necesario insistir que estas imágenes colectivas pueden ser creadas sobre uno mismo o ser imágenes de uno mismo construidas por otros. En cualquier caso, dichas imágenes «generan comportamientos colectivos y procesos de construcción y reafirmación de identidades colectivas».⁹ Estas imágenes son engarzadas para crear una «imagen discursiva» que representa una determinada realidad. Estas imágenes discursivas «toman en muchos casos como referencia un imaginario social que se manipula y construye hasta que compone un discurso bien elaborado, dirigido a una finalidad concreta y bien conocida».¹⁰

Todas esas construcciones deben lograr convencer no sólo a los miembros de dicho estado, sino que son imágenes que además se proyectan hacia el exterior. Japón no es una excepción y el aspecto sobre el cual se quiere centrar esta investigación es el de la identidad cultural nacional japonesa y la definición de una idea de la «japonesidad» (*japaneseness*, según el término inglés). El concepto de japonesidad se define, según Iwabuchi Koichi, no sólo por la

⁷ Iwabuchi Koichi, “Complicit Exoticism: Japan and its other”, *Continuum. The Australian Journal of Media & Culture*. Vol. 8 nº 2 (1994), último acceso 6 de julio de 2015, <http://www.mcc.murdoch.edu.au/readingroom/8.2/Iwabuchi.html>, doi: 10.1080/10304312.2014.999885.

⁸ Anjhara Gómez Aragón, “Interpretaciones mutuas entre España y Japón: imágenes construidas”, en *Japón y la Península Ibérica*, ed. Fernando Cid Lucas (Gijón: Satori Ediciones, 2011), 60.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

distinción de «nosotros los japoneses» respecto del «otro» (principalmente Occidente), sino por el reconocimiento de esa diferenciación por parte del «otro»: «la “japonesidad” debe ser “imaginada” por el Otro así como por sus propios miembros, aunque de un modo diferente».¹¹

Además, debido a la fuerte influencia occidental experimentada desde finales del siglo XIX, podemos afirmar, tal y como ha señalado Brian Moeran, que es precisamente este contacto el que ha determinado el modo en que los japoneses se ven a sí mismos.¹² Esto ha llevado a algunos especialistas a afirmar que «la generalidad de los japoneses pone siempre mucho interés y atención en la imagen que proyectan de sí mismos hacia los demás, sobre todo si son occidentales».¹³

La invención de Japón como estado-nación y de la existencia del pueblo japonés como una etnia surge en el momento del contacto de Japón con Occidente a partir de finales del siglo XIX, ya que anteriormente estos conceptos no existían en Japón. Es, tras el contacto con Occidente y ante la amenaza de dominación por las potencias occidentales, cuando se empieza a definir la idea de Japón como una entidad nacional:

«al igual que otros estados colonizados o casi colonizados, Japón como “estado-nación” fue instaurado en respuesta a la amenaza de la dominación de las fuerzas europeas y americanas a mediados del siglo XIX. Podría argumentarse que no existió una noción discursiva unificada de los “japoneses” antes del siglo XVIII, y que la articulación de una etnia japonesa unificada con la “nación” para producir “cultura japonesa” es completamente *moderna*».¹⁴

En su relación con la cultura y el arte, las cuestiones identitarias cobran un nuevo valor en el mundo actual globalizado en el que la cultura, junto con otros muchos aspectos, está determinada por los flujos propios de la globalización; flujos por los que se producen múltiples y variados encuentros e intercambios entre distintas culturas. Podemos afirmar que Murakami Takashi asumió desde muy temprano esta condición de la globalización como una parte esencial de su obra. Aprovechando esos flujos el artista produce una obra de carácter híbrido, enfatizando su identidad japonesa como estrategia para consolidarse en el panorama artístico internacional. En este proceso lleva a cabo un proceso de «japonesización», al apelar al interés que despierta la cultura japonesa en Occidente. Murakami estaría sacando provecho del creciente interés generado en Occidente por la cultura popular contemporánea, encabezada por el manga y el *anime*, que cada vez cuentan con un número mayor de seguidores en Occidente. Pero también, de la

¹¹ Iwabuchi, “Complicit Exoticism”: «“Japaneseness” has to be “imagined” by the Other as well as by its own members, though differently».

¹² Brian Moeran, *Language and Popular Culture in Japan* (Manchester: Manchester University Press, 1989), 181-182.

¹³ Tsunokawa, “La psicología de los japoneses”, 37.

¹⁴ Ivy, *Discourses*, 4: «Like other colonized or near colonized polities, Japan as a “nation-state” was instaurated in response to the threat of domination by European and American powers in the mid-19th century. It is arguable that there was no discursively unified notion of the “Japanese” before the 18th century, and that the articulation of a unified Japanese ethnos with the “nation” to produce “Japanese culture” is entirely *modern*».

fascinación por la cultura clásica o tradicional de Japón, que ha ocupado un lugar destacado en el imaginario colectivo occidental desde finales del siglo XIX. Finalmente, el artista introduce en sus obras una serie de referencias (estéticas, estilísticas, teóricas, etc.) al arte contemporáneo occidental. El resultado es, por tanto, una obra de arte de carácter híbrido. En definitiva, el artista ha instrumentalizado estos referentes culturales para intentar influir o intervenir activamente en el modo en que su obra es recibida e interpretada en Occidente.

1.1. El discurso del orientalismo y sus variantes: occidentalismo, orientalismo reverso y auto-orientalismo

Para comprender el uso de la identidad que realiza Murakami Takashi en su obra, debemos hacer un análisis sobre la construcción de la identidad japonesa, abordando tres cuestiones fundamentales: cómo se ven los japoneses a sí mismos, cómo los japoneses quieren ser vistos, y cómo los japoneses son vistos desde Occidente. Como ya ha sido mencionado, en esta tesis las cuestiones sobre la identidad japonesa se van a centrar en la relación entre Japón y Occidente; no se va a profundizar en las cuestiones sobre la relación de Japón con su entorno asiático, aunque se mencionarán cuando sea necesario. La razón principal es precisamente porque uno de los principales objetivos de Murakami, ya desde los comienzos de su carrera, fue consolidar su posicionamiento en el mercado artístico internacional/occidental.

Para crear el entramado teórico necesario para defender la hipótesis de trabajo de esta investigación se debe partir del discurso del orientalismo, tal y como fue definido por Edward Said, ya que fue su texto el que sentó los cimientos para entender cómo las antiguas metrópolis presentaban, representaban e interpretaban a sus colonias. Los planteamientos teóricos de Said servirán para plantear la interpretación orientalista de Japón, a la que, como se verá, Japón buscaría adaptarse en algunos momentos. A continuación, se plantearán los distintos discursos que surgieron en respuesta o reacción a las tesis de Said, y que servirán también para encuadrar la construcción de la japonsidad desde Japón, pero también las imágenes de lo occidental forjadas en Japón, y que también contribuyen a definir lo japonés. Debemos plantear también cuestiones sobre las modernidades no-occidentales, los flujos transculturales propios de la globalización y el hibridismo cultural. Todas estas cuestiones, que afectan en gran medida a la cultura japonesa contemporánea, se pueden ver reflejadas en la obra de Murakami Takashi.

Es partir de finales del siglo XIX y del inicio de las relaciones entre Japón y Occidente, cuando se consolida la configuración de una imagen de Japón, sus gentes y su cultura, en el imaginario colectivo occidental. Todas las culturas no-occidentales son susceptibles de formar

parte del anhelo de lo exótico por parte de Occidente y Japón, desde luego, ocupó un lugar privilegiado desde su apertura al mundo occidental a finales del siglo XIX.

Aunque Japón nunca formó parte del territorio colonial de ningún país occidental, sí que podemos decir que, por su situación geográfica, el país se encontraba en la esfera del mundo colonial. Por ello, aunque nunca fue una colonia propiamente dicha, la relación que se estableció entre Japón y las diversas naciones occidentales sí que puede encuadrarse dentro del fenómeno del orientalismo, aunque siempre ocupando una posición extraña. Japón, desde finales del siglo XIX, ha sido una de las alteridades principales para Occidente. La imagen que Occidente ha tenido de Japón desde ese momento ha estado siempre marcada por cierta ambigüedad:

«ha sido vista como la cultura exótica del Japonismo estético (zen, kabuki, ceremonias de té, geishas). Y ha sido vista como una cultura extraña, una cultura marcial deshumanizada a la que temer (kamikaze, *ninjutsu*, samuráis). Su diferencia ha sido dominada por medio de la idea de una cierta ambigüedad misteriosa».¹⁵

Si el orientalismo define la alteridad en función de una serie de imágenes estereotipadas que se repiten hasta la saciedad, Japón (o la imagen que de Japón tenían en Occidente desde finales del siglo XIX) claramente se puede encuadrar dentro de este discurso.¹⁶ Japón ocupó un lugar privilegiado dentro del imaginario colectivo occidental, como cultura lejana y exótica, lo que se materializó en la moda por todo lo japonés. El Japonismo fue un movimiento estético por el que la moda por lo japonés influyó sobre las bellas artes y las artes decorativas de finales del siglo XIX; no sólo eso, sino que este fenómeno contribuyó a la consolidación de una imagen de lo japonés en el imaginario colectivo occidental. En este período el interés por Japón se centraba en el interés por su cultura más tradicional. Japón, por su parte, respondiendo a este interés occidental promocionó de manera activa en Occidente su cultura tradicional.

Por lo tanto, para analizar estas cuestiones es necesario partir de la figura de E. Said y su obra *Orientalismo*, fundamental para la fundación de los estudios postcoloniales. Japón, por su condición asiática, estaría dentro de la órbita de los países periféricos, colonizados y «exóticos» pertenecientes al ámbito de la disciplina del orientalismo, tal y como la planteó Said. Sin embargo, Japón ha ocupado siempre un lugar especial en su relación con Occidente.

En el año 1978 Said publicó su obra *Orientalismo* en la que realizaba un revelador análisis del modo en que las relaciones entre el Occidente colonizador y el Oriente colonizado se habían caracterizado por un discurso de poder en el que predominaban las imágenes estereotipadas y esencializadoras del «otro» frente al cual el «centro» definía su hegemonía política, económica y

¹⁵ David Morley y Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries* (London: Routledge, 1995), 147-148: «It has been seen as the exotic culture (zen, kabuki, tea-ceremonies, geishas) of aesthetic Japonisme. And it has been seen as an alien culture, a dehumanized martial culture (kamikaze, ninjutsu, samurai), to be feared. Its difference has been contained in the idea of some mysterious ambiguity».

¹⁶ No debemos dejar pasar el hecho de que, a su vez, Japón ha desarrollado un discurso orientalista sobre el resto de Asia.

cultural. Estas relaciones desiguales se podían encuadrar en el proceso de creación y consolidación de la identidad (nacional, cultural) de un país, por el cual otras culturas son representadas en base a estereotipos frente a los cuales, por antagonismo, definir lo propio. Según Said, los occidentales veían Oriente como una entidad geográfica, cultural, política, demográfica, sociológica e histórica sobre la que creían tener títulos tradicionales.¹⁷

El orientalismo había surgido en el ámbito académico y se había convertido en una disciplina de estudio e investigación por la cual el orientalista analizaba los vestigios de antiguas civilizaciones, ignorando el Oriente real y moderno. El poder de generalización del orientalista había convertido al no-europeo en un tipo indiferenciado, abstracto («el oriental», «el árabe», «el chino», «el japonés»), portador de «los valores, las ideas y las posiciones que los orientalistas, por su parte, habían encontrado en “Oriente” y habían transformado en una corriente cultural común».¹⁸ El orientalista se veía a sí mismo llevando a cabo la unión entre Oriente y Occidente, pero siempre reafirmando la supremacía tecnológica, política y cultural sobre Oriente.¹⁹ A partir del siglo XVIII, Oriente había sido re-descubierto por Europa, y había empezado a ser valorado como un paradigma de antigüedad y originalidad; admirado por los europeos, a la vez representaba aquello de lo que Europa debía distanciarse a través de su desarrollo industrial, económico y cultural.²⁰ Es decir, a través del proyecto de la modernidad.

El orientalismo tomó posesión de Oriente, lo domesticó formando un simulacro de Oriente que era reproducido en y para Occidente.²¹ Según Sakai Naoki:

«Oriente no es una unidad ni cultural, ni religiosa, ni lingüística, tampoco un mundo uniforme. El principio de su identidad reside fuera de él; lo que lo dota de un vago sentido de identidad es que Oriente es aquello que es excluido y objetivado por Occidente al servicio de su progreso histórico. Desde el comienzo, Oriente es una sombra de Occidente. Si Occidente no existiera, Oriente tampoco existiría».²²

El orientalismo finalmente saldría del ambiente académico y erudito en el que había surgido para convertirse en instrumento político de los estados que estaban inmersos en el proceso colonizador (principalmente Gran Bretaña y Francia, más tarde también Estados Unidos). Por ello, orientalismo e imperialismo van íntimamente unidos.

¹⁷ Edward W. Said, *Orientalismo* (Madrid: Debate, 2002), 296.

¹⁸ *Ibid.*, 335.

¹⁹ *Ibid.*, 328.

²⁰ Edward W. Said, “Orientalism reconsidered”, *Cultural Critique* 1 (1985): 94.

²¹ Said, *Orientalismo*, 228.

²² Sakai Naoki, “Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism”, en *Postmodernism and Japan*, ed. Miyoshi Masao y H. D. Harootunian (Durham y London: Duke University Press, 1989), 93-122: «The Orient is neither a cultural, religious, or linguistic unity, nor a unified world. The principle of its identity lies outside itself; what endows it with some vague sense of identity is that the Orient is that which is excluded and objectified by the West in the service of its historical progress. From the outset, the Orient is a shadow of the West. If the West did not exist, the Orient would not exist either».

Said enumera cuatro dogmas principales del orientalismo. Primero, el orientalismo establece una diferencia absoluta entre Occidente, representado como racional, desarrollado, humano y superior, frente a Oriente, representado como aberrante, subdesarrollado e inferior. Segundo, en el discurso orientalista, las abstracciones sobre Oriente son siempre preferibles al testimonio directo de las realidades orientales modernas. Tercero, Oriente es calificado siempre como eterno, uniforme e incapaz de definirse a sí mismo. Por ello, en el discurso orientalista se consolida un vocabulario generalizado y sistematizado para describir a Oriente desde un punto de vista occidental. Finalmente, el cuarto dogma, establece a Oriente como una entidad a la que hay que temer o controlar.²³

En este proceso, el orientalista desempeña un papel activo: él es el que escribe, representa, observa y estudia; frente a él, el oriental queda limitado a un papel pasivo: él es descrito, representado, fijo, estable y necesitado de investigación.²⁴ Es ésta una relación desigual, es más bien un monólogo, como dice Said, en el que no hay lugar para la dialéctica, el diálogo o la respuesta. Se trata de un discurso unidireccional, frente al cual el oriental se presupone pasivo.

Aunque el Oriente al que la obra de Said se refería era principalmente el de los países islámicos, sus razonamientos podían ser aplicados en general a la mayoría de países colonizados ya que «la delimitación del concepto Oriente y por lo tanto del orientalismo, es cultural y políticamente difusa».²⁵ Aunque Japón nunca fue un país colonizado²⁶ (salvo el período de ocupación norteamericana tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial), como país asiático se le puede incluir dentro del conjunto de países que fueron sometidos al discurso orientalista.

A lo largo de la historia, la seducción que este Oriente esencializado ha ejercido sobre Occidente no ha sido estática, sino que «ha exhibido una apariencia que refleja lo que Occidente ansiaba de una geografía casi mítica, lejana y misteriosa».²⁷ Hoy en día se sigue utilizando la imagen del Oriente lejano, misterioso e incomprensible, es decir, se sigue apelando a la sugestión del exotismo.

El exotismo es una de las herramientas del orientalismo y, en consecuencia, también del colonialismo. Por medio del exotismo se crea una visión idealizada de la alteridad en oposición a la que buscamos definir la identidad propia, proyectando nuestros propios deseos en una imagen de la realidad que no es neutral.²⁸ Según Beltrán Antolín:²⁹

«el exotismo, en tanto manifestación del orientalismo, se construye en base a

²³ Said, *Orientalismo*, 396-397.

²⁴ *Ibid.*, 406.

²⁵ Vicente David Almazán Tomás, "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo", *Artigrama* 18 (2003): 85.

²⁶ Y sí un país colonizador.

²⁷ Almazán Tomás, "La seducción de Oriente", 90.

²⁸ Joaquín Beltrán Antolín, "Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental", en *Nuevas Perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*, CEIAP - Colección Española de Investigación Asia Pacífico, número 2, ed. Pedro San Ginés (Valencia 2008): 31, último acceso 6 de mayo de 2015, <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v1/ceiap/capitulos/portada.pdf>

²⁹ *Ibid.*, 34.

proyecciones sobre cómo son o deberían ser los otros, siempre identificados como diferentes, sin apenas rastro de posibles lugares comunes, de prácticas semejantes, de representaciones equivalentes. De este modo, elabora discursos que refuerzan la alteridad, que excluyen al constatar lo que nos separa, y que anhela otro espacio y otro tiempo la mayoría de las veces imaginado al representar nuestras carencias, lo perdido ante el avance arrollador del progreso. Se recurre al exotismo para descubrir lo que no somos, o lo que es lo mismo, para reafirmar cómo somos, y en este acto que saca a relucir determinadas ausencias se proyectan anhelos de deseos, nostalgias, sueños. Es una vía de escape, en definitiva».

Es importante señalar que el exotismo, como el orientalismo, es un concepto de «ida y vuelta».³⁰ Es decir, todos podemos ser exóticos a los ojos de alguien poco familiarizado con nuestra cultura:

«cualquier objeto, cualquier persona, puede llegar a convertirse en “exótica” ya que, en el fondo, para el otro, para el diferente, todos somos “exóticos” y podemos acabar viendo el cuenco corriente en el que comemos diariamente tratado como una rareza prodigiosa».³¹

En las relaciones que Occidente mantiene con lo no-occidental, Occidente se establece como lo «normal», lo normativo, lo central, lo no-exótico, lo superior. En este juego desigual, el occidental, en su auto-impuesta normalidad y superioridad, se permite la licencia de descontextualizar, redefinir y resignificar al «exótico», dando lugar a malentendidos y equivocaciones: «nada es lo que parece sino aquello que el espacio, la distancia, las costumbres, la descontextualización en suma, resignifica».³²

Es preciso encuadrar el discurso del orientalismo dentro del proceso de la configuración del proyecto moderno en Occidente. Precisamente, éste será uno de los rasgos que diferenciarán a Occidente respecto a los países no-occidentales, que justificarán el fenómeno colonizador y que permitirá a Occidente mantener un discurso de superioridad respecto a Oriente: la modernidad es un fenómeno propio de Occidente; si un país no-occidental llega a modernizarse es gracias a las enseñanzas de los occidentales que, en su «benevolencia», quieren conducir a los países colonizados hacia ese mismo estado, aunque siempre guardando las distancias.

Occidente inventó la modernidad y por lo tanto, como explica David Morley, inventó también el espacio imaginario y la identidad descrita como «occidental»:

«el proyecto modernizador fue acumulativo, orientado al futuro, basado en la lógica de la progresión tecnológica y el progreso. Sus variados elementos fueron también diseñados para ser exportados y para trascender sus orígenes europeos y su exclusividad. Modernización y modernidad, con sus pretensiones de universalidad, podían ser transportados a otras culturas de acogida».³³

³⁰ Estrella de Diego Otero, *Quedarse sin lo "exótico" = Going Without the "Exotic"* (Lanzarote: Fundación César Manrique, 1999), 20.

³¹ *Ibid.*, 18.

³² *Ibid.*, 18.

³³ David Morley, “Techno-Orientalism. Japan Panic”, en *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, eds. David Morley y Kevin Robins (London: Routledge, 1995), 153: «the modernization

Sin embargo, ningún país colonizado debería superar al colonizador. Las colonias y sus habitantes debían seguir siendo lugares exóticos. La posibilidad de que el colonizado igualara o superara al colonizador creó en la identidad occidental desasosiego y ansiedad al cuestionar el mismo proyecto de modernidad. Numerosos autores han estudiado las respuestas de Occidente ante los intentos del colonizado de imitar y parecerse al colonizador, por ejemplo con el arma de la ridiculización: los esfuerzos de los colonizados resultan inútiles, son meras imitaciones grotescas.³⁴

La modernidad fue introducida en Asia a la fuerza, lo que resultó un proceso traumático. El proyecto de modernidad suponía los «valores universales» de la Ilustración europea. Estos supuestos «valores universales», que eran resultado de circunstancias y valores europeos locales, fueron impuestos en sociedades no-europeas a través del proceso de colonización a partir del siglo XVIII, sin tener en cuenta las circunstancias propias de esas sociedades, y hoy en día siguen siendo impuestos a través de la ideología neoliberal que acompaña al proceso de globalización.³⁵ En el caso concreto de Japón la modernidad llegó a través de la denominada diplomacia de los cañones, por la que el país, que se encontraba prácticamente aislado del mundo exterior desde el siglo XVII, fue obligado a abrir sus fronteras y establecer lazos comerciales desfavorables a finales del siglo XIX. A partir de este momento, se inició un proceso de modernización frenético, entendido como occidentalización, por el que muchas de las tradiciones y valores propios fueron abandonados en favor de la «modernidad», personificadas en la Ciencia y la Democracia.³⁶

El análisis que Said realizó del orientalismo contribuyó al debate sobre la universalidad de los valores del proyecto de la modernidad. Uno de los aspectos importantes de este debate fue la discusión sobre las distintas variaciones que el discurso del orientalismo ha producido.

Como ya se ha explicado, según la definición de Said, uno de los rasgos que definen las relaciones entre Occidente y los países no-occidentales es el de la ausencia de dialéctica: Occidente representa, Oriente es representado. Es decir, el orientalismo pretende que su discurso sea tan solo un discurso de ida. Sin embargo, en el debate surgido tras la publicación de su ensayo, desde distintos sectores se puso en cuestión esta pasividad por parte del oriental, saliendo a la luz adaptaciones del discurso orientalista que reflejan cómo en general las culturas no-occidentales respondieron ante el discurso orientalista de distintas formas. Para S. Golden, si el discurso orientalista forma parte de la modernidad, sus variantes contribuyen a la

project was cumulative, future-oriented, based upon the logic of technical progression and progress. Its various elements were also designed to be exported and to transcend their European origins and exclusiveness. Modernisation and modernity, with their claims to universalism, could be transposed to other host cultures».

³⁴ Blai Guarné, "De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista", en *Orientalismo [dossier en línea]*, Carles Prado-Fonts (coord.), *Digithum* 10. UOC (2008). Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/esp/guarne.pdf>.

³⁵ Sean Golden, "Orientalism in East Asia. A Theoretical Model", *Inter Asia Papers*, 12 (2009): 4. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/167306/219564>.

³⁶ *Ibid.*, 4.

posmodernidad.³⁷ Los principales discursos derivados del orientalismo son el occidentalismo, el auto-orientalismo y el orientalismo reverso.

En realidad debemos considerar tanto el orientalismo como sus variantes como distintos enfoques de un mismo fenómeno: la construcción de la identidad de una cultura respecto de otras por medio de la consolidación de imágenes construidas y estereotipadas de la alteridad y de uno mismo. En muchos casos, dichos discursos coexisten e incluso se confunden unos con otros. Todos ellos están basados en las relaciones de poder asimétricas y fluctuantes. Cada discurso responde a una ideología dominante y a los intereses propios. Además, las reacciones al orientalismo occidental cuestionan uno de los preceptos del orientalismo, según la definición de Said: la «alteridad» abandona su papel pasivo y adopta un papel activo tanto en su definición como en la definición de otras culturas. El discurso de ida del orientalismo debe por tanto enfrentarse con los discurso de vuelta. Es en este sentido en el que se pretende analizar la obra de Murakami en esta tesis: Murakami, un artista japonés (y por tanto de la periferia) adopta un papel activo en el modo de presentar su obra en el contexto internacional del arte, manipulando una serie de referentes para influir en el modo en que en Occidente se recibe e interpreta su obra.

Por lo tanto, todos estos discursos son fundamentales para entender los cambios en la interpretación de la identidad japonesa, tanto desde Occidente como para el propio Japón, desde finales del siglo XIX.

El occidentalismo sería el proceso por el cual culturas no-occidentales crean imágenes estereotipadas de Occidente, que son imágenes parciales, fijas e incluso distorsionadas. Estas imágenes pueden ser favorables u hostiles hacia Occidente, y están marcadas por el etnocentrismo.

El orientalismo reverso es un proyecto etnocentrista propio del poscolonialismo, por el cual un país no-occidental y dentro de la esfera del colonialismo occidental, convierte a Occidente en una alteridad negativa o inferior, principalmente por medio de imágenes estereotipadas y construidas de la cultura propia. En este proceso, el orientalismo reverso, se sirve del occidentalismo, al contraponer imágenes estereotipadas de la cultura propia a imágenes estereotipadas de lo occidental. A través de este proceso logra erigir su propia cultura como superior y al mismo tiempo defender la imposibilidad del entendimiento de una cultura por los no pertenecientes a esa cultura. Este discurso presupone la imposibilidad de los estudios culturales comparados. En este discurso podrían incluirse las teorías de *nihonjinron* o de lo japonés, que se explicarán más adelante.³⁸ Esta postura defendería que sólo nosotros nos podemos entender a nosotros mismos, por lo que, sólo los japoneses pueden estudiar, analizar,

³⁷ *Ibid.*, 6.

³⁸ *Ibid.*, 8.

en suma, comprender, lo japonés; si el concepto de conocimiento se identifica con el de autoridad, tal y como Said planteaba en *Orientalismo*, sólo los japoneses tienen la autoridad para hablar sobre Japón, y por lo tanto, cualquier extranjero, por muy experto que sea en la materia, no está alcanzando un conocimiento total de la cultura que está estudiando.³⁹

Auto-orientalismo (*self-orientalism*) sería la distorsión que realiza una cultura de sí misma de acuerdo al discurso orientalista occidental, para explicar y presentar dicha cultura a Occidente. Este discurso está basado en una relación asimétrica de poder, por el que Occidente sigue siendo la fuerza dominante.⁴⁰ El auto-orientalismo, o el «orientalismo de los orientales hacia sí mismos», engloba, por tanto, las representaciones estereotipadas de una determinada cultura, realizadas por integrantes de dicha cultura y que se adaptan a la imagen estereotipada del imaginario colectivo occidental. Es esta una de las cuestiones que se quieren destacar en esta tesis sobre la obra de Murakami Takashi. El auto-orientalismo reproduce imágenes reduccionistas, estáticas, atemporales de su propia cultura que se adaptan al gusto occidental. Este discurso se adapta y refleja el orden orientalista promovido por una hegemonía cultural occidental, pero también lo explota e invierte. En muchos casos, el auto-orientalismo busca la comercialización de esta imagen.⁴¹ Si, según E. Said, con el orientalismo el «otro» no fue el interlocutor de Occidente, sino su «otro» silencioso, con el auto-orientalismo, y en el contexto de la globalización, el «otro» recupera la voz que le había sido negada, y busca sacar provecho de esta imagen estereotipada de lo exótico, pero empleando el «idioma occidental»:⁴² «El Otro silencioso encontró su propia voz. Pero no está hablando en su propio idioma».⁴³ Si, como ya se ha mencionado, el exotismo es una herramienta del orientalismo, el auto-orientalismo se sirve de un auto-exotismo, un discurso exotizante de lo propio.

1.2 El discurso del orientalismo y sus variantes en la configuración de la identidad japonesa

Uno de los argumentos que se defienden en esta tesis doctoral es que en la práctica artística de Murakami Takashi se pueden percibir, por un lado, tácticas que pueden clasificarse como propias de los discursos del auto-orientalismo y del orientalismo reverso, y que por otro, en su presentación en Occidente, su obra está sujeta a interpretaciones estereotipadas que podrían clasificarse dentro de percepciones orientalistas de Japón y su cultura. Estos discursos, como ha quedado introducido en el apartado anterior, están relacionados con cuestiones sobre identidad. La identidad japonesa, en especial en su relación con Estados Unidos, es a su vez una cuestión

³⁹ John Timothy Wixted, "Reverse Orientalism", *Sino-Japanese Studies*, 2 (1989): 18.

⁴⁰ Golden, "Orientalism in East Asia", 8.

⁴¹ Chu Yiu-Wai, "The Importance of Being Chinese: Orientalism Reconfigured in the Age of Global Modernity", *Boundary 2* 35, 2 (Verano 2008): 186.

⁴² *Ibid.*, 206: «The silent Other found its own voice. But is not speaking its own language».

⁴³ *Ibid.*, 183-84.

capital en la obra de Murakami Takashi. Por todo ello, en este apartado se pretende profundizar en las cuestiones introducidas en el primer apartado sobre la configuración de las cuestiones identitarias, poniendo el foco sobre la historia contemporánea de Japón. Esto permitirá entender cómo estas cuestiones han quedado reflejadas en el devenir del arte contemporáneo de Japón, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, lo que será analizado en el segundo capítulo de esta tesis doctoral.

Es por tanto necesario entender el origen y la vigencia de algunas de las imágenes estereotipadas que desde Occidente se tienen y se han tenido de Japón, analizando distintos momentos clave en la historia de las relaciones entre Japón y Occidente, desde el inicio de la contemporaneidad en Japón; momentos que son clave para la conformación de determinadas imágenes de lo japonés por el imaginario colectivo occidental. Estas imágenes estereotipadas, resultado de interpretaciones orientalistas sobre Japón y su cultura, representan el discurso de ida en las relaciones Occidente-Japón, tal y como se establecieron desde mediados del siglo XIX: Occidente, en base a discursos de poder dominantes, erigido como centro, ha definido un Japón, en términos de diferencia y/u oposición con lo occidental, entendido como lo normativo y universal.

Hay que remontarse a los inicios de la contemporaneidad en Japón, en el período Meiji, ya que es ahí cuando se inicia la confrontación con Occidente. Durante los últimos años del siglo XIX se fue consolidando un nuevo Japón que es el que llevaría al país a iniciar su escalada imperialista a principios del siglo XX y que finalizaría dramáticamente con la Segunda Guerra Mundial y el lanzamiento de las bombas atómicas sobre suelo japonés. Los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial representan otro de los momentos clave de fuerte influencia occidental para la cultura japonesa. El crecimiento económico exponencial, iniciado a partir de la década de los 60, representa otro momento clave debido a que el poderío japonés comenzará a representar una amenaza para las potencias económicas occidentales. En las dos últimas décadas, Japón ha tenido que enfrentarse al estallido de la burbuja económica, la entrada en una profunda recesión económica, y el cambio del escenario internacional que ahora está fuertemente influido por la globalización y el crecimiento de otras naciones asiáticas vecinas. Indudablemente, todas estas cuestiones han tenido un impacto en la imagen que Occidente ha tenido de Japón.

1.2.1 El discurso de ida: Japón en el imaginario colectivo occidental

Hacia mediados del siglo XIX, Japón era todavía un país inmerso en un sistema feudal, que no había experimentado una revolución industrial. Salvo los escasos intercambios autorizados con comerciantes holandeses y chinos, que se venían desarrollando desde el cierre de las fronteras en el siglo XVII, el país se encontraba prácticamente aislado del mundo. El anuncio

de que este aislamiento pronto iba a llegar a su fin se produjo en el verano de 1853, cuando el Comodoro Matthew Perry amarró su escuadrón naval en la bahía de Edo. Perry había sido enviado por el presidente norteamericano Millard Fillmore para forzar un acuerdo diplomático y comercial entre Estados Unidos y Japón en defensa del libre comercio. Este hecho supuso el inicio del fin de toda una era en la historia de Japón, caracterizada por un aislamiento casi total de la comunidad internacional, que había durado más de dos siglos. En el año 1854 el gobierno del régimen militar de los Tokugawa se vio obligado a firmar el Tratado de Paz y Amistad con los Estados Unidos de América. Poco después se firmarían acuerdos similares con Inglaterra, Rusia y Holanda.

Este encuentro forzado con Occidente supuso para Japón el inicio de una etapa muy agitada en la que el país se vio sumergido en el proceso de transformación quizá más radical de toda su historia. En pocos años experimentó una serie de cambios profundos que marcaron el fin del período Tokugawa (1603-1868) y el inicio de la era Meiji (1868-1912). Uno de los cambios más significativos que experimentó el país fue la caída del régimen feudal de los sogunes Tokugawa y la restauración del poder imperial. Además, se inició un intenso proceso de modernización, entendido como la adopción indiscriminada de los modos occidentales (instituciones, costumbres, ideas) y, durante el momento inicial, el desdén hacia las tradiciones japonesas.

No obstante, la llegada del Comodoro Perry a las costas japonesas no supuso el primer encuentro entre Japón y Occidente. En el siglo XVI habían llegado a las costas del archipiélago navegantes procedentes de distintas naciones europeas. En el año 1543 llegaron los primeros comerciantes portugueses, seguidos en 1584 por comerciantes españoles. Los holandeses llegarían en el 1600 y los ingleses en 1613. Muchos de los extranjeros que visitaron el archipiélago japonés durante estos años, fundamentalmente comerciantes y misioneros, dejaron constancia escrita de sus experiencias en el país.⁴⁴

Este contacto inicial con algunas potencias occidentales fue interrumpido en el año 1636 por Iemitsu, el tercer sogún Tokugawa, quien impuso sobre el país la política de aislamiento nacional o *sakoku*. Con esta política aislacionista, que duró hasta la llegada de Perry, se prohibió la entrada de cualquier extranjero en el archipiélago y la salida de cualquier japonés. De esta forma se limitó radicalmente la presencia de foráneos en las islas y el único contacto que fue permitido

⁴⁴ Ver: Pilar Cabañas y Vicente David Almazán Tomás, "Mapas, mártires, embajadas y exotismo: la imagen de Japón en la cultura visual europea", en *Lacas Namban: Huellas de Japón en España, IV Centenario de la Embajada Keicho*, dir. Kawamura Yayoi (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 203–230; Elena Barlés, "Los textos impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al periodo Namban en España y su contribución a la creación de la imagen de Japón," en *Lacas Namban: Huellas de Japón en España, IV Centenario de la Embajada Keicho*, dir. Yayoi Kawamura (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013), 163–203; Michael Cooper, *They came to Japan. An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640* (Ann Arbor Michigan: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 1995).

por el gobierno del *sogún* o *bakufu* fue con comerciantes holandeses y chinos, y limitados exclusivamente al puerto de Nagasaki.

Sin embargo, este aislamiento auto-impuesto no supuso para Japón el desconocimiento de los avances que se iban produciendo en Occidente. La política de aislamiento nacional impuesta por el gobierno Tokugawa, no supuso el cierre total de Japón al mundo exterior. De hecho, los conocimientos occidentales continuaron llegando a Japón a través de Nagasaki, aunque fueron accesibles a un número reducido de japoneses. Como ejemplo, cabe mencionar que la primera cámara fotográfica parece que llegó a Japón en el año 1848, es decir, nueve años después del invento de Daguerre (1839) y cinco años antes de la llegada del comodoro Perry.⁴⁵

Como se ha explicado anteriormente, durante el periodo Tokugawa el puerto de Nagasaki representó la única puerta de entrada y salida en el conocimiento mutuo entre Japón y Occidente. Aunque los contactos fueran muy limitados, ya se configuraron imágenes de lo japonés en Occidente y de lo extranjero en Japón.

Por un lado, desde Occidente ya se había formado una imagen de Japón en el imaginario colectivo antes de la llegada de Perry al archipiélago nipón. A pesar de que durante el periodo anterior a la apertura de Japón, los occidentales no tenían acceso directo a información sobre Japón, sí que se habían publicado en la primera mitad del siglo XIX algunas obras que ofrecían una visión de Japón, su historia, costumbres y cultura. Obviamente, la información que se recogía en estos textos no procedía de la experiencia directa, sino de fuentes anteriores, concretamente las narraciones de aquellos extranjeros que pisaron tierras japonesas antes de que la política de *sakoku* fuera introducida. Por ello, incluso antes de la llegada de Perry, Japón ya ocupaba un lugar en el imaginario occidental y se habían generado unas expectativas sobre lo que los viajeros que comenzarían a visitar Japón, cada vez en mayor número, esperaban encontrar; expectativas que no se ajustaban a la realidad.

Por su lado, los japoneses también se habían formado una imagen del «extranjero» antes de la llegada de Perry. Podríamos pensar que para el común de los japoneses su mundo se reducía no sólo al archipiélago japonés, sino a la aldea o ciudad en la que habían nacido, y que la existencia de un mundo exterior, más allá de sus fronteras y de China (hasta ese momento, el gran referente para Japón en distintas épocas de su historia), era probablemente inimaginable. Sin embargo, puede que la mayoría de los japoneses no tuviera acceso directo a los extranjeros residentes en Nagasaki, pero la figura del extranjero sí que estuvo presente en el imaginario colectivo japonés durante el periodo Tokugawa. Suzuki Keiko⁴⁶ ha demostrado cómo existió durante este periodo la figura del «extranjero» o *tōjin*, que era una categoría general que

⁴⁵ John Clark, John Fraser y Colin Osman, "A revised chronology of Felice (Felix) Beato (1825/34?-1908?)", en *Japanese Exchanges in Art 1850s-1930s*, ed. John Clark (Sydney: Power Publications, 2001): 89.

⁴⁶ Suzuki Keiko, "The Making of *Tōjin*: Construction of the Other in Early Modern Japan", *Asian Folklore Studies*, 66 (2007): 83-105.

amalgamaba la figura de las distintas nacionalidades extranjeras con las que tenía contacto el Japón Tokugawa: Corea, China, Ryukyu, Ezu (Ainus) y Holanda. Esta figura del extranjero tenía connotaciones negativas, a veces incluso mágicas, y apareció representado en numerosas ocasiones tanto en la literatura como en el arte del periodo Tokugawa.

En Europa ya se había desarrollado un gusto por la cultura material de Asia. Durante los siglos XVII y XVIII, ligado a la expansión europea por el mundo, se produce el fenómeno de la *Chinoiserie*, que ha sido ampliamente estudiado. La pasión y la seducción que despertó el arte oriental en Europa hasta el siglo XIX estaba motivada principalmente por «el encanto de lo exótico y la pasión por la “rareza”». ⁴⁷ El Lejano Oriente se convirtió en un proveedor de objetos de lujo y de materiales suntuosos, y lo oriental se convirtió en un signo de riqueza y poder. China y sus emperadores se convirtieron para los monarcas absolutistas en un arquetipo de Oriente. Objetos de origen o inspiración china, principalmente porcelanas y lacas, se emplearon en la decoración de las estancias palaciales. ⁴⁸ En Asia surgieron talleres especializados en la producción de objetos adaptados al gusto occidental, y en Occidente se impulsó la producción de objetos de clara inspiración china. ⁴⁹

Hacia la segunda mitad del siglo XIX China, como objeto de seducción y fuente de inspiración, perdió fuerza en favor de Japón, y la moda por lo japonés saltó de los salones palaciales a los salones de la burguesía. El Japonismo se extendió desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el período de Entreguerras. Como ya ha sido ampliamente documentado, diversos aspectos de la vida cultural occidental de finales del siglo XIX estuvieron marcados por el Japonismo: arte, carteles, textiles, joyas, literatura, música, mobiliario... ⁵⁰

El Japonismo puede ser estudiado como un género, en el que se produce la utilización de objetos y temática japonesa: flora y fauna (cerezos, lirios, crisantemos), vestimenta femenina (kimonos, abanicos, quitasoles) y decoración de interiores (biombos y tibores). Por otro lado, el Japonismo puede ser también estudiado como una influencia estilística, como por ejemplo el predominio del dibujo lineal o los colores planos. Esta influencia estilística actuó de catalizador para la renovación del arte finisecular. ⁵¹ La influencia japonesa como fuerza renovadora queda

⁴⁷ Eva Fernández del Campo, “Las fuentes y los lugares del ‘Japonismo’”, *Anales de Historia del Arte* 11 (2001): 329.

⁴⁸ Almazán Tomás, “La seducción de Oriente”, 90.

⁴⁹ *Ibid.*, 92.

⁵⁰ El fenómeno del Japonismo ha sido ampliamente estudiado. Como ejemplo, se destacan las siguientes publicaciones: Vicente David Almazán Tomás, ed., *Arte japonés y Japonismo* (Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014); Ricard Bru i Turull (et. al.), *Japonismo. La fascinación por el arte japonés* (Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013); Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*. (London: Phaidon, 2007); Vicente David Almazán Tomás, *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935). Introducción a las revistas ilustradas como fuente de documentación de Japón y el “Japonismo.”* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2001); Siegfried Wichmann, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858* (London: Thames & Hudson, 1999); Julia Meech, *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts: 1876-1925* (New York: Harry N. Abrams, 1990); *Le Japonisme* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988); Gabriel P. Weisberg, *Japonisme: Japanese influence on French Art, 1854-1910* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975).

⁵¹ Almazán Tomás, “La seducción de Oriente”, 92. Ver también notas 60 y 61 en la misma página.

claramente reflejada en movimientos artísticos como el Impresionismo, el Post-Impresionismo o el Simbolismo.

El Japonismo, que puede ser considerado como el primer *boom* contemporáneo por lo japonés en las principales naciones occidentales, no fue sólo un movimiento estético. La moda por lo japonés contribuyó a crear imágenes estereotipadas de Japón y por ello se puede encuadrar dentro del fenómeno del orientalismo. Muchas de las imágenes estereotipadas que surgieron en este momento han perdurado hasta hoy.

Distintos fenómenos contribuyeron a hacer más accesible la cultura japonesa a las naciones occidentales en este momento: las mejoras en los medios de transportes que facilitaron los viajes intercontinentales; las Exposiciones Universales, que trajeron muestras de la cultura material de países lejanos, facilitando el contacto con el público general; la llegada de arte, de mayor o menor calidad; el desarrollo de colecciones privadas y públicas; la fotografía; las publicaciones periódicas, que ofrecían no sólo información escrita sino también reproducciones visuales, etc. Pero es necesario destacar que, como señaló Said respecto al objeto de estudio de los orientalistas, no necesariamente había una conexión entre el Japón real y el Japón imaginado por los japonistas.

El Japón real sólo lo conocieron los europeos y norteamericanos que visitaron el país, ya fuera por motivos profesionales (diplomáticos, militares, comerciantes), o por placer. La ruptura del aislamiento japonés se produjo en un momento en el que, en el marco internacional, se fueron facilitando poco a poco los viajes transcontinentales, desde Europa y los Estados Unidos de América. Como consecuencia, multitud de viajeros europeos y americanos con medios económicos se lanzaron a viajar por el mundo conocido, aprovechando las mejoras en los medios de transporte y comunicación, y Japón se convirtió en uno de los destinos favoritos.⁵²

Las expectativas de muchos de estos viajeros estaban condicionadas por el Japón reflejado en *ukiyo-e hanga*, la estampa xilográfica del mundo flotante. Estas imágenes habían comenzado a llegar a Europa hacia mediados del siglo XIX, comercializadas a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales y habían cautivado la imaginación de los occidentales.⁵³ Tuvieron un papel fundamental en la percepción que desde Occidente se tenía de la cultura japonesa y de su arte. El mundo recreado por Utamaro, Hokusai o Hiroshige reflejaba el Japón del período Tokugawa; sin embargo, el mundo al que se enfrentaron los viajeros europeos a partir de 1868 fue el Japón Meiji. Es decir, para estos viajeros de lo exótico la imagen de Japón con la que llegaban al país ya no se ajustaba a la realidad japonesa. Muchos se sintieron enormemente decepcionados ante este nuevo Japón que, casi con un complejo de inferioridad, estaba realizando un enorme esfuerzo por equipararse a las naciones occidentales.

⁵² Christine M. E. Guth, *Longfellow's Tattoos* (Washington: University of Washington Press, 2004), 3–50.

⁵³ Fernández del Campo, "Fuentes y los lugares del 'Japonismo'", 330-332.

Vemos en esta actitud, aquel desasosiego y ansiedad antes mencionado en relación a los intentos de los países colonizados por imitar y parecerse al colonizador. Este sentimiento de decepción ante el desajuste entre el Oriente imaginado y el Oriente real es característico de la sensibilidad orientalista. Según Said:

«el recuerdo del Oriente moderno entra en conflicto con la imaginación, hace que se vuelva a la imaginación, que es un lugar más propicio para la sensibilidad europea que el Oriente real. Para una persona que nunca ha visto Oriente, dijo Nerval una vez a Gautier, un loto siempre será un loto, para mí es solo una especie de cebolla».⁵⁴

La desilusión ante el Japón real queda muy bien reflejada en las palabras de numerosos viajeros extranjeros. Se puede afirmar que en la mayoría de estos viajeros de lo exótico, este sentimiento de decepción surgió al comprobar, desde el mismo momento de desembarcar en sus puertos, cómo este país, que en su imaginación se esperaba tan exótico y extraño, resultara extrañamente tan familiar. Por ello las naciones occidentales valoraron negativamente y con escepticismo, los (vertiginosos) avances de Japón, en muchos casos ignorando este esfuerzo. Este sentimiento queda perfectamente reflejado en las líneas iniciales de *Japoneries d'automne* de Pierre Loti, quien visitó Japón en varias ocasiones entre 1885 y 1901: «Hasta estos últimos años, era inaccesible a los europeos, misteriosa; ahora, se va en tren; esto es tanto como decir que se ha vulgarizado, decaído, acabado».⁵⁵

La mayoría de los japonistas, sin embargo, no llegaron a visitar Japón y por lo tanto no tuvieron que enfrentarse al Japón real, refugiándose en el Japón imaginario. Su contacto con la cultura material japonesa era canalizado a través de las Exposiciones Internacionales, las tiendas que comenzaban a vender estos objetos y algunas colecciones particulares. Además cada vez había mayor información sobre Japón, información que llegaba a través de distintas vías. Por una parte muchos de los viajeros que visitaron el archipiélago en la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo Pierre Loti, Lafcadio Hearn o Rudyard Kipling, dejaron constancia escrita de las experiencias vividas en las islas y sus impresiones del viaje. Tras el regreso a sus países de origen, estos escritos se convirtieron en fuentes de información sobre la realidad japonesa, en muchos casos sin tener en cuenta si la información aportada era verídica o no. La fotografía de viaje también fue una fuente fundamental para consolidar la imagen de lo japonés en el imaginario occidental.

Debemos situar las obras literarias de autores como Loti o Hearn, como ejemplos de textos orientalistas sobre Japón que proliferaron tras la apertura del país a Occidente. En estos textos se enfatiza el carácter exótico e idealizado de la cultura nipona y se transmite la idea de la pérdida del Japón tradicional por la marea occidentalizadora.

⁵⁴ Said, *Orientalismo*, 145.

⁵⁵ Pierre Loti, *Japón en Otoño* (Barcelona: Ediciones Abraxas, 1988), 13.

Todos estos factores contribuyeron a incrementar la moda por todo lo japonés, que se fue extendiendo por los salones de la alta burguesía y por los círculos de intelectuales y artistas, especialmente en Francia e Inglaterra, pero también en Estados Unidos. Esta moda residía fundamentalmente en una admiración por el mundo estético nipón. Este país, cuya cultura era prácticamente nueva para Occidente, fue valorado desde un punto de vista romántico como un paraíso terrenal cuyos habitantes poseían un enorme talento artístico y una gran sensibilidad, propios de una cultura no contaminada por la revolución industrial.⁵⁶ El contacto creciente con el arte de Japón sirvió como inspiración para la creación de numerosas obras artísticas, literarias o musicales, como la novela *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti, la ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini o la opereta *El Mikado*, de W. S. Gilbert y Arthur Sullivan. En las artes visuales numerosos artistas también encontraron inspiración en el mundo artístico japonés, como por ejemplo James McNeill Whistler, en su obra *Caprice in purple and gold. The golden screen* (1865); J.J. Tissot, con su *Japonaise au bain* (1864); o Claude Monet, en su *Retrato de Madame Monet con kimono (La Japonaise)* (1876).

No hay que olvidar que el culto a Japón a finales del siglo XIX está vinculado con la tendencia finisecular a mirar hacia otras culturas consideradas más primitivas, buscando un mundo que no hubiera sido contaminado por el materialismo y la tecnología, y lo que empezaba a ser interpretado como la decadencia de la civilización occidental. Sin embargo, Japón no era valorada como una cultura primitiva; al contrario, se la apreciaba como una civilización rica y compleja. Lo que la vinculaba con este Movimiento Primitivista era que era valorada como una cultura que todavía vivía en comunión con la naturaleza.⁵⁷

Esta contextualización sobre el Japonismo es necesaria, ya que Murakami Takashi, en su teorización sobre el movimiento *superflat* y sobre la identidad cultural japonesa se remonta en algunos aspectos al momento de la apertura de Japón a Occidente, llegando a reflexionar sobre el Japonismo. Es más, el propio artista ha llegado a hablar de un neo-japonismo, y en algunas ocasiones, sus obras han sido interpretadas como exponentes de una nueva oleada de fascinación por lo japonés, y por lo tanto, el artista ha sido visto como una fuerza motora de este nuevo japonismo o neo-japonismo.⁵⁸

Más allá de esta moda por lo japonés, la actitud con la que los europeos y norteamericanos miraban a Japón en este período variaba desde altas dosis de condescendencia hasta sorpresa, interés e incluso admiración por los esfuerzos que el país estaba llevando a cabo para modernizarse a través de una larga lista de reformas que evitaron que el país cayera bajo el

⁵⁶ J. P. Lehman, "Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan", *Modern Asian Studies* 18, 4 (1984): 762.

⁵⁷ Susan J. Napier, *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West* (New York y Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008), 49.

⁵⁸ Almazán Tomás, Vicente David, "Del Japonismo al Neojaponismo: evolución de la influencia japonesa en la cultura occidental". En *Japón y el mundo actual*, eds. Elena Barlés y Vicente David Almazán Tomás (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010), 871-912.

yugo del colonialismo imperial. Hacia principios del siglo XX, esta actitud fue variando hacia un alto grado de respeto marcado por la estupefacción e incluso el temor ante la capacidad militar demostrada en sus victorias frente a China (1896) y más tarde Rusia (1904). Japón se había convertido en una potencia militar y debía empezar a ser tomada en serio. Los triunfos militares e industriales japoneses eran un reflejo no sólo del progreso de Estados Unidos y de las principales naciones europeas, sino también de sus propios excesos; y era este un reflejo inquietantemente incómodo.⁵⁹ Frente al Japón moderno cada vez menos atractivo, el Japón tradicional siguió ocupando un lugar privilegiado en el gusto occidental.

La influencia japonesa sobre la cultura euro-americana perduró en las primeras décadas del siglo XX. En el campo de la literatura modernista, el haiku fue una influencia importante en la renovación de la poesía, como queda reflejado por ejemplo en la poesía de Ezra Pound. También el teatro *Nô* ejerció una notable influencia sobre el poeta irlandés W. B. Yeats. En el campo de la arquitectura, es también ampliamente reconocida la influencia que la arquitectura tradicional japonesa ejerció sobre la obra de Frank L. Wright y sobre algunos arquitectos del Movimiento Moderno.

Durante las primeras décadas del siglo XX, con la escalada militar y nacionalista practicada por Japón, empezó a cambiar la actitud occidental hacia el país asiático, ante la amenaza que su dominio militar suponía para los intereses europeos y norteamericanos. Surgieron actitudes muy negativas, en la mayoría de los casos dominadas por el racismo, que a su vez contribuyeron a aumentar las políticas agresivas por parte del gobierno japonés que culminaron con la invasión de China y la participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial.⁶⁰ Durante la contienda mundial se multiplicaron las imágenes estereotipadas de los japoneses, como parte de la propaganda de guerra y especialmente en Estados Unidos. Este tipo de imágenes estereotipadas eran habituales en la propaganda de guerra en todos los bandos. En el caso de la construcción de imágenes estereotipadas de los japoneses, estas se recrudecieron especialmente después del ataque sorpresa a Pearl Harbour. Se difundieron imágenes de los soldados japoneses como monstruos, como hombres simiescos o como encarnación del “peligro amarillo”.⁶¹

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la percepción que se ha tenido de Japón hasta nuestros días fue variando en fases en las que Japón era alabado o denostado, aplaudido o criticado, principalmente en función de cómo la situación económica japonesa afectaba a las grandes economías occidentales, principalmente Estados Unidos (“Japan bashing” o “cool Japan”).

Un momento en el que volvieron a intensificarse las visiones negativas sobre Japón fue en los años 80 del siglo pasado. Por aquellas fechas, desde Occidente se volvieron a consolidar

⁵⁹ *Ibid.*, 55.

⁶⁰ *Ibid.*, 15.

⁶¹ *Ibid.*, 81.

imágenes estereotipadas de corte negativo sobre Japón. Japón, partiendo de un país devastado por la guerra mundial, en menos de 40 años se había convertido en una superpotencia económica. Este crecimiento económico desmesurado, empezó a ser interpretado como una amenaza, especialmente para los intereses de los Estados Unidos: Japón había empezado a exportar productos tecnológicos como equipos de música, cámaras fotográficas o coches, cuya producción había sido hasta entonces dominio exclusivo de Estados Unidos y Europa. Como reacción se empezó a acusar a los japoneses de juego sucio: por un lado se les acusaba de exportar productos a bajo precio, con lo que conseguían hacerse con el mercado, y por otro lado, de poner muchas trabas burocráticas para dificultar la entrada de productos occidentales en Japón.⁶² No sólo esto, sino que el inmenso poder económico japonés en los años 80 le llevó a comprar algunos de los iconos de la cultura norteamericana: en 1989 Sony Corporation compró el estudio Columbia Pictures y la Mitsubishi Estate Company compró el Rockefeller Center de Nueva York.⁶³ Los japoneses parecían estar comprando el alma norteamericana. Se consolidó la imagen estereotipada del *sarariman* o *salary man*: se retrataba a los japoneses como trabajadores robotizados, adictos al trabajo, animales económicos concentrados en el crecimiento del Producto Interior Bruto a cualquier precio, viviendo en megalópolis futuristas.⁶⁴ Según Artur Lozano:

«se acusaba a los japoneses de egoísmo; de buscar el enriquecimiento a cualquier precio (y, especialmente, a costa del ecosistema); de sacrificar las emociones y las relaciones sociales; de convertirse en máquinas, entes mecanizados (se arguye que prescinden de “lo que nos hace humanos”, y así se facilita la tarea de deshumanizarlos). Todo ello a cambio de productividad, eficiencia y unas décimas en el margen de beneficio».⁶⁵

Como explica D. Morley hay que entender estas imágenes tan negativas dentro de un marco muy específico en el que el proyecto moderno euro-americano se empezaba a ver amenazado, lo que causaba un sentimiento de desasosiego. El proyecto moderno era una invención occidental y uno de sus pilares era el avance tecnológico. Japón parecía haber superado a Occidente en este sentido: «Japón ahora se ha modernizado hasta el punto de parecer posmoderno, y es su futuro el que parece ser una medida actual para todas las culturas. Y, por lo tanto, la base de la identidad occidental es puesta en cuestión».⁶⁶

⁶² *Ibid.*, 91.

⁶³ Stephanie Strom, “Japanese buy New York cachet with deal for Rockefeller Center”, *The New York Times*, 31 de octubre de 1989, último acceso 6 de mayo de 2015, <http://www.nytimes.com/1989/10/31/business/japanese-buy-new-york-cachet-with-deal-for-rockefeller-center.html>.

⁶⁴ Morley, “Techno-Orientalism”, 150-154.

⁶⁵ Artur Lozano Méndez, “Genealogía del Tecno-Orientalismo”, *Inter Asia Papers*, 7 (2009): 19-20. Último acceso: 6 de mayo de 2015. <http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/133168/183189>.

⁶⁶ Morley, “Techno-Orientalism”, 153: «Japan has now become modern to the degree of seeming postmodern, and it is its future that seems to be a current measure for all cultures. And, thereby, the basis of Western identity is called into question».

El poderío económico y tecnológico japonés ponía en cuestión y desestabilizaba la dicotomía histórico-geográfica en la que se sustentaba la modernidad: Occidente/Oriente, modernidad/pre-modernidad, superior/inferior. Japón ya no parecía encajar en este esquema:⁶⁷ «la realidad difícil de digerir es que Japón, la más oriental de las culturas orientales, a medida que poco a poco supera a las economías de Occidente, puede que ahora se haya convertido en la más (pos)moderna de todas las sociedades».⁶⁸

Esta reacción negativa fue definida por Morley y Robinson como tecno-orientalismo.⁶⁹ El discurso del tecno-orientalismo incorporaba al discurso orientalista los elementos de vanguardia tecnológica y eficacia empresarial como rasgos «esenciales» de la identidad japonesa. La correspondencia inequívoca entre los términos Occidente-Modernidad-Progreso, que era uno de los pilares fundamentales del proyecto moderno, había sido puesta en entredicho por Japón.⁷⁰ Es decir, el discurso del tecno-orientalismo surge como reacción ante una de las creencias fundamentales del orientalismo: Oriente nunca puede superar a Occidente:

«lo que está en juego es nada menos que la identidad de la modernidad occidental. Fue Occidente quien creó la modernidad y la modernidad siempre ha estado asociada con ese espacio imaginario y esa identidad llamada “occidental”. (...) Japón ya no puede ser tratada simplemente como un imitador o un plagiador de la modernidad occidental. No es posible desestimar la modernidad japonesa como una especie de anomalía. Su distinción exige que la tomemos en serio».⁷¹

A finales del siglo XX se produjo en Europa la reconstrucción de una identidad colectiva, influida por la globalización mediática y cultural, que tuvo como resultado la reformulación de la representación de la alteridad, frente a la cual reconstruir el discurso de superioridad propio del orientalismo. Así, Japón se configuró como un «otro emergente» en este proceso. Sin embargo, la peculiaridad de este nuevo «otro» es que Japón logró en la segunda mitad del siglo XX consolidar un desarrollo tecnológico que le llevó a superar a Occidente. En este sentido, el término acuñado por Morley y Robinson, podríamos reconvertirlo en «tecno-japonesismo» en tanto que es Japón el primer país que, por su avance tecnológico, empieza a ser visto como una amenaza para la hegemonía occidental. Más tarde, otras zonas de Asia, como China, Taiwán, Hong Kong o Corea del Sur, han seguido la estela marcada por Japón en el desarrollo tecnológico. El término «tecno-orientalismo» se refiere a las reacciones negativas de un Occidente que ya no puede presumir de

⁶⁷ *Ibid.*, 159-160.

⁶⁸ *Ibid.*, 160: «The unpalatable reality is that Japan, that most Oriental of Oriental cultures, as it increasingly outperforms the economies of the West, may now have become the most (post)modern of all societies».

⁶⁹ Morley, David. “Techno-Orientalism”.

⁷⁰ Lozano, “Genealogía”, 1.

⁷¹ Morley, “Techno-Orientalism”, 147-173: «What is at stake is the identity of Western modernity, no less. It was the West that created modernity and modernity has always been associated with that imaginary space and identity called “Western”. (...) Japan can no longer be handled simply as an imitator or mimic of Western modernity. It is not possible to dismiss Japanese modernity as some kind of anomaly. Its distinctness insists that we take it seriously».

superioridad tecnológica y material, ante el avance imparable de estas potencias asiáticas.⁷² En respuesta a esta realidad, Occidente responde con el discurso del tecno-orientalismo, que ofrece imágenes de un Japón (y de otros países asiáticos) tecnológico deshumanizado.⁷³

Hasta los primeros años de la década de los 90 dominaron estas visiones negativas del tecno-orientalismo. En España, un ejemplo interesante es el video del tema musical del grupo Mecano titulado *Japón*, fechado en 1984. En este video podemos ver la imagen deshumanizada de los japoneses, trabajando como robots, produciendo en sus fábricas productos tecnológicos como cámaras de fotos o microchips, contaminando el entorno natural y viviendo en ciudades superpobladas y deshumanizadas. Es interesante ver cómo aun en la década de los años 80 se sigue recurriendo a la imagen de Japón como un pueblo militarizado, como vemos en este videoclip, con las imágenes intercaladas de bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, o las imágenes de artes marciales tradicionales, como el sumo o el kendo. En uno de los versos se dice: «Unos dicen que son fieles al emperador/otros dicen que son fieles al ordenador». Con estas palabras se está dando a entender que los japoneses han sustituido su lealtad fiel al emperador (que llevó al país a funestas consecuencias en la Segunda Guerra Mundial), por su lealtad hacia la tecnología, pero que el fin es el mismo: conquistar el mundo, esta vez en el campo tecnológico y económico. Vemos también reflejado en este video musical la dicotomía que perdura hasta el día de hoy de contrastar este mundo tecnológico deshumanizado con el Japón milenario y tradicional. Esta canción es un claro ejemplo de tecno-orientalismo muy interesante.

Las voces negativas sobre los japoneses se continuaron hasta los años 90, como queda reflejado por ejemplo en la película *Sol Naciente* (*Rising Sun*, 1993) basada en un libro homónimo de Michael Crichton. Pero es interesante resaltar también que surgieron voces que sugerían la posibilidad de aprender de los japoneses, especialmente de su habilidad en la gestión empresarial, que había contribuido al espectacular desarrollo tecnológico y al crecimiento económico desmesurado. Quizá una de las obras más relevantes en este sentido sea la obra publicada por el antropólogo Ezra Vogel, *Japan as Number One* (1979).

Las imágenes negativas se suavizarían a partir de la década de los 90, tras la explosión de la burbuja inmobiliaria, que inauguró un período de fuerte recesión económica, minimizando por tanto la amenaza japonesa en el aspecto económico. En la actualidad, desde los años 90 del siglo pasado, Japón está viviendo un momento en el que es valorada positivamente en el marco internacional, tanto en países occidentales como países asiáticos. Lo que especialmente interesa en la actualidad en este nuevo *boom* de la cultura japonesa es la cultura popular, el *J-Pop*. Japón está de moda y el país es valorado positivamente, y se dice que Japón es *cool*. El gobierno japonés

⁷² Iwabuchi Koichi, "'Soft' Nationalism and Narcissism: Japanese Popular Culture goes Global", *Asian Studies Review* 26, 4 (diciembre 2002): 450.

⁷³ Iwabuchi Koichi, "Marketing 'Japan': Japanese Cultural Presence Under a Global Gaze", *Japanese Studies*, 18 (1998), 178.

es consciente de este interés y desde el año 2006 la cultura popular ha entrado a formar parte de la estrategia cultural diplomática japonesa, como se explicará más adelante. La cultura popular, principalmente el manga y el *anime*, pero también otras manifestaciones culturales, se han convertido en los nuevos embajadores de Japón en el extranjero. Estas imágenes positivas sobre lo japonés están por tanto ligadas a acciones específicas desarrolladas desde Japón para promover una imagen favorable del país y su cultura. Estos esfuerzos se relacionan con el denominado poder suave o *soft power*, del que se hablará en el siguiente apartado, pero sobre el que aquí se ofrece una primera aproximación, al ser una de los motivadores de estas imágenes positivas sobre lo japonés.

Otra imagen estereotipada de Japón y ligada al tecno-orientalismo es la que presentaba a este país como un mero productor y exportador de tecnología, pero no como una exportador de cultura, ignorando el hecho de que de un tiempo a esta parte ha habido un incremento dramático en la exportación de manifestaciones de la cultura japonesa. En 1998 K. Iwabuchi afirmaba que constataba el hecho de que, a pesar de que Japón llevaba tiempo exportando productos culturales fuera de sus fronteras (especialmente a Asia), el país era visto como un mero productor de tecnología, cuya producción cultural apenas ejercía una influencia sobre el mundo. Los únicos productos culturales que eran valorados y destacados eran aquellos resultantes de la tradición cultural nipona, y eran empleados como un medio de enfatizar el carácter singular de la cultura japonesa.⁷⁴ Por ello Iwabuchi llamaba la atención sobre la necesidad de prestar más atención a la presencia cultural japonesa en el extranjero. Iwabuchi explicaba esto por lo que denominaba la ausencia de «aroma cultural» de los productos japoneses.

Se puede decir que, en el siglo XXI, Japón sigue ocupando un puesto relevante en el imaginario colectivo occidental, y en este sentido, indudablemente, hay que entender la popularidad del artista Murakami Takashi.

1.2.2 El discurso de vuelta. Japón como agente en la creación de imágenes de lo japonés y lo occidental

Influidos por el discurso del orientalismo, Occidente ha definido Japón en términos de la diferencia, diferencia de lo japonés respecto de las culturas occidentales, es decir, por oposición. Diferencias que, como ha quedado explicado, fueron valoradas positiva o negativamente, dependiendo del momento. Este discurso de ida, el del orientalismo, presupone un Japón pasivo, sumiso y que se deja representar. Sin embargo, como ya ha quedado explicado, al discurso del orientalismo le responden otros discursos, discursos de vuelta, que ponen en evidencia los

⁷⁴ Iwabuchi, "Marketing 'Japan'", 165.

discursos de poder centro-periferia, y por medio de los cuales las periferias alzan su voz en respuesta a la impuesta sumisión por Occidente. Debemos ahora centrarnos en cómo Japón se ha definido a sí mismo, proceso en el cual hay que tener en cuenta cómo Japón ha definido lo occidental.

Este proceso de definición de lo japonés está vinculado al concepto de «japonesidad», entendido como un conjunto de rasgos esenciales que han pervivido a lo largo del tiempo y que subyacen en la cultura japonesa; rasgos que, pese a las influencias extranjeras, no resultan contaminados. Indudablemente, se trata de una construcción cultural.

Con la apertura de las fronteras japonesas a finales del período Tokugawa, Japón se dio de bruces con un nuevo Otro frente al cual definir su propia identidad. Si en el pasado, China había sido el gran referente cultural para Japón, Occidente pasó a ser el espejo en el cual mirarse en busca de una nueva identidad. Desde entonces podemos decir que a lo largo de los años Japón ha desarrollado un proceso de «tira y afloja» por el cual, dependiendo de la situación, ha reforzado su identidad japonesa o ha dejado que ésta se diluyera más en el proceso de occidentalización. Este proceso de tira y afloja ha quedado reflejado en la cultura japonesa, y por supuesto en su arte, tal como quedará reflejado en el siguiente capítulo.

Debemos entender el proceso de modernización de Japón dentro del fenómeno más amplio de los procesos de modernización de países no-occidentales. En la actualidad está en entredicho la visión euro-céntrica que establece la hegemonía del proyecto moderno occidental como un proyecto único, que es copiado por los demás. Tal y como analiza Alastair Bonnet,⁷⁵ este fenómeno ha recibido diversos nombres, tales como modernidades múltiples, alternativas o coetáneas, cada término correspondiente a un enfoque distinto del mismo proceso.

Por «modernidades múltiples» se ha entendido el fenómeno de modernización experimentado por distintas sociedades no-occidentales que refutó el carácter homogeneizador y hegemónico del programa modernizador occidental tal y como defendía la visión de las teorías «clásicas» sobre la modernización, y de teóricos como Karl Marx, Émile Durkheim o Max Weber.⁷⁶ El fenómeno modernizador experimentado por dichas sociedades, que afectó a todos los niveles e instituciones, aunque partiera del proyecto de la modernidad original, por tanto occidental, fue fuertemente influido por patrones sociales, políticos o intelectuales propios, dando lugar a expresiones propias de la modernidad. Según S. N. Eisenstadt, el término «modernidades múltiples» implica que los conceptos «modernidad» y «occidentalización» no son idénticos.⁷⁷ Existen múltiples patrones de modernización, del que el occidental es uno más,

⁷⁵ Alastair Bonnet, "Occidentalism and Plural Modernities or How Fukuzawa and Tagore Invented the West", *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (2005): 505.

⁷⁶ Shmuel N. Eisenstadt, "Multiple Modernities", *Daedalus* 129, no. 1 (2000): 1.

⁷⁷ *Ibid.*, 1-3.

aunque goza de su posición de precedente histórico y de referente para las demás modernidades: «La idea de múltiples modernidades supone que la mejor manera de entender el mundo contemporáneo –es más, de explicar la historia de la modernidad –es verla como un relato de una continua constitución y reconstitución de una multiplicidad de programas culturales».⁷⁸

El término «modernidades alternativas», en línea con los estudios postcoloniales, pone el énfasis en el carácter transgresor y subversivo adoptado por las culturas no-occidentales en su encuentro con la modernidad occidental. Su adopción de una postura de oposición y resistencia cuestionaba la hegemonía del proyecto moderno occidental. Sin embargo, esta postura de oposición hace que las modernidades no-occidentales siempre se encuentren en una posición de subordinación respecto de la modernidad occidental.⁷⁹

El concepto «modernidades coetáneas» fue acuñado por el japonólogo Harry Harootunian, y representa un tercer enfoque, que rechaza el de «modernidades alternativas» y su interpretación de las distintas manifestaciones de modernidades no-occidentales como formas de resistencia frente a la modernidad occidental, interpretada como lo «normal» o «establecido». Para Harootunian es esencial situar estas otras modernidades dentro de un fenómeno global y relacional, es decir, los distintos patrones de la modernidad de las sociedades no-occidentales deben ser entendidos como resultado de las tradiciones regionales que se han desarrollado en un escenario global en el que Occidente es una fuerza importante, pero también una idea que está en transformación y que es empleada para articular distintas aspiraciones de lo moderno.⁸⁰ Según Harootunian:

«lo que sugiere [el término] coetáneo es contemporaneidad pero con la posibilidad de diferencia. Intelectuales y escritores respondieron a la modernidad japonesa describiéndola como una duplicación que marcaba una diferencia entre las nuevas exigencias del capitalismo y el mercado, y la fuerza de patrones históricos y culturales heredados».⁸¹

Es en este contexto de modernización de un país no-occidental bajo el peso del proyecto moderno occidental en el que se desarrolla el proceso de configuración de la identidad japonesa desde finales del siglo XIX. Y es en este contexto también en el que debemos situar los distintos discursos derivados del orientalismo, como factores esenciales en el proceso de definición de la identidad cultural nacional del país. En el caso japonés, se puede afirmar que la articulación de un

⁷⁸ *Ibid.*, 2. «The idea of multiple modernities presumes that the best way to understand the contemporary world – indeed to explain the history of modernity- is to see it as a story of continual constitution and reconstitution of a multiplicity of cultural programs».

⁷⁹ Bonnet, «Occidentalism and Plural Modernities», 509.

⁸⁰ *Ibid.*, 510.

⁸¹ Harry Harootunian, *Overcome by Modernity. History, Culture, And Community in Interwar Japan* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000), xvi. Citado en Bonnet, «Occidentalism and Plural Modernities», 510: «What co-eval suggests is contemporaneity yet the possibility of difference. Thinkers and writers responded to Japan's modernity by describing it as a doubling that imprinted a difference between the new demands of capitalism and the market and the force of received forms of history and cultural patterns».

discurso que vincula la idea del pueblo japonés como una etnia homogénea con la idea de nación, que tiene como resultado la configuración del concepto de la «japonesidad» y el de «cultura japonesa», es algo moderno que surgió a partir de mediados del siglo XIX como un intento de protección ante la amenaza de dominación por parte de las potencias occidentales.⁸²

Es necesario volver a insistir en el hecho de que todos estos procesos de configuración identitaria están basados en construcciones culturales, es decir, invenciones que son asumidas como entidades reales por parte de una cultura o sociedad determinada, pero que no dejan de ser meras invenciones o construcciones. Es decir, tanto «Occidente» como «Japón» o «Asia» son meros objetos del orientalismo y sus variantes. Tanto Occidente como Japón son nombres que designan un área geográfica, una tradición, una identidad nacional, una cultura, un grupo etnográfico, un mercado, etc... Sin embargo, en el término Occidente está implícita la categoría de universalidad, está implícito un rechazo a cualquier delimitación. Occidente reclama su capacidad de trascender todas las particularidades. Occidente está constantemente buscándose a sí mismo en su interacción con el Otro, aproximándose a él para redefinirse a sí mismo. Occidente es la categoría universal dentro de la cual se subsumen todos los particularismos, y los Otros se reconocen a sí mismos como particularismos por su contraposición con Occidente. Japón es uno de estos particularismos.⁸³ El Otro no existiría sin Occidente, pero Occidente tampoco existiría sin el Otro.

Es importante señalar también que estas construcciones culturales no son sólidas e inamovibles, sino que se encuentran en un dinamismo constante:

«los “rasgos” nacionales son construcciones culturales inmersas en un proceso dinámico, más que un conjunto estático de esencias determinadas. La identidad nacional no es auténtica, sino más bien un campo de batalla donde varios grupos sociales compiten entre sí para definir el significado de lo “nacional”».⁸⁴

Además, hay que señalar que los discursos del orientalismo y sus variantes, no son excluyentes, sino que se desarrollan en paralelo e, incluso, se necesitan unos a otros (como se explicará más adelante).

Otro de los discursos vinculados con el orientalismo es el occidentalismo. Este término, como ya se ha explicado anteriormente, se refiere a la creación de imágenes estereotipadas de Occidente por parte de países no-occidentales. Estas imágenes han jugado un papel importante en el desarrollo del proceso de modernidad en países no-occidentales.⁸⁵ Las imágenes y

⁸² Ivy, *Discourses*, 4.

⁸³ Sakai, “Modernity and Its Critique”, 95.

⁸⁴ Iwabuchi, “Complicit Exoticism”: «(...) national “traits” are cultural constructs in dynamic process rather than a static set of given essences. National identity is not authentic so much as a battleground where various social groups compete with each other to define the meaning of the “national”».

⁸⁵ Bonnet, “Occidentalism and Plural Modernities”, 505.

representaciones de Occidente producidas por el discurso del occidentalismo evidencian cómo la idea de «Occidente» no es simplemente un referente externo que, por su hegemonía, contribuye a definir al resto del mundo, pero que no es definido por éste, sino que la idea de «Occidente» es usada intencionadamente para articular los múltiples discursos de la modernidad de los países no-occidentales. Es decir el Occidente en función del cual las naciones no-occidentales han definido su identidad ha sido inventado y usado estratégicamente en función de los intereses nacionales del momento.⁸⁶ Empleando las palabras de A. Bonnet:

«el Occidente que voy a retratar es un proyecto creado fuera de Occidente. Muy lejos de ser presentado como la identidad moderna primordial del mundo, se descubre como una idea producida en otro lugar: una idea cuyo significado y uso refleja tanto estirpes intelectuales de geografías particulares, como el contexto global más amplio de la autoridad imperial europea».⁸⁷

Desde el inicio de su modernización, en Japón los poderes establecidos se han esforzado en consolidar esta idea de japonesidad en la población y de cara al exterior, variando sus intenciones dependiendo del momento cronológico. Pero es necesario enfatizar que este proceso de consolidar una imagen de lo japonés, siempre ha estado acompañado por la necesidad de consolidar una imagen de Occidente, en comparación del cual, definirse. Por ejemplo, en Japón siempre se ha transmitido la noción de que la colectividad se primaba sobre el individualismo, aspecto que era interpretado como una característica esencial de Occidente, pero interpretado desde un punto de vista negativo. De acuerdo a esta interpretación, la occidentalización y la modernización traían aparejado el auge del individualismo en una sociedad en la que tradicionalmente se ha dado prioridad al grupo y a los valores de la comunidad frente al individuo. La imagen que ha sido comúnmente aceptada, y poco cuestionada, ha sido la de que los japoneses son una sociedad en la que los individuos prefieren actuar dentro del marco impuesto por el grupo, según una estructura jerarquizada y bajo la guía y protección de una figura paternalista (ya sea el padre de familia, el director de la empresa o el emperador). Incluso esta imagen ha sido proyectada intencionadamente por los propios japoneses en el exterior. Por ello, la imagen que se tiene del pueblo japonés es la de un pueblo en el que prima la armonía, que subordina los intereses personales al bien común, que permanece leal y que a cambio de esta devoción y lealtad recibe del líder del grupo magnanimidad y benevolencia. Sin embargo, esta ideología de grupo ha sido cuestionada, ya que existen diversos aspectos en la sociedad japonesa contemporánea que la ponen en entredicho.⁸⁸ Quizá el caso más extremo de esta ideología del

⁸⁶ *Ibid.*, 522.

⁸⁷ *Ibid.*, 508: «The West that I will be portraying is a project fashioned outside the West. Far from being presented as the world's primordial modern identity, it is found to be an idea produced elsewhere: an idea whose meaning and use reflect both geographically particular intellectual lineages and the wider global context of European imperial authority».

⁸⁸ Moeran, *Language*, 56-58.

grupo, precisamente por las terribles consecuencias, lo podamos ver en la lealtad hacia el emperador durante los años de la Guerra del Pacífico.

Se han realizado numerosos estudios sobre el desarrollo de estas imágenes estereotipadas de lo occidental en países no-occidentales, y por supuesto en Japón. Como ejemplo, se puede destacar la utilización de la imagen de los extranjeros en la publicidad japonesa. La identidad nacional de Japón, como es habitual en el proceso de creación de cualquier identidad nacional, se ha visto reafirmada por medio del contraste entre «nosotros» los japoneses y «ellos», los no-japoneses. Pero los «no-japoneses» han quedado reducidos a los occidentales de origen caucásico, o *gaijin*, ignorando a otros asiáticos, africanos, etc. Por lo tanto, esta imagen del *gaijin* ignora la variedad racial y nacional de Occidente, creando una categoría esencializada del occidental: «nosotros» los japoneses nos definimos en oposición a «ellos», los *gaijines* u occidentales blancos.⁸⁹ La imagen del *gaijin* tiene dos funciones opuestas. Por un lado, proyecta una imagen atractiva del extranjero exotizado, especialmente el atractivo sexual de la mujer blanca; por otro, una imagen amenazadora al encarnar el *gaijin* valores de egoísmo e individualismo que son vistos como ajenos a la cultura japonesa y por tanto, una amenaza a su identidad propia.⁹⁰ Sin embargo, lo interesante es comprobar cómo estas imágenes estereotipadas que los japoneses crean de los occidentales para definirse a sí mismos se oponen a imágenes estereotipadas que los japoneses crean de sí mismos. Es decir, en Japón el occidentalismo, el orientalismo reverso y el auto-orientalismo van a la par. Quizá la imagen estereotipada de lo propio más significativa sea precisamente la de que Japón es una nación culturalmente homogénea y singular, como se explicará más adelante.⁹¹

Tal y como ha sido explicado previamente, el orientalismo reverso es el proceso por el cual un país no-occidental y dentro de la esfera del colonialismo occidental, logra erigir su propia cultura como superior y al mismo tiempo defender la imposibilidad del entendimiento de una cultura por los no pertenecientes a esa cultura.

En todo proceso de consolidación de una identidad nacional se produce la diseminación y representación de mitos, tradiciones e ideologías inventadas (Hobsbawn⁹²) que crean un sentimiento unificador entre los miembros de una nación. En Japón el proceso de consolidación de una identidad nacional puede identificarse con la consolidación del discurso de «lo japonés» (*japaneseness*). La idea principal que sustenta este discurso es el de la nación japonesa como un grupo unido y homogéneo. Obviamente, ésta es una clara construcción social que obvia las múltiples heterogeneidades que existen en la sociedad japonesa. Aunque la homogeneidad sea un

⁸⁹ Millie R. Creighton, "Imaging the Other in Japanese Advertising Campaigns", en *Occidentalism. Images of the West*, ed. James G Carrier (Oxford: Clarendon Press, 1995), 136-137.

⁹⁰ *Ibid.*, 144.

⁹¹ *Ibid.*, 136-137.

⁹² Eric J. Hobsbawm y T. O. Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

mito, y una construcción cultural, lo que sustenta la idea del grupo nacional (la comunidad imaginada⁹³) es más bien la idea de la frontera que separa los de dentro de los de fuera, sin verse muy afectado por las diferencias y desigualdades que existan dentro del grupo.

Estas ideas de pureza cultural y de nación homogénea, salpicadas de una reivindicación nostálgica del Japón anterior a la modernidad, esconden una realidad cada vez más híbrida, marcada por los flujos transnacionales del mundo global actual. Empleando las palabras de M. Ivy: «lo que hace a los japoneses tan diferentes del resto los hace idénticos entre ellos; lo que amenaza esa auto-igualdad es a menudo señalado en lo temporal como la modernidad intrusiva, en lo espacial como lo foráneo».⁹⁴

Esta idea de la japonesidad se sustenta en la invención, difusión y asimilación de imágenes esencializadas de lo japonés, imágenes que buscan reforzar la idea del carácter singular de la cultura japonesa y, lo que es igual de importante, su carácter completamente opuesto a lo occidental.⁹⁵ Uno de los dogmas de la ideología de la japonesidad, tal y como explica Brian J. McVeigh, es que un «pueblo japonés», o incluso una «nación japonesa», ha existido a lo largo de siglos en un lugar llamado «Japón» y que la Restauración Meiji de 1868 tan solo proporcionó una entidad política que aglutinó las aspiraciones de dicho pueblo ante las amenazas representadas por los intereses occidentales.⁹⁶ Esto ha llevado a la aceptación generalizada, tanto dentro como fuera de Japón, de mitos que no se ajustan a la realidad, como por ejemplo el de la homogeneidad del pueblo japonés ya mencionado o el de los japoneses como una raza pura, no contaminada por ningún elemento foráneo. Las posturas que hacen estas afirmaciones están obviando a la población de Okinawa, a los Burakumin o la presencia de coreanos y chinos instalados en Japón desde hace varias generaciones. Están ignorando también las oleadas de inmigración que el archipiélago japonés ha recibido de inmigrantes de distintos países asiáticos, antes y después de 1945.⁹⁷

Otro de los discursos derivados del orientalismo es el auto-orientalismo que, en principio, sigue manteniendo la visión del mundo por la cual éste se organiza en función de las relaciones entre Occidente y no-Occidente, es decir, sigue manteniendo las relaciones de poder desiguales que definen el orientalismo. Sin embargo, el auto-orientalismo contradice uno de los presupuestos del orientalismo tal y como lo había definido E. Said: el de la pasividad del oriental.

⁹³ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (New York: Verso, 1994).

⁹⁴ Ivy, *Discourses*, 9: «What makes the Japanese so different from everyone else makes them identical to each other; what threatens that self-sameness is often marked temporally as the intrusively modern, spatially as the foreign».

⁹⁵ Ivy, *Discourses*, 2.

⁹⁶ Brian J. McVeigh, *Nationalisms of Japan: managing and mystifying identity* (Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2004), viii.

⁹⁷ *Ibid.*, viii-x.

El auto-orientalismo: «es una estrategia puesta en juego para la obtención de determinados objetivos, desde la justificación del poder de las elites que se sienten cómodas con la imagen que reciben de fuera hasta la mercantilización de la identidad como objeto de consumo en el mercado».⁹⁸

El auto-orientalismo japonés como estrategia ha buscado principalmente la difusión hacia el exterior de una determinada imagen de la cultura japonesa que se adaptara a la imagen que de Japón se tenía en Occidente.

Esta tendencia podemos verla reflejada muy claramente desde el período Meiji, es decir, desde el inicio de la contemporaneidad en Japón. Muchos de los aspectos de la política cultural del gobierno Meiji estaban enfocados por un lado hacia la presentación de determinadas imágenes de su cultura en relación con los dictámenes culturales impuestos por Europa y Estados Unidos, y por otro hacia la definición de lo que debía ser considerada la alta cultura para los japoneses, dejando de lado todo aquello que no se ajustara a las costumbres y la moralidad euro-americana.⁹⁹

El nuevo gobierno Meiji se tomó muy en serio la participación en las Exposiciones Internacionales. Este tipo de eventos eran mecanismos empleados por los distintos gobiernos participantes para la creación de imágenes positivas de sus países: a través de la presentación de la cultura material y artística, de los avances tecnológicos, etc. un país podía consolidar una imagen favorable de sí mismo. En cierto sentido, eran una forma de *soft power* o poder suave (concepto que será explicado más adelante): un modo de ejercer influencia en el panorama político internacional sin ejercer la fuerza coercitiva.¹⁰⁰ Aunque, indudablemente, en las Exposiciones Internacionales Occidente imponía sus propios parámetros, al que los países no-occidentales debían amoldarse.

El gobierno japonés enseguida aprendió la enorme utilidad de este tipo de acontecimientos: por un lado podían aprender todos los avances tecnológicos para poder aplicarlos en casa; por otro lado, eran el escenario perfecto para mostrar a las naciones más importantes los avances que había llevado a cabo Japón desde su apertura, junto con muestras de su refinada cultura material. Japón participó en todas las grandes exposiciones internacionales que tuvieron lugar en Europa y Estados Unidos durante el período Meiji. El objetivo detrás de esta presencia constante era la de demostrar que el país era digno de ser considerado una nación avanzada y alejar el fantasma de la colonización, consolidar su recién inaugurado sentido de identidad nacional, y conseguir la derogación de los tratados económicos y comerciales que había

⁹⁸ Beltrán Antolín, "Orientalismo", 31.

⁹⁹ Ivy, *Discourses*, 33.

¹⁰⁰ Napier, *From Impressionism to Anime*, 56.

sido forzada a firmar tras la apertura del país a la presencia internacional, que eran enormemente desfavorables para Japón.¹⁰¹

En relación con la idea de «lo japonés», ésta se ha definido tanto por la diferenciación que hace de sí misma respecto al «otro», como por la diferenciación que hace el «otro» de «lo japonés». Tanto el «yo» como el «otro» emplean la misma estrategia, y el «reconocimiento mutuo» consolida esas identidades como «reales», obviando las diferencias y desigualdades internas. Con esta representación que hace de sí mismo, Japón está replicando el discurso del orientalismo, por el cual, Japón no es una realidad sino una entidad, es decir, «Japón». Tanto el discurso orientalista como el auto-orientalista y el orientalismo reverso sobre Japón necesitan imaginar esta entidad llamada «Japón», consolidando el discurso de «lo japonés». Volviendo a citar a K. Iwabuchi: «es esta interacción entre Japón y su Otro lo que hace posible a Japón diferenciarse de otras naciones de una manera más o menos inequívoca. La “japonesidad” debe ser “imaginada” por el Otro así como por sus propios miembros, aunque de un modo diferente».¹⁰²

Esto es lo que hace posible que Japón se diferencie de otras naciones de una forma clara. Es la utilización consciente por parte de Japón del discurso de la diferencia, impuesto por Occidente, lo que constituye su auto-orientalismo. En este sentido, Iwabuchi, uno de los principales estudiosos japoneses sobre el discurso orientalista y auto-orientalista en la interpretación de Japón y su cultura, habla de un exotismo cómplice (*complicit exoticism*)¹⁰³: los discursos orientalista y auto-orientalista en Japón se han utilizado mutuamente en la construcción de una imagen de lo japonés; ambos se necesitan para la construcción de imágenes de la alteridad.

Ya se había indicado que el Japonismo, la moda por lo japonés desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX en Europa y Estados Unidos, por su contribución a la consolidación de imágenes estereotipadas de lo japonés, era una forma de orientalismo. Por lo tanto, continuando con esta lógica, podemos afirmar que la construcción de imágenes estereotipadas de lo japonés propia del auto-orientalismo, es una forma de auto-japonesismo, una forma de reforzar la apariencia japonesa.

En la obra de Murakami Takashi podemos ver un claro ejemplo del uso estratégico del auto-orientalismo, mercantilizando lo identidad japonesa como objeto de deseo y de consumo en el mercado internacional, y más específicamente, en el occidental.

¹⁰¹ Ellen Conant, “Japan ‘Abroad’ at the Chicago Exposition, 1893”, en *Challenging past and present: the metamorphosis of nineteenth-century Japanese Art*, ed. Ellen Conant (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2006), 257.

¹⁰² Iwabuchi, “Complicit Exoticism”: «It is this interaction between Japan and its Other that makes it possible for Japan to differentiate itself from other nations in a more or less unambiguous manner. “Japaneseness” has to be “imagined” by the Other as well as by its own members, though differently».

¹⁰³ *Ibid.*

1.3 Creación y transformación de la identidad nacional en Japón

Una vez planteado el aspecto teórico de la configuración de la identidad japonesa y de las imágenes de lo japonés, se va a analizar de una forma más específica cómo ha sido el desarrollo de este proceso en distintos momentos de la historia japonesa desde el período Meiji hasta el momento actual. La era Meiji puede parecer un momento lejano en el tiempo, en el contexto del análisis de la obra de Murakami Takashi. Sin embargo, es necesario remontarse al inicio de la modernización en Japón para contextualizar las cuestiones identitarias porque el propio artista en sus teorías artísticas, que serán analizadas en la segunda parte de esta tesis, sitúa el origen de muchas de las cuestiones sobre las que reflexiona en ese momento histórico, llegando a remontarse incluso a períodos anteriores de la historia de Japón.

La creación y transformación de la identidad nacional en Japón, el sentido de lo que significa ser japonés, en definitiva, las políticas de identidad en Japón estuvieron desde finales del siglo XIX estrechamente vinculadas y controladas por el estado, convirtiéndose en un elemento clave en el proceso de construcción nacional. Ya desde la Restauración Meiji, los líderes japoneses que participaron en la creación del nuevo estado se esforzaron para influir sobre la población y consolidar un sentimiento colectivo de pertenencia a una nación. En este proceso la Constitución Meiji (1889) estableció el sistema imperial y las nuevas estructuras políticas para la consolidación de la nación tanto en el ámbito doméstico como en el internacional. Para ello, y para que el pueblo aceptara este nuevo sistema y no lo cuestionara y cooperara, los ideólogos de la Restauración Meiji consolidaron e impusieron al pueblo japonés una ideología que justificaba todos los cambios y modernizaciones en torno a la figura del emperador. Lo único que se requería del ciudadano era su lealtad y sumisión, que fue lograda por medio del adoctrinamiento que se iniciaba desde los primeros años de educación y se extendía a lo largo de todas las fases de la vida. Esta doctrina recibió el nombre de *tennōsei ideorogii* o ideología del sistema imperial que, aunque surgió durante los años de la Restauración Meiji, se extendió en el tiempo y se reforzó especialmente durante la década de 1930.¹⁰⁴ Durante los años de escalada nacionalista e imperialista de los años 30, se consolidó una imagen del pueblo japonés como un pueblo imbuido completamente por su propia mitología, una mitología al servicio del emperador y de la nación: por medio de la ideología del sistema imperial los japoneses habían sido adoctrinados para creer que Japón era el imperio del sol naciente, una tierra de dioses habitada por un pueblo superior al resto del mundo, que vivía en armonía como una gran familia, bajo la guía benevolente del divino emperador.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Carol Gluck, *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985), 3-5.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 4.

Ya desde finales del siglo XIX muchos intelectuales japoneses empezaron a reflexionar sobre la sociedad japonesa, su identidad, su cultura o el «carácter nacional». Sin embargo, estas reflexiones estaban determinadas a su vez por imágenes estereotipadas de Occidente, interpretándose lo occidental como racional, progresista, científico, individualista y meritocrático.¹⁰⁶ Como ha explicado T. Morris-Suzuki, ante esta concepción, surgieron distintas reacciones. Algunos intelectuales definieron Japón como opuesto pero complementario a Occidente; otra postura era la de afirmar que, aunque en la superficie lo japonés podía parecer muy distinto de lo occidental, en el fondo existían equivalencias. En general, se adoptó la noción de «cultura japonesa» (*nihon bunka*) como un concepto general bajo el cual se buscaba aglutinar todos aquellos aspectos que se veían como singulares y distintivos de Japón: costumbres, valores, comportamientos, mitología, o la cultura material y tecnológica. Esta noción terminó enfocándose hacia una idea de cultura nacional (y utópica), en la que ciertas creencias y prácticas debían ser creadas, por el bien de la armonía nacional, y donde lo nuevo y lo antiguo se mezclaban. El principal exponente de esta teoría fue Yanagita Kunio.¹⁰⁷

Durante el período Meiji, en Japón, se consolidaron dos enfoques ideológicos sobre la posición que debía ocupar el país en relación con Occidente y en relación con su entorno asiático. Estas dos posiciones, representadas en las teorías de Fukuzawa Yukichi y Okakura Kakuzô, se mantuvieron en generaciones posteriores: por un lado el dejar de lado Asia para mirar hacia Occidente, y por otro, el integrarse con Asia.¹⁰⁸

La Restauración Meiji implicó una apertura a Occidente y el inicio de un período de modernización que llevaba implícito el abandono de tradiciones que, a lo largo del período Edo (1603-1868), se habían transmitido hasta mediados del siglo XIX. Esta pérdida de la identidad propia, es decir de «japonesidad», frente a la importación de lo occidental (que en primera instancia fue interpretado como la cultura europea y posteriormente la norteamericana), característica de los primeros años de la era Meiji, en general no fue interpretada como algo negativo. El gobierno Meiji promovió una política de occidentalización, buscando el acercamiento de los japoneses hacia la cultura europea y norteamericana. En última instancia, querían lograr modificar los tratados firmados con diversas naciones occidentales que favorecían los intereses extranjeros y desfavorecían a Japón.

Es necesario destacar cómo, frente a esta marea occidentalizadora y de «abandono» de lo japonés, empezó a surgir también una reacción a esta tendencia y a revalorizar lo autóctono.

¹⁰⁶ Tessa Morris-Suzuki, "The Invention and Reinvention of 'Japanese Culture'", *The Journal of Asian Studies*, 54 (1995), 765.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 765-768.

¹⁰⁸ Sun Ge, "How Does Asia Mean? (Part I)", *Inter-Asia Cultural Studies* 1, nº 1 (abril 2000), 20.

Surgió por tanto un cierto sentimiento nacionalista, que afirmaba que no había nada que aprender ni de Europa ni de Estados Unidos.¹⁰⁹

Para algunos de los occidentalizadores del momento, la cultura japonesa tal y como había llegado a la segunda mitad del siglo XIX era un ejemplo de las culturas atrasadas que estaban condenadas frente al avance de la expansión de la civilización occidental. Sirvan de ejemplo las teorías de Fukuzawa Yukichi, uno de los más importantes defensores de la occidentalización en el Japón Meiji. Para Fukuzawa el dilema sobre cómo se podía conservar la «japonesidad» a pesar de la occidentalización, era un problema secundario. La existencia de una esencia cultural nacional, es decir, la cuestión sobre la identidad japonesa, debía dejarse de lado frente al «espíritu de la civilización occidental», que era el que, según este intelectual, permitiría a Japón consolidar una idea de nación y así poder mantener su independencia frente a la amenaza imperialista occidental. Para ello había que abandonar las costumbres tradicionales en favor del progreso. La marea de occidentalización amenazaba la supervivencia de la cultura tradicional japonesa, pero esta pérdida no era una de las preocupaciones de Fukuzawa. Lo importante no era copiar los aspectos externos y materiales de la civilización occidental, sino lo que él llamaba el «espíritu» de dicha civilización, que debía transformar el sentimiento nacional.¹¹⁰ En su obra *Esbozo de una teoría de la civilización (Bunmeiron no Gairyaku)* publicada en 1875, escribió:

«No debemos importar sólo las formas externas de la civilización, sino que debemos primero hacer nuestro el espíritu de la civilización, y sólo entonces adoptar sus formas externas... La piedra angular de la civilización moderna será colocada sólo cuando el sentimiento nacional haya sido de esta forma revolucionado, y con él las instituciones gubernamentales. Cuando eso se haya hecho, las bases de la civilización se habrán asentado, y las formas externas de la civilización material le seguirán, de acuerdo a un proceso natural sin ningún esfuerzo especial por nuestra parte, vendrá sin que nosotros la llamemos, se adquirirá sin que la busquemos. Es por ello que digo que debemos dar prioridad al aspecto más complicado de la asimilación de la cultura europea».¹¹¹

Para Fukuzawa, los japoneses carecían de una conciencia nacional colectiva, es decir, no existía un sentimiento colectivo de pertenencia a una nación llamada Japón. Para el intelectual, este sentimiento era esencial para que Japón pudiera posicionarse como una nación independiente frente a las potencias occidentales. Para ello debía «civilizarse». Según el esquema de la historia de la civilización, tal y como se defendía en la Europa del siglo XIX, la civilización se

¹⁰⁹ Tsunokawa, «La psicología de los japoneses», 48-49.

¹¹⁰ Rumi Sakamoto, «Dream of a Modern Subject: Maruyama Masao, Fukuzawa Yukichi, and 'Asia' as the Limit of Ideology Critique», *Japanese Studies* 21, nº 2 (2001), 143-144; Bonnet, «Occidentalism and Plural Modernities», 512-513.

¹¹¹ Citado en Bonnet, «Occidentalism and Plural Modernities», 512: «We must not import only the outward forms of civilization, but must first make the spirit of civilisation ours and only then adopt its external forms... The cornerstone of modern civilisation will be laid only when national sentiment has thus been revolutionized, and government institutions with it. When that is done, the foundations of civilization will be laid, and the outward forms of material civilization will follow in accord with a natural process without special effort on our part, will come without our asking, will be acquired without our seeking. This is why I say that we should give priority to the more difficult side of assimilating European civilization».

había desarrollado de una forma lineal y progresiva a lo largo de distintas etapas, desde la barbarie hasta la civilización. Occidente se encontraba en el estadio más avanzado de la civilización, y Japón, según Fukuzawa (que adoptó este esquema euro-céntrico), se encontraba en un estadio de semi-civilización, del que debía evolucionar hacia el siguiente estadio. Los japoneses debían, colectivamente, llevar a Japón hacia el estadio de la civilización, importar «el espíritu de la civilización», y transformar el país en una nación.¹¹²

Más allá de esta aspiración a captar el «espíritu de la civilización occidental» lo cierto es que todos los aspectos de la vida se vieron afectados por este proceso de occidentalización. Este proceso de descartar lo propio y adoptar lo occidental afectó a todos los niveles: material, educativo, cultural, legislativo, científico, religioso, etc. Muchas de estas tradiciones sobrevivieron al ser re-categorizadas bajo el dominio de las nuevas disciplinas occidentales, recientemente importadas. Es decir, desde el último cuarto del siglo XIX, «es sólo desde una perspectiva occidental desde la que los japoneses han podido reanudar su búsqueda, desde entonces, por la “esencia” de Japón».¹¹³ Cabe resaltar aquí que, sin embargo, en el campo de la pintura, los modernizadores fueron defensores de lo tradicional, ya que las escuelas tradicionales siguieron ocupando un papel importante, aunque trataron de ser revitalizadas a partir de la pintura occidental. Una de las principales labores de Ernest Fenollosa y Okakura Kakuzô fue introducir la categoría de arte para categorizar las manifestaciones artísticas que, obviamente, se habían desarrollado en Japón antes de la apertura a Occidente. Es decir, la categoría de arte según la visión occidental.¹¹⁴ (Estas cuestiones serán abordadas de una manera más extensa en el siguiente capítulo).

El afán por modernizarse para estar a la altura de las naciones occidentales y no perder su independencia conllevó una postura determinante en el papel que Japón buscaba ejercer en las relaciones entre Occidente y Asia. De nuevo aquí debemos recurrir a Fukuzawa Yukichi y al título de uno de sus ensayos *Datsu-a nyu-o*, publicado en 1885, y que ha sido traducido habitualmente como *Abandono de Asia* o *Adiós Asia*. Japón debía posicionarse vis-a-vis con Occidente, y por lo tanto, en una posición de superioridad respecto al resto de Asia, considerada como atrasada e inmóvil. Japón debía, de una vez por todas, liberarse de su dependencia cultural de China como el gran referente cultural para Asia, y ponerse a la par con las naciones occidentales, aspirando a formar parte de la civilización occidental.¹¹⁵ Durante el período del colonialismo, las naciones occidentales fundamentaban y defendían su política expansionista en nombre de la «Civilización», y maquillaban sus acciones agresivas expansionistas como una

¹¹² Sakamoto, “Dream of a Modern Subject”, 141-143.

¹¹³ Karatani Kôjin, “Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa”, en *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 33: «it is only from a Western perspective that the Japanese have been able to resume their search ever since for the “essence” of Japan».

¹¹⁴ *Ibid.*, 33.

¹¹⁵ Ge, “How Does Asia Mean?”, 15.

misión civilizadora. Se consolidó una fórmula según la cual ser una nación implicaba ser civilizado, y viceversa.¹¹⁶ Es decir, Japón adoptó, respecto al resto de Asia, la misma posición que Occidente había tomado respecto a Asia, en definitiva, una actitud colonialista.¹¹⁷ Según Fukuzawa:

«No tenemos tiempo de esperar a que nuestros vecinos se civilicen para así trabajar juntos hacia el desarrollo de Asia. Es mejor para nosotros dejar las filas de las naciones asiáticas y dejar nuestro destino en manos de las naciones civilizadas de Occidente. En cuanto al modo de tratar con China y Corea, no es necesario un tratamiento especial por el mero hecho de que sean nuestros vecinos. Simplemente seguimos el modo de los occidentales en el conocimiento de cómo tratarlos. Cualquier persona que valora a un mal amigo no puede escapar de su notoriedad. Simplemente debemos borrar de nuestras mentes nuestros malos amigos en Asia».¹¹⁸

Debemos entender esta posición en el contexto vivido por Japón tras su apertura a Occidente en relación con el afán expansionista de las naciones europeas, y del miedo generado a una posible ocupación y pérdida de autonomía, especialmente con el ejemplo próximo de China y las dos Guerras del Opio. Japón se lanzó a transformar su sociedad y su cultura, en un esfuerzo por «civilizarse» y así lograr conservar su soberanía. De hecho, uno de los lemas acuñados por los reformadores Meiji fue *bunmei kaika*, civilización e ilustración. Las teorías de Fukuzawa abstraían Japón de su entorno geográfico asiático, para convertirla en un símbolo en el que la situación geográfica no era relevante, permitiéndole reclamar su derecho a integrarse con las demás potencias modernas.¹¹⁹

Sin embargo, este afán de abrazar lo occidental «abandonando» Asia contaba con un gran impedimento, que era la cuestión racial. Japón no podía ocultar su «rostro asiático» y las naciones occidentales no estaban dispuestas a aceptar a Japón como un aliado al mismo nivel, como una nación «blanca».¹²⁰ La cuestión racial estaba perfectamente imbricada en el concepto eurocéntrico de civilización: «“civilización” en la Europa del siglo XIX no era exclusivamente sobre tecnología e instituciones, sino también sobre blancura, cristianismo y geografía».¹²¹

Según A. Bonnet las teorías de Fukuzawa son un ejemplo de cómo «lo occidental» (o una interpretación de lo occidental) es empleado como una forma de resistencia a, precisamente, la propia hegemonía occidental.¹²² Para Fukuzawa la modernidad representaba la autonomía de la

¹¹⁶ Duara, “The Discourse of Civilization”, 100.

¹¹⁷ Bonnet, “Occidentalism and Plural Modernities”, 513-14.

¹¹⁸ Citado en Bonnet, “Occidentalism and Plural Modernities”, 514: «We do not have time to wait for the enlightenment of our neighbors so that we can work together toward the development of Asia. It is better for us to leave the ranks of Asian nations and cast our lot with civilized nations of the West. As for the way of dealing with China and Korea, no special treatment is necessary just because they happen to be our neighbors. We simply follow the manner of the Westerners in knowing how to treat them. Any person who cherishes a bad friend cannot escape his notoriety. We simply erase from our minds our bad friends in Asia».

¹¹⁹ Ge, “How Does Asia Mean?”, 19.

¹²⁰ *Ibid.*, 15.

¹²¹ Sakamoto, “Dream of a Modern Subject”, 147: «“Civilisation” in 19th-century Europe was not purely about technology and institutions but also about whiteness, Christianity, and geography».

¹²² Bonnet, “Occidentalism and Plural Modernities”, 515.

nación, una autonomía y soberanía que el pueblo japonés había ostentado desde la antigüedad. La occidentalización de Japón, y su evolución hacia el estadio de la «civilización» es precisamente lo que permitirá al país conservar su autonomía como nación, es decir resistir a la amenaza imperialista occidental. Esta autonomía es la verdadera esencia de la nación japonesa y lo que le confiere un carácter singular: «la singularidad de Japón reside tan solo en el hecho de que ha preservado la entidad nacional intacta desde la más temprana antigüedad, y nunca ha sido privada de su soberanía por una potencia extranjera».¹²³ Sin embargo, para los occidentales, a pesar de los esfuerzos de los japoneses, Japón no fue valorada como una nación civilizada.

Las teorías de Fukuzawa de abrazar la «civilización» y «abandonar» Asia, acarrearón la categorización del resto de Asia, y en especial China, como una alteridad negativa o de inferior categoría. Occidente se erigió como «un objeto de identificación simbólica», el gran referente frente al que Japón debía definirse. Frente a la civilización occidental, con la que Japón debía equipararse, «Asia» era interpretada por Fukuzawa como «incivilizada», estableciendo una distinción bien definida entre Japón y sus vecinos, China y Corea, por medio de representaciones negativas de estas culturas, que tenían por fin acercar por contraste más la cultura japonesa a la occidental, incorporando imágenes negativas propias del orientalismo occidental.¹²⁴ En definitiva, era ésta una actitud orientalista aprendida por los japoneses de los occidentales, y proyectada sobre sus vecinos asiáticos. Como consecuencia de esto, las teorías de Fukuzawa se inclinaban hacia el imperialismo de Japón sobre su entorno, algo que se materializaría en las primeras décadas del siglo XX.¹²⁵

Frente a esta actitud de «abandonar» Asia y abrazar Occidente, también durante la era Meiji se desarrolló en el pensamiento intelectual japonés una actitud opuesta, que fue la defendida por Okakura Kakuzô (Tenshin) de valorar Asia como un todo (*Asia as One*) y ensalzar la pertenencia de Japón en Asia, en su obra, publicada en inglés en 1903, *The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan*. Su preocupación se centraba no en cómo podía sobrevivir Japón en el mundo moderno, sino en qué valores podía ofrecer Japón para contribuir al mejor entendimiento de la civilización¹²⁶:

«Asia es una. El Himalaya divide, para acentuar, dos poderosas civilizaciones, la china con su comunismo de Confucio, y la india con su individualismo de los Vedas. Sin embargo, ni siquiera la barrera nevada puede interrumpir por un instante esa vasta área de amor por lo recóndito y lo universal, que es el pensamiento común heredado en toda la Raza asiática, permitiéndoles producir todas las grandes religiones del mundo, y

¹²³ Citado en Bonnet, "Occidentalism", 515: «Japan's uniqueness lies only in the fact that she has preserved national polity intact from earliest antiquity and has never been deprived of her sovereignty by a foreign power».

¹²⁴ Sakamoto, "Dream of a Modern Subject", 147-149.

¹²⁵ *Ibid.*, 151-152.

¹²⁶ Ge, "How Does Asia Mean?", 20.

distinguiéndolas de aquellos pueblos marítimos del Mediterráneo y el Báltico, a quienes les encanta concentrarse en lo Particular, y buscar los medios, y no el fin, de la vida». ¹²⁷

Según P. Duara las ideas de Okakura representan un intento de plantear un tipo de civilización distinta al concepto de «Civilización» occidental. Okakura era consciente de la existencia de diferencias entre las distintas culturas asiáticas, pero creía que todas tenían en común un elemento que las diferenciaba de la «Civilización» occidental: su defensa de la paz y la belleza. A partir de estas tradiciones comunes, las naciones asiáticas podrían crear una alternativa a la «Civilización» occidental. Para Okakura, Japón debía presentarse como el «museo» de todas las civilizaciones asiáticas. Las ideas de Okakura serían más tarde apropiadas por los defensores de la Gran Esfera de Co-prosperidad del Este Asiático, en la que Japón, tras el triunfo en la Guerra Ruso-Japonesa, debía ocupar el papel de líder. En el Pan-Asianismo de las primeras décadas del siglo XX el tira y afloja de Japón con Asia y Occidente cobró una nueva connotación: «como “pertenece” a Asia, la nación japonesa podía aportar a la modernidad la sacralidad atemporal de Asia, y como había aprendido la Civilización occidental, podía traer la modernidad material a Asia». ¹²⁸

Otro aspecto interesante a destacar sobre este período fue el de la consolidación de las denominadas «tradiciones inventadas». El proyecto de la modernidad, tal y como fue importado de Occidente, se fundamentaba en la idea del avance y el progreso, dejando atrás un pasado obsoleto. De hecho, progreso (en japonés *kaika*) fue uno de los lemas del gobierno Meiji. El Japón nuevo debía definirse por tanto en oposición a lo antiguo, y para los gobernantes del Japón Meiji el período Tokugawa o Edo (1603-1868) representó el pasado histórico frente al cual definir lo nuevo. En este proceso, tanto la modernidad como la tradición debían ser revestidos de este aire de japonesidad, y la esencia de lo auténticamente japonés fue situada en el período Edo. Es necesario resaltar cómo este proceso de invención de un nuevo Japón (a partir de una fuerte influencia occidental) fue acompañado de un proceso de invención o re-inventación de un Japón tradicional. El período Edo fue interpretado como el repositorio de la tradición cultural japonesa: «Convirtió Edo-como-tradición en el espejo de la modernidad». ¹²⁹ Muchas de las tradiciones (*dentô*) que, desde ese momento, fueron identificadas como manifestaciones de una cultura

¹²⁷ Okakura Kakuzô, *The Ideals of the East, with a Special Reference to the Art of Japan* (New York: E. P. Dutton and Company, 1920), 1. Último acceso 6 de mayo de 2015. <https://archive.org/details/idealsofeastwith00okakrich>: «Asia is one. The Himalayas divide, only to accentuate, two mighty civilizations, the Chinese with its communism of Confucius, and the Indian with its individualism of the Vedas. But not even the snowy barriers can interrupt for one moment that broad expanse of love for the ultimate and universal, which is the common thought of inheritance of every Asiatic Race, enabling them to produce all the great religions of the world, and distinguishing them from those maritime people of the Mediterranean and the Baltic, who love to dwell on the Particular, and to search out the means, not the end, of life».

¹²⁸ Duara, “The Discourse of Civilization”, 110.

¹²⁹ Carol Gluck, “The Invention of Edo”, en *Mirror of Modernity: Invented traditions of modern Japan*, ed. Stephen Vlastos (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998), 262: «It made Edo-as-tradition into the mirror of modernity».

autóctona y atemporal, tales como el teatro kabuki, el zen o la ceremonia del té (ejemplos de lo que se llama *nihonteki-bunka*) fueron sometidas en el período Meiji a un proceso de codificación e incluso, reinvencción. Además, desde ese momento, quedaron íntimamente relacionadas con el concepto de la cultura japonesa como marcada por ese carácter singular (*uniqueness*) y estrechamente vinculada con la tradición. Finalmente, quedaron también íntimamente vinculadas con el concepto de identidad japonesa: «los rasgos modernos de japonesidad a menudo tenían un claro aire Edo».¹³⁰ Es necesario dejar aquí apuntado cómo, en el Japón de la década de 1990 surgió una moda por todo lo relacionado con el período Edo, aspecto que también influyó en la definición del movimiento *Superflat* por Murakami.¹³¹

Durante los primeros años de la posguerra, especialmente durante los años de ocupación norteamericana, la ideología del sistema imperial fue ampliamente estudiada y analizada para comprender cómo se había producido la escalada imperial japonesa, para que no se volvieran a repetir hechos similares.¹³²

Japón, con su política expansionista desarrollada en la primera mitad del siglo XX, se había convertido en el único país no-occidental poseedor de un territorio colonial. Con sus políticas agresivas había anexionado Corea, Taiwan (Formosa), Manchuria. Tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, la Declaración de Potsdam redujo el territorio de soberanía de Japón a las islas principales de Honshû, Hokkaidô, Kyûshû y Shikoku. De esta forma, Japón fue despojado de sus colonias y el país no tuvo que enfrentarse a ningún debate sobre sus responsabilidades hacia esos territorios y sus habitantes.¹³³ Por lo tanto, en los años de la posguerra, el proceso de reconstrucción de la identidad japonesa pudo enfocarse en su calidad de víctima, y olvidarse de su pasado imperialista. Además, la derrota japonesa quedó marcada por el lanzamiento de las dos bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki y sus devastadoras consecuencias.

Estos dos hechos permitieron a Japón, en el periodo de posguerra, reiniciar su reconstrucción y la reconfiguración de su identidad nacional como víctima, y no como verdugo. Tras la derrota Japón fue ocupada por las fuerzas aliadas, pero bajo una ocupación directa de los Estados Unidos. Esta fue la primera vez en su historia que Japón había sido ocupada por una potencia extranjera, período que se prolongó hasta el año 1952 en que el país volvió a ser un estado independiente. A través de esta ocupación se instauró en Japón la democracia y la paz. La historia reciente de Japón, desde este momento, quedó estrechamente vinculada a los Estados

¹³⁰ *Ibid.*, 262-263: «modern inscriptions of Japaneseness often had a distinctly Edo look on them».

¹³¹ Esta cuestión será desarrollada más ampliamente en la segunda parte de esta tesis.

¹³² Gluck, *Japan's Modern Myths*, 5-6.

¹³³ Leo Ching, "Give Me Japan and Nothing Else!: Postcoloniality, Identity, and the Traces of Colonialism", en *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, ed. Harry Harrotunian y Tomiko Yoda. (Durham: Duke University Press, 2006), 148.

Unidos, ya que Japón se convirtió en el principal aliado de los norteamericanos en la zona, jugando un papel importante en la Guerra de Corea, guerra que sería un factor decisivo en la recuperación económica del país. En un período muy breve Japón experimentó un crecimiento económico y tecnológico importante. Algunas de las razones para este rápido crecimiento fueron: su apuesta por la innovación tecnológica, las altas tasas de ahorro de su población o la sólida ética laboral de su mano de obra.¹³⁴ Es necesario mencionar aquí que Murakami Takashi, en su definición del proyecto *Superflat* reflexiona sobre la dependencia de Japón respecto de Estados Unidos surgida tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la ocupación a la que fue sometida en los años posteriores.¹³⁵

Indudablemente, tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, se abrió otro período en el que los japoneses, al igual que había ocurrido durante la era Meiji, volvieron a perder la confianza en sí mismos, como cultura y nación, lo que propició otra oleada de mirar hacia Occidente, principalmente Estados Unidos.¹³⁶ Los primeros años de la posguerra estuvieron marcados por una fuerte influencia de los Estados Unidos; lo que, obviamente, venía determinado por la ocupación estadounidense impuesta tras la derrota.

En este sentido debemos entender los fenómenos del *nihonjinron*, *kokusaika* y el poder suave de la diplomacia japonesa (y la promoción de la imagen de *cool Japan*), que van a explicarse a continuación, y que son esenciales para entender las reflexiones sobre la identidad japonesa realizadas por Murakami, identidad que ha mercantilizado de una forma clara en su obra artística. Para esta tesis es fundamental entender las teorías sobre lo japonés (*nihonjinron*) y el discurso de la internacionalización (*kokusaika*), precisamente por las cuestiones que plantean sobre la identidad cultural de Japón y su relación con Occidente, aspectos sobre los que ha reflexionado Murakami. Además, estas teorías tuvieron un importante desarrollo en los años 80 y 90 del siglo pasado, que coincide con el período temprano en la obra del artista. Por otro lado, tanto *nihonjinron* y *kokusaika* dieron paso a la imagen de *cool Japan*, y al uso de la cultura popular japonesa contemporánea como instrumento del poder suave (*soft power*) japonés de la década de 2000, aspecto importante también para entender la obra de Murakami. Estos discursos son relevantes para este estudio porque han contribuido a articular el discurso de la identidad en Japón desde los años 80 del pasado siglo. En este proceso, la identidad cultural se ha identificado, según el momento, con la cultura tradicional o la cultura contemporánea popular. Además de estar relacionados con la configuración de la identidad nacional, lo están también con el posicionamiento de Japón respecto a Occidente. Finalmente, estos discursos sobre la identidad están relacionados con los discursos del orientalismo y sus variaciones.

¹³⁴ Csilla Davalovszky, "La diplomacia pop: una mirada a la cultura popular japonesa", *Ari Real Instituto El Cano* 86 (2009), 1.

¹³⁵ Estos aspectos se abordarán en en la segunda parte de la tesis.

¹³⁶ Tsunokawa, "La psicología de los japoneses", 49.

Todas estas cuestiones están relacionadas con Murakami Takashi y sus propuestas. Murakami reflexiona sobre cuestiones de identidad: la autenticidad de la cultura japonesa y su dependencia respecto de los Estados Unidos; sobre cultura tradicional y «autóctona» y lo «auténticamente japonés»; todo ello empaquetado en un producto que visualmente remite directamente a Japón, respondiendo a un gusto que se ha ido consolidando recientemente fuera de las fronteras japonesas, especialmente en las generaciones más jóvenes, hacia la cultura popular contemporánea de Japón. Por otro lado, responde también al anhelo largamente consolidado por el Japón tradicional y las distintas manifestaciones específicas de su cultura. Aunque el resultado sean productos de un marcado carácter híbrido, son fácilmente identificables con un aire de japonesidad.

*Nihonjinron*¹³⁷, es un género literario de no-ficción centrado en la reflexión sobre distintas teorías de la japonesidad o «lo japonés», que busca consolidar la idea de la especificidad y singularidad racial de los japoneses. En muchos aspectos, esta idea de la japonesidad se fundamenta en la cultura tradicional japonesa, pero es fundamental resaltar cómo este concepto de cultura tradicional en muchos aspectos es realmente un concepto de tradición inventada.

Este género literario surgió hacia la década de 1930 cuando Japón estaba consolidando su ofensiva expansionista y se iba quedando aislada del panorama internacional.¹³⁸ En este contexto desde algunos sectores desilusionados con Occidente, se trató de encontrar algún rasgo esencial y específico de la cultura japonesa, y contrastarlo con el idealizado «Occidente». En la década de 1930, cuando Japón se encontraba inmersa en su escalada nacionalista e imperialista, y durante la Guerra del Pacífico, se intensificaron las teorías propagandísticas que buscaban demostrar el carácter singular del pueblo japonés. En paralelo a estas imágenes estereotipadas de lo japonés, se difundieron también imágenes estereotipadas (y racistas) de lo occidental, especialmente de Estados Unidos y Gran Bretaña. Por su parte, el gobierno norteamericano, también con un afán expansionista, promovía el análisis de la sociedad japonesa desde un punto de vista esencialista y racista. Uno de los ejemplos más claros fue la obra *El crisantemo y la espada*, de la norteamericana Ruth Benedict (1946). Vemos aquí un claro ejemplo de cómo los discursos orientalista y occidentalista se complementan.¹³⁹

Tras la contienda mundial, y el período de ocupación norteamericana, Japón dejó atrás de un plumazo su pasado imperialista, abrazó la democracia plenamente, demostró ser el perfecto aliado para los Estados Unidos en la Guerra Fría e inició un espectacular crecimiento económico. Todos estos factores hicieron que el país cobrara la confianza en sí mismo que había sido perdida tras la trágica derrota en la guerra mundial. Esta recobrada confianza hizo que se reforzara de

¹³⁷ Nihonjin (日本人) = persona japonesa; ron (論) = discurso.

¹³⁸ Iwabuchi, "Complicit Exoticism".

¹³⁹ *Ibid.*

nuevo el carácter singular de la cultura japonesa como motor de su milagro económico, buscando las razones que explicaran su rápida modernización y el crecimiento milagroso de su economía.¹⁴⁰ Todos los autores señalan la obra *La sociedad japonesa* de Nakane Chie, publicada en 1970, como el inicio del *boom* de obras del género *nihonjinron*. Este género busca explicar el carácter singular de la cultura japonesa desde distintos enfoques: psicológico, antropológico, biológico, etc.

Nihonjinron es una forma de nacionalismo cultural etnocéntrico, a través del cual los japoneses reflexionan sobre distintos aspectos de su sociedad supuestamente homogénea y singular, que se fundamentan en el dogma ampliamente difundido y asimilado de que los japoneses comparten una esencia étnica, basada en la mística de la pureza de la sangre, la raza y el lenguaje.¹⁴¹ Por lo tanto, el discurso *nihonjinron* mezcla cultura con ideología, consolidando una imagen de lo japonés marcado por un cierto sentido de superioridad.¹⁴²

Este discurso sobre lo auténticamente japonés tiene un marcado contenido nacionalista y defiende la singularidad de la cultura japonesa. En este sentido debemos considerar *nihonjinron* como una forma de orientalismo reverso. El dogma principal de este discurso de nacionalismo cultural es que los japoneses constituyen un grupo étnico social y culturalmente homogéneo, cuya esencia permanece inalterada a lo largo de la historia y a su vez es totalmente diferente a la de cualquier otra etnia. Este discurso sobre el carácter homogéneo de la sociedad japonesa ignora, entre otros aspectos, la presencia de diferentes minorías raciales y sociales en el archipiélago japonés, como ya ha sido mencionado previamente.

Este aspecto esencial de la cultura japonesa, que comparten todos aquellos que pueden ser llamados japoneses y del que carecen todos aquellos que no lo son¹⁴³ ha sido empleada como un elemento definitorio de la identidad nacional en oposición al referente occidental.¹⁴⁴ Es decir, a través del género literario de *nihonjinron* se han inventado y difundido imágenes estereotipadas de Japón y lo japonés que han sido utilizadas en el tira y afloja establecido entre Japón y Occidente. Si, tal y como ha sido explicado, el discurso del orientalismo sobre Japón se fundamentaba en la invención de imágenes estereotipadas y simplistas de Japón, los japoneses y su cultura, en el género literario de *nihonjinron* son los propios japoneses los que inventan imágenes estereotipadas sobre sí mismos, en lo que puede ser interpretado como un discurso orientalista reverso, al enfatizar las diferencias y la imposibilidad del entendimiento mutuo. Ambas posiciones han reforzado la idea de la singularidad de la sociedad y la cultura japonesas. Para complicar más este proceso, dichas imágenes estereotipadas de Japón propias del *nihonjinron*, tal y como ha explicado Iwabuchi Koichi, se han contrapuesto a imágenes estereotipadas de

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ McVeigh, *Nationalisms of Japan*, 193.

¹⁴² Iwabuchi, "Complicit Exoticism".

¹⁴³ Los japoneses hijos de un progenitor de otra nacionalidad, o aquellos que, teniendo padres japoneses han nacido y se han criado en el extranjero, o aquellos que, habiendo nacido en Japón han pasado largas temporadas en el extranjero, pueden haber perdido o nunca haber poseído dicha esencia japonesa.

¹⁴⁴ Iwabuchi, "Complicit Exoticism".

Occidente, en ese proceso de definirse a uno mismo en contraposición a un otro. Por lo tanto, vemos cómo orientalismo, orientalismo reverso y occidentalismo se entremezclan.¹⁴⁵

Es necesario mencionar que el discurso de *nihonjinron* está definiendo la singularidad de Japón en base a su diferencia respecto Occidente. La mayoría de los libros que se centran en el carácter singular y en la especificidad de la cultura japonesa y de sus habitantes lo hace en base a una permanente oposición binaria entre «Japón» y «Occidente» (especialmente, los Estados Unidos).¹⁴⁶ De este modo, el carácter universal de Occidente que suponía el discurso del orientalismo y el proyecto de modernidad no se pone en cuestión. Japón está definiendo su identidad cultural singular en base a lo que le diferencia de Occidente: «esto no es más que postular la identidad de Japón en términos occidentales, que a cambio establecen la centralidad de Occidente como el punto de referencia universal».¹⁴⁷

Los libros del género literario *nihonjinron* fueron ampliamente consumidos en la década de 1960 y 1970. Sin embargo, en los años 80 su producción disminuyó, según Iwabuchi debido a que el estatus y el reconocimiento de Japón en el ámbito internacional mejoró y ya no era necesario reforzar tanto el carácter singular de lo japonés.¹⁴⁸ Además, en la década de los 80, el estado pasó a ocupar un papel importante en la difusión de la cultura japonesa, reforzando su carácter singular, tanto dentro como fuera de Japón. Para ello se establecieron instituciones como el Centro Internacional de Estudios Japoneses, situado en Kioto, que fue fundado en el año 1986 por el Primer Ministro Nakasone Yasuhiro, para el estudio y la difusión de la cultura japonesa.¹⁴⁹ Otro organismo creado para la difusión de la cultura japonesa en el extranjero es la Fundación Japón. Una misión esencial de estas instituciones ha sido la difusión fuera de las fronteras japonesas de una imagen «adecuada» de Japón. Como se explicará en el próximo capítulo la Fundación Japón tuvo un papel muy importante en los años 90 del siglo pasado (y lo sigue teniendo) en la difusión del arte japonés contemporáneo, por medio de su colaboración en la organización de una serie de exposiciones internacionales. Esta mayor proyección del arte japonés contemporáneo, indudablemente, beneficiaría al artista Murakami en sus primeros años como artista profesional.

Por lo tanto, vemos cómo tanto el discurso occidental sobre Japón y el discurso japonés sobre Japón emplean la imagen del Japón singular, cada uno para defender sus propios intereses. Es por ello por lo que Koichi Iwabuchi habla de un «exotismo cómplice». Según Iwabuchi en el marco de la globalización, consolidado desde finales del siglo XX, esta relación cómplice y

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Morley, "Techno-Orientalism", 164: «this is nothing but the positing of Japan's identity in Western terms, which in return establishes the centrality of the West as the universal point of reference».

¹⁴⁸ Iwabuchi, "Complicit Exoticism".

¹⁴⁹ *Ibid.*

dependiente se intensificará, precisamente por la mayor interconexión política, económica y cultural entre países.¹⁵⁰ Empleando las palabras de Brian Moeran:

«[...] la relación entre Occidente y Japón es, igual que aquella entre Occidente y Oriente en conjunto, “una relación de poder, de dominación, de grados variables de compleja hegemonía”. Lo que hace a Japón diferente de otras partes de Oriente es que parece haber desarrollado con *nihonjinron*, o “debates sobre los japoneses”, un medio por el cual poder practicar sobre Occidente precisamente ese tipo de orientalismo del que tuvo que sufrir, y hasta cierto punto todavía sufre, de manos de los occidentales. Al adoptar tácticas orientalistas [...] los japoneses han dado la vuelta a la situación respecto de su potencial conquistador material y espiritual».¹⁵¹

En relación con *nihonjinron*, e íntimamente ligados, encontramos el discurso de *kokusaika*, o de la internacionalización. El surgimiento de estas teorías debe relacionarse con el impacto que la globalización ha supuesto para Japón. A través del discurso de la internacionalización promocionado por el gobierno japonés se defendían por un lado la exportación de una determinada imagen de Japón y por otro el refuerzo de esa propia imagen como modelo interno de «conformidad nacional».¹⁵²

Este discurso de la internacionalización podría haberse entendido como un intento por parte de las autoridades japonesas de eliminar fronteras: el carácter insular de Japón o la barrera del idioma, entre otros factores, contribuyeron a que la cultura japonesa, especialmente en la década de los 80 y los 90, pudiera ser valorada como inaccesible y distante para los extranjeros. Por ello, aunque el término *kokusaika* se suele traducir como «internacionalización», realmente el lema *kokusaika* no promovía tanto la apertura de Japón a la presencia de otras culturas y razas sino, como ha señalado M. Ivy, adaptar lo extranjero y difundir la cultura japonesa por el mundo.¹⁵³ Es decir, el proceso de «japonesización» de lo extranjero tanto dentro como fuera de Japón.¹⁵⁴ Por lo tanto, *kokusaika* es realmente un discurso conservador. Es decir, el discurso sobre la internacionalización fue una táctica para reforzar la japonesidad¹⁵⁵, o, empleando las palabras de Harumi Befu «la “internacionalización” promovía la “anti-internacionalización»».¹⁵⁶

En el contexto de la globalización, que facilita el encuentro con gentes y culturas extranjeras, el gobierno japonés a través del lema de la internacionalización animaba a los

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Moeran, *Language*, 183-184: «[...] the relationship between the West and Japan is, like that between the Occident and the Orient as a whole, ‘a relationship of power, of domination, of varying degrees of complex hegemony’. What makes Japan different from other parts of the Orient is that it appears to have developed in *nihonjinron*, or ‘discussions of the Japanese’, a means whereby it can practise on the West precisely that kind of orientalism from which it has had to suffer, and to some extent still suffers, at the hands of Westerners. By adopting orientalist tactics [...] the Japanese have turned the tables on their would-be material and spiritual conqueror».

¹⁵² Lozano Méndez, “Genealogía”, 39.

¹⁵³ Ivy, *Discourses*, 3.

¹⁵⁴ Chris Burgess, “Maintaining Identities: Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan”, *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, EJCJS, (19 de abril de 2004). Último acceso: 6 de mayo de 2015. <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/Burgess.html>

¹⁵⁵ McVeigh, *Nationalisms of Japan*, 142.

¹⁵⁶ Mencionado por McVeigh, *Nationalisms of Japan*, 142.

japoneses a interactuar con lo extranjero (principalmente lo occidental) pero sin perder la noción de lo que es «verdaderamente japonés», es decir, manteniendo claramente las distinciones entre «nosotros» y «ellos».¹⁵⁷ En este «nosotros» vemos cómo *kokusaika* está relacionado con *nihonjinron*, ya que se asume esta imagen de una comunidad nacional homogénea. De hecho el gran promotor de este discurso fue el Primer Ministro Nakasone Yasuhiro (1982-1987), quien a su vez consolidó con sus políticas la ideología del *nihonjinron*.¹⁵⁸

Finalmente hay que mencionar que el objetivo último de *kokusaika* ha sido promover el interés nacional: el discurso de la internacionalización se consolidó a partir de los años 70 del siglo pasado, un momento en que Japón buscaba cambiar su papel de importador de tecnología e ideas extranjeras (occidentales) al de exportador de tecnología e ideas japonesas, y así consolidar la presencia de sus corporaciones multinacionales en el mercado extranjero.¹⁵⁹

Esta idea de la asimilación y japonesización de lo extranjero es un ejemplo de cómo la identidad de Japón ha sido a menudo objeto de numerosas interpretaciones estereotipadas, por parte tanto desde Occidente como desde el propio Japón. Una de estas interpretaciones estereotipadas es la que muestra a Japón como una cultura caracterizada por su gran capacidad de asimilar elementos foráneos y adaptarlos a la cultura autóctona. Japón es calificado como «el gran asimilador».¹⁶⁰ Como ya ha sido explicado, a lo largo de su historia Japón estuvo expuesto a distintas oleadas de influencia extranjera, cuyo resultado en muchas ocasiones era la adopción y adaptación a la idiosincrasia propia. A partir de finales del siglo XIX, Occidente se convertiría en el gran referente; a partir de la Segunda Guerra Mundial, ese referente se focalizaría especialmente en Estados Unidos.

La imagen de Japón como imitador es aceptada tanto fuera como dentro de Japón y ha sido empleada estratégicamente tanto desde el discurso del orientalismo como del discurso del orientalismo reverso: Japón como mero imitador o Japón como domesticador de culturas foráneas (principalmente occidentales).

Desde el punto de vista de los discursos orientalistas sobre Japón la tendencia japonesa a la asimilación es interpretada como algo negativo. A lo largo de la historia contemporánea de Japón, el país ha sido criticado e incluso atacado desde Occidente precisamente por esta tendencia a la asimilación. Este discurso negativo se puede relacionar con la reacción de un Occidente que se siente amenazado ante lo que ha sido definido como el deseo colonial de imitar al colonizador en respuesta a la dominación colonial. Éste afán de mimetismo, corresponde con el discurso del hibridismo tal como fue definido especialmente en la década de los 90. Uno de los

¹⁵⁷ Iwabuchi Koichi, “Soft Nationalism”, 449.

¹⁵⁸ Burgess, “Maintaining Identities”.

¹⁵⁹ Iwabuchi, “Complicit Exoticism”.

¹⁶⁰ Iwabuchi Koichi, “Pure Impurity: Japan's Genius for Hybridism”, *Communal / Plural: Journal of Transnational & Crosscultural Studies* 6, nº 1 (abril 1998): 71.

intelectuales que reflexionaron sobre este concepto, y que contribuyeron al debate sobre el hibridismo que se consolidó en los años 90 del siglo pasado, ha sido Homi K. Bhabha.¹⁶¹ Bhabha se refiere principalmente a la mezcla de culturas no-occidentales con la cultura occidental, bajo la influencia del colonialismo, como resultado de los intentos del colonizado de parecerse al colonizador, es decir, de alcanzar el mismo grado de modernización. En otras palabras, la relación establecida entre el colonizador y el colonizado se fundaba en la aceptación de una distancia entre ellos: «la distinción manifiesta entre el reformador y el reformado, el oficial y el subalterno, el original y la copia».¹⁶² Este afán es siempre visto desde el colonizador como una amenaza inquietante a su hegemonía (política, económica, cultural etc.). Ante esta amenaza, el colonizador responde negando el hecho de que el colonizado pueda llegar a ser igual que el colonizador: se puede llegar a parecer, pero nunca podrá alcanzar la misma categoría («not white, not quite», H. Bhabha). Para la preservación del dominio colonial, el colonizado era ridiculizado y degradado a la categoría de mera copia, mediante «la acusación de impostura, de imitación grotesca o simulación subversiva».¹⁶³

Esta actitud denigratoria y ridiculizadora de los occidentales hacia los japoneses surgió desde el mismo momento en que los japoneses iniciaron su proyecto modernizador. Sirvan como ejemplo las palabras de un profesor alemán, Elvin Betz, invitado a finales del siglo XIX para impartir clases en la Facultad de Medicina de la Universidad de Tokio. En su diario anotó:

«Hoy se puso de manifiesto, más claramente que nunca, una imitación equivocada de las costumbres europeas hasta llegar al ridículo. Aunque las costumbres ceremoniales no se cumplen estrictamente entre los europeos —ni siquiera entre los ingleses —y que, sobre todo, los sombreros de copa casi nunca se han encontrado sobre las cabezas de la raza caucásica, el gobierno japonés consideró apropiado promulgar que los japoneses usaran frac y chistera como traje oficial para la ceremonia festiva de año nuevo. Esto se prestó a escenas grotescas: individuos cómicamente ataviados transitando por las calles de la capital. Pobres japoneses. ¡Ustedes se encuentran encerrados a la fuerza en fracs preponderantemente burdos y pantalones desaliñados! Además, llevan sobre la cabeza chisteras que casi nunca ajustan bien y las manos en guantes exageradamente blancos, siempre colgados flojamente, como si temieran tocar los trajes. Por el contrario, las personas con trajes ceremoniales tradicionales dan una impresión agradable, pues se ven hasta majestuosas y nobles».¹⁶⁴

La imagen de Japón como el gran asimilador de culturas y como «amenaza» para el discurso dominante occidental se corresponde por tanto con el discurso de lo híbrido. Japón, por su condición de país asiático no colonizado y que ha alcanzado una modernidad plena y acelerada, siempre ha supuesto una «amenaza» para Occidente: Japón, emulando a las grandes potencias occidentales, en la primera mitad del siglo XX se convirtió en un país colonizador,

¹⁶¹ Homi K. Bhabha, "Of mimicry and man", en *The Location of Culture*. (London y New York: Routledge, 2002).

¹⁶² Guarné, "De monos y japoneses", 3.

¹⁶³ *Ibid.*, 3.

¹⁶⁴ Citado por Tsunokawa, "La psicología de los japoneses", 39.

imperialista e incluso casi-fascista. El proyecto de modernidad, que se creía exclusivo de «Occidente», era replicado en una copia casi-exacta por Japón: «no hay duda de que la entrada (algunos dirían que presuntuosa) de Japón en la geopolítica como un estado-nación completamente exótico y con una modernización tardía, en vez de como una colonia total, ha hecho que su mimetismo sea incluso más amenazador».¹⁶⁵

Desde el punto de vista del orientalismo reverso la tendencia japonesa a la asimilación es interpretada como algo positivo: Japón no es un imitador pasivo, sino que realiza una maniobra de asimilación de lo extranjero pero sin perder su esencia, lo que lo diferenciaría de otras culturas. «Japón asimila [...] todo lo demás, manteniendo el núcleo tradicional, inmutable de la cultura a la vez que incorpora los lustrosos signos de la (post)modernidad en una ronda mareante de producción, acumulación y consumismo».¹⁶⁶

Este sería uno de los rasgos que convierten a la cultura japonesa en singular, siguiendo el discurso del *nihonjinron*.¹⁶⁷ Esto ha llevado a algunos estudiosos a hablar no de copia, sino de familiarización. El proceso de adaptación es definido como un proceso activo, moralmente neutral y desmitificador:

«un proceso que es activo (al contrario que la occidentalización, la modernización, o el posmodernismo), moralmente neutral (al contrario que la imitación o el parasitismo), y desmitificador (no hay aquí nada inherentemente extraño, exótico, o singularmente japonés). Domesticar tiene varios significados, incluyendo los de domar, civilizar, naturalizar, familiarizar, traer al hogar».¹⁶⁸

Volviendo al discurso de lo híbrido definido por H. Bhabha, Iwabuchi propone la idea de un «hibridismo estratégico» por el cual Japón trata de construir una identidad nacional a partir de la absorción de culturas extranjeras pero sin perder su esencia cultural/nacional, ligando la cuestión de la contaminación cultural con la consolidación de una identidad nacional propia y exclusiva. Este hibridismo estratégico no crea un espacio liminal, intermedio que desdibuja las fronteras nacionales/culturales, como ocurría en el discurso de lo híbrido definido por Bhabha, sino que consigue precisamente reforzar esas fronteras. En este sentido, la capacidad japonesa de apropiación, asimilación y simulación de culturas extranjeras es imaginada como una característica exclusivamente japonesa.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Ivy, *Discourses*, 6-7: «It is no doubt Japan's (some would say presumptuous) entry into geopolitics as an entirely exotic and late-modernizing nation-state instead of as an outright colony that has made its mimicry all the more threatening».

¹⁶⁶ *Ibid.*, 1: «Japan assimilates[...] everything else, retaining the traditional, immutable core of the culture while incorporating the shiny trappings of (post)modernity in a dizzying round of production, accumulation and consumption».

¹⁶⁷ Iwabuchi, «Pure Impurity», 71-74.

¹⁶⁸ Joseph J. Tobin, «Introduction», en *Re-Made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*, ed. Joseph J. Tobin (New Haven: Yale University Press, 1992), 4: «a process that is active (unlike westernization, modernization, or postmodernism), morally neutral (unlike imitation or parasitism), and demystifying (there is nothing inherently strange, exotic, or uniquely Japanese going on here). *Domesticate* has a range of meanings, including tame, civilize, naturalize, make familiar, bring into the home».

¹⁶⁹ Iwabuchi, «Pure Impurity», 72.

Quizá podamos entender estos dos enfoques aplicándolos a Murakami Takashi y su obra. Por un lado, Murakami es habitualmente definido como el Andy Warhol japonés, afirmación que podría estar dando a entender que Murakami es tan solo un seguidor y su estilo una copia del arte Pop de Warhol, pero que nunca podrá alcanzar e incluso superar al artista norteamericano. Por otro lado, quizá podamos entender el arte de Murakami como otro caso más de adaptación de una manifestación cultural extranjera: a través de su obra (y de la de los demás artistas nipones encuadrados en el movimiento pop japonés) Murakami ha «domesticado» el arte Pop y lo ha adaptado a la idiosincrasia japonesa.

Junto con *nihonjinron* y *kokusaika*, es necesario analizar el fenómeno del poder suave japonés y la imagen de Japón como *cool*, cuestiones que también se relacionan con la identidad y la cultura, y la obra de Murakami Takashi.

En Japón el concepto de poder suave, *soft power*, o en japonés, *sofuto pawa*, está estrechamente relacionado con otros términos que han proliferado en el análisis de la cultura contemporánea en dicho país, tales como: *Japan cool* o *J-cool*. Tanto el *J-cool* como el poder suave japonés son fenómenos relacionados estrechamente con el fenómeno de popularidad experimentado recientemente por la cultura popular contemporánea de Japón en el mercado internacional, asiático y occidental. No se puede hablar de poder suave en Japón ni de *J-cool* sin analizar este fenómeno. Además, tal y como se va a explicar a continuación, la figura y la obra de Murakami están ligadas a estos conceptos.

En los últimos años, numerosos estudiosos han centrado la atención sobre cómo Japón proyecta una imagen *cool* a través de la difusión mundial de su cultura contemporánea popular.¹⁷⁰ *Cool*, el término del inglés coloquial que se emplea, se refiere a algo que es fresco en cuanto que está a la moda, y es atractivo y novedoso. La cultura popular japonesa, especialmente el manga y el *anime*, gozan de un creciente fervor por parte del público asiático y occidental, desde niños a adultos, lo que ha incrementado la presencia de estos productos fuera de las fronteras japonesas. Podemos afirmar que este sector de la cultura japonesa ha experimentado un proceso de globalización. Tal es su difusión actual que el público en general, aunque no esté interesado en estas manifestaciones culturales, sabe identificar como japoneses productos como el manga o el *anime*. Sin embargo, la cultura popular contemporánea japonesa no se limita a estos dos productos, sino que abarca una amplia industria del entretenimiento en el que se engloban, además de los productos antes mencionados, otros como los videojuegos, la música pop, la moda, o las telenovelas o dramas (*dorama* en japonés). Además, vinculados y complementarios a esta industria del entretenimiento, se desarrolla una exitosa industria del *merchandising*, producción de objetos relacionados con el manga, el *anime* etc. y que se convierten en objeto de deseo, y de

¹⁷⁰ Peng Er Lam, "Japan's Quest for «Soft Power»: Attraction and Limitation", *East Asia*, 24 (2007), 349–363.

consumo desaforado, por parte de los fans de estos fenómenos culturales. Lo que especialmente llama la atención de este fenómeno es su fuerza creativa y su carácter rompedor e inconformista. En un principio, esta manifestación cultural era desdeñada y poco valorada desde las autoridades niponas, pero de un tiempo a esta parte, el propio gobierno japonés está realizando un esfuerzo por utilizar manifestaciones como el manga y el *anime* para promover una imagen «amigable e interesante» en el exterior. Debemos plantearnos a qué se debió este cambio de actitud.

Antes de la década de los 90 del siglo pasado, esta industria del entretenimiento era valorada en Japón como mero entretenimiento o como algo vulgar e infantil, por lo que no se le reconocía ningún valor cultural. A partir de la década de 1990, empezó a experimentarse un cambio en la valoración de estos productos, precisamente porque ya se habían empezado a convertir en una industria en expansión. Este fenómeno se produjo en paralelo a la fuerte recesión económica experimentada por el país nipón en la década de los 90; junto con la aparición de una imagen negativa de Japón, especialmente en Asia, por su actitud de no reconocer su responsabilidad en los hechos atroces cometidos por los japoneses en numerosos países asiáticos en el pasado.¹⁷¹ Es precisamente en esta década cuando Murakami Takashi comienza su carrera artística e inicia su reflexión sobre la sociedad japonesa contemporánea y su cultura.

A partir de la década de 2000, el gobierno japonés comenzó a realizar un uso estratégico e interesado de la cultura popular. Como se va a explicar en las siguientes páginas, desde el Estado se articuló una instrumentalización de este fenómeno cultural con el objetivo de consolidar una determinada imagen del país en el panorama internacional. Por lo tanto vemos cómo el concepto de *soft power* o poder blando está ligado a la construcción/consolidación de una identidad nacional. Por otro lado, en su instrumentalización de este fenómeno, el poder blando se vincula con la cultura de consumo que está muy desarrollada en Japón.

El concepto de poder blando fue acuñado en la década de 1990 por Joseph Nye, quien fue Secretario de Defensa durante el mandato de Bill Clinton. Con este concepto se estaba refiriendo a un estilo de diplomacia que no recurre a la fuerza ni a métodos coercitivos para conseguir sus intereses, sino a métodos más «suaves» basados en el encanto y la atracción que la cultura de un determinado país puede proyectar sobre personas de otras nacionalidades. Las fuentes del poder suave, como ha sido señalado, se encuentran, precisamente en la cultura popular contemporánea y los medios de comunicación de masas.¹⁷²

¹⁷¹ Michal Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy: The Taming of «Cool Japan» and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age", *Social Science Japan Journal*, 12 (2009), 250.

¹⁷² Ana María Goy Yamamoto, "Cool Asia: Implicaciones socio-económicas de la cultura popular en Asia Oriental", en *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, CEIAP - Colección Española de Investigación Asia Pacífico, número 1, ed. Pedro San Ginés Aguilar, (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006): 720, último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulo45.pdf>

Para entender la importancia que este tipo de diplomacia ha cobrado en las últimas décadas, hay que tener presente el contexto en el que se desarrolla y fundamenta, que es el del mundo globalizado: el auge tecnológico, especialmente en el sector de la grabación y comunicación; el desarrollo de una cultura del consumo cada vez más sofisticada; y la apertura de mercados a escala global.¹⁷³ Para el experto Kondô Seiichi¹⁷⁴, el auge de este tipo de diplomacia está ligado a una serie de factores: el auge de la clase media, la consolidación de una economía de mercado y una cultura del consumo, el flujo de la información, debido a la revolución tecnológica, flujo que ya no puede ser controlado por los gobiernos, y en donde el individuo se convierte en un agente activo. Todos estos factores, para Kondô, han tenido un impacto en las relaciones internacionales.

Ese papel activo del individuo en la búsqueda de información, en muchos casos hace que los gobiernos vayan rezagados en relación con el poder de atracción que ejercen determinados fenómenos culturales fuera de sus fronteras, tal y como ha ocurrido con la cultura popular japonesa. El auge y difusión de la cultura popular japonesa en el ámbito internacional viene determinado por las fuerzas del mercado y los intereses de los consumidores. El gobierno japonés no forma parte activa en este proceso, pero trata de beneficiarse de esta buena imagen y este interés para proyectar su imagen internacional.¹⁷⁵

Sin embargo, hay que volver a mencionar el hecho de que este auge de la cultura popular japonesa en el ámbito internacional no es la primera vez en que la cultura japonesa se convierte en objeto de deseo en otros países. Debemos tener presente los ejemplos ya antes mencionados del Japonismo o el interés que por el budismo zen o el haiku se despertó en Occidente a partir de los años 60 del pasado siglo. Tampoco es la primera vez que desde el gobierno se intenta rentabilizar esta popularidad. Desde la apertura de Japón a Occidente, encontramos distintos intentos por parte de los gobiernos japoneses de instrumentalizar la cultura de su país para proyectar una determinada imagen en el exterior, como en el caso antes mencionado de las exposiciones internacionales o, como otro ejemplo, la participación de Japón en la Bienal de Venecia. Es decir, aunque el concepto de poder blando es relativamente reciente, Japón desde sus primeros contactos con Occidente desde finales del siglo XIX empleó conscientemente diversas manifestaciones culturales propias para crear un escenario más favorable a sus intereses en el ámbito internacional. Por otro lado, y en contrapartida con este fenómeno, se debe volver a mencionar el hecho de que, junto a estas oleadas de «moda por lo japonés», también se

¹⁷³ Susan J. Napier, "Differing Destinations: Cultural Identification, Orientalism, and «Soft Power» in Twenty-First-Century Anime Fandom", en *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West: Japan as Fantasy and Fan Culture in the Mind of the West* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 171.

¹⁷⁴ Kondô, Seiichi, *Soft Power in Japan and Asia* (conferencia presentada en el seminario Asian Cultural Industries in Global context. Visualising Asian Modernity, 28 de marzo de 2009, Universidad de Copenhague). http://vam.ku.dk/archive/audio_recordings/ (último acceso: 6 de mayo de 2015)

¹⁷⁵ Lam, "Japan's Quest", 350.

encuentran a lo largo del siglo XX diversos momentos en los que Japón fue visto de un modo muy negativo por las naciones occidentales.

Otros aspectos de la cultura japonesa que han contribuido a la consolidación de una moda por lo japonés, y que han ayudado a hacer más accesible la cultura nipona en Occidente ha sido la enorme difusión que ha gozado su gastronomía, y en concreto el *sushi*, que desde los años 70 hasta el día de hoy ha pasado de ser una especialidad culinaria étnica, de difícil aceptación por el carácter crudo de algunas de sus especialidades, para más tarde convertirse en un plato de alta cocina, sólo accesible a los paladares más especializados y con un buen nivel económico, y finalmente en la actualidad una moda, con una gran aceptación por el público general.¹⁷⁶ Quizá esta transformación experimentada por la comida japonesa en Occidente sea equiparable a la difusión de su cultura popular contemporánea, que pasó de ser una manifestación sólo conocida por pequeños círculos a tener una mayor aceptación en la actualidad.

El panorama internacional en el que Japón trata de ejercer su *soft power* en la actualidad es el de un país que se encuentra saliendo de la recesión provocada por el estallido de la burbuja económica de los años 90, frente a una China que cada vez es más fuerte, y teniendo que superar una visión negativa por parte de países como China o Corea respecto a Japón por el hecho, ya mencionado, de no haber pedido perdón públicamente por las atrocidades cometidas durante la Guerra del Pacífico y los años que la precedieron.¹⁷⁷

Hay un factor importante en relación con el *soft power* japonés que es el hecho, ya explicado, de que Japón, desde el final de la Segunda Guerra Mundial no tiene un ejército que por un lado le pueda proteger de supuestas amenazas (por ejemplo, la cercana Corea del Norte), y por otro, no puede usar la fuerza y autoridad que representa el ejército para conseguir sus intereses en el marco de las relaciones internacionales. Esto está determinado por la propia Constitución japonesa, que en su artículo número 9, prohibía que el país volviera a tener un ejército, y tan sólo pueda tener unas fuerzas llamadas de autodefensa.¹⁷⁸ Además, tras el desgarrador final de la contienda mundial con el lanzamiento de las bombas atómicas, en Japón se instaló un fuerte sentimiento pacifista, contrario a cualquier forma de conflicto. La prohibición de tener un ejército fue impuesta por el ejército de ocupación norteamericano, que fue quien redactó la Constitución. Debido a estos factores, Japón ha tenido que recurrir a la cooperación internacional y a la diplomacia cultural en sus relaciones internacionales.¹⁷⁹ Este hecho es uno de los aspectos sobre los que ha reflexionado Murakami Takashi.

Japón trata de ejercer su *soft power*, no sólo en relación con Occidente, sino también con el resto de países asiáticos, con los que mantiene, como se ha mencionado antes, una relación

¹⁷⁶ Theodore C. Bestor, "How Sushi Went Global", *Foreign Policy*, 121 (noviembre-diciembre 2000).

¹⁷⁷ Lam, "Japan's Quest", 353.

¹⁷⁸ En la actualidad, el Primer Ministro Abe Shinzô está promoviendo la modificación del artículo 9 de la Constitución, y la redefinición del papel del las Fuerzas de Autodefensa de Japón.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 354.

complicada. A pesar de esta mala imagen, la difusión de la cultura popular japonesa en estos países ha originado también una oleada de simpatía:¹⁸⁰

«el reto impuesto por China, ha hecho a la diplomacia japonesa darse cuenta de la necesidad de realizar reclamos sobre lo que puede ofrecer en la actualidad. En el mundo post-Guerra Fría, la posibilidad de desplegar una fuerza militar o económica real ha decrecido, y los roles desempeñados por instrumentos del poder suave tales como la cultura y la imagen han incrementado. Muchas de las confrontaciones de esta era tendrán lugar a través del intercambio de palabras e ideas. Será una era en la que las batallas entre países serán virtuales. (...) Es necesario emplear cuantas más variadas vías posibles para crear una sólida base de fans de Japón».¹⁸¹

Según S. Napier, la cultura visual y popular contemporánea japonesa se ha convertido, en los últimos años, en sinónimos del término *soft power*.¹⁸² La industria del manga y del *anime* gozan de una gran fuerza en Japón. Es una industria que se desarrolló y consolidó tras la Segunda Guerra Mundial. Durante el período de crecimiento económico, mientras Japón era un exportador fuerte de, principalmente, productos tecnológicos (automóviles, electrónica, etc.), tenía poca presencia en el campo de las exportaciones culturales. Sin embargo, a partir de la década de 1990, cuando la economía japonesa empieza a entrar en recesión, es cuando su industria del entretenimiento empieza a crecer, y sus productos empiezan a ser exportados, incrementándose su presencia y su aceptación. En consecuencia, existen numerosos iconos culturales japoneses que han triunfado, y arrasado en el mercado occidental, y que, en muchos casos, son plenamente identificables como creaciones japonesas, incluso por un público no especializado. Quizá el más ubicuo y famoso sea Hello Kitty, pero debemos incluir en este grupo a otros muchos personajes tales como Pikachu (el monstruo protagonista de *Pokemon*), Doraemon, Súper Mario (producido por la empresa japonesa Nintendo), las películas de Miyazaki Hayao, etc.

En este sentido, y como un claro ejemplo del éxito de las políticas de *soft power* japonés, debemos destacar que el creador de *Super Mario*, considerado el «padre del videojuego moderno» ha sido recientemente galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de la Comunicación y las Humanidades (2012). En el acta del jurado fechado el 23 de mayo de 2012 se puede leer:

«Miyamoto no solo es el padre del videojuego moderno, sino que ha conseguido, con su gran imaginación, crear sueños virtuales para que millones de personas de todas las

¹⁸⁰ *Ibid.*, 349.

¹⁸¹ Yoshizaki Tatsuhiko, citado en Lam, Peng Er, "Japan's Quest", 353: «The challenge thrown down by China, however, has made Japanese diplomacy realize the necessity of making appeals for what it has to offer today. In the post-Cold War world, the opportunity to deploy real military or economic power has decreased, and the roles played by instruments of soft power such as culture and image have grown larger. Many of the confrontations in this era will take place through the interchange of words and ideas. It will be an era when the battles among countries are virtual ones. [...] It is necessary to employ as many different routes as possible to create a broad base of Japan fans».

¹⁸² Susan J. Napier, "Differing Destinations: Cultural Identification, Orientalism, and «Soft Power» in Twenty-First-Century Anime Fandom", en *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West: Japan as Fantasy and Fan Culture in the Mind of the West* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 170.

edades interactúen, generando nuevas formas de comunicación y de relación, capaces de traspasar fronteras ideológicas, étnicas y geográficas». ¹⁸³

Muchas de estas creaciones japonesas que han saltado las fronteras y se han convertido en productos globales, ya sean películas de éxito, series de animación, cómics, videojuegos, tienen un elemento en común: en ellos encontramos muy presente la categoría estética de lo «mono», del japonés *kawaii* (y del inglés *cuteness*), que tiene connotaciones de algo agradable, lindo, que inspira afecto. Esta categoría estética, que está presente a cualquier nivel en la vida cotidiana de los japoneses, es un rasgo sobre el que ha reflexionado Murakami y que domina en su obra. Esta categoría de lo *kawaii* está siendo capitalizada por el poder suave japonés:

«[...] Japón está navegando en una nueva posición propia en el escenario global de la imaginación, llamado “poder blando” por Joseph Nye, que constituye un componente cada vez más importante de la economía en esta era de capitalismo adictivo. Habiendo carecido hasta ahora de ese poder, Japón inserta una esperanza nacional(ista) hacia tales bienes como Pokémon: a la vez que genera beneficios muy necesitados, también se supone que otorgan estatura y prestigio global a Japón». ¹⁸⁴

El papel que ha adquirido el *soft power* japonés está ligado con el desarrollo de una estrategia para la creación de Japón como marca. Es decir, el lograr consolidar y posicionar una imagen de marca para un país, con el propósito de mejorar la imagen del país en el exterior y de influir en los intereses nacionales. ¹⁸⁵ Esta estrategia no es única de Japón; países como España también promocionan su marca, la «marca España». Es quizá, en este punto, donde se debe desarrollar el concepto de *Cool Japan*.

Primero debemos preguntarnos qué es lo *cool*, y más concretamente, qué rasgos comparten estas manifestaciones culturales que reciben el calificativo de *cool*. Para M. Daliot-Bul:

«Qué es lo *cool* es, obviamente, una cuestión compleja. Pero me parece acertado generalizar y decir que lo *cool* japonés puede ser caracterizado cómo algo bien diseñado, hedonista, a veces fantástico, y siempre a la vanguardia, y por lo tanto que desafía de una forma no agresiva e imaginativa la banalidad y las estructuras ortodoxas de la vida diaria. Pero Japón *Cool* es a menudo más que esto. Puede ser provocativo, audaz y explícitamente contracultural. Puede ser también muy violento y pornográfico. Ya sea cargado de dulzor o chocantemente agresivo, como en un estilo contracultural, Japón

¹⁸³ “Shigeru Miyamoto. Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Bellas Artes 2012”, Fundación Princesa de Asturias, último acceso 6 de mayo de 2015, <http://www.fpa.es/es/premios-principe-de-asturias/premiados/2012-shigeru-miyamoto.html?texto=acta&especifica=0>

¹⁸⁴ Anne Allison, “New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millenium”, en *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, ed. Harry Harrotunian y Tomiko Yoda (Durham: Duke University Press 2006), 352: «[...] Japan is navigating a new position for itself in the global arena of the imagination – a position, called “soft power” by Joseph Nye, that constitutes an increasingly important component of the economy in this era of addictive capitalism. Having hitherto lacked this power, Japan pins a national(ist) hope to such properties as Pokémon: along with generating much-needed revenues, they are also supposed to yield global stature and prestige for Japan».

¹⁸⁵ Watanabe Hiroataka, “Japanese Soft Power and Influential Foreign Policy. From Japonism to Neo-Japonism”, 8. Último acceso 15 de julio de 2015. www.polestra.com/public/files/papers/Paper%20Watanabe.pdf.

Cool es una forma de negación, que interrumpe el proceso de normalización. Así, cuestiona el principio de unidad y cohesión, y contradice el mito de consenso».¹⁸⁶

Es interesante destacar cómo muchos de estos rasgos aquí planteados como característicos de *Cool Japan* también definen la obra de Murakami Takashi, como quedará documentado en la segunda parte de esta tesis.

La difusión de la imagen de *Cool Japan* está estrechamente vinculada a la publicación de un artículo en la revista *Foreign Policy*, por el periodista norteamericano Douglas McGray en mayo de 2002.¹⁸⁷ Algunos estudiosos han reconocido el papel determinante que tuvo este artículo en la configuración y consolidación de la imagen de *Cool Japan*.¹⁸⁸ En dicho artículo, McGray planteaba, de una forma general, el proceso de transformación de la imagen exterior de Japón desde la década de 1980 hasta principios del nuevo milenio. A los años de fuerte crecimiento económico de la década de los 80, en que desde el exterior la economía japonesa era admirada, estudiada e incluso temida, se pasó a los difíciles años de la recesión económica de los 90, en los que Japón vio peligrar su poder económico en el ámbito internacional. En los años 80, a pesar de la fuerza económica nipona, el país carecía de peso internacional en el campo de la cultura. Sin embargo, con el nuevo milenio, el país asiático emergía, reinventándose como una potencia cultural, con una fuerza innovadora que afectaba a distintos campos, desde el arte, la música, la arquitectura, la electrónica o la moda. Para McGray, Japón hacia el año 2000 había logrado convertirse en una máquina generadora de una imagen nacional *cool*, además de haber consolidado una fuerza comercial a escala global. Este *cool Japan* es una forma de poder suave que demuestra cómo las modas, las tendencias o los productos comerciales pueden servir también a los intereses políticos de un país. Sin embargo, alertaba McGray, aunque Japón parecía disponer de un gran potencial en este sentido, no parecía saber emplearlo en su propio beneficio, ya que aspectos como la barrera del idioma o la ausencia de leyes que favorecieran la inmigración, parecían actuar en contra de los intereses de este poder suave. Esta idea de *Japan cool* parecía estar sustituyendo a la imagen del Japón corporativo, aquél propio de los años 80 del siglo pasado, en el que Japón se presentaba y era interpretado como un país exclusivamente enfocado al trabajo y al mundo de las grandes corporaciones empresariales.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy", 262: «What is Cool is of course a tricky question. But it seems to me safe to generalize and argue that Japanese cool can be characterized as well-designed, hedonistic, sometimes whimsical and always cutting edge and therefore challenges in a non-aggressive and imaginative way the banality and orthodox structures of everyday life. But Cool Japan is often more than this. It can be provocative, audacious and explicitly countercultural. It can also be very violent and pornographic. Whether dripping sweetness or shockingly aggressive, like a subcultural style, Cool Japan is a form of refusal, interrupting the process of normalization. As such, it challenges the principle of unity and cohesion and contradicts the myth of consensus».

¹⁸⁷ Douglas McGray, "Japan's gross national cool", *Foreign Policy*, 130 (mayo 2002), 44-54.

¹⁸⁸ Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy", 251; Lam, "Japan's Quest for 'Soft Power'", 352.

¹⁸⁹ Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy", 247.

El gobierno japonés ha querido capitalizar este interés por la cultura J-Pop, con la intención de consolidar un sentimiento de simpatía hacia el país.¹⁹⁰ Para ello ha institucionalizado esta tendencia de *Cool Japan* convirtiéndola en *Japan Brand*, una imagen de marca del país. Se ha reconocido la fuerza que industrias como los videojuegos, el *anime* o el manga pueden tener en el mercado global. Algunos especialistas, además, han reflexionado sobre cómo este concepto de lo mono (*kawaii*), del que están dotados muchos de estos productos, es el motor que genera ingentes beneficios en el mercado internacional: «la monada puede ser para Japón la clave para trabajar con el capital extranjero en el siglo veintiuno».¹⁹¹

M. Daliot-Bul ha analizado la evolución de las políticas de diplomacia cultural de Japón, desde principios de la década de 2000, en donde se consolidó una estrategia clara desde el gobierno japonés para fomentar una imagen atractiva de Japón en la escena internacional.¹⁹² En el año 2002, el gobierno japonés de Koizumi Jun'ichirô estableció una política sobre propiedad intelectual como herramienta para incrementar la competitividad internacional de Japón y así lograr sacar a Japón de la larga recesión económica que venía arrastrando.¹⁹³ Para este objetivo se creó el Consejo Estratégico sobre la Propiedad Intelectual, presidido por el Primer Ministro.¹⁹⁴ En este sentido, se aprobó la Ley Básica sobre Propiedad Intelectual (Ley nº 122, año 2002). Tal y como presentaba el Consejo Estratégico sobre la Propiedad Intelectual, tras la Segunda Guerra Mundial Japón había experimentado un crecimiento económico fundamentado en el desarrollo industrial (principalmente las industrias pesadas y químicas), además de en el carácter de laboriosidad y diligencia del pueblo japonés: «el sistema de producción japonés introducido y mejorado a partir de la tecnología estadounidense y europea, mejoró las técnicas de producción in situ y se benefició de la fuerte inclinación de los japoneses hacia el trabajo en equipo».¹⁹⁵ Sin embargo, el cambio en el contexto global, con la enorme pujanza de otras naciones asiáticas, entre otras, además del avance en las tecnologías de la información, hacían urgente que Japón virara su modelo económico, hasta ese momento basado en el desarrollo industrial, hacia un nuevo modelo en el que además había que favorecer las industrias creativas y la propiedad intelectual: «con el objetivo de abrir la puerta a un futuro brillante para Japón, es indispensable desarrollar una reforma con el objetivo de dotar de importancia a la creatividad en todos sus

¹⁹⁰ Allison, "New-Age Fetishes", 354.

¹⁹¹ Okada Tsuneo, citado en: Anne Allison, "Portable Monsters and Commodity Cuteness: Pokémon as Japan's New Global Power", *Postcolonial Studies* 6, nº 3 (2003): 383: «cuteness may be Japan's key to working foreign capital in the twenty-first century».

¹⁹² Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy", 247-266.

¹⁹³ "Strategic Council on Intellectual Property", Prime Minister of Japan and His Cabinet, último acceso: 6 de mayo de 2015, http://www.kantei.go.jp/foreign/policy/titeki/index_e.html; Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy", 250.

¹⁹⁴ "Concerning the Strategic Council on Intellectual Property", Prime Minister of Japan and His Cabinet, 25 de febrero de 2002, último acceso: 6 de mayo de 2015, http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/konkyo_e.html

¹⁹⁵ "Intellectual Property Policy Outline". Strategic Council on Intellectual Property, 3 de julio de 2002, último acceso 6 de mayo de 2015, http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/kettei/020703taikou_e.html#0: «The Japanese production system introduced and improved upon technology from the United States and Europe, improved on-site production techniques and benefited from the strong Japanese inclination toward teamwork».

aspectos. Esta reforma es un proyecto nacional con el objetivo de construir un Japón del siglo XXI». ¹⁹⁶

Es interesante ver cómo en los objetivos presentados por el Consejo Estratégico sobre la Propiedad Intelectual en el año 2002 se establecía la creatividad, propiedad intelectual o la industria cultural como herramientas para el desarrollo del país y para lograr una mejor proyección internacionales, además de una mayor competitividad en los mercados internacionales:

«convertirse en una “nación construida sobre la propiedad intelectual” significa establecer en Japón una apreciación de la importancia de la invención y la creación. Además de la manufactura, al imbricar la base industrial con la creación de bienes intangibles, por ejemplo, “la creación de información” de valor, como la tecnología, el diseño, las marcas, y los contenidos de música, películas, etc. esta es una política nacional fundamentada en la visión de revitalizar la economía y la sociedad japonesas». ¹⁹⁷

M. Daliot-Bul establece una conexión entre este giro en la políticas económicas e internacionales de Japón con la publicación del artículo de Douglas McGray en la revista *Foreign Policy*, en mayo de 2002, titulado *Cool Japan*, previamente mencionado. ¹⁹⁸ En el año 2005, el Programa Estratégico de Propiedad Intelectual incluyó de una forma clara la idea de emplear de una manera estratégica, para lograr objetivos económicos y diplomáticos, la industria de contenidos, a través de una imagen de marca del país, la «marca Japón»:

«(...) la propiedad intelectual en un sentido amplio, incluyendo no sólo la tecnología científica sino también el contenido y las marcas, hace a un país más atractivo. En los últimos años, los medios de contenido japoneses, incluyendo las películas, los dibujos animados y los videojuegos son altamente valorados internacionalmente, lo que ha mejorado significativamente la imagen de Japón hacia una que es “Japón es *cool*”. Es más, la “marca Japón”, que consiste en la originalidad y la tradición de Japón en gastronomía, moda, y cultura local, ha atraído la atención del mundo. Países extranjeros ya han reconocido el desarrollo de estas áreas como una estrategia nacional y han tomado medidas activas. Ahora es el momento en que los países compiten por ser atractivos». ¹⁹⁹

¹⁹⁶ *Ibid.*: «In order to open the way to a bright future for Japan, it is indispensable to carry out reform with a view to attaching importance to creativeness in all its aspects. This reform is a national undertaking with a view to the construction of a 21st century Japan».

¹⁹⁷ *Ibid.*: «Becoming a "nation built on intellectual property" means establishing in Japan an appreciation of the importance of invention and creation. In addition to manufacturing, by laying the industrial foundation on the creation of intangible assets, i.e., "the creation of information" of value such as technology, design, brands and the contents of music, movies, etc., this is a national policy underpinned by the vision of revitalizing Japanese economy and society».

¹⁹⁸ Daliot-Bul, “Japan Brand Strategy”, 250-251.

¹⁹⁹ “Intellectual Property Strategic Program”. Intellectual Property Strategic Headquarters, 10 de junio de 2005, 1-2, último acceso 6 de mayo de 2015, http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/kettei/050610_e.pdf: «(...) intellectual property in a broad sense, including not only scientific technology but also contents and brands, makes a country more attractive. In recent years, Japanese media content including movies, animated cartoons and game software are highly evaluated internationally, which has been significantly improving the image of Japan to one that “Japan is cool.” Furthermore, the “Japan Brand,” which consists of Japan’s originality and tradition in food, fashion, and local culture, has attracted the attention of the world. Foreign countries such as European countries, the Republic of Korea, and China have already recognized the development of these fields as national strategy and taken active measures. Now is a time when countries are competing for attractiveness».

En el Programa Estratégico de 2005 se daba valor a lo que eran denominadas «las industrias de contenido» de Japón, un término amplio en el que se incluía la industria del entretenimiento (cine, *anime*, música, etc.), la moda, o la gastronomía. Todas estas industrias de contenido eran valoradas como positivas para la difusión de una imagen de marca del país, y por tanto de una imagen atractiva de Japón. En cuanto a la industria del entretenimiento, en este texto se resaltaba la popularidad que había adquirido en los últimos años en el extranjero, sin embargo, se percibía que este atractivo no había sido empleado positivamente para la consolidación de una estrategia nacional. El uso de estas industrias dentro de la estrategia de la marca Japón tenía tres objetivos principales: favorecer la industria y la economía japonesas, favorecer la comprensión de la cultura o los valores japoneses en el extranjero y proyectar una imagen atractiva de Japón en el exterior.²⁰⁰ Una de las medidas esbozadas para lograr la consolidación de la industria de contenido fue la de promover la creación de concursos y competiciones para creadores de cine, *anime*, música, etc. que favorecieran la creatividad, además de identificar a personas portadoras de un gran talento en estas áreas.²⁰¹

Tal como resalta M. Daliot-Bul uno de las cuestiones en que se fundamenta esta política de consolidación de una imagen de marca de Japón es el concepto de la tradición, por lo tanto, según esta especialista, la estrategia articulada con las políticas de la marca Japón seguían recurriendo a la imagen conservadora, auto-exotizante de Japón que ofrece «un carácter nacional japonés, atractivo pero evasivo, y ahistórico que es completamente distinto de cualquier otro y que se expresa en un espectro diversificado de formas simbólicas, nuevas y viejas».²⁰²

En el año 2006, el Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón propuso que desde el Estado se aprovechara la creciente popularidad que fenómenos como el manga y el *anime* tenían en el extranjero.²⁰³ El entonces Ministro de Asuntos Exteriores, Asô Tarô declaró que el manga y el *anime* podían ser empleados para lograr ofrecer una imagen atractiva de Japón en el extranjero, aprovechando la imagen positiva que estas manifestaciones culturales parecían tener en un público especialmente joven:

«¿Cuál es la imagen que le viene a la cabeza a una persona cuando oye el nombre “Japón”? ¿Es una imagen alegre y positiva? ¿Cálida? ¿Cool? Cuanto más a menudo estas imágenes positivas broten en la mente de una persona, es más fácil para Japón transmitir sus puntos de vista por un período largo de tiempo. En otras palabras, la diplomacia japonesa es capaz de avanzar, poco a poco, y lograr mejores resultados como consecuencia. En general, Japón ha tenido un buen recorrido en este área a lo largo de la historia. La ceremonia del té, por ejemplo, ha sido siempre emparejada con la cultura del budismo zen, e incluso ahora está recibiendo mucha atención. Se puede decir lo mismo

²⁰⁰ *Ibid.*, 104.

²⁰¹ *Ibid.*, 110.

²⁰² Daliot-Bul, “Japan Brand Strategy”, 253: «This discourse portrays an attractive, yet evasive, ahistorical Japanese national character that is radically different from anything else and is expressed in a diversified range of symbolic forms, old and new».

²⁰³ Lam, “Japan’s Quest”, 351.

de Kabuki o *Bunraku*. Incluso si sólo tienes una imagen estereotipada y única de Japón como la tierra del Monte Fuji y las *geishas*, está claro que no hay nada agresivo dentro de esa imagen en absoluto –es una imagen muy pacífica (...) Así, a medida que continuamos difundiendo el mensaje sobre la espléndida cultura tradicional japonesa, y somos muy afortunados de que junto a manifestaciones como el teatro *Noh* y el *Bunraku*, la ceremonia del té y los arreglos florales, Japón también se puede jactar de muchas formas de cultura novedosas que tienen un grado diferente de atractivo. Esto sería la cultura popular, incluyendo el *anime*, la música, y la moda, entre otros, y el Ministerio de Asuntos Exteriores se está esforzando por “comercializarlo”, por así decirlo». ²⁰⁴

En este sentido debemos entender algunas de las medidas adoptadas por los gobiernos japoneses para promocionar la cultura popular en el extranjero. Por ejemplo, la creación del Premio Internacional de Manga (2007), promovido por Asô Tarô como Ministro de Asuntos Exteriores para premiar a los creadores de manga por su contribución a difundir la cultura manga en el extranjero. ²⁰⁵ Dentro de esta línea se sitúa también la creación en 2008 por el Ministro de Asuntos Exteriores Masahiko Kômura del «Embajador del Manga», designando para tal responsabilidad al personaje de animación Doraemon. ²⁰⁶ El Embajador del Manga es una suerte de embajador de buena voluntad, cuyo objetivo es viajar alrededor del mundo promoviendo el mejor entendimiento de Japón, y contribuir a establecer lazos de amistad con otros países. ²⁰⁷ El *anime*, según esta instrumentalización por parte de la diplomacia japonesa, debía promover también la difusión de otros aspectos de la cultura japonesa además de promover la presencia de Japón en el mundo. Por lo tanto, la diplomacia japonesa se aprovecha del atractivo y la fama de este personaje para un público internacional para finalmente lograr otros objetivos (económicos, políticos, etc.). En la misma línea, en 2009 se crearon los «Embajadores Kawaii», cuyo objetivo ha sido principalmente ser los representantes de la cultura popular contemporánea japonesa en el extranjero. ²⁰⁸

²⁰⁴ Asô Tarô, “A New Look at Cultural Diplomacy: A Call to Japan’s Cultural Practitioners. Speech by Minister for Foreign Affairs Tarô Asô at Digital Hollywood University”. Ministry of Foreign Affairs Japan, 28 de abril de 2006, último acceso 6 de mayo de 2015, <http://www.mofa.go.jp/announce/fm/aso/speech0604-2.html>: «What is the image that pops into someone’s mind when they hear the name “Japan”? Is it a bright and positive image? Warm? Cool? The more these kinds of positive images pop up in a person’s mind, the easier it becomes for Japan to get its views across over the long term. In other words, Japanese diplomacy is able to keep edging forward, bit by bit, and bring about better and better outcomes as a result. Generally speaking, Japan has had a rather good track record in this area throughout history. Tea ceremony, for example, has always been coupled with the culture of Zen Buddhism, and even now it is receiving a significant amount of attention. You can say the same about Kabuki or Bunraku. Even if you have only a stereotypical, single-pattern image of Japan as being the land of Fujiyama and geisha, it is clear that there is nothing aggressive within that image at all—it is a very peaceful image. (...) So as we continue to get the word out on Japan’s truly splendid traditional culture, and we are very fortunate that in addition to the items of Noh drama and Bunraku, tea ceremony and flower arranging, Japan also boasts many newer forms of culture that have a high degree of appeal. This would be pop culture, including anime, music, and fashion among others, and the Ministry of Foreign Affairs is really going all out to “market” this, so to speak».

²⁰⁵ “Cultural Exchange. Pop-Culture Diplomacy”. Ministry of Foreign Affairs of Japan, 14 de agosto de 2014, último acceso 6 de mayo de 2015, <http://www.mofa.go.jp/policy/culture/exchange/pop/index.html>

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Justin McCurry, “Japan Enlists Cartoon Cat as Ambassador”, *The Guardian.com*, 20 de marzo de 2008, último acceso 6 de mayo de 2015, <http://www.theguardian.com/world/2008/mar/20/japan>.

²⁰⁸ “Cultural Exchange. Pop-Culture Diplomacy”.

Para numerosos especialistas, el ascenso de la cultura popular contemporánea japonesa, íntimamente ligada a los modos de vida de la juventud actual, está ligado al colapso de las tradicionales estructuras de poder en Japón. En este proceso, aspectos y valores de esta cultura popular, de un marcado carácter hedonístico y frívolo, se están extendiendo hacia sectores más tradicionales y conservadores, como la familia y el trabajo.²⁰⁹

En Japón, lo mono se ha convertido en una industria muy poderosa. Esta industria comenzó a consolidarse a partir de la década de 1970, y está estrechamente relacionada con la comercialización de objetos y juguetes vinculados a determinados personajes, que en principio eran tomados de series de animación o de cómics. Es precisamente en los años 70 cuando Sanrio comenzó a comercializar su personaje Hello Kitty, cuyas ventas, a su vez, estimularon la producción de productos pequeños pero muy monos. Esta moda de lo mono pronto se expandió a otro tipo de industrias y empresas, que a partir de los años 80 comenzaron a emplear personajes como Snoopy o Popeye para sus campañas publicitarias, para pasar a crear sus propios personajes como mascotas corporativas.²¹⁰

Debemos definir el concepto de *kawaii* en la cultura japonesa. Este concepto de lo mono está a su vez ligado a otros dos conceptos: *amae*, que podría explicarse como dulzura, con connotaciones de dependencia, y *yasashii*, o suavidad.²¹¹ En un principio, *kawaii* tiene unas connotaciones femeninas infantiles, pero no es exclusivamente femenino. *Kawaii* es algo que se puede comprar para consumir (objetos monos) y es algo que se aspira a ser, como parte de la identidad individual. En Japón el *branding* corporativo con personajes se ha convertido, según A. Allison, casi en una moda. Todo Japón está inundado de este tipo de personajes o mascotas que representan marcas o incluso regiones, pueblos o ciudades de Japón. Estos personajes aparecen

²⁰⁹ Daliot-Bul, "Japan Brand Strategy", 247-248.

²¹⁰ Allison, "Portable Monsters", 386.

²¹¹ Para profundizar en el concepto de *kawaii* en la cultura japonesa contemporánea ver: Anne Allison, "Portable Monsters and Commodity Cuteness: Pokemon as Japan's New Global Power", *Postcolonial Studies* 6, n° 3 (2003): 381-395; Anne Allison, "Cuteness as Japan's Millennial Product", en *Pikachu's Global Adventure: The Rise and Fall of Pokemon*, edd Joseph Tobin (Durham: Duke University, 2004), 34-49; Anne Allison, *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination* (Berkeley: University of California Press, 2006); Anne Allison, "New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millenium", en *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, ed. Harry Harrotunian y Yoda Tomiko (Durham: Duke University Press, 2006), 331-57; Hasegawa Yuko, "Post-Identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art", en *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, ed. Fran Lloyd (London: Reaktion Books, 2002), 127-141; Marilyn Ivy, "The Art of Cute Little Things: Nara Yoshitomo's Parapolitics", en *Mechademia 5: Fanthropologies*, edd Frenchy Lunning (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 3-29; Kato Norihiro. "Goodbye Godzilla, Hello Kitty", *The American Interest* 2, n° 1 (septiembre 2006), último acceso 24 de junio de 2015, <http://www.the-american-interest.com/articles/2006/09/01/goodbye-godzilla-hello-kitty/>; Sharon Kinsella, "Cuties in Japan", en *Women, Media and Consumption in Japan*, ed. Lise Skov y Brian Moeran (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995), 220-254; Brian McVeigh, "How Hello Kitty Commodifies the Cute, Cool and Camp: 'Consumutopia' versus 'Control in Japan'", *Journal of Material Culture* 5 (2000): 225-245; Sianne Ngai, "The Cuteness of the Avant-Garde", *Critical Inquiry* 31 (verano 2005): 811-47; Christine R. Yano, "Wink on Pink: Interpreting Japanese Cute as It Grabs the Global Headlines", *The Journal of Asian Studies* 68, n° 3 (agosto 2009): 681-688.

no sólo en productos de consumo (camisetas, lápices, mochilas, jabones, calendarios, etc.) sino que aparecen hasta en carteles gubernamentales.²¹²

Muchos de estos aspectos han sido tratados por Murakami Takashi en su obra, como se analizará con detalle en la segunda parte de la tesis. El artista japonés ha reflexionado sobre la permanencia de la imagen de marca, a través de su personaje Dob, que ha dominado durante muchos años su producción artística. Además, toda su obra está imbuida de este carácter de lo *kawaii*, y vinculado al concepto de *character branding*, que ha llevado a Murakami a crear una marca de sí mismo y de su obra. Por otro lado, el concepto de lo *kawaii* está ligado al concepto de *soft power* y de la difusión de la cultura popular japonesa en el extranjero, lo que también nos lleva al artista japonés. Éste reflexiona sobre (y se beneficia de) la comercialización de la cultura contemporánea popular y sobre el consumo de masas. Finalmente, todas estas cuestiones están relacionadas con el concepto de identidad japonesa, o japonesidad, que está presente en la obra Murakami.

Como ya ha quedado indicado antes, la defensa de la cultura popular contemporánea es a menudo contextualizada dentro de la historia de la cultura de Japón, haciendo de estas manifestaciones contemporáneas el reflejo de unos rasgos identificados como auténticamente japoneses, y que se han mantenido a lo largo de los siglos. En este sentido se puede entender un video promocional titulado *Cool Japan* presentado por el Primer Ministro japonés Abe Shinzo, y que está disponible en el canal de YouTube de la Oficina del Primer Ministro de Japón.²¹³ En este video, se pretendía hacer una presentación de todas aquellas manifestaciones culturales de Japón que tienen una aceptación internacional y son habitualmente calificadas como «cool». En dicho video, se combinaban una serie de imágenes con un conciso texto que servía para contextualizar dichas imágenes²¹⁴:

- «Genuino Japón. Genuinamente Cool», era seguido de la frase:
- «Las artes japonesas...» que introducía imágenes de manifestaciones teatrales clásicas.
- «Las lacas sinónimas de Japón. Artesanía que otorga una textura orgánica a la vida cotidiana. Una actitud estética que modela el carácter nacional»: presentaban a una serie de artesanos tradicionales; a un artesano de la laca, en distintas fases del proceso creativo; un artesano de la metalistería, fabricando una tetera; o el proceso de fabricación del papel tradicional.

²¹² *Ibid.*, 385- 387.

²¹³ “Cool Japan. Prime Minister’s Office of Japan”. Video, *Youtube.com*, 25 de octubre de 2013. Último acceso 15 de julio de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=nDTcQwRzPQk&feature=youtu.be_gdata_player.

²¹⁴ Really Cool. Japanese artistry... Lacquerware synonymous with Japan. Craftwork that imparts organic texture to daily life. An aesthetic stance that shapes the national character. The Japanese spirit... See it explode in fiery festivals. Observe its contemporary incarnations. Witness tomorrow today in Japan future tense. Japan. Really!»

- «El espíritu japonés... Observa cómo estalla en fogosos festivales», representado por medio de unas imágenes de festival (*matsuri*), manifestación tradicional japonesa pero en el contexto urbano contemporáneo.
- «Observa sus encarnaciones contemporáneas»: la robótica, el manga, el arte contemporáneo, y otras manifestaciones.
- «Se testigo del mañana, hoy en Japón en tiempo futuro»: Akihabara, el *cosplay*, unos extranjeros en una tienda de manga.
- «¡Japón. Genuino!» sobre una imagen del Monte Fuji.

Este video de apenas 2 minutos de duración es verdaderamente interesante porque ejemplifica a la perfección el mensaje de *Cool Japan* promovido desde el gobierno, en el que se ve por un lado cómo se continúa empleando una visión estereotipada de la cultura japonesa proyectada desde Japón, y por otro, cómo se busca enraizar la nueva cultura contemporánea popular en la cultura tradicional, como si fuera la continuación moderna de tradiciones ancestrales. Se emplea el recurso a lo espiritual, el mundo natural, el refinamiento estético y la destreza artesanal, todo como reflejo del carácter nacional, al igual que la cultura contemporánea que es vista como «la encarnación» moderna de esos valores tradicionales. Es decir, reflejo de esa esencia inalterable.

Este uso estratégico de la cultura tradicional japonesa para presentar la cultura contemporánea en la escena internacional, en el que se ve un proceso de auto-exotización, es similar al uso que va realizar el artista Murakami Takashi de distintos aspectos de la historia del arte de Japón. Además, debemos situar el momento en que Murakami Takashi logró su triunfo internacional, llegando a ser considerado, al menos durante un tiempo, el artista contemporáneo japonés más influyente como contemporáneo del proceso por el cual el estado japonés articuló una sólida política de diplomacia cultural basada en la difusión de la cultura popular contemporánea japonesa. Indudablemente, el fenómeno Murakami tampoco pasó desapercibido a los gobernantes japoneses y, como quedará analizado en la segunda parte, Murakami sería de alguna manera incorporado a algunas de las actividades ideadas para promocionar la cultura japonesa en el extranjero. Indudablemente, la combinación que realizaba Murakami del mundo de las artes con la cultura popular contemporánea, y su manera de imbricar su producción dentro de la historia del arte japonés, representaban un claro ejemplo para todas estas políticas que no sólo buscaban promocionar la cultura contemporánea, sino también, contextualizarla como el ejemplo de una esencia japonesa perdurable en la historia, pero también como ejemplo del triunfo de «lo japonés» a escala internacional. En este sentido, el proyecto de *Superflat* ideado por

Murakami para apelar al gusto que por lo japonés se tenía en Occidente, fue finalmente capitalizado por el gobierno en su estrategia de difundir una imagen agradable del país, atraer el interés extranjero, e incrementar la influencia internacional de Japón.

Capítulo 2: La identidad como elemento recurrente en la historia del arte japonés desde finales del siglo XIX

Una vez analizadas las cuestiones sobre la configuración del concepto de identidad en Japón, debemos ver cómo estas cuestiones han quedado reflejadas en el ámbito de las artes visuales. Indudablemente las reflexiones sobre la identidad en el arte no han sido una cuestión exclusiva de los artistas japoneses, pero podemos afirmar que han sido un aspecto muy importante en Japón desde finales del siglo XIX, precisamente por la confrontación con lo occidental. Como resultado de este contacto, desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta el día de hoy, dependiendo del momento histórico y de la personalidad del artista, los creadores japoneses han adoptado distintas actitudes ante la confrontación con lo occidental, por ejemplo realizando un proceso de japonsización de su obra.

Por otro lado, a lo largo de la historia del arte moderno y contemporáneo japonés ha sido habitual que los artistas japoneses, en algún momento de su carrera, especialmente en las fases iniciales o formativas, se hayan trasladado temporalmente a algún país occidental, como parte fundamental de su proceso de aprendizaje.¹ Tanto en el período anterior como posterior a la Segunda Guerra Mundial, numerosos artistas japoneses viajaron a Occidente y participaron en los movimientos artísticos imperantes del momento. También son innumerables los casos de artistas japoneses que han obtenido el reconocimiento de su trabajo fuera de Japón antes que en su propio país natal. En su participación en la escena internacional del arte, los artistas japoneses han tenido que enfrentarse a interpretaciones estereotipadas de sus obras.

Realizar un estudio profundo de la evolución de estas actitudes en el arte japonés desde la segunda mitad del siglo XIX indudablemente desborda el espacio de esta tesis. En este apartado simplemente se pretende hacer hincapié en cómo estos aspectos, que vamos a analizar en profundidad en la obra de Murakami Takashi, han sido esenciales en el desarrollo del arte japonés desde el inicio de su modernidad y, por lo tanto, evidenciar que muchas de las cuestiones que aborda Murakami en su obra se insertan dentro de una línea que se remonta hasta la era Meiji. Para ello se han seleccionado una serie de artistas que sirven para ilustrar estas cuestiones y, por lo tanto, situar la posición de Murakami dentro de un contexto más amplio. Indudablemente, al ser una selección, muchos artistas van a quedar fuera de nuestro discurso que, sin embargo, sirve como una breve introducción a la evolución del panorama artístico japonés desde la era Meiji.

La cuestión sobre la identidad es, por tanto, fundamental en el arte japonés contemporáneo, cuestión sobre la que han reflexionado muchos artistas. La estancia en un país

¹ El primer artista japonés que regresó de Europa tras haber recibido formación artística fue Shinkurō Kunisawa, quien regresó a Japón en el año 1874 después de una estancia de cuatro años en Londres. John Clark, "Modernity in Japanese Painting", *Art History* 9, no. 2 (Junio 1986): 216.

extranjero para cualquier artista puede suponer un proceso de diálogo, intercambio o ruptura entre el bagaje cultural propio y el ajeno. En el caso de los artistas japoneses, este encuentro es especialmente importante, precisamente por el peso que Occidente ha tenido en la configuración de la identidad nacional. Debido a este peso, otro aspecto fundamental en el análisis e interpretación del arte japonés contemporáneo ha sido el debate sobre la originalidad. Para algunos, su condición de creador/a japonés ha sido un aspecto esencial y definitorio de su obra; para otros ha sido un aspecto secundario. Algunos artistas enfatizaron su carácter japonés, realizando un consciente proceso de «japonesización», tratando de resaltar el carácter exótico de su persona y de sus creaciones artísticas, lo que pudo tener repercusión en su aceptación. Otros artistas han tratado de minimizar lo que podía ser interpretado como «japonés» por un público occidental que, ya desde finales del siglo XIX, tenía una imagen construida sobre los rasgos característicos que, se suponía, definían el arte proveniente de Japón. En estos casos, los artistas han dejado de lado su supuesto carácter japonés para abrazar una visión más universal del arte (visión que, en última instancia, sigue determinada por lo occidental).

Por tanto, la fluctuación o tensión entre lo japonés y lo occidental/universal ha sido una cuestión importante en el devenir del arte contemporáneo nipón. Es habitual que en las críticas realizadas desde Occidente sobre la obra de artistas japoneses se interprete la obra de estos como «un puente entre Oriente y Occidente», resaltando la capacidad de estos artistas de fluctuar entre estos dos mundos. En cierto modo, la necesidad de establecer un puente artístico entre estas dos construcciones culturales sirve para continuar la, en general, plenamente asumida imagen del «Lejano Oriente», inescrutable y opuesto a Occidente. Según esta interpretación, los artistas japoneses que han logrado consolidarse en el panorama internacional del arte, han sabido aprender de Occidente, pero sin dejar de lado su esencia japonesa. Así, por ejemplo, podemos leer cómo «la trayectoria de Kusama [Yayoi] será necesariamente un relato que fluctúe entre Oriente y Occidente, un relato de diálogo, de intercambio y ruptura»²; aprendemos que la obra de Nara Yoshitomo: «absorbió tradiciones artísticas que le permiten moverse con libertad entre Oriente y Occidente, entre lo viejo y lo nuevo, lo que convierte su obra en un crisol de culturas».³ Sin embargo, este artista, cuya obra en un principio estuvo vinculada a la de Murakami, ha declarado que no busca identificar su obra con su cultura o nación, sino que busca la representación de unos valores universales sobre la infancia: «Cuando miro mi obra con cierta calma, no creo que la parte de mi obra que es valorada en el extranjero sea la parte japonesa. Me gusta pensar que no se trata de si es japonesa u occidental, sino que [mi obra] transmite algo más

² Frances Morris, «Introducción», en *Yayoi Kusama*, ed. Frances Morris (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y TF Editores, 2011), 11.

³ Tae Hyunsun, «Hagámoslo juntos», en *Yoshitomo Nara + Graf: Torre de Málaga*, Fernando Francés y Tae Hyunsun (Málaga: CAC, 2007), 14.

fundamental».⁴

El propio Murakami ha reflexionado sobre cómo, en distintos momentos, los artistas japoneses han manipulado de una forma consciente su identidad cultural, a veces enfatizándola y otras renunciando a ella para adaptarse a los preceptos del arte occidental; es decir, en algunos casos se han japonsizado y en otros se han occidentalizado.⁵ Esto nos remite, por ejemplo, a la escuela de pintura *nibonga* y a Okakura Kakuzô quien buscaba crear una pintura que fuera reflejo de la vitalidad del período Meiji y que a la vez fuera admirada desde Occidente.⁶ Al adoptar técnicas y recursos propios de la pintura occidental, la pintura *nibonga* se hacía más asequible al público occidental. Por otro lado, estaba fuertemente enraizada en la tradición pictórica autóctona.

Podemos afirmar que la identidad es un componente esencial de la obra de Murakami. El artista, según sus propias palabras, ha intentado crear obras que fueran entendibles tanto en Japón como en Occidente, construyendo su propio puente.⁷ En este sentido, el artista ha dado énfasis al carácter japonés de su obra recurriendo a un mundo, el de la cultura popular contemporánea japonesa, que está estrechamente vinculado con el Japón contemporáneo y que a su vez ha experimentado un auge espectacular en Occidente en las últimas décadas. Este mundo, aunque claramente japonés ya no es tan distante o inescrutable para los occidentales, tanto en Estados Unidos como en Europa. En España, siempre un poco más retrasada en este tipo de fenómenos, desde hace tiempo es habitual la programación de series de animación japonesa en las televisiones, las principales librerías ya tienen una sección dedicada al cómic japonés, el cine japonés está cada vez más presente en nuestras carteleras, y películas de animación como las de Miyazaki Hayao disfrutan de unas ganancias muy altas en taquilla. Además, en el mundo editorial se ha experimentado un auge en los títulos japoneses, tanto clásicos como contemporáneos, que se traducen y comercializan con éxito.⁸ El mundo de la cultura japonesa, especialmente el manga y el *anime*, tienen una estética característica que le sirve de seña de identidad, y es habitual que personas alejadas de este mundo, y sin ningún interés en él, identifiquen inmediatamente esas imágenes como japonesas.

Podemos afirmar que, al identificarse de una forma clara con la cultura popular y su característica estética, por un lado, y al establecer referencias al arte clásico japonés, Murakami ha realizado un proceso de japonsización. Aunque la obra de Murakami es más compleja y no

⁴ Citado en Marc Steinberg, "Otaku consumption, superflat art and the return to Edo", *Japan Forum* 16, n.º. 3 (2001): 461-462: "When I look at my work relatively calmly, I don't think that the part of my work that's esteemed abroad is the part that is Japanese. I'd like to think that it is not about whether it's Japanese or Western, but that there's something more fundamental that is conveyed in [my work]".

⁵ Murakami Takashi, "Life as a Creator", en *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?* (Tôkyô: Kaikai Kiki, Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001), 130.

⁶ Victoria Weston, "The Japan Art Institute," en *The Rise of Modern Japanese Art* (Connecticut: Shorewood Fine Art Books, 1999), 8.

⁷ Murakami, "Life as a Creator," 131.

⁸ Sería interesante analizar si este auge ha sido propiciado por el boom del manga y el anime.

debemos quedarnos sólo con su aspecto visual, indudablemente el artista ha logrado crear un corpus artístico que, en el aspecto visual y estético, es fácilmente identificable con su cultura de origen. Murakami está recurriendo al atractivo que lo exótico tiene en Occidente para lograr que su obra sea bien recibida. En el año 2005, en una conversación con la artista Ono Yôko, el artista reflexionaba sobre cómo sus obras, en el inicio de su carrera, pudieron haber tenido una buena acogida precisamente por su carácter exótico. Murakami afirmaba: «Las galerías en Occidente probablemente han estado buscando lo exótico. Creo que esa es la razón por la cual mis cuadros, en un principio, se vendieron bien. (...) Puede que, para ellos, representaran algo japonés».⁹ Es por ello que podemos afirmar que el artista realiza un proceso consciente e intencionado de auto-exotización de su obra.

Con este capítulo se pretende demostrar cómo esta estrategia emprendida por Murakami desde una etapa temprana de su carrera artística no es algo excepcional en el desarrollo de las artes visuales en Japón desde finales del siglo XIX. Murakami forma parte de una larga tendencia de artistas que, para posicionar su obra en la escena del arte internacional, han optado por reforzar algún aspecto de su obra que, desde la perspectiva occidental, pudiera ser fácilmente identificable como un rasgo japonés, para así apelar al atractivo de lo exótico.

Se ha dividido este capítulo en dos secciones. Por un lado el período que transcurre entre la Restauración Meiji hasta la Segunda Guerra Mundial; en este período se abordará la dualidad del mundo del arte japonés con la pintura *nihonga* y *yôga*, y su relación con el arte occidental, y cómo los artistas se posicionaron entre estas dos tendencias. Se ha considerado necesario remontar este capítulo hasta la era Meiji por dos razones fundamentales: para entender la pintura *nihonga*, de la que partiría Murakami al comienzo de su carrera, y por otro lado, porque en los argumentos teóricos planteados por el propio el artista se remonta en muchos aspectos a este momento de la historia de Japón (incluso también al período Edo), como inicio de su modernización. Por lo tanto, en esta primera parte se tratará también sobre el proyecto modernizador en Japón y su relación con el movimiento moderno occidental. La segunda parte del capítulo está dedicada al período que transcurre desde el fin de la Segunda Guerra Mundial en adelante. En esta segunda parte, además, se ofrece una panorámica de una serie de exposiciones sobre arte japonés contemporáneo que pudieron verse en distintos países occidentales en la década de 1990. Este auge en el interés por el arte japonés contemporáneo, indudablemente crearon un ambiente favorable para que artistas de este país logran el reconocimiento internacional. Murakami Takashi, sin ninguna duda, se beneficiaría también de este fenómeno.

⁹ Murakami Takashi y Ono Yôko, “Yôko and Takashi”, *Interview*, (junio, 2005), último acceso 11 de mayo, 2015, <http://www.interviewmagazine.com/art/yoko-ono/>: “Galleries in the West have probably been looking for exoticism. That’s the reason my paintings initially sold well, I think. (...) They may have represented something Japanese to them”.

Estas exposiciones, por otro lado, deben situarse dentro de un contexto en el que se comenzaron a revisar las relaciones entre centro y periferia en el campo de las artes visuales.

2.1. Cuestiones de identidad en el arte japonés desde 1868-1945: arte Meiji, Taishô y primeros años de Shôwa

Los orígenes de lo que se conoce como *nihonga* y *yôga*, se remontan realmente a finales del siglo XIX cuando el país inició su proceso de modernización (conocido como occidentalización Meiji). *Nihonga* significa literalmente «pintura japonesa» (*Nihon* [日本] significa Japón y *ga* [画] significa pintura). *Yôga* (*Yô* [洋] significa occidental, europeo o extranjero, por lo que *Yôga* significa literalmente «pintura occidental»). Ambas manifestaciones artísticas son indudablemente japonesas en origen, pero en las dos encontramos el referente occidental, es decir la pintura europea, como el «otro» frente al cual definirse. Ambas son también resultado de la fusión de elementos japoneses y occidentales; son por tanto un híbrido cultural.

En la actualidad, tanto *nihonga* como *yôga* se siguen estudiando en las universidades y, aunque indudablemente han experimentado evolución y cambio desde sus comienzos hasta la actualidad, ambas corrientes han sido dos pilares fundamentales que han articulado la evolución de la historia de la pintura en Japón desde el último cuarto del siglo XIX hasta la actualidad. El otro pilar fundamental que sustenta el panorama artístico japonés es el denominado arte contemporáneo, *gendai bijutsu* o *gendai kaiga* (arte contemporáneo y pintura contemporánea, respectivamente). Es necesario explicar aquí que *gendai*, que se traduce como «contemporáneo», no se refiere simplemente al arte o la pintura realizadas en el momento actual, sino que en Japón, *gendai bijutsu* es un área de especialización, como lo pueden ser *nihonga* y *yôga*.¹⁰ Así pues, en la actualidad *nihonga*, *yôga* y *gendai kaiga* representan los tres pilares que configuran el panorama artístico japonés, cada uno con su propia idiosincrasia. Sin embargo, en las tres prácticas artísticas vamos a encontrar la cuestión de identidad, nacional o individual, del artista como un elemento muy importante.

Según Matsui Midori para entender la pintura japonesa contemporánea es necesario abordar la existencia de estas tres herencias de las que tiene que partir o a las que se tiene que enfrentar un artista japonés. Por cual se incline, o sus actitudes o reacciones ante estos tres pilares del bagaje pictórico y artístico japonés, será lo que determine su carrera. El problema surge, y es aquí cuando vemos entrar en escena la cuestión de la identidad, cuando los artistas se enfrentan al origen de estas tres vertientes, que en los tres casos, dependen en mayor o menor grado de la influencia occidental. Como ya ha sido explicado, *nihonga* y *yôga*, en su origen, son el resultado de

¹⁰ Tomii Reiko, "Historicizing 'Contemporary Art': Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan", *Positions* 12, no. 3 (Invierno 2004): 614-619.

la occidentalización desarrollada en el período Meiji (1868-1912), en el siglo XIX. *Gendai kaiga*, es también resultado de esta influencia, especialmente a partir de la década de 1950, con la influencia, por ejemplo, del Expresionismo Abstracto o del Arte Informal. Según Matsui:

«el problema de la originalidad y la expresión de la interioridad en la pintura japonesa está profundamente afectado por el origen problemático de estas categorías. El proceso de modernización de Japón, inducido desde el exterior, causó inevitablemente la simulación incompleta de las instituciones occidentales modernas. La idea del arte como la expresión de una sensibilidad individual unificada era ajena a la mayoría de los artistas japoneses quienes con ansia absorbieron sus técnicas. Siempre que la vanguardia artística fuera entendida en términos de innovación técnica, las manifestaciones del “arte japonés moderno” continuaron siendo derivativas. Artistas japoneses conscientes se enfrentaron a la contradicción que representaba tratar de lograr originalidad en una categoría estética que no había originado de su propia experiencia cultural. La contradicción se agravó en el período de posguerra cuando la doctrina americana del formalismo fue establecida como el nuevo dogma. (...) La aceptación ciega del dogma del formalismo fue percibida por muchos artistas como un resultado indirecto de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, con el posterior proceso prácticamente incontrolado de americanización de su cultura».¹¹

Por ello, debemos partir en este apartado de la creación de las dos escuelas pictóricas *nibonga* y *yōga* en el período Meiji para entender cómo las cuestiones sobre la identidad quedaron reflejadas en estas dos escuelas, y para así establecer el hilo conductor que nos va a llevar a lo largo del panorama artístico japonés desde finales del siglo XIX hasta la figura del artista objeto de estudio en esta tesis. Además, es fundamental comprender bien la realidad de la pintura *nibonga* porque, como es bien sabido, Murakami realizó sus estudios de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio (*Tokyo Geijutsu Daigaku*), en esta especialidad.¹² Esta universidad es una de las de mayor prestigio para el estudio de las Bellas Artes en Japón. En ella Murakami realizó sus estudios de licenciatura, master y doctorado en la misma especialidad. Inició sus estudios de licenciatura en el año 1980 y se doctoró en el año 1993; es decir, durante más de 10 años se adentró en el conocimiento y perfeccionamiento de esta escuela pictórica y, sin embargo, tras doctorarse, decidió abandonar la práctica de *nibonga* y concentrarse en la práctica de un arte de vanguardia (*gendai kaiga*), más acorde con el mercado internacional del arte.

¹¹ Matsui Midori, “New Japanese Painting in 1990s”, en *Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s*, ed. Okabe Miki (Tōkyō: The Japan Foundation, 1999), 8-9: «The problem of originality and the expression of interiority in Japanese painting is deeply affected by the problematic origins of these categories. The externally-induced process of Japan’s modernization inevitably caused the incomplete simulation of modern Western institutions. The idea of art as an expression of the unified individual sensibility was foreign to many Japanese artists who eagerly absorbed its techniques. So long as artistic vanguardism was understood in terms of technical innovation, the expressions of “modern Japanese art” remained derivative. Conscious Japanese artists confronted the contradiction of trying to achieve originality in an aesthetic category that did not originate from their own cultural experience. The contradiction was deepened in the postwar years when the American doctrine of formalism was established as a new dogma. (...) The uncritical acceptance of the formalist dogma was perceived by many artists to be an indirect result of Japan’s defeat in the Second World War with the subsequent process of almost unrestrained Americanization of its culture».

¹² Actualmente denominada Universidad de las Artes de Tokio.

Yōga, según la definición ofrecida por Tomii Reiko en la *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture* es una manifestación pictórica ejemplo del encuentro entre «Oriente y Occidente», determinado por una serie de condiciones específicas de la realidad japonesa del momento insertadas en el proceso global de la modernización.¹³ En la práctica se refiere a obras realizadas con técnicas pictóricas, materiales y formatos occidentales, (principalmente pintura al óleo) realizadas en Japón a partir del período Meiji. En generaciones sucesivas, los artistas *yōga* fueron adoptando y adaptando distintos estilos y movimientos importados de Occidente (Naturalismo, Impresionismo, Postimpresionismo, Fauvismo, Cubismo, Abstracción, Realismo Social, etc.), aunque gradualmente, y especialmente a partir de 1945, la pintura *yōga* se fue identificando con un tipo de pintura académica y conservadora, en contraposición con movimientos de vanguardia alternativos, que se suelen definir como *gendai kaiga* (arte contemporáneo).¹⁴

Nihonga, por su propio nombre, nos transmite una idea de un arte pictórico «auténticamente japonés» y, sin embargo, como veremos, en sus orígenes está marcado por una fuerte influencia occidental. Según Tomii Reiko, *nihonga* es una manifestación del proyecto de modernización de Japón iniciado en el período Meiji, que buscaba por un lado preservar la tradición y por otro forjar una identidad cultural nacional.¹⁵ En la práctica, *nihonga* se refiere a pinturas realizadas principalmente con materiales, técnicas y soportes de la tradición pictórica japonesa.

En el Japón Meiji, como ya ha sido ampliamente estudiado, la modernidad fue entendida como la adopción indiscriminada de los modos occidentales. Este proceso de modernización/occidentalización, para cualquier nación no-occidental, supuso la adopción de ideas e instituciones foráneas. Esta marea de occidentalización también afectó al mundo de la cultura y de las artes. Cuando Japón se vio forzado a iniciar relaciones con las principales potencias occidentales del momento, el país contaba con una extensa tradición de expresión artística. Sin embargo, no existía el concepto de Bellas Artes según el modelo occidental, que fue introducido en Japón en este momento. Además, hubo de fijarse un término nuevo para referirse a esta categoría que había sido importada desde Occidente. Así, se acuñaron los términos *bijutsu* para referirse a las Bellas Artes, y *geijutsu* para referirse a otro tipo de artes.¹⁶ Parece ser que la primera vez que se empleó el término *bijutsu* fue durante la participación de Japón en la Exposición Internacional de Viena en el año 1873.¹⁷ Murakami Takashi ha reflexionado sobre

¹³ Tomii Reiko, "Yōga", en Sandra Buckley, ed., *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture* (London; New York: Taylor & Francis E-Library, 2006), 578: «Yōga (Western-style painting) is a story of "East meets West", informed by a set of specific local Japanese conditions enmeshed in the global tide of modernization».

¹⁴ *Ibid.*, 578.

¹⁵ *Ibid.*, 355.

¹⁶ Ellen P. Conant, *Nihonga: Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*, (St. Louis y Tôkyô: The Saint Louis Art Museum y Japan Foundation, 1995).

¹⁷ *Ibid.*

estas cuestiones en su definición del movimiento *Superflat*, tal como quedará explicado más adelante.¹⁸

No sólo se introdujo el concepto de las Bellas Artes, y por consiguiente la clasificación occidental de objetos artísticos que diferenciaba entre Bellas Artes y Artes Decorativas o Aplicadas, sino que los japoneses adoptaron instituciones como el museo (y por lo tanto, la tipología arquitectónica del museo), o el sistema de salones, exposiciones y concursos para la exhibición de obras de arte. Además, de la mano de especialistas extranjeros, traídos por el propio gobierno japonés, aprendieron a valorar su tradición artística según el esquema cronológico de la historia del arte occidental, y a situar el vasto legado artístico de su tradición, según las categorías de Bellas Artes y Artes Decorativas.

El arte, desde el principio del período Meiji, se vio inmerso en un sistema politizado vinculado a la consolidación de la nación y de un determinado concepto de identidad nacional, y por lo tanto, los artistas desde un principio se enfrentaron a un gran dilema: ¿podía la adopción de técnicas y modos de representación occidentales suponer el abandono de los valores estéticos y artísticos singulares que habían caracterizado el arte japonés a lo largo de su amplísima historia?

En el campo de la pintura, numerosos artistas empezaron a interesarse por las técnicas pictóricas occidentales. En el campo de la pintura japonesa, a lo largo de los siglos se habían desarrollado distintas escuelas pictóricas, que se transmitían de generación en generación, como las escuelas *Kanô*, *Tosa*, *Rimpa* o *Ukiyo-e*. Frente a estas escuelas autóctonas, por influencia extranjera, se empezó a practicar la pintura al óleo, copiando no sólo la técnica, sino también los formatos, los recursos expresivos y los modos de representación, con el afán de lograr la representación fidedigna de la realidad, un aspecto de la pintura occidental que era admirado y que no había sido característico de ninguna de las escuelas pictóricas tradicionales de Japón.

En realidad, ésta no fue la primera vez que artistas japoneses habían tenido contacto con la pintura al óleo occidental; la pintura japonesa ya había estado expuesta a la influencia occidental durante el período Edo. A través del contacto con los comerciantes holandeses que estaban asentados en la isla de Deshima en Nagasaki, algunos artistas de la escuela *Ranga* (Pintura Holandesa, es decir, europea) habían llegado a adoptar la técnica de la pintura al óleo. Además, la técnica de la perspectiva lineal fue introducida en la escuela de *ukiyo-e* hacia 1740.¹⁹ (Las obras pictóricas realizadas en el Japón pre-Meiji empleando materiales y técnicas occidentales se denomina *yôfûga*, que significa “pintura al modo occidental”²⁰).

En un principio, el gobierno Meiji apoyó la pintura *yôga* no porque considerara que sus valores estéticos y artísticos fueran superiores a la pintura japonesa, sino porque veían en la

¹⁸ Murakami Takashi, “A Theory of Japanese Super Flat Art”, en *Superflat* (Tôkyô: Madora Shupan, 2000), 15.

¹⁹ Doris Croissant, “In Quest of the Real. Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory”, en *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, ed. Ellen Conant (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), 153.

²⁰ Tomii Reiko, “Yôga”, 578.

capacidad de representación de la realidad de una manera verosímil un instrumento o habilidad técnica que ayudaría a Japón a desarrollarse y situarse a la altura de las naciones occidentales. El realismo pictórico fue valorado como una poderosísima herramienta para la observación y anotación de la realidad.²¹ De hecho la primera escuela en la que se enseñó pintura en el estilo occidental fue una escuela técnica, la Escuela de Arte Técnico, que dependía del gobierno, y en concreto del Ministerio de Industria.

Esta pintura de estilo occidental obtuvo un gran apoyo y empezó a dominar las exposiciones públicas hasta aproximadamente finales de la década de 1880, momento en el que se produce un cuestionamiento de la adopción indiscriminada de todo lo occidental. Una oleada de conservadurismo, que reclamaba que algunos elementos de la cultura tradicional japonesa se mantuvieran vivos, cobró fuerza. De hecho, es en este momento cuando se acuñan los términos *yōga* y *nihonga*.

En un principio a esta pintura de inspiración occidental simplemente se la denominaba pintura al óleo (*aburae*), en oposición a técnicas pictóricas autóctonas, como la caligrafía (*shoga*) o la pintura a la tinta (*suibokuga*). Pero enseguida, tal y como explica E. Conant, se acuñó el término *yōga* (pintura occidental), enfrentado a *nihonga* (pintura japonesa). Estos términos ya no eran neutrales, sino que tenían cierta carga ideológica.²² Estas dos escuelas pictóricas enfrentaban no sólo dos técnicas distintas, sino también dos modos de ver y representar la realidad. En última instancia, eran una manifestación del cliché del conflicto entre el idealismo oriental y el racionalismo occidental.²³ En la contraposición entre *nihonga* y *yōga* podemos ver cómo, ya desde finales del siglo XIX, el desarrollo del arte japonés moderno estuvo determinado por la contraposición entre pintura japonesa y pintura occidental, es decir, entre Japón y Occidente.

La oleada de conservadurismo en las artes suele relacionarse con un discurso ofrecido por Ernest Fenollosa en el año 1882 titulado *Teoría del arte verdadero (Bijutsu shinsetsu)*, en el que defendía la pintura tradicional japonesa, especialmente la escuela *Kanō*, y criticaba el arte occidentalizado. Además, en esos momentos, el mercado internacional del arte, en el que el gobierno japonés quería participar activamente, demandaba obras que reflejaran el carácter autóctono.²⁴ Como consecuencia de esta oleada en contra del arte de influencia occidental la Escuela de Arte Técnico cerró sus puertas en 1883.²⁵ En el campo de la pintura se empezó a favorecer la escuela *nihonga*, en un afán de proteger y revitalizar la pintura tradicional japonesa. De hecho, en 1889 se funda la Escuela de Bellas Artes de Tokio, fundada por Fenollosa y Okakura, y

²¹ John Clark, "Modernity in Japanese Painting", *Art History* 9, nº 2 (Junio, 1986): 216–217.

²² Conant, *Nihonga*, 14.

²³ Croissant, "In Quest", 153.

²⁴ *Ibid.*, 153.

²⁵ Ellen P. Conant, *Nihonga: Transcending the Past: Japanese-style Painting, 1868-1968*. (St. Louis: The Saint Louis Art Museum; Tōkyō: Japan Foundation, 1995), 236.

en la que, en un principio, sólo se ofrecieron clases de pintura *nibonga* hasta el año 1896, en el que es contratado el primer profesor de pintura *yōga*, Kuroda Seiki (1866-1924).²⁶

En su origen, no debemos entender la pintura *yōga* como un estilo pictórico resultado sólo de la imitación de los estilos occidentales del momento, es decir como una mera copia de lo occidental. Indudablemente la primera generación de pintores del estilo *yōga* sí tuvieron que depender de la copia de la escasa información que les llegaba de Europa: aquella ofrecida por los pocos profesores extranjeros que fueron contratados para introducir los conocimientos técnicos propios de la pintura occidental en Japón, como por ejemplo, el pintor italiano Antonio Fontanesi (1818-1882),²⁷ quien llegó a Japón desde Turín en 1876 contratado por la Escuela de Arte Técnico y cuyos métodos didácticos incluían la copia de modelos y dibujos creados por él mismo.²⁸ Las siguientes generaciones pudieron viajar a Europa o, si esto no era posible, aprender de pintores japoneses que habían viajado a Europa, principalmente París, y que se integraron en los ambientes artísticos europeos, para luego regresar a su país, como portadores de las últimas tendencias artísticas.²⁹

Imagen 1. Kuroda Seiki. *Junto al lago* (1897)

Durante el período Taishō (1912-1926) se facilitó el contacto con el arte europeo para los artistas japoneses a través de numerosas exposiciones de arte europeo mostradas en Japón, el incremento del número de revistas y libros de arte que eran importados, la creación de importantes colecciones privadas de arte europeo de vanguardia por parte de coleccionistas japoneses, etc. Los artistas japoneses de pintura al óleo fueron ganando confianza en sus creaciones y empezaron a sentirse no como imitadores de una técnica de importación occidental, sino como artistas integrantes del movimiento moderno, que ellos interpretaban como un fenómeno transnacional del que se sentían miembros y colegas de los pintores occidentales. Es más, estos pintores veían la influencia que el arte japonés había ejercido en el arte europeo de finales del siglo XIX como uno de los orígenes de este movimiento moderno. Poco a poco se fue

²⁶ Clark, "Modernity in Japanese Painting", 218.

²⁷ La Escuela de Arte Técnico contrató a otros dos profesores italianos: Vincenzo Ragusa (1841-1927) para el Departamento de Escultura, y Giovanni Cappelletti (1835?-1887) para el Departamento de Arquitectura.

²⁸ Clark, "Modernity in Japanese Painting" 216-217.

²⁹ *Ibid.*, 219. John Clark enumera los canales por medio de los cuales se produjo el trasvase de las técnicas y discursos pictóricos occidentales a Japón entre la década de 1860 y 1890: copias en formato dibujo de obras de arte europeo traídas por aquellos japoneses que pudieron viajar a Europa y regresaron a Japón a partir de 1869-70, y que fueron diseminados por medio de su publicación; contacto con artistas y fotógrafos extranjeros residentes en los puertos abiertos a la presencia extranjera entre 1859 y 1873; talleres abiertos por artistas japoneses que habían regresado de Europa, a partir de 1875; contacto con profesores de pintura extranjeros, contratados para trabajar en el Escuela de Arte Técnico, entre 1876 y 1871; contacto con artistas japoneses que regresaban de Europa, a lo largo de la década de 1880; publicación de manuales de arte y libros de texto en los que había referencias al arte europeo, a lo largo de la década de 1880; establecimiento de departamentos de pintura al óleo en las universidades de Kioto, en 1880, y Tokio, 1896; e inauguración de *Bunten*, el salón de pintura nacional, en 1907. (John Clark, "Yoga in Japan: Model or Exception? Modernity in Japanese Art 1850s-1940s: An International comparison", *Art History* 18, n° 2 (Junio, 1995): 258).

desarrollando en Japón una pintura de corte vanguardista (*zen'ei*). Uno de los elementos esenciales de la pintura moderna era la importancia de la individualidad del artista, que debía desarrollar su propio estilo original adecuado a la expresión personal. Tarea a la que se dedicaron los artistas japoneses de pintura al óleo del período Taishô. Sin embargo, debido a que el proyecto de la modernidad era en origen europeo, los artistas japoneses no podían escapar a los discursos de poder que minusvaloraban sus contribuciones como arte derivativo y carente de originalidad.³⁰

Según J. Clark, hacia 1910 la transmisión de conocimientos culturales artísticos de Occidente a Japón había evolucionado, transformándose de la inicial fascinación por cosas que eran nuevas porque venían de Occidente, hacia una fascinación por cosas que eran nuevas también en Occidente.³¹ Es decir, la pintura japonesa se había convertido ya en una pintura moderna, según los cánones europeos. La importancia otorgada inicialmente al dominio de las técnicas pictóricas occidentales para la representación de la realidad fue dejando paso a la representación de la subjetividad del artista, y los artistas japoneses desarrollaron estilos personales que eran a la vez modernos y japoneses.³² Los discursos pictóricos occidentales se fueron transformando por medio de la representación de temáticas y sensibilidades japonesas.³³ Además, los artistas japoneses, que cada vez en mayor número viajaban a Europa, se integraban en el ambiente artístico parisino y facilitaron la llegada a Japón de las últimas tendencias artísticas: Impresionismo, Post-Impresionismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, etc., estilos con los que los artistas más transgresores buscaban cuestionar el estilo más conservador y académico del salón oficial *Bunten*. Con el paso del tiempo, ya hacia el final del período Taishô, los artistas *yôga* consolidarían un estilo de pintura al óleo inequívocamente «japonés», ya que comenzaron a buscar estilos personales que buscaban integrar el pasado japonés en lo aprendido de la pintura occidental.³⁴ Gradualmente, los pintores *yôga* buscaron contrarrestar la fuerte influencia occidental, que estaba erosionando los rasgos culturales propios, aclamando el arte tradicional autóctono como el catalizador para la creación de un estilo de pintura al óleo moderno pero inequívocamente japonés. Finalmente, hacia mediados de la década de 1930, esta tendencia a revitalizar las tradiciones artísticas del pasado entroncaría con el nacionalismo militarista en auge, que demandaba un «retorno a Japón» (*nihon kaiki*) y «superar la modernidad» (*kindai no chôkoku*).³⁵

Por su parte, la creación y consolidación de la pintura *nibonga* está íntimamente ligada a los esfuerzos de Ernest F. Fenollosa (1853-1908) y Okakura Kakuzô (1862-1913), y a la oleada de conservadurismo vivido en la década de 1880, que ha sido mencionada previamente, en respuesta

³⁰ Ming Tiampo, "‘Create What Has Never Been Done Before!’ Historicising Gutai Discourses of Originality", *Third Text* 21, n° 6 (noviembre, 2007): 691-692.

³¹ Clark, "Modernity in Japanese Painting", 222.

³² *Ibid.*, 223-224.

³³ John Clark, "Yoga in Japan", 259.

³⁴ Alicia Volk, "A Unified Rhythm: Past and Present in Japanese Modern Art", en *Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*, Christine E. Guth, Yamanashi Emiko & Alicia Volk (Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2004), 43 y 48.

³⁵ *Ibid.*, 51-53.

a lo que era visto como una influencia desmesurada del arte occidental. La pintura *nihonga* se consolidó en la Escuela de Bellas Artes de Tokio (como ya se ha dicho, fundada en 1889 por Fenollosa y Okakura), y más tarde en el Instituto de Arte Japonés (*Nippon Bijutsu-in*, fundado en 1898). Fenollosa y Okakura buscaron crear una escuela nueva de pintura en la que se fundieran los elementos más significativos de la tradición pictórica autóctona y de la pintura occidental. Frente a la invasión del estilo occidental, trataron de revitalizar el arte tradicional japonés y buscaron la consolidación de una forma de expresión autóctona, auténticamente japonesa, y más acorde con los nuevos tiempos.³⁶ Para ello realizaron un estudio profundo sobre los métodos de expresión del realismo óptico del arte europeo, el uso de la luz, el claroscuro y la representación tridimensional del espacio.³⁷ Estos recursos formales de influencia occidental eran plasmados con el empleo de tinta y pigmentos minerales sobre seda y papel, en rollos colgantes, biombos o puertas correderas, (técnicas y formatos típicamente japoneses). Según E. Connant la pintura *nihonga* de este período:

«refleja el diálogo del artista con su pasado, con las artes tradicionales de Japón que se remontan más de un milenio, y su apropiación de conceptos y modos de expresión occidentales. Desvela la búsqueda por la expresión individual y un sentido de una cualidad cultural distintiva».³⁸

Es decir, aunque la creación de esta escuela surge como reacción a la oleada de occidentalización, vemos cómo la renovación y consolidación de un lenguaje propiamente japonés vino determinada por una clara influencia occidental: este proceso de adopción y adaptación de modos pictóricos occidentales a la tradición pictórica autóctona parte de un fuerte apego a la tradición pictórica japonesa y de un afán por la innovación. Por lo tanto, podemos considerar *nihonga* como un híbrido cultural y artístico.

Curiosamente, el gobierno Meiji se apropiará enseguida de este producto híbrido, para exportarlo al extranjero y contribuir a promocionar un sentido de identidad «auténticamente» japonesa ya que, muy pronto, la pintura *nihonga* empezó a ser identificada como una manifestación artística representativa de un carácter distintivo de la cultura japonesa, tanto dentro de Japón como en el extranjero: Japón como una nación moderna pero dotada de unas características distintivas propias.

Es habitual plantear ambas tendencias pictóricas, *nihonga* y *yōga*, como tendencias opuestas, precisamente por el supuesto carácter excluyente de su componente occidental y japonés:

³⁶ Pilar Cabañas, "Kokoro Nihonga. Pintura japonesa al estilo occidental", *Adamar*, nº 2, (Otoño, 2000), último acceso 25 de mayo de 2015, http://www.adamar.org/archivo/i_epoca/num2/pag2_25.htm

³⁷ Pilar Cabañas, "Nihonga. Pintura japonesa al estilo tradicional", *Contrastes*, (septiembre 2005): 42.

³⁸ Conant, *Nihonga*, 13: "reflects the artist's dialogue with their past, with the traditional arts of Japan dating back well over a millennium, and their appropriation of Western concepts and modes of expression. It reveals the search for individual expression and sense of cultural distinctiveness".

«(...) Por definición, opuestas y mutuamente excluyentes, las dos categorías de producción cultural llamadas *nihonga* y *yōga* se constituyen dentro de –y replican estructuralmente– los binarios irresolubles de Este/Oeste, no-moderno/moderno, y local/universal que sustentan el paradigma moderno».³⁹

Sin embargo, como se ha explicado, ambas escuelas emplearon el referente occidental para su definición durante el período Meiji. Es más, según A. Volk, esta oposición es en realidad una dicotomía artificial ya que, a pesar de sus diferencias evidentes, ambas escuelas aspiraban al mismo objetivo: la consolidación de una escuela nacional de pintura que representara al estado japonés y lo diferenciara del resto de naciones en el panorama internacional. Esa escuela de pintura nacional debía ser la expresión de los valores estéticos, culturales y raciales del pueblo japonés. Para unos esa pintura debía materializarse con las técnicas y formatos tradicionales japoneses, para otros debía materializarse por medio de la pintura al óleo. En cualquier caso, el objetivo era el mismo. La dualidad *nihonga/yōga* en el período Meiji era reflejo de las contradicciones vividas por el Japón del momento, y del reto de lograr definir una identidad nacional que fuera a la vez moderna y universal (vinculada a su presente) y autóctona (vinculada a su pasado).⁴⁰ Según A. Volk, el encuentro con lo foráneo (occidental) estuvo acompañado de un crucial re-encuentro con lo autóctono.⁴¹ Esta doble vertiente ha marcado el desarrollo histórico-cultural del país, cuya identidad nacional se ha visto polarizada por las tensiones marcadas, según el momento, por el abrazo o el rechazo a lo occidental y por la revitalización o la renuncia a la tradición. En los periodos Meiji, Taishō y los primeros años de Shōwa esta doble tendencia indudablemente quedó reflejada en la consolidación de las dos corrientes pictóricas *nihonga* y *yōga*.

Precisamente por estas razones, desde el inicio del período Meiji se estableció una estrecha relación entre las artes y los intereses gubernamentales, al ser vistas como una herramienta fundamental en la consolidación de los intereses políticos nacionales. Desde un primer momento el gobierno Meiji adoptó no sólo el concepto occidental de las Bellas Artes, sino también todo el entramado conceptual que ligaba el arte con los intereses de la nación, insertando las distintas manifestaciones artísticas (con su diferenciación entre Bellas Artes y Artes Decorativas, también adoptada de los modelos occidentales) «en un sistema politizado de intercambio internacional basado en actitudes occidentales hacia el arte y la identidad nacional».⁴² Enseguida los ideólogos de la restauración Meiji fueron conscientes de que las artes eran una herramienta esencial para posicionarse en el panorama internacional a la misma altura que las naciones occidentales y por ello, desde muy temprano, comenzaron a participar en las

³⁹ Alicia Volk, *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 2010), 22: «(...) By definition oppositional and mutually exclusive, the two categories of cultural production called *nihonga* and *yōga* are constituted within –and structurally replicate– the irresolvable binaries of East/West, non-modern/modern, and local/universal that undergird the modern paradigm».

⁴⁰ Volk, "A Unified Rhythm", 23–24.

⁴¹ *Ibid.*, 40.

⁴² *Ibid.*, 40: «Modern Japanese art was, from the outset, implicated in a politicized system of international exchange premised on western attitudes toward art and national identity».

exposiciones internacionales llevadas a cabo en Occidente, enviando obras (pintura, escultura y artes decorativas) que encajaran con la categoría occidental de objetos artísticos. El segundo gran esfuerzo promovido por las autoridades Meiji fue el de preservar el patrimonio artístico nacional, de nuevo adaptándolo a las categorías occidentales.⁴³ Estos dos grandes esfuerzos generaron una tensión entre el afán por preservar la tradición y la necesidad de alcanzar una relevancia internacional.⁴⁴ Hacia principios del siglo XX las artes eran un elemento esencial del sistema de cultura nacional, como parte de un sistema oficial que lo regía por medio de academias nacionales de pintura y exposiciones patrocinadas por el estado. Este sistema oficial determinaba cuáles eran los estilos y los valores apropiados para el arte. Dentro de este sistema oficial de las artes, controlado por el gobierno, el artista (tanto *yōga* como *nihonga*) estaba al servicio de la nación y su misión era la de inculcar los valores nacionales en el pueblo japonés, valores que estaban determinados, según la ideología del momento, por unas características raciales y culturales. En esta concepción del arte determinado por su misión en los intereses de la nación, la individualidad y subjetividad del artista no tenían lugar. El artista debía dotar a su obra de un aire de «japonesidad», rasgos que lo diferenciarían del arte de las demás naciones.⁴⁵

Como un ejemplo ilustrativo del uso instrumentalizado de la pintura *nihonga* por parte del gobierno japonés de esa época, es interesante resaltar el empleo que hicieron algunos grandes almacenes japoneses de la era Meiji de este tipo de pintura y cómo fueron promocionados e instrumentalizados por el gobierno japonés, tal y como ha estudiado Julia Sapin.⁴⁶ Algunos grandes almacenes en Tokio (Mitsukoshi, Matsuya) y Kioto (Takashimaya), emplearon a pintores de la escuela *nihonga* para la elaboración de diseños para rollos pictóricos colgantes o biombos, que eran expuestos en la tienda como «obras de arte textiles» (*bijutsu senshōku*). Estas obras de arte, que estaban pensadas para un público nacional y extranjero, variaban sus diseños en función de este factor. Así, los diseños enfocados a un mercado extranjero solían representar temas que enfatizaban el carácter espiritual y la sensibilidad hacia el mundo natural, especialmente a través del género de pájaros y flores (*kachōga*) y el de lugares famosos del paisaje japonés (*meishōe*). Estos eran los géneros que más admiración causaban en Europa y Estados Unidos, ya que reflejaban lo que para los extranjeros se había convertido en uno de los rasgos distintivos de la cultura japonesa: su sensibilidad intuitiva hacia el mundo natural. Curiosamente, como explica J. Sapin, la pintura del género de pájaros y flores muchas veces se inspiraba en prototipos chinos. Estas obras eran vendidas en Japón, pero también eran exportadas al extranjero, donde podían comprarse en comercios especializados, además de ser mostrados en las exposiciones

⁴³ *Ibid.*, 40.

⁴⁴ Alexandra Munroe, "Circle: Modernism and Tradition," en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 125.

⁴⁵ Volk, *In Pursuit of Universalism*, 97–98.

⁴⁶ Julia Sapin, "Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Nihonga Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868-1912", *Journal of Design History* 17, n° 4 (2004): 317-336.

internacionales y universales. Con la moda del Japonismo, se consolidó un mercado en Occidente que demandaba este tipo de temática naturalista. Además, el gobierno japonés promocionó intensamente la exportación de productos artísticos como imagen distintiva del país, ya que durante estos primeros años del período Meiji el país no podía aún competir con las naciones occidentales en tecnología.⁴⁷ Además, los grandes almacenes encargaban a pintores *nibonga* la elaboración de carteles, panfletos o anuncios publicitarios para anunciar sus productos. Muchos de sus diseños eran luego trasladados a otros productos como los kimonos.⁴⁸ En un momento de cambio radical, los artistas *nibonga* contribuyeron a crear un vocabulario visual del nuevo arte japonés y del nuevo Japón, contribuyendo a la consolidación de una estética nacional. Por lo tanto, vemos aquí una interesante fusión entre las categorías importadas desde Occidente de Bellas Artes y Artes Aplicadas. Además, este ejemplo es también ilustrativo de la «comercialización» de objetos artísticos que, a través de una determinada estética, buscaban apelar a la imagen preconcebida que desde Occidente se tenía de Japón, su cultura e identidad, (fenómeno en algunos aspectos similar al que vemos en la actualidad en la obra de Murakami).

En 1907 se inauguró la primera Exposición de Arte del Ministerio de Educación (*Bunten*), de carácter anual que recibía el patronazgo directo del gobierno (con la consiguiente falta de libertad artística) en el que se incluyeron todas las escuelas y estilos (*nibonga* y *yōga*). Las sucesivas exposiciones *Bunten* estuvieron marcadas por un fuerte corte conservador. Las exposiciones *Bunten* tomaron como modelo el Salón francés, y contribuyeron a consolidar un lenguaje academicista oficial, en contra del cual se revelarían numerosos artistas a medida que iban conociendo nuevos estilos provenientes de Europa. Frente a este sistema oficial, y controlado, muchos artistas reaccionaron formando diversos grupos alternativos, que fueron respondiendo a las influencias llegadas desde Europa de movimientos de vanguardia.⁴⁹

Durante la era Taishō y los años de la era Shōwa anteriores a la Segunda Guerra Mundial se desarrollaron unas prácticas artísticas de corte vanguardista, inspiradas en los movimientos que se fueron desarrollando en el arte europeo. Esos movimientos surgieron como oposición al arte ortodoxo oficial, por lo tanto compartían este rasgo con las vanguardias europeas, aunque lo cierto es que los distintos movimientos llegaron a Japón cuando ya incluso habían sido superados en Europa. Fue también habitual que movimientos que en Europa se habían sucedido cronológicamente, llegaran a Japón al mismo tiempo. En Japón el Futurismo, Constructivismo, Dadaísmo o Surrealismo también estuvieron vinculados a una ideología de izquierdas, y cuando llegaron a Japón inspiraron actitudes de contracultura respecto del arte oficial de los salones (*Bunten* y *Teiten*), o de la pintura *nibonga* y *yōga*, vistas como estilos conservadores y tradicionales.

⁴⁷ *Ibid.*, 324-325.

⁴⁸ *Ibid.*, 319.

⁴⁹ Hariu Ichiro, "Progressive Trends in Modern Japanese Art," en *Reconstructions Avant-Garde in Japan: 1945-1965: An Exhibition* (Oxford: Museum of Modern Art, 1985), 23.

En este sentido, se crearon numerosas asociaciones de arte de vanguardia, que surgían en oposición de los círculos artísticos oficiales.⁵⁰

Las primeras reacciones a este control por parte del estado sobre la función del arte y los artistas se produciría a principios del siglo XX. Desde principios del siglo XX, Japón comenzó a sentirse más segura en el panorama internacional, especialmente tras la victoria en la Guerra Ruso-Japonesa (1904-1905). Japón se había convertido en una nación eminentemente urbana e industrial, cada vez más inmersa en el panorama internacional. Esto produjo una duda ante dos realidades que parecían antitéticas: ¿Cómo se podía ser a la vez japonés y moderno, si la modernidad era definida como occidental?⁵¹ En el campo de las artes, los artistas japoneses comenzaron a considerar el mundo del arte moderno como un fenómeno transnacional en el que estaban integrados, ocupando una posición de iguales con los artistas occidentales.⁵² En este sentido, algunos artistas de vanguardia se esforzaron por crear obras que fueran modernas e internacionales, pero sin que esto implicara que tuvieran que ser «occidentales» o «japonesas», sino reforzando el carácter personal del «yo creador» frente a cualquier etiqueta de identidad nacional. Podemos destacar aquí las palabras del escultor Takamura Kôtarô publicadas en 1910:

«Nací japonés... En interacciones sociales normales, obviamente, soy bastante consciente del hecho de que soy japonés. Sin embargo, cuando me involucro con la naturaleza apenas soy consciente de ese hecho. Y ciertamente, cuando de alguna manera soy consciente de mí mismo, es en mi propia esfera personal. Cuando mi propia identidad se sumerge en el objeto al que presto atención, no hay ninguna razón para que me surjan dichos pensamientos... En esas ocasiones nunca pienso en Japón. Procedo sin vacilar, según lo que pienso y siento. Visto con posterioridad, quizá la obra que he creado tenga algo de “japonesa”, quién sabe. O quizás no. Para mí, como artista, es indiferente».⁵³

Las dos escuelas pictóricas, *nihonga* y *yôga*, han perdurado hasta la actualidad y han existido a la par, pero siempre independientes una de la otra: en exposiciones, concursos o en los programas académicos siempre se han presentado por separado. En 1919 el Salón anual *Bunten* pasó a denominarse *Teiten* o Exposición de Arte Imperial, cuando se fundó la Academia de Arte Imperial, que obviamente ligaba los intereses de la Casa Imperial con un determinado lenguaje artístico oficial. Tras la Segunda Guerra Mundial la academia pasó a llamarse Academia de Arte de Japón, y la exposición de nuevo cambió de nombre, y se convirtió en la Exposición de Bellas

⁵⁰ Alexandra Munroe, “Scream Against the Sky”, en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 22.

⁵¹ Kendall H. Brown, “Flowers of Taishô. Images of Women in Japanese Society and Art, 1915-1935,” en *Taisho Chic. Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco* (Honolulu Academy of Arts, 2001), 17.

⁵² Tiampo, “Create What Has Never Been Done Before!”, 691–692.

⁵³ Estas palabras fueron publicadas en un ensayo titulado *El sol verde (Midori-iro no taiyô)*. Citado en Munroe, “Scream Against the Sky”, 23: «I was born as a Japanese... In ordinary social dealings, of course, I am quite conscious of the fact that I am Japanese. When I am involved in nature, however, I take little cognizance of the fact. And indeed, when I am conscious of myself at all, it is within my own personal sphere. When my own sense of self is submerged in the object of my attention, there is no reason for such thoughts to occur to me... At such times, I never think of Japan. I proceed without hesitation, in terms of what I think and feel. Seen later, perhaps the work I have created may have something “Japanese” about it, for all I know. Or then again, perhaps not. To me, as an artist, it makes no difference at all».

Artes de Japón (*Nitten*), y en el año 1958 se reconvirtió en una corporación privada.⁵⁴ El otro gran escenario para la exposición de pintura *nibonga* es la exposición organizada por el *Nippon Bijutsu-in* o Academia de Pintura Japonesa, que había sido fundado por Okakura Kakuzô a finales del siglo XIX, y que tras la guerra se consagró a la enseñanza y promoción de la pintura *nibonga*, especialmente a través de su exposición bianual denominada *Inten*.⁵⁵

La época de gran esplendor de la pintura *nibonga* fue el período anterior a la Segunda Guerra Mundial. Hacia mediados del siglo XX surgió una nueva generación de artistas de la escuela *nibonga* que empezaron a introducir novedades en este estilo tan marcado por la tradición. Es en la década de 1950 cuando los grandes maestros de *nibonga* de la generación anterior, cuya obra se había desarrollado en el período anterior a la Segunda Guerra Mundial,⁵⁶ dejaron el camino abierto a una generación más joven, más dispuestos a introducir un estilo más moderno, por ejemplo inclinándose hacia la abstracción. En 1948 algunos artistas *nibonga* formaron la agrupación de artistas *Sozô Bijutsu* (Arte Creativo), que más tarde fue renombrado como *Sogakai* (Agrupación de Pintura Creativa). Su objetivo era rechazar el tradicionalismo que había regido la pintura *nibonga* antes de la guerra, adaptando este tipo de pintura a un estilo más internacional. Otra importante asociación fue *Panriaru Bijutsu Kyôkai* (Asociación de Arte Panreal), cuyos miembros buscaban trascender las barreras entre la pintura *nibonga* y *yôga*, que eran vistas como barreras artificiales.⁵⁷

En la actualidad la mayoría de las facultades de Bellas Artes de Japón tienen departamentos separados para pintura japonesa y pintura al óleo, aunque realmente lo único que diferencia los dos modos pictóricos son los temas y los materiales empleados.

Durante la década de 1930, en plena escalada totalitarista e imperialista, seguía habiendo un hueco para el arte de vanguardia, principalmente la pintura abstracta y el surrealismo, aunque poco a poco fueron quedando acorraladas ya que el panorama cultural se fue volviendo cada vez más conservador, imponiéndose un control total del pensamiento y la creatividad, y una fuerte censura que afectaba a todas las áreas de la cultura: literatura, artes visuales, cine... Movimientos

⁵⁴ Yaguchi Kunio, "The 1964/Tokyo Olympics/And... A Turning Point in Japanese Art", en *1964: A Turning Point in Japanese Art*, (Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1996), 186.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186. Ver también: The Japan Fine Arts Exhibition: <http://www.nitten.or.jp/english/index.html>. [Último acceso: 11-02-2014]

⁵⁵ Nihonbijutsuin: <http://nihonbijutsuin.or.jp/> [Último acceso: 11-02-2014]

⁵⁶ Kawai Gyokudô (1873-1957); Kobayashi Kokei (1883-1957) o Yokoyama Taikan (1868-1958). Yaguchi Kunio, "The 1964/Tokyo Olympics", 186.

⁵⁷ Yamanashi Emiko, "Painting in the Time of 'Heavy Hands'" en *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*, ed. Mark Sandler (Washington: University of Washington Press, 1997), 28-29.

como el Surrealismo fueron vistos como íntimamente ligados al comunismo y por tanto perseguidos.⁵⁸

En este contexto político, el gobierno intensificó el valor que se otorgaba a la pintura como instrumento para representar la identidad y el espíritu nacional, no sólo en Japón sino también en todos los territorios que Japón se había anexionado. En este sentido cabe destacar aquí las palabras de Senjûrô Hayashi, Primer Ministro japonés en 1937:

«Debido a que el florecimiento de la cultura está relacionado de manera significativa con la identidad nacional, el desarrollo de la cultura no debe ser descuidado ni tan siquiera por un día. Como nuestra nación posee una cultura asentada en una historia espiritual ancestral y distintiva, debemos exaltar los logros que concuerdan con el progreso de los tiempos contemporáneos y contribuir con ello a la cultura en el extranjero».⁵⁹

Una vez que Japón hubo entrado en la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas que se encontraban en Europa, integrados en la vanguardia europea, tuvieron que regresar a Japón. Otros muchos pintores, tanto de pintura *nibonga* como de pintura *yôga*, llevados por el fervor patriótico se ofrecieron voluntarios para ejercer de pintores de guerra, poniéndose al servicio del estado totalitarista. Según Bert Winther-Tamaki la guerra y el opresivo ambiente cultural del momento fue un aliciente para que la pintura japonesa se convirtiera en un vehículo para la identidad japonesa colectiva.⁶⁰

La dualidad marcada por la pintura *nibonga* y *yôga* se siguió manteniendo durante este período y, curiosamente, fue la pintura *yôga* la que fue considerada como la más apta para el género de *sensôga*, o pinturas de guerra, precisamente porque el óleo ofrecía la posibilidad de realizar una representación más fidedigna de los hechos bélicos y de sus protagonistas. El hecho de que los modelos de la pintura *yôga* fueran los maestros occidentales, indudablemente fue un problema en un momento en que se estaba tratando de erradicar todo lo occidental y «purificar» la nación, por ello se le cambió el nombre (de nuevo) a *abura-e*, pintura al óleo, que era un término menos problemático.⁶¹ De hecho, para algunos la pintura *nibonga* no era la apropiada para representar escenas de guerra. Ello no fue óbice para que los artistas *nibonga* se vincularan con la ideología bélica y nacionalista imperante en aquel momento. Por ejemplo, el artista *nibonga* Kawabata Ryûshi (1885-1966) afirmó:

«No importa cuánto dure la guerra, debemos prevalecer en el objetivo de preservar Asia Oriental para los asiáticos orientales y propiciar un nuevo orden mundial. Como artista es

⁵⁸ En 1941 el crítico de arte Takiguchi Shûzô y el artista Fukuzawa Ichirô, ligados al Surrealismo fueron detenidos. Fukuzawa permaneció seis meses en prisión. Bert Winther-Tamaki, "From Resplendent Signs to Heavy Hands. Japanese Painting in War and Defeat, 1937-1952," en *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, ed. J. Thomas Rimer (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012), 129.

⁵⁹ Citado en Winther-Tamaki, "From Resplendent Signs", 124-125: «Since flourishing of culture is significantly related to national destiny, the development of culture cannot be neglected for even one day. Since our nation possesses a culture based on an ancient and distinctive spiritual history, we must exalt accomplishments that accord with the progress of contemporary times and contribute them to the culture of the work abroad».

⁶⁰ Bert Winther-Tamaki, "Embodiment/Disembodiment. Japanese Painting during the Fifteen Year War", *Monumenta Nipponica* 52, n° 2 (Verano 1997): 145.

⁶¹ Winther-Tamaki, "Embodiment/Disembodiment", 146.

nuestro inmerecido honor jugar un papel en la finalización de esta histórica tarea... nos esforzaremos al máximo como guerreros culturales (*bunka senshi*) para cumplir esta gran responsabilidad y lograr aquello que se espera de nosotros».62

Aunque los pintores *nibonga* no representaran hechos reales, sus cuadros sí podían transmitir un sentimiento patriótico, como es el caso de las obras de Yokoyama Taikan.63 Taikan, que fue un acérrimo seguidor de la ideología nacionalista, se especializó en la representación de imágenes en las que quería expresar el espíritu de la nación japonesa. En 1940 llegó incluso a crear una serie de pinturas titulada *Diez vistas de montañas y diez vistas del océano* para recaudar fondos para el ejército japonés y elevar el ánimo de la población. El dinero recaudado fue empleado para la construcción de aviones de guerra, algunos de los cuales fueron bautizados con el nombre «Taikan».64 En 1943 fue nombrado presidente de la Sociedad Patriótica de Arte Japonés (*Nibon Bijutsu Hōkoku Kai*).65 Ese mismo año afirmó: «Debemos despojarnos de los modos europeos y manifestar la auténtica tradición del Imperio Japonés».66

Sus imágenes más recurrentes fueron sus representaciones del Monte Fuji, imágenes no creadas de la observación directa de la naturaleza, ya que el artista no buscaba una representación veraz, que desdeñaba como una

Imagen 2. Yokoyama Taikan. El Monte Fuji (1940).

de las aspiraciones de la pintura occidental, sino una representación cargada de espiritualidad, del espíritu de la nación japonesa. En sus representaciones del Monte Fuji había una ausencia total de referencias a la guerra, eran imágenes atemporales. El Monte Fuji, que había sido un elemento constante en las artes visuales japonesas a lo largo de su historia (piénsese por ejemplo en la celeberrima serie de estampa xilográfica de Hokusai), fue instrumentalizado por el poder político como símbolo del Japón imperial. Precisamente debido a esta carga ideológica fascista, tras el final de la Segunda Guerra Mundial el gobierno norteamericano de ocupación prohibió durante unos años la reproducción del Monte Fuji en las artes visuales y el cine.67

62 Citado en Winther-Tamaki, "From Resplendent Signs", 133: «No matter how long the war takes, we must prevail in the end in preserving East Asia for East Asians and bring about a new order in the world. As artists, it is our undeserved honor to play a role in completing this historic undertaking... we will exert our fullest as cultural warriors (*bunka senshi*) to fulfill this heavy responsibility and meet that which is expected of us».

63 *Ibid.*, 147.

64 *Ibid.* 127.

65 Winther-Tamaki, "Embodiment/Disembodiment", 161.

66 Citado en *Ibid.*, 161: «We must shed European forms and manifest the true tradition of the Japanese Empire...».

67 Donald Richie, "The Occupied Arts", en *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*, ed. Mark Sandler. (Washington: University of Washington Press, 1997), 12.

Especialmente durante los años de la guerra, en el campo de la pintura, desde el Estado sólo se promovía la realización de obras con temática bélica o que alentaran el espíritu nacional; los artistas de vanguardia japoneses se vieron obligados a pintar este tipo de obras. Tras el final de la guerra muchos artistas fueron criticados y atacados por haberse plegado a los intereses del estado totalitarista. El caso más notorio fue el de

Imagen 3: Jean Angelou. *Tsuguharu Foujita*. (1917)

Fujita Tsuguharu (1886-1968). Fujita, durante sus años parisinos en el período anterior a la guerra, había obtenido el reconocimiento de sus colegas europeos por un estilo que era visto como una amalgama de la estética occidental y oriental, sobre todo en sus imágenes de bellas mujeres desnudas. Su estilo, eminentemente plano, remitía a la tradición pictórica japonesa, pero también a lo que había aprendido de la pintura de vanguardia parisina y, lo más importante para el público y los críticos occidentales, era visto como un estilo personal y propio, es decir, no como una mera imitación de las corrientes europeas. Esto es lo que le garantizó el éxito en la capital francesa y el ser considerado miembro integrante de la Escuela de París.⁶⁸

Fujita, a pesar de haber tenido una importante carrera en París antes de la guerra, regresó a su país y se convirtió en uno de los pintores de guerra más activos y con mayor éxito, llegando a afirmar:

«Este año, por primera vez, he descubierto por qué me he pasado los últimos cuarenta años trabajando como pintor. Por primera vez me ha quedado claro que estaba trabajando para este día... Siento cómo si hubiera entregado mi brazo derecho a la nación».⁶⁹

También afirmó:

«La Gran Guerra de Asia Oriental ha generado una revolución en la pintura japonesa sin precedentes... la pintura de guerra de hoy es el orgullo de Japón, un arte que creo no tiene paralelo en ningún otro país del mundo».⁷⁰

Tras la guerra, en pleno debate sobre las responsabilidades de guerra, Fujita fue acusado de haber apoyado la causa imperial por medio de sus pinturas bélicas propagandistas. Indudablemente Fujita no fue el único artista que había realizado este tipo de obras, pero quizá

⁶⁸ Volk, "A Unified Rhythm", 48.

⁶⁹ Citado en Winther-Tamaki, "From Resplendent Signs to Heavy Hands", 136: «I have discovered for the first time this year why I spent the last forty years working as a painter. It has become clear for the first time that I was working for this day... I feel as though I have offered my right arm to the nation».

⁷⁰ Citado en *Ibid.*, 136: «[T]he Great East Asia War has called forth a great unprecedented revolution in Japanese painting... today's war painting is the pride of Japan, an art which I believe has no parallel in any other country of the world».

fue el que más reconocimiento había logrado y quien más cerca se había posicionado a los intereses del ejército.⁷¹ Finalmente Fujita abandonaría Japón, primero viajando a Estados Unidos y finalmente a Francia, donde se instaló, para nunca más regresar a Japón.

2.2. Cuestiones de identidad en el arte japonés desde 1945 hasta la actualidad: Shōwa y Heisei

Lógicamente, las cuestiones sobre identidad individual y nacional en el arte japonés de posguerra continuaron siendo importantes durante años. Según el arquitecto Isozaki Arata, los japoneses han buscado constantemente una idea de identidad nacional que consolide una sensación de uniformidad y pertenencia a un grupo como mecanismo para enfrentarse a la constante intromisión de la modernidad, en cuanto construcción occidental. En el campo de las artes, esta «intromisión» está representada por la problemática de la identidad individual del artista, un elemento definitorio del paradigma de lo moderno. Los japoneses tardaron un siglo, según Isozaki, en asimilar este aspecto y alcanzar la contemporaneidad con el mundo del arte internacional. Sin embargo, para el arquitecto japonés, al contrario de lo que ha ocurrido en otras culturas, la intromisión de lo moderno no supuso una reprobación de lo vernáculo, sino que lo moderno ha podido establecer raíces profundas dentro de la cultura propia. En esta integración y aceptación de ambas realidades es donde Isozaki sitúa el inicio de un verdadero arte de posguerra japonés.⁷²

Durante los años de la ocupación norteamericana de Japón (1945-1952), con el recuerdo de la guerra y de los excesos imperialistas todavía aun presentes, la cultura y las artes tradicionales fueron relegadas a un segundo plano, precisamente porque las autoridades norteamericanas y japonesas vieron cualquier intento de reavivar, preservar o transformar las artes tradicionales como actitudes ultra-conservadoras, reaccionarias y nacionalistas. En la década de 1950 sin embargo, se volvió a mirar hacia la tradición, y a la conservación del patrimonio cultural, especialmente desde un sector de la izquierda japonesa, como reacción al giro conservador del

⁷¹ Munroe, "Circle: Modernism and Tradition," 135, nota 10.

⁷² Arata Isozaki, "As Witness to Postwar Japanese Art," en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 27: «One can see a posture by which the Japanese community has consistently sought out its own identity –its belief in a self-sameness, nurtured for more than ten centuries- to face the incessant intrusion of the modern as a product of Western enlightened reason. Identity as a solid image is nevertheless an impossibility in reality. Furthermore, such an identity is even self-contradictory, particularly for art, where the means of expression is the presentation of image. Thus it is essentially meaningless to depict the solid image itself. Rather, if a consistency can be acknowledged at all, it is to be found in the peculiarity of the manner of seeking identity. In opposition to Japanese traditional art, that existed mainly as a means of arranging and decorating the myriad circumstances of living, the introduction of the problematic of self-identity belongs exclusively to the paradigm of the modern. It took almost a century for Japanese modern art to attain a contemporaneity with world art in this aspect of self-consciousness. In Japanese modern art in particular, however, modernity has not really assumed the role of the intruder and contradicted the vernacular, as so often happens elsewhere, but rather, in a strange way it has come to take deep root. It is at this point, I believe, that one should detect the origin of postwar Japanese art».

gobierno. Según estas posturas, la modernización de la posguerra debía mirar hacia la tradición autóctona. En el campo de las artes, los artistas que practicaban artes tradicionales (caligrafía, cerámica, *ikebana*, etc), pero desde un lenguaje de vanguardia,⁷³ buscaron integrar conceptos occidentales de modernidad con formas culturales japonesas tradicionales, para lograr un arte que tuviera relevancia internacional (*sekai-sei*).⁷⁴

Desde un principio el panorama del arte en Japón tras la Segunda Guerra Mundial estuvo marcado por una fuerte influencia de Occidente. Como hemos visto, desde finales del siglo XIX existió una contraposición entre una pintura que se identificaba con las tradiciones autóctonas (*nihonga*) y una pintura de fuerte influencia occidental (*yōga*), y además se habían introducido corrientes de vanguardia desde Europa.⁷⁵ Los años de la guerra habían supuesto una desconexión del panorama artístico japonés con el internacional (occidental).⁷⁶ Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial se inicia de nuevo un período de influencia occidental, en esta ocasión fundamentalmente desde Estados Unidos, al ser Nueva York el nuevo centro del arte. Además, indudablemente el hecho de que la derrota japonesa fuera seguida por un período de ocupación norteamericana tuvo un efecto evidente en el desplazamiento del interés por lo occidental desde lo europeo a lo norteamericano. Por otro lado, es necesario destacar aquí el hecho de que tras la Segunda Guerra Mundial se inicia una nueva fase de influencia de la cultura japonesa sobre la cultura norteamericana, como se expondrá más adelante.

Tras el parón de la guerra, el mundo del arte se fue reactivando poco a poco, y continuaron las dos grandes vertientes representadas por las escuelas *yōga* y *nihonga*. Estas escuelas, tradicionalmente conservadoras y poco dadas a la innovación, estaban organizadas por un sistema de asociaciones artísticas (*dantai*) y un salón oficial, patrocinado por el gobierno (*kanten*). Muchas de estas asociaciones artísticas se fundaron con la intención de promocionar nuevas formas artísticas, distintas al academicismo oficial. Con el tiempo, acabaron convirtiéndose en instituciones. Durante la Segunda Guerra Mundial se disolvieron, pero muchas de ellas volvieron a reorganizarse tras la contienda bélica, y con su enfoque principalmente conservador, pasaron a dominar el panorama artístico.⁷⁷

El período de la guerra y la posguerra supusieron, por tanto, un distanciamiento de la práctica artística japonesa de la práctica de vanguardia internacional. Esto quedó perfectamente reflejado, por ejemplo, cuando los artistas elegidos para representar a Japón en acontecimientos internacionales, como las bienales de Venecia o São Paulo a principios de la década de 1950, no

⁷³ La sociedad de caligrafía *Bokujinkai*, los artistas de cerámica *Sōdeisha*, el movimiento de pintura *nihonga Panreal*.

⁷⁴ Munroe, "Circle: Modernism and Tradition," 127-128.

⁷⁵ Tomii Reiko, "Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting", en *Japanese art after 1945: scream against the sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 307.

⁷⁶ Takashina Shūji, "New Directions in Japanese Art," en *Dialogue in Art. Japan and the West*, ed. Chisaburō Yamada F. (Tōkyō, New York, San Francisco: Kodansha International, 1976), 210.

⁷⁷ Tomii, "Infinity Nets", 307.

recibieron ningún tipo de reconocimiento. A partir de ese momento se hizo un esfuerzo por enviar a artistas cuyas propuestas se adecuaban más a los parámetros internacionales.⁷⁸

Poco a poco el panorama del arte de vanguardia se fue activando en Japón, tras el paréntesis impuesto por la guerra y el aislamiento de las corrientes artísticas internacionales. Entre las décadas de 1950 y 1970, se fueron sucediendo una serie de movimientos artísticos en paralelo (y en ocasiones precediendo) a movimientos similares que se desarrollaban contemporáneamente en Europa y Estados Unidos: el grupo Gutai (años 1950), el movimiento Anti-Arte (*Han-geijutsu*) (años 1960) y el Arte Conceptual (años 1970).⁷⁹ Esto hizo que, ya en la década de los años 60 se consolidara una idea de «contemporaneidad internacional» (*kokusaiteki dōjisei*); es decir, desde Japón se percibía que había una serie de tendencias compartidas internacionalmente, como la abstracción gestual. Sin embargo, tal y como explica Tomii Reiko, desde el propio Japón se infravaloraban algunos de estos logros precisamente porque se tenía completamente asumido la posición periférica de Japón respecto al «centro», representado por Estados Unidos (y Europa); de ahí, el afán de acercarse al centro para acortar distancias, y a su vez tener presente el peligro de la imitación.⁸⁰

En el desarrollo del arte de vanguardia japonés tras la Segunda Guerra Mundial fue vital el papel de la internacionalización, tanto en la práctica discursiva como en la práctica artística. Tomii ha señalado tres fases en este proceso: en la década de 1950, en medio de la recuperación de la posguerra, se hizo muy presente la enorme brecha existente entre el arte japonés de vanguardia y las prácticas vanguardistas internacionales, brecha que había sido provocada por la guerra; en la década de 1960, esa brecha y la distancia psicológica con lo internacional pudo ser cerrada; finalmente, en la década de 1970, en medio de la contemporaneidad de marcado carácter internacional, la mirada se pudo volver hacia lo local.⁸¹

Por otro lado, es necesario destacar cómo, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, con la victoria norteamericana y su ocupación de Japón entre 1946 y 1952, se inició una nueva fase de influencia japonesa sobre el arte y la cultura norteamericana. Tras el Japonismo de finales del siglo XIX (con su componente exótico), en el período previo a la Segunda Guerra Mundial, se había producido una oleada de influencia en la que el interés por lo japonés dio un paso cualitativo, intentando buscar elementos en común entre la cultura japonesa y la modernidad occidental (por ejemplo, la obra arquitectónica de Frank Lloyd Wright). Hacia finales de la década de 1930, la escalada militarista japonesa en Asia hizo que este interés por lo japonés se enfriara. Tras el final de la contienda mundial, surgió de nuevo un interés en Occidente por lo japonés. Esta nueva oleada estuvo marcada por el interés en la filosofía y el pensamiento asiático, y por la

⁷⁸ Tomii, "Historizing 'Contemporary Art'", 616.

⁷⁹ *Ibid.*, 616.

⁸⁰ Tomii Reiko, "'International Contemporaneity' in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond", *Japan Review* 21 (2009): 123-125.

⁸¹ Tomii, "Historicizing 'Contemporary Art'", 629.

influencia que ejercieron las reflexiones y los textos de autores como Ananda Coomaraswamy, Eugen Herrigel, Arthur Waley, Carl Jung, Alan Watts y D. T. Suzuki.⁸²

Para los artistas japoneses lógicamente la contienda bélica había supuesto un parón drástico, no sólo en sus actividades creativas, sino también en el flujo de información e influencias internacionales que llegaban al archipiélago japonés. Aunque la actividad artística se reinició tan pronto la guerra hubo acabado, a pesar de la ocupación norteamericana del territorio japonés, estos primeros años no dejaron de ser un período difícil, en el que los artistas japoneses debieron redefinirse de nuevo. En este sentido destacan las palabras del crítico de arte Takiguchi Shûzô quien, en su crítica de una exposición de arte realizada en 1946 apuntaba: «La guerra ha terminado, pero la batalla contra la guerra todavía continúa».⁸³ Los artistas japoneses debían prácticamente empezar de cero. Según el crítico Tôno Yoshiaki:

«Esta generación creció sobre una tierra quemada y destrozada. No percibió la destrucción y la muerte de los valores establecidos como una tragedia. Su tabula rasa se creó a partir del rayo que brilló por un instante sobre Hiroshima. Los miembros de esta generación son optimistas en tanto en cuanto no consideran ninguna forma de destrucción como una tragedia, sino más bien como un punto de partida, un volver a nacer. Al mismo tiempo son nihilistas porque piensan que ningún orden establecido puede ser permanente».⁸⁴

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, artistas de todas las nacionalidades comenzaron a establecerse en Nueva York, que había emergido tras la contienda mundial como el nuevo centro neurálgico del arte internacional, desplazando a París y, por lo tanto, a Europa. Los artistas japoneses no fueron ajenos a este fenómeno y durante la década de 1950 y 1960 muchos artistas japoneses cruzaron el Pacífico para instalarse en Nueva York, involucrándose y formando parte de las nuevas tendencias que se desarrollaron en el ámbito del arte contemporáneo, no como «invitados del Lejano Oriente» sino como miembros de pleno derecho⁸⁵: Okada Kenzô, Kusama Yayoi, Kawara On, Ono Yôko, entre otros. En algunos casos su estancia fue temporal y con el tiempo regresaron de nuevo a Japón. En otros casos, se establecieron fuera de Japón de una forma más permanente. De hecho, algunos artistas japoneses contribuyeron al origen de ciertos movimientos artísticos que alcanzaron una proyección internacional, como el arte conceptual o Fluxus. Según A. Munroe, esto se debió a una serie de

⁸² Bert Winther-Tamaki, "Japanese Thematics in Postwar American Art: From Soi-Disant Zen to the Assertion of Asian-American Identity," en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 56–57.

⁸³ Citado en Toshiharu, Okuma, "Appearance of Tarô Okamoto. Memories of the Historical Avant-Garde and Practice of Avant-GARde Art", en *Taro, a Truly Multifaceted Individual (Kawasaki: Tarô Okamoto Museum of Art, 1999)*, 176: «The war is over, but the battle against war is still going on».

⁸⁴ Tono Yoshiaki: "Artists in the Early Sixties" en *Art in Japan Today*, eds. Takashina Shuji, Tono Yoshiaki y Nakahara Yusuke (Tôkyô: The Japan Foundation, 1974), 20: «This generation grew up on the burnt and destroyed land. It did not feel the destruction and death of the established values as tragedy. Its tabula rasa was created by lightning that flashed for an instant over Hiroshima. The members of this generation are optimists in that they do not consider any form of destruction a tragedy but rather a starting point, a rebirth. At the same time, they are nihilists because they do not believe that any established order can be permanent».

⁸⁵ Tomii, "Infinity Nets", 311.

factores que confluyeron en los años 60: el progresivo desencanto por el movimiento moderno y el excesivo racionalismo, impulsaron a buscar alternativas que reaccionaban ante el dominio occidental. Distintos aspectos de la cultura asiática, en especial la de China y Japón, como la estética y la poesía, despertaron en este momento gran interés, sobre todo en Estados Unidos, y algunos artistas japoneses en el extranjero fueron ensalzados como adalides de una estética anti-occidental y anti-racionalista.⁸⁶

Por otro lado, en el Japón de los años 60 surgieron una serie de movimientos artísticos revolucionarios, que cuestionaron los dogmas y presupuestos artísticos establecidos. Para A. Munroe, el arte japonés de los 60 supuso el mayor estallido de creatividad de carácter anárquico, subversivo y descontrolado, experimentado en la historia de la cultura japonesa contemporánea.⁸⁷ Esta nueva generación se encontró con la tarea de tener que «reconstruir la identidad japonesa moderna desde las ruinas calcinadas de la historia post-atómica».⁸⁸

Un hecho que facilitó el traslado de los artistas japoneses a Estados Unidos fue que el gobierno de ocupación norteamericano había abierto una serie de oficinas hacia los últimos años de la ocupación, denominadas Servicio de Información Estadounidense (USIS), cuyo objetivo era fomentar el intercambio activo entre Estados Unidos y Japón. Los esfuerzos del gobierno norteamericano fueron decisivos para que el interés de Japón hacia la cultura extranjera virara de Europa a Estados Unidos. En estos centros se podía acceder a información directa de los Estados Unidos y su cultura, por medio de distinto tipo de publicaciones.⁸⁹

Generación de artistas nacidos antes de la Segunda Guerra Mundial

«Cuando vivía en Japón, sólo pensaba en Occidente, y ahora que estoy aquí sólo sueño con Japón».⁹⁰ Estas palabras, pronunciadas por Okada Kenzô (1902, Yokohama-1982, Nueva York) son sintomáticas del proceso experimentado por numerosos artistas japoneses que, tras abandonar su país y establecerse en el extranjero, redescubren su identidad japonesa. Okada Kenzô es un ejemplo de un artista japonés que «japonesizó» o auto-orientalizó conscientemente su obra para situarse en el mercado internacional del arte, tal y como más tarde ha hecho Murakami Takashi.

⁸⁶ Alexandra Munroe, "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics", en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 215–225.

⁸⁷ Alexandra Munroe, "Morphology of Revenge: The Yomiuri Indépendant Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s," en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 149.

⁸⁸ Munroe, "Morphology of Revenge", 149.

⁸⁹ Yamamura Midori, "Nacer y echar a volar bajo el totalitarismo: Yayoi Kusama 1945-1955," en *Yayoi Kusama* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y TF Editores, 2011), 174.

⁹⁰ Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001), 27.

Okada fue uno de tantos artistas japoneses que emigraron a Estados Unidos, Nueva York en concreto, decepcionados con el panorama artístico japonés de la posguerra y con la esperanza de poder trabajar en el nuevo centro artístico internacional. Este fenómeno no es exclusivo de artistas japoneses, sino generalizado a artistas asiáticos quienes, intentando liberarse de lo que percibían como una educación artística excesivamente académica y restrictiva en sus respectivos países, buscaron la libertad creativa en Estados Unidos. Este salto no sólo lo dieron artistas jóvenes que estaban empezando su carrera artística, sino también artistas más maduros que tenían en sus países de origen una carrera ya consolidada, como Okada Kenzô.⁹¹

Como ya ha sido mencionado, coincidiendo con la llegada de esta oleada de artistas japoneses, en Estados Unidos había un interés por la filosofía y el pensamiento oriental, y muy especialmente, por el budismo zen.⁹² Muchos artistas americanos de la generación de la posguerra eran ávidos lectores de las obras de autores, ya citados, como Ananda Coomaraswamy, Okakura Kakuzô o D. T. Suzuki.⁹³ El artista japonés Shimizu Yoshiaki, quien residió en Nueva York durante este período, nos ofrece un testimonio sobre cómo el pensamiento zen fascinó a numerosos artistas de la escena neoyorquina de la década de los 50, y en especial la figura de D. T. Suzuki, quien visitó Manhattan para dar una conferencia.⁹⁴ Se consolidó un interés por lo japonés, no sólo en la filosofía sino también en el arte, aumentando el conocimiento que se tenía del arte y la caligrafía japonesa. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó la exposición *New Japanese Abstract Calligraphy* en 1954. Aunque dentro del círculo de los artistas del Expresionismo Abstracto había un interés por estas cuestiones, para aquellos críticos que definieron dicho movimiento las aportaciones a la pintura abstracta de artistas asiáticos a asiático-americanos fueron en general obviadas, buscando definir el Expresionismo Abstracto como un estilo puramente norteamericano, que no había recibido influencias foráneas.⁹⁵ Por lo que, aunque en este momento preciso se produjo el encuentro entre ambas culturas, los intereses eran dispares y desiguales, siempre cargados de los discursos del poder.

En 1950 Okada (quien antes de la guerra había desarrollado una importante actividad pictórica en la pintura *yôga*), se instaló en Nueva York, como muchos otros artistas japoneses, y de otras nacionalidades, quienes acudían a esta ciudad ante el convencimiento de que se trataba del nuevo centro artístico mundial.⁹⁶

⁹¹ Jeffrey Wechsler, ed. *Asian Traditions, Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*, (New York: Harry N. Abrams y Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1997), 61.

⁹² David J. Clarke, *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture* (New York y London: Garland Publishing Inc., 1988).

⁹³ Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 22.

⁹⁴ Shimizu Yoshiaki: "Nipponism and the Smell for Paint: A Recollection of New York, circa 1958-1961", en *Asian Traditions Modern Expressions. Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*, Jeffrey Wechsler ed. (New York: Harry N. Abrams, 1997), 203.

⁹⁵ Wechsler, Jeffrey: "From Asian Traditions to Modern Expressions: Abstract Art by Asian Americans, 1945-1970", 74.

⁹⁶ Winther-Tamaki, "Japanese Thematics", 56.

Antes de instalarse en Nueva York Okada había estudiado Bellas Artes en la Universidad de Bellas Artes de Tokio, y había visitado Europa, y en concreto París, entre 1924 y 1927, llegando a exponer en el *Salon d'Automne*. A su regreso a Japón, y hasta 1950, había desarrollado una intensa actividad creadora y expositiva, mostrando sus obras con la Asociación de Artistas Nika (*Nikakai*), además de en exposiciones individuales en galerías privadas. Junto a esta actividad, ejerció como profesor universitario, entre otros centros, en la Universidad Nippon (1940-42), en el Instituto de Arte Musashino (1947-50), y en la Universidad de Bellas Artes Tama (1949-1950). Una vez en Nueva York, expuso su obra durante muchos años en la Galería Betty Parsons, una de las principales galerías que abanderaban el Expresionismo Abstracto. En el año 1960 obtuvo la nacionalidad norteamericana.⁹⁷

En Japón Okada había practicado una pintura figurativa, reminiscente de la Escuela de París, pero tras su llegada a Estados Unidos es cuando su estilo cambia hacia la abstracción. Hacia finales de la década había obtenido un gran éxito y reconocimiento. Según B. Winther-Tamaki, Okada desarrolló una pintura en la línea del Expresionismo Abstracto pero dotada de un aura japonesa, que remitía a un concepto estético clásico denominado *yūgen* que, traducido, remite a una idea de lo crepuscular, y de serenidad, profundidad y misterio.

Según Federico Lanzaco, *yūgen* es, junto a *wabi* y *sabi*, uno de los conceptos fundamentales de la estética medieval japonesa, de los períodos Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1336-1573). *Yūgen* otorga a las obras de arte un aura de misteriosa profundidad cargada de un gran pesimismo, por el carácter efímero de este mundo. Este concepto estético:

«significa un conjunto de matices estéticos que combinan misterio, oscuridad, profundidad, elegancia, ambigüedad, tranquilidad y tristeza. Según su empleo concreto, va adquiriendo valor esa amplia variedad de matices. (...) En resumen, este término combina tres elementos: i) un tradicional sentido de elegancia; ii) una profundidad misteriosa del universo; y iii) sugiere un sentimiento de tristeza ya que todas las cosas son perecederas».⁹⁸

Esta categoría estética había impregnado todas las manifestaciones artísticas de la Edad Media japonesa: la poesía, la pintura a la tinta (*sumie*), los jardines, la ceremonia del té (*chadô*), los arreglos florales (*ikebana*), el teatro *Nô*, etc.

⁹⁷ Wechsler, *Asian Traditions*, 169-170.

⁹⁸ Federico Lanzaco Salafranca, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa* (Madrid: Editorial Verbum, 2003), 103.

En resumen, era una pintura en línea con las tendencias pictóricas más innovadoras del momento, pero dotada de un cierto aroma japonés.⁹⁹ Este «aroma japonés», que vinculaba su pintura con un concepto estético de la cultura japonesa clásica, era una forma de dotarla de un aire exótico, y por lo tanto atractivo, a los ojos de su público occidental. Es decir, Okada Kenzô «se benefició del exotismo» de su obra.¹⁰⁰ Ese estilo abstracto con «una apariencia japonesa», se veía reforzado con algunos títulos de sus obras en japonés, o por algunas formas que remitían a formatos típicos del arte clásico japonés, como el abanico o el biombo.¹⁰¹ Al parecer, fue un amigo del artista quien le recomendó, a su llegada a Nueva York, que adoptara esta estrategia.¹⁰² El «*yugenismo*», como se denominó el estilo de Okada, otorgaba a sus pinturas un aire de suavidad y tranquilidad, que fue interpretado como un elemento que entroncaba las obras abstractas de Okada con la estética y el arte japonés clásico. Este carácter suave y tranquilo, que era opuesto al carácter masculino y vigoroso que definía el arte del Expresionismo Abstracto, según los dogmas impuestos por Clement Greenberg, era interpretado como una manifestación de una tradición estética propiamente japonesa, e hizo que la crítica situara la pintura abstracta de este artista al margen de los parámetros estéticos del Expresionismo Abstracto. Lo que se valoró de la obra de Okada fue lo que se interpretó como una fusión de la pintura moderna euro-americana con la tradición japonesa.¹⁰³ Esta expresión de lo japonés o lo asiático en su obra era contemplada como el aspecto que hacía que sus obras no fueran meras imitaciones de un estilo occidental.

Imagen 4: Arthur Mones. *Okada Kenzô* (1981).

Imagen 5: Okada Kenzô, *Decision* (1956)

Curiosamente, este estilo de pintura abstracta con reminiscencias japonesas fue adoptado por el artista no en Japón, sino tras su llegada a Nueva York. Su llegada a Estados Unidos le reconcilió con sus orígenes: «Poco a poco me fui percatando del hecho de que era una persona japonesa y me empezó a gustar Japón, comencé a sacar la cabeza y mirar a Japón...».¹⁰⁴ Según B.

⁹⁹ Winther-Tamaki, "Japanese Thematics in Postwar American Art", 56.

¹⁰⁰ Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 23.

¹⁰¹ *Ibid.*, 27.

¹⁰² Winther-Tamaki, "Japanese Thematics in Postwar American Art", 56.

¹⁰³ Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 24.

¹⁰⁴ Citado en *Ibid.*, *Art in the Encounter of Nations*, 30: «I gradually woke up to the fact that I was a Japanese person and came to like Japan, and I came to stick my neck out and look at Japan...».

Winther-Tamaki, la afirmación de su identidad nacional le otorgó un estatus en el contexto internacional en el que se había establecido, permitiéndole resistir las comparaciones con sus colegas americanos. Esa cualidad japonesa en su obra, que el artista asumió como la consecuencia de su identidad nacional, es lo que le aseguró un puesto en el ámbito artístico internacional.¹⁰⁵ Vemos aquí un fenómeno parecido al de Murakami Takashi.

Esta fusión de su identidad nacional con su estética, según el artista, podía también percibirse en la obra de los demás artistas japoneses expatriados en Nueva York:

«puedes percibir que los cuadros de los artistas japoneses en el extranjero, incluyendo a los jóvenes, son cuadros de personas japonesas... Tienen algo diferente a las personas occidentales. Lo sientes con tus ojos y a través de tu piel. No estás haciendo nada especialmente japonés, pero está teñido de Japón».¹⁰⁶

En el catálogo de la exposición *Japanese Artists in the Americas*, celebrada en Japón en el año 1973,¹⁰⁷ y en la que se mostraba la obra de diversos artistas que se habían establecido en Estados Unidos, se corroboraba esta idea de que muchos artistas japoneses expatriados se reencontraban con sus raíces japonesas una vez que se establecían en el extranjero, y cómo muchos experimentaban la tensión de tener que aunar raíces culturales con un estilo o lenguaje artístico que fuera universal, y original:

«la mayoría de los artistas japoneses que conocí en las Américas confesaron que en Japón sufrían constantemente de interferencias familiares, y que se sienten más independientes en el extranjero. Sin embargo, a cambio de su libertad son forzados a establecer una individualidad no dictada por tendencias “importadas”. En esta búsqueda inevitablemente se conciencian de que son japoneses y extraen de tradiciones que encuentran en su interior. Luego deben, con medios ahora universales, encontrar un estilo auténticamente original. Esta es la tarea del artista contemporáneo».¹⁰⁸

En reacción a este proceso de japonsización desarrollado por Okada, el artista fue criticado en numerosas ocasiones en Japón, desde algunos sectores, precisamente por esta alusión a la estética tradicional japonesa, que fue interpretada como una sumisión al concepto superficial que desde Occidente se tenía de la cultura japonesa, y como una estrategia de *marketing*. Es más, el estilo de Okada era afín al proceso que estaba teniendo lugar en Estados Unidos desde los años 50 en la transformación de la imagen que se tenía de Japón, pasando de ser visto como un país

¹⁰⁵ Winther-Tamaki, *Ibid.*, 31.

¹⁰⁶ Citado en Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 31: «You can sense that the paintings of Japanese artists abroad, including the young ones, are the paintings of Japanese people... They have something different from Western people. You feel it through you eyes and with your skin. You are not doing anything specially Japanese, but it is tintured with Japan».

¹⁰⁷ Museo Nacional de Arte Moderno, Kioto (1973).

¹⁰⁸ Ogura Tadao, “Japanese Artists in the Americas,” en *Japanese Artists in the Americas* (Kyôto: The National Museum of Modern Art, 1973), 6: «Most of the Japanese artists I met in the Americas confessed they were forever suffering from family interference in Japan and they feel far more independent abroad. However, in return for their freedom they are forced to establish an individuality not dictated by “imported” trends. In this pursuit they inevitably become aware of their being Japanese and draw upon traditions they discover within themselves. Then they must, with means now universal, find a truly original style. This is the task of the contemporary artist».

militarista y agresivo a un país dócil y complaciente con los Estados Unidos, y por tanto un aliado perfecto en los años de la Guerra Fría contra el comunismo.¹⁰⁹

Kusama Yayoi (Matsumoto, Nagano, 1929) es otro ejemplo de artista japonesa nacida antes de la Segunda Guerra Mundial que tras terminar la guerra emigró a Estados Unidos, donde se estableció durante dieciséis años antes de volver a Japón, donde reside en la actualidad. Durante esos años, el tira y afloja entre su condición de mujer japonesa y su trabajo dentro de la escena artística neoyorkina, determinaron el modo en que su obra fue acogida e interpretada, tal y como queda reflejado en las siguientes palabras del artista Donald Judd:

«Yayoi Kusama es una pintora original. (...) La expresión trasciende el hecho de que sea oriental o americana. Aunque tiene algo de ambas, por supuesto hay algo [en su obra] de americanos como Rothko, Still y Newman, no es en absoluto una síntesis y es profundamente independiente».¹¹⁰

De nuevo vemos aquí reflejadas en estas palabras de Donald Judd una de las cuestiones capitales a las que se han tenido que enfrentar artistas extranjeros cuando han entrado en contacto con el arte normativo, representado en este caso por el Expresionismo Abstracto norteamericano: la cuestión de la originalidad y la independencia que les permite alejarse de la sombra de la derivación y la copia. Kusama es otro ejemplo de artista japonesa que en alguna medida ha manipulado los estereotipos que desde Occidente se tiene sobre Japón y su cultura, en un ejercicio de auto-orientalismo.

Imagen 6. Kusama Yayoi con Zoe Dussane en la Galería Zoe Dussane, Seattle, 1957.

Kusama llegó a Estados Unidos en el año 1957 donde permanecería (con visitas intermitentes a Europa) hasta 1973, cuando regresó a Japón.¹¹¹ Antes de emigrar a Estados Unidos, la artista había comenzado a estudiar pintura ya desde niña. Primero pintura *yōga*, y a partir de enero de 1942 pintura *nibonga*. Este cambio se produjo en medio del ambiente bélico y nacionalista en el que Japón estaba sumido. Como explica M. Yamamura, un mes después del bombardeo japonés de Pearl Harbour en diciembre de 1941, y la consiguiente entrada en la guerra del país nipón, la escuela de pintura en la que estudiaba Kusama sustituyó al profesor de

¹⁰⁹ Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 27-28.

¹¹⁰ Citado en Tomii, "Infinity Nets", 311: "Yayoi Kusama is an original painter. (...) The expression transcends the question of whether it is Oriental or American. Although it is something of both, certainly of such Americans as Rothko, Still, and Newman, it is not at all a synthesis and is thoroughly independent".

¹¹¹ Kusama en un principio llegó a Seattle, en donde la galerista Zoe Dussane iba a organizar una exposición de sus acuarelas.

pintura *yōga*, por el profesor Hibino Kakei, especialista en pintura *nibonga*. Recordemos que esta pintura, especialmente desde la década de 1930, había sido considerada como la que mejor expresaba la identidad japonesa en el clima de nacionalismo fanático japonés y totalitarismo característico de ese período de escalada imperialista, que desembocó en la participación de Japón en la Segunda Guerra Mundial,¹¹² y que, sin embargo sería la pintura *yōga* la que se consideró más adecuada, como lenguaje pictórico, para plasmar los hechos bélicos en la pintura de guerra promovida por el Estado. Este cambio en la escuela de Kusama, y al que la artista no le quedó más remedio que adaptarse, es sintomático de la conexión entre la pintura *nibonga* y la construcción de una determinada idea de la identidad japonesa. Tras la guerra, Kusama estuvo vinculada a *Sōzō Bijutsu* (Arte Creativo) y *Panriaru Bijutsu Kyōkai* (Asociación de Arte Panreal) que fueron dos movimientos dentro de la pintura *nibonga* que trataron de revitalizar este estilo pictórico que, como ya hemos visto, había entrado en crisis precisamente por su componente conservador y nacionalista.¹¹³ Antes de viajar a Estados Unidos Kusama destruiría prácticamente la totalidad de su obra *nibonga* realizada en Japón, salvo algunas obras de pequeño formato que se llevó consigo y que la artista ha atesorado hasta la actualidad.¹¹⁴ Es decir, que Kusama reaccionó contra este tipo de pintura que quizá era demasiado represiva y limitadora. En su autobiografía ha afirmado:

«Quedarme en Japón estaba descartado. Mis padres, la casa, las tierras, las ataduras, las convenciones, los prejuicios. Para un arte como el mío –un arte que libra una batalla al borde de la vida y la muerte, que se interroga por lo que somos y por qué significa vivir y morir -, [Japón] era un país demasiado pequeño, demasiado servil, demasiado feudal y demasiado desdeñoso para con las mujeres. Mi arte pedía a gritos una libertad sujeta a menos límites y un mundo más ancho».¹¹⁵

Durante su etapa neoyorquina, Kusama explotó en algunas ocasiones y de una forma consciente su imagen oriental, en fotografías y *performances*, vestida con kimono y paseando por las calles de Nueva York, como una forma de afirmar su identidad japonesa en un país extranjero.¹¹⁶ La artista solía vestirse con kimono para las inauguraciones de sus exposiciones. En el año 1966 participó en la XXXIII Bienal de Venecia, en la que presentó su instalación *Narcissus Garden* en los Giardini, que consistía en mil quinientas bolas de plástico reflectante. La artista se encontraba en medio de este mar de bolas vestida con un kimono dorado con un *obi* rojo, vendiendo sus

¹¹² Yamamura, "Nacer y echar a volar", 169–171.

¹¹³ *Ibid.*, 172.

¹¹⁴ *Ibid.*, 169.

¹¹⁵ Mignon Nixon, "Política del infierno," en *Yayoi Kusama* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y TF Editores, 2011), 177.

¹¹⁶ Morris, "Introducción," 12.

bolas de plástico al público de la bienal, bajo un cartel que rezaba «Se vende tu narcicismo», como una acción de protesta en contra de la comercialización del arte.¹¹⁷

Su manipulación de los estereotipos culturales fue llevado un paso más allá en su obra *Walking Piece*, una *performance* documentada en diapositivas por el fotógrafo Hosoe Eiko. En esta *performance*, de nuevo, la artista empleaba el kimono como un elemento que resaltaba su alteridad. Kusama aparecía vestida con un colorido kimono floral rosa y una sombrilla decorada con más flores, caminando por las calles de Nueva York, por zonas industriales y un tanto abandonadas. Por medio de esta obra la artista estaba realizando una reflexión sobre su condición de intrusa en el panorama artístico neoyorquino, por su condición asiática y femenina. Como artista-mujer-asiática tenía que hacer frente a numerosos estereotipos que sin duda iban a determinar cómo su obra iba a ser recibida e interpretada.

Tanto en esta *performance*, como en las otras ocasiones en las que se vestía con la indumentaria tradicional de su país, la artista se presentaba al público ajustando su imagen a la imagen estereotipada de la mujer japonesa: pasiva, recatada, delicada y exótica. Es decir, la artista estaba haciendo un ejercicio de autoexotismo o auto-orientalismo. Si Okada había enfatizado su japonesidad al vincularse con un concepto estético de la cultura clásica japonesa, Kusama lo hacía vinculándose con las imágenes estereotipadas de la mujer japonesa que poblaban el imaginario colectivo occidental, pero lo hacía con un carácter reivindicativo, como resistencia o crítica a esa situación. El kimono le servía como elemento para resaltar su alteridad y su carácter exótico, dentro de un ambiente principalmente blanco y

Imagen 7. Kusama Yayoi. *El jardín de Narciso* (1966. Vista de la instalación, XXXIII Bienal de Venecia)

Imágenes 8 y 9. Kusama Yayoi. *Walking Piece* (1966, Proyección de diapositivas. Dimensiones variables. Victoria Miro Gallery, Londres; Ota Fine Arts, Tokio; Yayoi Kusama Studio Inc.)

¹¹⁷ Rachel Taylor, "Catálogo," en *Yayoi Kusama* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y TF Editores, 2011), 109.

masculino.¹¹⁸ Por otro lado, tal y como ha señalado Lynn Zelevansky, esto le permitía a Kusama aprovecharse, por el mero hecho de ser japonesa y destacar su identidad, del tirón que en los años 60 tenían el pensamiento y la filosofía asiáticas, especialmente el budismo zen, en los círculos intelectuales y culturales norteamericanos.¹¹⁹ A pesar de esta estrategia seguida por la artista para posicionarse como artista en un escenario internacional, en numerosas ocasiones la recepción de su obra estuvo minada precisamente por los tópicos sobre la mujer japonesa, largamente establecidos en Occidente. Por ejemplo, en el año 1965 en una reseña sobre su obra se podía leer sobre la artista: «una diminutiva niña con largo pelo largo, lo suficientemente bonita como para decorar cualquier ambiente».¹²⁰

Es necesario indicar que este aspecto en el que la artista resaltaba su identidad japonesa no fue el dominante en su obra. Su pintura se vio influida por los movimientos de vanguardia que se desarrollaron en Nueva York, hasta tal punto que cuando regresó a Japón en 1973 fue valorada como una artista «occidental». Llevada por el ímpetu de una enorme fuerza creadora, la artista innovó constantemente, pasando de sus *Infinity Nets* a sus esculturas acumulativas, y más tarde a las instalaciones y las *performances*.

Es necesario destacar aquí una serie de aspectos de Kusama y su arte, que se relacionan con la obra de Murakami Takashi. Por un lado, la artista se formó en pintura *nihonga*, estilo que luego abandonó, entre otras razones por la vinculación de esta escuela pictórica con el nacionalismo imperialista durante los años de la guerra mundial. Por otro lado, en los últimos años,

Imagen 10. Kusama Yayoi. *Pumpkin*. Vista de instalación. Isla Naoshima, Japón.

Kusama se ha visto influida por la cultura pop japonesa, abrazando en numerosas obras el elemento del espectáculo y la mercantilización de su obra, como por ejemplo con su asociación con Louis Vuitton. Kusama había llegado a crear, hacia finales de la década de 1960 una empresa en Nueva York, Kusama Enterprises, para comercializar las diversas actividades artísticas que realizaba.¹²¹ En 1973, a su regreso a Japón, montó otra empresa, la Yayoi Kusama Art Import Company, un negocio de importación de arte.¹²² Su obra se caracteriza por «la práctica expansiva y totalizadora, en la indiferencia por las distinciones entre arte elevado y arte inferior».¹²³ Este aspecto la relaciona indudablemente con

¹¹⁸ *Ibid.*, 109; Lynn Zelevansky, "Driving Image: Yayoi Kusama in New York", en *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998), 21.

¹¹⁹ Zelevansky "Driving Image", 21.

¹²⁰ Citado en Zelevansky, "Driving Image", 23-24: "a diminutive Japanese girl with long black hair, pretty enough to decorate any environment"

¹²¹ Taylor, "Catálogo", 117.

¹²² *Ibid.*, 123.

¹²³ Morris, "Introducción," 12.

Andy Warhol y el Pop Art, con quien estuvo vinculada, pero también con Murakami Takashi (y otros artistas en la misma línea).¹²⁴ De hecho, al igual que Murakami, Kusama durante sus años en Nueva York era constantemente comparada con Warhol.¹²⁵ Otro aspecto interesante que vincula a Kusama y Murakami (y Warhol) es el afán de notoriedad: además de ser «una entusiasta publicista de sí misma, redactaba manifiestos y escribía con frecuencia a los periódicos».¹²⁶ Por otro lado, desde el año 2000 la artista ha impulsado una serie de exposiciones itinerantes comisariadas por artistas y además, en su estudio de Tokio dirige a un grupo de artistas-ayudantes, que participan en la creación de sus grandes esculturas e instalaciones.¹²⁷ Sus célebres esculturas de calabazas, que comenzó a desarrollar en 1992, han sido relacionadas con la estética de lo *kawaii*.¹²⁸

Otro artista japonés que había iniciado su carrera artística antes de la Segunda Guerra Mundial, y que incluso había llegado a instalarse en Europa, fue Okamoto Tarô (1911-1996). En la obra de Okamoto vemos un fenómeno opuesto al representado por Okada Kenzô y Kusama Yayoi. Okamoto rechazará el uso de una determinada estética vinculada con la imagen que de la estética japonesa se tenía en Occidente. También rechazará el recurso al exotismo, como medio para lograr situarse en el panorama del arte internacional. Para Okamoto, quien estaba convencido de la necesidad de una renovación radicalmente profunda del arte japonés, estas dos tendencias representaban algo superficial. Esta renovación vendrá de una estética auténticamente japonesa, pero que hasta entonces había sido marginada: la del período prehistórico Jômon.

Okamoto, tras estudiar Bellas Artes en Tokio, se trasladó a París antes de la guerra llegando a integrarse en los movimientos de vanguardia. Llegó a la capital francesa a finales de la década de 1920 y pronto se integró en el ambiente de vanguardia, llegando a exponer en varias ocasiones en el *Salon des Surindépendents*. Su contacto con Picasso en el año 1932 hizo que el artista japonés se interesara por el arte abstracto. En el año 1933 se unió al grupo *Abstraction-Création*, grupo con el que expuso en el año 1934. Sin embargo, poco después Okamoto se apartaría de la abstracción, virando su obra hacia el Surrealismo, grupo con quien llegó a exponer en la exposición de la Internacional Surrealista de 1936 en París.¹²⁹ Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, y la amenaza que se cernía sobre París, Okamoto, al igual que otros muchos artistas, decidió regresar a Japón. Tras su regreso a su país natal, y tras la entrada del país en el conflicto

¹²⁴ En 1962 Kusama llegó a exponer junto a Andy Warhol y otros artistas del emergente Arte Pop norteamericano como Claes Oldenburg, George Segal y James Rosenquist, en una exposición colectiva en la Green Gallery de Nueva York. Taylor, "Catálogo", p.70.

¹²⁵ Nixon, "Política del infierno," 177.

¹²⁶ Morris, "Introducción", 13.

¹²⁷ Morris, "Introducción", 13.

¹²⁸ *Ibid.*, 12-13.

¹²⁹ Okyubo Kyoko, "Primitivisme in Japanese Modern Art: In the Case of Tarô Okamoto", *Journal of Enquiry and Research* 95 (March 2012): 150-151.

bélico, Okamoto fue enviado al frente en China y, lógicamente, su actividad artística quedó interrumpida hasta la finalización de la guerra.¹³⁰

La interrupción creativa impuesta por la guerra, que tantos japoneses experimentaron, le sirvió a Okamoto para, una vez finalizada la contienda, hacer una defensa de los lenguajes artísticos de vanguardia, en la búsqueda de lenguajes nuevos que pudieran reflejar la nueva situación japonesa. De hecho, Okamoto se convirtió en el paladín del arte de vanguardia en el Japón de la posguerra. Según Okamoto, la interrupción de la guerra había supuesto un corte con el pasado, un vacío, que debía impulsar a los artistas japoneses a mirar hacia el futuro y no hacia el pasado:

«Incluso aunque nuestro pasado carezca de la tradición capaz de propugnar el siglo XX, es evidente que vivimos en el siglo XX y que los vientos de este siglo nos golpean con fuerza desde culturas circundantes. ¿Cómo podemos ignorar esto? No sólo somos conscientes del hecho de que vivimos en una cultura situada en los márgenes del Lejano Oriente, sino que también debemos esforzarnos por ser ciudadanos del mundo de primera clase... ¿Podemos escalar a lo más alto de la escalera de la cultura dando sólo un paso cada vez? He descubierto recientemente que la generación más joven está aceptando de un modo bastante natural la belleza de la vanguardia, mientras que la intelectualidad ya existente tiene dificultad en entenderla».¹³¹

Okamoto estaba en contra de aquellos artistas japoneses quienes, según su opinión, dotaban a su obra de una estética que remitía a una estética tradicional japonesa para adaptarla y someterla al gusto occidental.¹³² Se mostró crítico con concepciones estereotipadas y superficiales que ensalzaban conceptos tales como *wabi*, *sabi* o *shibumi*, como valores esenciales de la estética japonesa.¹³³ Para Okamoto, la visión que el público occidental tenía del arte japonés todavía estaba contaminada por las distorsiones del Japonismo, y Okamoto quería que los artistas japoneses reaccionaran ante esto, con rotundidad, para demostrar la fuerza bruta del arte japonés contemporáneo al público occidental.¹³⁴ Okamoto animó a los jóvenes artistas japoneses a romper con todo lo anterior para reconstruir el arte japonés.¹³⁵

Okamoto, sin embargo, no estaba en contra de su propio pasado artístico y cultural. El artista buscó en el pasado tradiciones estéticas alternativas, y las encontró en la cerámica japonesa del período Jōmon (h. 10.500 – 300 A.C.) o en la cultura de los Ainu y del pueblo Okinawa,

¹³⁰ Okuma, "Appearance of Tarō Okamoto", 174–175.

¹³¹ Citado en *Ibid.*, 177: «Even if our past does not have the tradition capable of advocating the 20th century, it is evident that we live in the 20th century, and the century's wind blows hard on us from surrounding cultures. How can we ignore this? We are not only aware of the fact that we live in a culture on the outskirts of the Far East, but we also strive to be a first-class citizen of the world... Can we climb to the top of the ladder of culture only by taking one step at a time? I have recently discovered that the youngest generation is quite naturally accepting the beauty of the avant-garde, which existing intelligentsia are having difficulty understanding».

¹³² Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 25.

¹³³ *Okamoto Tarō: The 100th Anniversary of His Birth* (Tōkyō: The National Museum of Modern Art, 2011), 69.

¹³⁴ Munroe, "Morphology of Revenge", 154–156.

¹³⁵ Kaido Kazu. "Reconstruction: The Role of the Avant-Garde in Post-War Japan", en *Reconstructions Avant-Garde in Japan: 1945-1965: An Exhibition* (Oxford: Museum of Modern Art, 1985), 14.

tradiciones culturales y visuales que habían sido marginadas de la estética «oficial» japonesa.¹³⁶ El artista encontró en ellas un lenguaje autóctono, primordial, e incluso mágico y místico: «De repente, mi visión se abrió a una nueva tradición. Reconocí que había estratos culturales profundamente escondidos en nuestra tierra, que debían ser investigados más».¹³⁷ Las cerámicas Jômon hasta entonces habían sido valoradas simplemente como objetos arqueológicos y a través de la mirada de Okamoto, y de las fotografías que realizó de ellos, dichos objetos empezaron a ser apreciados por sus cualidades estéticas.¹³⁸

Winther-Tamaki apunta a que el poco éxito que alcanzaron en Estados Unidos las obras abstractas de Okamoto en aquel momento, al contrario que las de Okada, se debiera precisamente a la aparente ausencia de elementos que las relacionaran con las preconcepciones y estereotipos occidentales sobre cómo debía ser el arte japonés; es decir, a la ausencia de una supuesta sensibilidad japonesa u oriental, llegando a decir un crítico de arte que el artista había abandonado su «arte nativo por una depresiva amalgama de Picasso y el surrealismo».¹³⁹ Es decir, a ojos de este crítico, el arte de Okamoto era derivativo y, por tanto, no original.

Imagen 11. Okamoto Tarô.
Cerámica Jômon.

Okamoto defendía la necesidad de crear un arte completamente nuevo, algo que no se hubiera hecho antes. Este arte no debía ser un arte complaciente, ni bello, ni complejo técnicamente. Okamoto se convertiría en el líder espiritual de los artistas progresistas que participaban en las exposiciones independientes organizadas por el periódico *Yomiuri*, conocidas como *Yomiuri Independant*. En el año 1952, hizo un llamamiento a recuperar la verdadera identidad japonesa, que él situaba en el período Jômon, el Japón del Mesolítico. Al reivindicar la estética Jômon, Okamoto estaba reaccionando en contra del discurso estético plenamente establecido en Japón que defendía el desarrollo continuo de una determinada estética desde la Prehistoria japonesa. Según sus propias palabras:

«Hay muchas obras de arte maravillosas en Japón: la escultura budista de Nara, las pinturas a la tinta de Sesshû, la estética de la villa Katsura, entre otras. Algunas personas están fascinadas con ellas. Pero, ¿son la fuerza motora de un rumbo nuevo? ¿Son realmente sensibles a nuestras pasiones? Cuanto más las veo y pienso en ellas, más vacío

¹³⁶ *Okamoto Tarô: The 100th Anniversary*, 69; Imafuku Ryuta, “Japón en cuatro dimensiones: de lo mágico a lo infraordinario”, en *Chikaku. Tempo e memoria en Xapón* (Vigo: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2006).

¹³⁷ Citado en Koinuma Kaori, “Tarô Okamoto’s Three Dimensional Forms. His Works in the 1950s” en *Tarô, a truly multifaceted individual* (Kawasaki: Tarô Okamoto Museum of Art, 1999), 184: «Suddenly, my vision opened to a new tradition. I recognized that there were cultural layers hidden deeply under our soil, which should be investigated further».

¹³⁸ Okyubo, “Primitivisme in Japanese Modern Art”, 157.

¹³⁹ Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations*, 25.

me siento... la loza Jômon desprende el aroma de la tierra japonesa y gime bajo su peso. Tan robusta y persistente –es tensa porque está conteniendo su fuerza explosiva. Su belleza es prácticamente aterradora –intuyo la resonancia de un ritmo extraordinariamente vital que resuena en el fondo de mi estómago».¹⁴⁰

La cerámica del período Jômon, por tanto, representaba unos valores estéticos distintos que debían servir para regenerar el arte japonés. En este sentido, Okamoto estaba replicando el proceso por el cual el llamado «arte primitivo» sirvió para regenerar el arte de vanguardia occidental a principios del siglo XX. De hecho, estas ideas pueden remontarse a la estancia de Okamoto en París, su contacto con los Surrealistas y sus estudios de etnología en la universidad de París.

Si Okamoto Tarô buscaba renovar el arte japonés, aun partiendo de una estética autóctona, el artista Yoshihara Jirô (1905-1972) y el grupo Gutai buscaron renovar el arte desde Japón, es decir, desde la periferia, creando un lenguaje que fuera igualmente válido para la escena de arte internacional.

La Asociación de Arte Gutai (*Gutai Bijutsu Kyôkai*) fue fundada por el artista de vanguardia Yoshihara Jirô en la región de Kansai en el año 1954.¹⁴¹ Yoshihara ya había tenido una carrera importante en el período anterior a la guerra mundial, pero tras el conflicto bélico se convirtió, al igual que Okamoto Tarô, en un líder de la escena artística japonesa. Para Yoshihara el arte tal y como se había desarrollado antes de la guerra ya no tenía cabida en un mundo post-bomba atómica. El mundo de la posguerra era radicalmente distinto al momento anterior a la contienda y por ello se requería un arte nuevo. De ahí su lema recurrente: hacer un arte que no se hubiera hecho nunca antes. Esto le llevó a criticar en numerosas ocasiones las creaciones de los miembros de su propio grupo, Gutai, tachándolas de derivativas.¹⁴² Este arte completamente original al que aspiraba Yoshihara debía distanciarse radicalmente de lo que se hacía en Estados Unidos o Europa, para así evitar el riesgo de la copia, imitación o derivación. Yoshihara abanderaba la idea de originalidad, uno de los elementos definitorios del discurso moderno, como herramienta para la creación de obras que pudieran dialogar con el centro, con el que Yoshihara

¹⁴⁰ Okamoto Tarô, "What is tradition" (Dentô to wa nani ka?). Publicado en 1963 en Okamoto, Tarô: *My contemporary art (Watashi no gendai bijutsu)* (Tôkyô: Shinchô-sha, 1963). Reproducido en Alexandra Munroe, ed. *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. New York: N. H. Abrams, 1994, 382: «There are many great artworks in Japan: the Buddhist sculpture of Nara, the ink paintings of Sesshû, the aesthetics of the Katsura Detached Palace, and so on. Some people are fascinated by them. Yet are they the driving force for a new departure? Are they really responsive to our passions? The more I see and think about them, the emptier I feel... Jômon earthenware exudes the smell of Japanese soil and groans under its weight. So robust and relentless –it is tense because it is holding back its explosive energy. Its beauty is almost terrifying –I sense the resonance of an extraordinarily vital rhythm that echoes in the bottom of my stomach».

¹⁴¹ El término "gutai" está formado por dos caracteres: "gu" que significa herramienta o medio, y "tai" que significa sustancia o cuerpo. Juntos pueden aludir a un concepto de "lo concreto" o "concreción". Charles Merewether, "Disjunctive Modernity. The Practice of Artistic Experimentation in Postwar Japan", en *Art, Anti-Art, Non-Art. Experimentations in the Public Sphere in Post War Japan. 1950-1970*, eds. Charles Merewether e Iezumi Rika Hiro (Los Angeles: Getty Research Institute, 2007), 7.

¹⁴² Ming Tiampo, "Create What Has Never Been Done Before": 694-695.

sentía que Japón podía mantener una sensación de «contemporaneidad compartida».¹⁴³ Su extensa biblioteca sobre arte contemporáneo, en la que se incluían las revistas de arte más prestigiosas, le permitían guiar a sus discípulos en la búsqueda de la originalidad y singularidad dentro del contexto internacional del arte.¹⁴⁴

Yoshihara impulsó la utilización de materiales distintos a los habituales en las Bellas Artes, introduciendo periódicos, láminas de metal, cinta adhesiva, bombillas, agua, barro, arena, humo, etc. También promovió la organización de exposiciones de arte en lugares distintos a los habituales (el museo o la galería), por ejemplo en parques, en escenarios o incluso en el cielo. La primera exposición organizada por Yoshihara, en la que también participaron artistas que no formaban parte del grupo Gutai, fue en 1955 bajo el título *Exposición experimental de arte moderno al aire libre para retar al sol del pleno verano*. Para dicha

exposición, organizada en medio de un pinar, Yoshihara animó a los artistas participantes a crear obras que pudieran ser expuestas sin paredes, que pudieran ser rodeadas, tocadas, que pudiera llover sobre ellas o pudieran estar sometidas al viento y que no quedaran eclipsadas por el entorno natural.¹⁴⁵

Tanto en las exposiciones organizadas al aire libre como en las exposiciones organizadas en escenarios teatrales, Gutai se propuso definir un nuevo tipo de pintura en el que se tuvieran en cuenta cuestiones referidas al espacio y el tiempo, y que rompía con la concepción de la tradición pictórica occidental del cuadro como una superficie plana, en la que se aplican pigmentos con pinceles. Las experimentaciones de los artistas Gutai de mediados de los 50 eran «pinturas en el espacio» y «pinturas en el tiempo».¹⁴⁶

Para los integrantes de este grupo de artistas,¹⁴⁷ liderados por la carismática figura de Yoshihara, era muy importante alcanzar el reconocimiento internacional, como queda reflejado en el hecho de que su revista *Gutai*,¹⁴⁸ fuera publicada no sólo en japonés sino también en inglés. De hecho, Yoshihara buscaba definir un nuevo ímpetu artístico marcado por la originalidad y que

Imagen 12. Murakami Saburo, miembro del Grupo Gutai realizando su performance *At One Moment Opening Six Holes*, en la primera exposición de Gutai en Tokio, 1955.

¹⁴³ Ming Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism*, (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2011), 48.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 47-48.

¹⁴⁵ Tiampo, "Create What Has Never Been Done Before", 694-695.

¹⁴⁶ Tiampo, *Decentering Modernism*, 51-52.

¹⁴⁷ El grupo fue aumentado en varias ocasiones con la incorporación de nuevos artistas.

¹⁴⁸ Publicada entre 1955 y 1965.

fuera nuevo tanto para la escena artística oriental como occidental.¹⁴⁹ Los integrantes de Gutai eran plenamente conscientes de su marginalidad o condición periférica respecto de los centros del arte: Tokio en su propio país y Nueva York en la escena internacional. Según M. Tiampo, los artistas miembros de Gutai instrumentalizaron esta posición periférica para beneficio propio: la distancia respecto del centro del mundo del arte les permitió crear obras de arte originales que, sin embargo, establecían diálogos con el centro. El reconocimiento internacional fue alcanzado muy pronto. Ya en el año 1957, sus eventos organizados en Osaka o Tokio habían llamado la atención de las escenas artísticas de Milán, Nueva York o París.¹⁵⁰ Sin embargo, aunque las *performances* de Gutai llamaron la atención de algunos artistas occidentales, las creaciones pictóricas del grupo fueron interpretadas en numerosas ocasiones como versiones del Arte Informal.

Si uno de los objetivos del grupo Gutai fue crear un arte nuevo desde la periferia, en los años 60 algunos artistas japoneses tuvieron un papel importante en la consolidación de movimientos de vanguardia que cobraron importancia en la escena del arte internacional, entre ellos el movimiento Fluxus y el arte conceptual, de los que formaron una parte integrante al mismo nivel que los artistas occidentales. Uno de esos artistas fue el japonés On Kawara (1933-2014), quien desde los años 60 fue uno de los máximos exponentes del arte conceptual.

Kawara fue uno de los muchos artistas que en los años de la posguerra se trasladaron a Nueva York, donde Kawara se estableció a finales de los años 60. Este artista es un ejemplo de un artista japonés que rechazó su identidad japonesa como un elemento definitorio de su obra. De hecho dejó muy claro en numerosas ocasiones su deseo de que su obra no se identificara dentro de un contexto japonés, e incluso se negó a que su obra fuera encuadrada dentro de la evolución del arte japonés de la posguerra, ya que consideraba que su obra estaba dotada de un carácter internacional y no relacionada con el contexto japonés. Esta postura le llevó a declinar la invitación para participar en la exposición *Scream Against the Sky. Japanese Art After 1945*, que fue una exposición clave para el estudio del arte japonés desde el período de la posguerra hasta la década de 1990.¹⁵¹ El artista consideró que su obra tenía un carácter internacional, no determinado por el contexto japonés.¹⁵² En este sentido, ha sido definido como un artista «postnacional».¹⁵³ Aunque no participó en la exposición, sí que fue incluida su obra dentro del

¹⁴⁹ Tiampo, "Create What Has Never Been Done Before", 697.

¹⁵⁰ Merewether, "Disjunctive Modernity", 7-8.

¹⁵¹ Comisariada por Alexandra Munroe, fue una exposición colectiva itinerante que pudo verse entre 1994 y 1995 en el Museo de Arte Yokohama, el Museo Guggenheim de Nueva York y el Museo de Arte Moderno de San Francisco. El catálogo de la exposición incluye una extensa antología de textos escritos por artistas y críticos japoneses traducidos al inglés. Ver: Munroe, *Japanese Art after 1945*.

¹⁵² Amano Tarô, "Some Issues of Circumstance: Focusing on the 1990s", en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 70 y 73, n.4.

¹⁵³ Jung-Ah Woo, "On Kawara's Date Paintings: Series of Horror and Boredom", *Art Journal* 69, n° 3 (Otoño 2010): 63.

catálogo al ser mencionado en algunos de los ensayos en él incluido. Curiosamente, a pesar de la actitud del artista de negar el carácter japonés de su obra, en el propio catálogo de la exposición se hace una interpretación de su trabajo desde el punto de vista del zen vinculándolo con el *satori* y con «el “vacío” que define el sentido japonés de interioridad».¹⁵⁴

Kawara fue un artista viajero o, como ha sido definido, un «ciudadano del mundo».¹⁵⁵ Los horrores de la guerra y la destrucción total provocada por las bombas atómicas, seguidas de la rendición de Japón, obviamente impactaron enormemente al joven Kawara, quien empezaría a pintar en 1952 encuadrándose dentro de una nueva generación de artistas quienes, con un estilo definido como realismo social, buscaban criticar y denunciar la realidad japonesa de la posguerra.¹⁵⁶ Muchos de sus dibujos de aquella época incluyen figuras deformadas, amputadas, distorsionadas... que indudablemente aluden a las bombas atómicas (Serie *Bathroom*, 1953-54). Después de abandonar Japón en 1959 y tras una estancia en México, se instaló en Nueva York en 1964, donde su arte cambió totalmente de estilo y planteamiento. De sus obras desapareció cualquier referencia o asociación con Japón y su pasado más inmediato.¹⁵⁷ Sus obras más famosas y recurrentes son las pertenecientes a su serie *Date Paintings*, también conocidas como la serie *Hoy*. Esta serie, que inició el 4 de enero de 1966 y que siguió en proceso hasta el final de su vida, está ligada a la condición de nómada del artista. En ellas, en lienzos de diferente tamaño aparece pintada la fecha en la que dicho lienzo se realizó, en horizontal, en blanco y sobre un fondo monocromo. En la elaboración de estas obras, el artista se imponía una serie de condiciones. Por un lado, era un requisito obligatorio que dicho cuadro se comenzara y finalizara en la fecha marcada en el lienzo. Si el artista no lograba terminar el cuadro dentro de esas veinticuatro horas, lo destruía. Por otro lado, la fecha aparece escrita en el idioma del país en el que el cuadro fue realizado. Sin embargo, el artista evitaba emplear su propio idioma, el japonés¹⁵⁸. Cuando Kawara realizaba un cuadro dentro de las fronteras japonesas empleaba el esperanto, al igual que hacía cuando estaba en un país en el que no se empleaba el alfabeto latino. Quizá esto estuviera ligado a su afán por no vincularse o no resaltar su condición de japonés, y de crear una obra que tuviera un carácter universal o internacional. A pesar de ello, la obra del artista no puede escapar de las interpretaciones en las que se contraponen Occidente y Oriente:

¹⁵⁴ Munroe, "A Box of Smile", 222.

¹⁵⁵ *On Kawara: Whole and Parts 1964-1995* (Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1998), 15.

¹⁵⁶ Woo, "On Kawara's Date Paintings," 63.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 63.

¹⁵⁸ Estos lienzos se guardan en una caja de cartón, en la que el artista incluía un recorte de periódico de la fecha y el lugar en el que creó la obra. Además, acompañando a estos objetos, el artista elaboraba información detallada sobre la obra, incluyendo un subtítulo, que iba anotando en unos archivadores. En ocasiones los subtítulos hacían referencia a hechos contemporáneos que preocupaban al artista, como guerras o muertes trágicas.

«en el trabajo de Kawara queda claro que no se identifica con ningún país en particular, pero se puede ver en él elementos tanto de la inteligencia analítica de Occidente como de la intuición sintetizadora de Oriente. Es por ello que su reputación internacional continúa creciendo con el paso del tiempo».¹⁵⁹

Vemos de nuevo aquí la dicotomía excluyente que separa Oriente y Occidente, y los estereotipos del racionalismo occidental y la intuición oriental. El artista es presentado como un puente entre ambos que permite el entendimiento mutuo.

Kawara produjo otras series a lo largo de su carrera, en las que nos ofrecía información sobre distintos aspectos de su vida diaria. La serie *I Read* (1966-1979), *I Got Up At* (1968-79), *I Went* (1968-79) y *I Met* (1968-1979) a través de las cuales, por medio de recortes de periódico, postales o notas, fue acumulando datos, perfectamente archivados y clasificados, de su vida cotidiana, «signos de su presencia en el mundo»¹⁶⁰: a quién vio, qué leyó, a qué hora se despertó, etc. A pesar de que toda su obra gira en torno a su persona, con el “I” (yo) como motor y centro de la acción, el artista consiguió eliminar cualquier rastro de sí mismo del ojo público: no concedía entrevistas, no hay muchas fotos del artista, no hay muchos datos sobre su biografía, etc. Según una especialista: «ha eliminado todo el rastro de sus orígenes cultural, étnico y nacional, como por ejemplo el idioma japonés y el aspecto físico del artista, en su persistente búsqueda por convertirse en un “ciudadano del mundo”».¹⁶¹

Imagen 13. On Kawara, MAR. 16, 1993, from the "Today" Series (1993; Colección SFMOMA, San Francisco).

Durante los años 60 y 70 los artistas japoneses buscarán encuadrarse dentro de los distintos movimientos artísticos que se iban desarrollando en la escena internacional del arte, y que surgían del centro, es decir, de Occidente. Los artistas japoneses, sin embargo, se verán a sí mismos como participando de una «contemporaneidad internacional» (*kokusaiteki na dōjidaisei*) en la que se había podido superar el dualismo Oriente/Occidente, o las opciones limitadoras de practicar un arte con unos modos prestados de la modernidad occidental o reminiscentes de un

¹⁵⁹ Citado en: *On Kawara: Whole and Parts*, 16. “It is apparent from Kawara’s work that he does not identify with any particular country, but one can see in it elements of both the analytic intelligence of the West and the synthesizing intuition of the East. That is why his international reputation continues to grow with the passage of time”.

¹⁶⁰ Joshua Decker, “(Re)Reading On Kawara”, *Flash Art XXV*, nº 163 (abril 1992): 85.

¹⁶¹ Citado en Woo, “On Kawara’s Date Paintings,” 65: «He has obliterated all traces of his cultural, ethnic, and national origin, such as the Japanese language and the artist’s physical appearance, in his persistent pursuit of becoming a “citizen of the world”».

tradicionalismo nipón. Los artistas japoneses se veían a sí mismos como capaces de plantear, desde su situación en la periferia, propuestas artísticas que fueran válidas internacionalmente, al mismo nivel que los artistas del centro.¹⁶² Frente a esta aspiración, los artistas japoneses se enfrentaban a prejuicios largamente establecidos por los que el público occidental, cuando miraba hacia el arte japonés contemporáneo, buscaba reconocer de alguna forma algún vestigio de ese pasado ancestral.

Este hecho queda bien reflejado en la introducción al catálogo de una exposición realizada en Tokio en 1974, bajo el título de *Art in Japan Today*, organizada por la Fundación Japón, institución que, desde su creación ha tenido un papel fundamental en la difusión de la cultura japonesa en el extranjero.¹⁶³ En dicho texto, los organizadores se lamentaban de cómo el público occidental se mostraba decepcionado al ver que el arte contemporáneo japonés no era demasiado diferente a lo que se hacía en Nueva York o París. Este desencanto era debido a ese anhelo por lo exótico, que sólo se veía compensado por cierto tipo de obras que apelaban a un lenguaje «japonesizante»:

«dicha pintura japonesizante, sin embargo, ya sea creada consciente o inconscientemente, es un arte de tipo retrógrado (...), un intento por transportar al presente los vestigios de un pasado que debía haberse extinguido completamente. Podría llamarse una extravagancia de descendientes anodinos que han enterrado sus propias personalidades bajo el legado y la leyenda de un abuelo todopoderoso. (...) Debería ser evidente que la tradición no es el objetivo de una búsqueda del tesoro, que debe ser excavado de las arenas del pasado. La tradición es nuestra sangre, es una parte integral de cada uno de nosotros».¹⁶⁴

Otro movimiento artístico interesante desarrollado en estos años fue *Mono-ha*, un grupo de artistas japoneses que se agruparon en torno a las figuras de Sekine Nobuo (Saitama, 1942) y Lee Ufan¹⁶⁵ (Haman-Gun, Corea del Sur, 1936) hacia finales de la década de 1960 y principios de los 70, y cuya actividad se desarrolló principalmente en Tokio.¹⁶⁶ Estos artistas, que han sido

¹⁶² Tomii, “International Contemporaneity”, 126.

¹⁶³ Takashina Shuji, Yoshiaki Tono y Yusuke Nakahara, eds., *Art in Japan Today*. (Tôkyô: The Japan Foundation, 1974). Esta exposición incluía la obra de 52 artistas japoneses, entre los que destacan: Gempei Akasegawa, Shusaku Arakawa, Ay-O, Yoshikuni Iida, Kawara On, Nobuo Sekine, Ushio Shinohara, Tadanori Yokô, o Yoshihara Jiro.

¹⁶⁴ Citado en Yoshiaki, “Artists in the Early Sixties”, 16: «Such Japanese painting, however, whether produced consciously or not, is a kind of retrogressive art (...), an attempt to carry over into the present the remnants of a past that should have died out completely. It could be called an affectation of colorless descendants who have buried their own personalities under the legacy and legend of a mighty grandfather. (...) It should be obvious that tradition is not the object of a treasure hunt, to be dug out of the sands of the past. Tradition is in our blood, an integral part of each of us».

¹⁶⁵ Entre los meses de junio y noviembre de 2014, Lee Ufan fue objeto de una exposición individual en el palacio de Versalles, al igual que lo había sido Murakami Takashi en el año 2010.

¹⁶⁶ Los artistas vinculados con Mono-ha son principalmente una serie de artistas que estaban estudiando en la Universidad de Arte Tama: Nobuo Sekine, Lee Ufan, Yoshida Katsurô, Honda Shingo, Narita Katsuhiko, Koshimizu Susumu y Suga Kishio. Junto a estos artistas, el coreano Lee Ufan, que no estudiaba en dicha universidad, pero que desde un principio estuvo vinculado a ellos, actuado como teórico del movimiento. Otros artistas, vinculados a otras universidades como la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio (Geidai) y el Departamento de Bellas Artes de la Universidad Nihon, también estuvieron vinculados al movimiento Mono-ha.

vinculados con el anti-formalismo del Minimalismo, principalmente realizaban instalaciones en las que presentaban objetos realizados con materiales sin alterar, tanto naturales como industriales, a través de los cuales buscaban la realidad «tal y como es», sin la mediación de la conciencia o la subjetividad del artista.¹⁶⁷ «Mono» puede traducirse como objeto, cosa, materia, material, por lo que Mono-ha podría traducirse cómo «Escuela de los Objetos». Estos artistas buscaron extraer un lenguaje artístico directamente de los objetos y materiales que empleaban, siempre empleados tal cual son, sin tratar ni modificar.

La obra inicial que representó el punto de partida de las reflexiones y propuestas de estos artistas fue una instalación al aire libre, realizada por Sekine Nobuo, titulada *Fase-Madre Tierra (Isô-daichi)*, creada para la Primera Bienal de Escultura de Kobe en el Parque Suma Rikyû, de 1968. En esta obra, realizada específicamente para este emplazamiento, Sekine excavó un agujero cilíndrico de 2,6 metros de profundidad y 2,2 metros de diámetro y, junto a dicho agujero, apiló la tierra que había extraído replicando con exactitud la forma cilíndrica del agujero. Es decir, presentaba un juego entre concavidad y convexidad,

Imagen 14. Sekine Nobuo. Phase—Mother Earth (1968, Vista de instalación, 1st Kobe Suma Rikyû Park Contemporary Sculpture Exhibition).

entre una imagen en positivo y negativo, entre vacío y plenitud. En este acto, el artista buscaba, más allá de presentar un juego meramente visual, adoptar una actitud pasiva ante el proceso creador y lo creado, simplemente mostrando la presencia de la tierra en su estado puro, «la tierra mostrada como tierra».¹⁶⁸ A partir de esta obra inicial, *Mono-ha* se articuló como un movimiento (aunque realmente no existía la voluntad de formar un grupo) formado por artistas que comenzaron a reflexionar en esta línea, bajo el manto teórico-filosófico urdido por el coreano Lee Ufan, quien había estudiado filosofía en la Universidad Nippon de Tokio.

Según Lee Ufan el mundo, la realidad, se manifiesta tal cual es, sin necesidad de la intervención del artista, cuya tendencia es a materializar (hacer objeto) dicha realidad. Los artistas (y en general el ser humano) debía aprender a ver la realidad tal cual es, sin cosificarla por medio de su intervención creadora. Según Sekine Nobuo: «cuando el mundo existe tal cual es, ¿qué me queda a mi por crear? Lo único que puedo hacer es ser como soy en el mundo tal y como es —y mostrarlo vívidamente».¹⁶⁹

Alexandra Munroe, "The Laws of Situation: Mono-Ha and Beyond the Sculptural Paradigm", en Munroe, *Japanese Art after 1945*, 262.

¹⁶⁷ Tatehata Akira, "Mono-Ha and Japan's Crisis of the Modern", *Third Text* 16, nº 3 (Otoño 2002): 226.

¹⁶⁸ Munroe, "The Laws of Situation", 261.

¹⁶⁹ Citado en Tomii Reiko, "Historicizing 'Contemporary Art'", 625: «When the world exists as it is, what on earth can I create? All I can do is to be as I am in the world as it is —and to show it vividly».

Para los artistas *Mono-ha* la función del arte era producir una estructura que suscitara un encuentro con la existencia, una revelación instantánea, similar al *satori* del budismo zen, en la que el creador no debía jugar un papel principal, sino secundario.

Las propuestas de *Mono-ha*, ya a principios de los años 70, fueron encuadradas en paralelo con otras manifestaciones artísticas similares, como el Arte Povera, Land Art y el Arte Procesual. En 1970, para la 10ª Bienal de Tokio, el comisario Nakahara Yûsuke seleccionó la obra de cuarenta artistas europeos, norteamericanos y japoneses, en cuya obra se apreciaban elementos en común, tales como su concepción de la posición del hombre en relación con el entorno que le rodea.¹⁷⁰ Por ello, se han situado las propuestas de estos artistas dentro de un sentimiento generalizado, que se manifestó más o menos contemporáneamente en distintos países, de reacción hacia la sociedad industrializada, de cuestionamiento de la sociedad moderna y, en el campo del arte, ligado a una búsqueda de la recuperación del arte volviendo la mirada hacia la naturaleza.¹⁷¹

Las propuestas de los artistas vinculados a *Mono-ha* son interesantes porque buscaron definir un arte asiático contemporáneo que fuera el reflejo, no de una contemporaneidad adoptada de Occidente, sino de unos ideales y principios estéticos y filosóficos propios. En este sentido reivindicaban una cierta «asianidad». Sus obras representaban una oposición a la modernidad, como fenómeno importado de Occidente, a favor de sensibilidades culturales autóctonas.¹⁷² Según A. Munroe:

«Los artistas *Mono-ha*, todos nacidos en la década de 1940 y que crecieron bajo la poderosa influencia del pensamiento y la cultura americana, se resistieron a lo que ellos consideraban como la apropiación ciega del sistema moderno, y reivindicaban un arte asiático contemporáneo que diera forma y significado a su propia visión del mundo».¹⁷³

Para ello rechazaron el uso «derivativo, simbólico o exótico»¹⁷⁴ que otros artistas habían hecho o hacían de elementos que pudieran ser vinculados de una forma superficial con culturas asiáticas: «se enfrentaron firmemente al arte Moderno, buscando establecer un homólogo opuesto, pero sin invocar la quimera de una cultura “pura” y libre de influencias contaminantes euro-americanas».¹⁷⁵

En los años 90 del pasado siglo el arte japonés contemporáneo experimentó un momento de valoración y reconocimiento en el ámbito internacional. Este reconocimiento tuvo como consecuencia el que una serie de artistas nipones alcanzaran un gran reconocimiento fuera de sus

¹⁷⁰ Munroe, Alexandra. “The Laws of Situation”, 265.

¹⁷¹ Minemura Toshiaki, “What Was Mono-Ha?”, en *Mono-Ha* (Tôkyô: Kamakura Art Gallery, 1986), s.p.

¹⁷² Munroe, “The Laws of Situation”, 266.

¹⁷³ *Ibid.*, 257: «The Japanese Mono-ha artists, all born in the 1940s and raised under the powerful influence of American thought and culture, resisted what they considered to be Japan’s blind appropriation of the modern system, and advocated a contemporary Asian art that gave form and meaning to their own particular world view».

¹⁷⁴ *Ibid.*, 259.

¹⁷⁵ Tatehata, “Mono-Ha”: 235. «They squarely confronted Modernist art seeking to establish an oppositional counterpart, but without invoking the chimera of a “pure” culture free of tainting Euro-American influences».

fronteras. A esto contribuyeron indudablemente una serie de exposiciones organizadas por instituciones importantes y que pudieron ser vistas en Estados Unidos o Europa, ofreciendo la posibilidad de ver obra de artistas japoneses contemporáneos, acompañado de un aparato crítico relevante, que situaba estas obras en su contexto, facilitando su comprensión, ofreciendo la posibilidad de valorar el arte japonés más allá de los estereotipos establecidos que identificaban todo el arte japonés con una determinada estética (refinada elegancia, conexión del arte con la naturaleza, espiritualidad, gran habilidad y técnica en el tratamiento de los materiales, etc.) y que cuestionaba la existencia de un arte contemporáneo japonés original, englobándolo todo bajo la etiqueta de arte derivativo (del arte occidental).¹⁷⁶ Aunque estas exposiciones trataran sobre cuestiones de identidad cultural, e intentaran escapar de estereotipos y generalidades, en algunos casos no pudieron librarse de ellos, como veremos.

En las siguientes páginas se van a analizar y contextualizar algunas de estas importantes exposiciones colectivas ya que no sólo son importantes para la comprensión del arte japonés contemporáneo y su recepción en Occidente, sino que, indudablemente, esta mayor proyección del arte japonés de la segunda mitad del siglo XX sentó una base sólida que facilitó que Murakami Takashi pudiera desarrollar su fulgurante carrera en el panorama internacional. Se estaba creando con estas muestras un ambiente propicio para la valoración del arte contemporáneo japonés, al tratar de ofrecer un panorama más o menos comprensivo de la práctica artística japonesa contemporánea. A estas exposiciones de arte japonés contemporáneo que pudieron verse en el extranjero hay que añadir la cada vez mayor presencia de artistas japoneses contemporáneos en las páginas de las revistas internacionales especializadas en arte, en algunos casos con números especiales en los que se analizaba el cambio que se estaba experimentando en la escena del arte japonés de vanguardia. Debemos situar esta mayor proyección exterior dentro del contexto japonés, pero también occidental.

Es interesante resaltar el hecho de que esta mayor proyección y reconocimiento internacional se produce en el momento en que Japón está experimentando un momento de crisis a todos los niveles, en el que la sociedad japonesa experimenta momentos claves de su historia más reciente. Por un lado, durante la década de los 80, Japón había experimentado un momento de crecimiento económico salvaje que había situado al país a la cabeza de la economía mundial. Desde finales de la década de los 80 y durante los primeros años de los 90 tiene lugar una serie de acontecimientos que tuvieron un gran impacto en la psique japonesa. Por un lado, en el año 1989 se produce el fallecimiento del emperador Hirohito, (el emperador que había liderado a Japón en su participación en la Segunda Guerra Mundial). En el año 1992 se produce la explosión de la burbuja económica, revelando todo un mundo de corrupción y excesos, que

¹⁷⁶ Thomas Sokolowski [et. al.], "Against Nature. A Roundtable Discussion Recorded in April of 1988". En *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*. S.l.: Grey Art Gallery and Study Center, 1989. 14.

habían contribuido a ese crecimiento económico. En el año 1995 se produce el Gran Terremoto de Hanshin en Kobe, en el que murieron más de 5.000 personas, destruyendo gran parte de la ciudad y sus alrededores. Pocos meses después, se produce el ataque con gas sarín en el metro de Tokio perpetrado por la secta religiosa Aum. No debemos dejar de resaltar también que el año 1995 representó el 50 aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial y del inicio de la ocupación norteamericana, dos aspectos que tuvieron un papel decisivo en la configuración de la identidad japonesa en la segunda mitad del siglo XX.

Debemos situar este interés creciente por el arte japonés contemporáneo se sitúan en un contexto muy específico y relevante para el arte contemporáneo asiático. En aquellos años, y dentro del contexto del posmodernismo y el poscolonialismo, en el campo del arte se había producido una toma de conciencia respecto de los múltiples puntos de vista desde los cuales abordar el tema de la identidad (que anteriormente estaban silenciados): raza, género, orientación sexual, etc. Es el momento en que tanto especialistas e historiadores como artistas, tanto de las llamadas periferias como occidentales, comenzaron a reivindicar su presencia y la validez de un discurso autónomo del discurso de poder dominante. Empleando las palabras de Homi Bhabaha:

«El significado más amplio de la condición posmoderna reside en la toma de conciencia de que los “límites” epistemológicos de aquellas ideas etnocéntricas son también las fronteras enunciativas de una serie de historias y voces, disonantes e incluso disidentes: las mujeres, los colonizados, las minorías, los portadores de sexualidades perseguidas. Porque la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narraciones de la diáspora política y cultural, los grandes desplazamientos sociales de comunidades campesinas e indígenas, las poéticas del exilio, la prosa lúgubre de los refugiados políticos y económicos».¹⁷⁷

Debemos situar esta creciente presencia del arte japonés contemporáneo desde finales de la década de 1989 dentro del contexto del arte identitario desarrollado en Occidente especialmente en la década de los 80. En este sentido podemos destacar dos exposiciones realizadas en Nueva York, que nos permiten ofrecer una contextualización para poder situar las exposiciones de arte japonés que se van a analizar en las páginas siguientes. Estas exposiciones son *The Decade Show*, de 1989, y la Bienal del Museo Whitney de 1993.

La exposición *The Decade Show* fue organizada conjuntamente por tres museos de Nueva York: el Museo de Arte Hispano Contemporáneo, el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo y el Museo Studio en Harlem.¹⁷⁸ El objetivo de la exposición, celebrada en los inicios de la década de

¹⁷⁷ Homi K. Bhabha, “Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation”, en *1993 Biennial Exhibition*, eds. Elisabeth Sussman, et. al. (New York: Whitney Museum of American Art y Harry N. Abrams, 1993), 66: “The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological “limits” of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices –women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. For the demography of the new internationalism is the history of postcolonial migration, the narratives of cultural and political diaspora, the major social displacements of peasant and aboriginal communities, the poetics of exile, the grim prose of political and economic refugees”.

¹⁷⁸ Pudo ser vista conjuntamente en estas tres sedes entre mayo y agosto de 1990.

1990, era trazar un mapa sobre la producción artística de la década de 1980 y mostrar la obra de artistas cuya voz había sido por largo tiempo silenciada por el discurso artístico dominante, al ser artistas que pertenecían a distintas minorías hasta ese momento marginadas de la escena del arte. Aunque los artistas seleccionados desarrollaban su obra en el contexto americano, las aspiraciones de los comisarios expresadas en el catálogo nos ofrecen una visión sobre cuál era el ambiente en el panorama del arte estadounidense y europeo en los años 80 y principios de los 90, momento en el que Murakami va a iniciar su carrera, aspirando desde el mismo comienzo a insertarse en este escenario artístico occidental.

La idea principal que articulaba toda la exposición era la de identidad: identidad étnica, identidad cultural, identidad sexual.¹⁷⁹ Los comisarios pretendían dar voz a «culturas y estéticas paralelas», que a lo largo de los 80 habían ido saliendo de la oscuridad, pero que a juicio de los comisarios todavía eran poco visibles porque el discurso generalizado a comienzos de los 90 tendía a dar una visión de la década anterior «demasiado blanca, demasiado masculina y muy de la corriente dominante».¹⁸⁰ Ya el simple hecho de haber sido organizada por tres instituciones que podían pertenecer a los márgenes del discurso dominante, aquel dictado por instituciones como pudiera ser el MoMA, y tener lugar en distintas localizaciones dentro de Nueva York, mostrando obra de artistas de distintos grupos minoritarios (afroamericanos, asiático-americanos, latinoamericanos, gays, mujeres, etc.) aspiraba, al menos, a cuestionar el etnocentrismo establecido. Pero, alertaban los comisarios, no se trataba:

«de una exposición condescendiente de arte “exótico” reunida gracias a la benevolencia filantrópica y la curiosidad del mundo del arte elevado de unos pocos comisarios blancos. Es una exposición que intenta construir un mundo del arte multivocal. Comienza a sugerir que la noción de “centro” y “periferia” es anacrónica, y que mantener ese modelo representa el deseo de ejercer un poder y control exclusivos».¹⁸¹

Debemos entender en estas palabras una alusión directa a exposiciones como *Primitivism in 20th Century Art: affinity of the tribal with the modern*, organizada por el MoMA de Nueva York en 1984, o *Magiciens de la Terre*, organizada por el Centre Georges Pompidou de París en 1989, en el que el arte-otro era traído a los museos, pero siempre desde la perspectiva occidental. Al poner el foco sobre multiplicidad de identidades, los comisarios de *The Decade Show* buscaban cuestionar las estrategias dominantes que en el campo del arte y la cultura, determinaban qué manifestaciones o artistas eran dignos de ser tenidos en cuenta e incorporados a la corriente dominante:

¹⁷⁹ Eunice Lipton, “Here Today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling”, en *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, 1990), 22.

¹⁸⁰ Nilda Pedraza, Marcia Tucker y Kinshasha Conwill, “Director’s Introduction: A Conversation”, en *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* (New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, 1990), 9-10.

¹⁸¹ Lipton, “Here Today”, 20: «This is not a patronizing exhibit of the art of “exotica” put together by the philanthropic goodwill and high-art-world curiosity of a few white curators. It is an exhibit attempting to construct a multivocal art world. It begins to suggest that the notion of a “centre” and a “margin” is anachronistic and that maintaining such a model represents a desire to wield exclusive power and control».

«aquellos que nos llaman indio-americanos, negros, asiáticos, “otros”, no tienen género, ni identidad étnica, ni clase. Son los modelos neutrales de la universalidad; todos los demás son una anomalía. Con la confianza blanca y masculina para decir “yo soy”, viene su seguridad para decir quienes son el resto. Nuestra experiencia multicultural es subsumida en sus necesidades».¹⁸²

Los comisarios de *The Decade Show*, con su exposición, querían denunciar la visión esencializadora y pretendidamente universal, que ignoraba la posibilidad de la realidad multicultural o del diálogo intercultural, de acuerdo a una visión dualista que presupone una posición dominante y otra subordinada: «yo veo, tu eres visto; yo deseo, tu sacias; yo conozco, tu eres conocido; yo gobierno, tu eres gobernado. “Tu” eres el Otro».¹⁸³ Estas palabras recuerdan a los planteamientos de E. Said en *Orientalismo*, mencionados en el capítulo anterior.¹⁸⁴

Por medio de la selección de obras, artistas, temáticas o formatos incluidos en la exposición, los comisarios pretendían, al menos, sacudir las certidumbres hasta entonces casi irrefutables o cuestionarse sobre las ausencias en el discurso del arte y la historia del arte, tal y como se había desarrollado hasta entonces. A pesar del optimismo del momento, también se mostraban inseguros sobre si esta difícil tarea de hacer tambalear y revertir discursos y estrategias, dominantes durante tantos años y considerados “naturales”, podría finalmente ser lograda:

«¿Aprenderá alguna vez el mundo del arte, tal y como existe en el Soho neoyorquino y en la *Historia del Arte* de H. W. Janson, que el “arte” es una construcción cultural, no un hecho universal? ¿O que lo que llama arte es sólo el producto de la “Era de Europa”? ¿Estaremos siempre mirando sus “obras maestras”, realizadas por sus “genios”, en sus “espacios”, interpretadas por sus “expertos”, quienes escriben su propia “historia”?».¹⁸⁵

En relación con este argumento articulado en la exposición *The Decade Show*, queremos volver a recordar una cuestión mencionada en la primera parte de este capítulo: cómo el Japón Meiji adoptó de Occidente no sólo el concepto de las Bellas Artes, y la distinción con las Artes Decorativas, sino que también aprendió a interpretar su propio legado artístico en función de la historia del arte occidental. Es decir, Japón importó ese discurso de la historia del arte occidental como un hecho universal y normativo.¹⁸⁶

¹⁸² *Ibid.*, 24: «Those who name us Native American, black, Asian, “other”, have no gender, no ethnicity, no class. They are the neutral models of universality; everyone else is aberrant. With their white, male confidence to say “I am”, comes their assurance to say who the rest are. Our multicultural experience is subsumed by their needs».

¹⁸³ *Ibid.*, 24: «I see, you are seen; I desire, you satiate; I know, you are known; I rule, you are ruled. “You” are the Other».

¹⁸⁴ Said, *Orientalismo*, 406.

¹⁸⁵ Lipton, “Here Today”, 26: «Will the art world as it exists in New York’s Soho and H. W. Janson’s *History of Art* ever learn that “art” is a cultural construct, not a universal fact? Or that what they call art is only the product of the “Age of Europe”? Will we always be looking at their “masterpieces”, by their “geniuses”, in their “spaces”, interpreted by their “experts”, who write their very own “history”?».

¹⁸⁶ En este sentido, es interesante el siguiente artículo: Stefan Tanaka, “Imaging History: Inscribing belief in the nation”. *The Journal of Asian Studies* 53, nº. 1 (Febrero 1994): 24-44.

La Bienal del Museo Whitney de Nueva York del año 1993 fue otra exposición importante en este proceso de reivindicación de las identidades de las minorías no representadas en los discursos de poder dominantes en el debate cultural. En ella se puso el foco sobre una nueva generación de artistas quienes, a través de su obra, buscaban cuestionar y subvertir estas cuestiones de «centro» y «periferia», desvelando las estrategias de dominación, esencialización, los estereotipos y la distorsión en las imágenes de la alteridad.

De nuevo, desde el catálogo de esta bienal se advertía de que este creciente interés por el arte de los grupos minoritarios pudiera ser otro intento de ejercer el control por parte del centro. La artista cubano-americana Coco Fusco declaraba:

«mientras que algunos puede que interpreten la corriente actual de multiculturalismo como intrínsecamente fortalecedora y/o novedosa, otros interpretan el presente en relación con una larga tradición de “celebración” (o, más bien, cosificación) de la diferencia como un entretenimiento ligero pero exótico *para* la cultura dominante. Desde la perspectiva de aquellos que han sido geográfica, política, cultural y económicamente marginados en y por Estados Unidos, estas celebraciones y la curiosidad que las impulsa no son necesariamente un fenómeno desinteresado o intrínsecamente progresista. Son más bien espadas de doble filo en potencia, que señalan tanto el ejercicio de control sobre la diferencia cultural a través de la presentación de modelos estáticos de “diversidad”, como una oportunidad en potencia de transformar los estereotipos que emergen con la imposición de control».¹⁸⁷

El cuestionamiento de los discursos dominantes en el campo del arte, que eran puestos en cuestión por este tipo de exposiciones, también quedó reflejado en el campo de la historia del arte, en el que hasta ese momento las narrativas dominantes habían ignorado las posibles aportaciones de otras historias del arte, ajenas a lo occidental.¹⁸⁸ Estos discursos de poder comenzaron a ser desafiados también en la década de los 90. El especialista en arte asiático David Clarke, en un texto publicado en 2002, destacaba el hecho de que en los años 90 y principios de la década de 2000 podía percibirse un interés hacia el arte asiático por parte de distintos comisarios, en algunos casos no-occidentales, quienes por medio de distintas exposiciones estaban trayendo a la palestra las aportaciones de artistas asiáticos a la escena del arte contemporáneo. Sin embargo, trasladaba las mismas dudas que venían mostrándose desde la década de 1990 sobre si el interés en el arte asiático (arte en los márgenes del centro) podría

¹⁸⁷ Coco Fusco, “Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity”, en *Biennial Exhibition of the Whitney Museum of American Art*, por Elisabeth Sussman et. al. (New York: Whitney Museum of American Art / Harry N. Abrams, 1993), 77: «While some might look upon the current wave of multiculturalism as inherently empowering and/or new, others look upon the present in relation to a long tradition of “celebrating” (or rather, objectifying) difference as light but exotic entertainment *for* the dominant culture. From the perspective of those who have been geographically, politically, culturally, and economically marginalized in and by the United States, these celebrations and the curiosity that drives them are not necessarily disinterested or inherently progressive phenomena. They are, instead, potentially double-edged swords, signaling both the exercising of control over cultural difference through the presentation of static models of “diversity” and the potential opportunity to transform the stereotypes that emerge with the impositions of control».

¹⁸⁸ David J. Clarke, “Contemporary Asian Art and Its Western Reception (2002)”, en *Contemporary Art in Asia: A Critical Reader*, eds. Melissa Chiu y Benjamin Genocchio (Cambridge (Mass.) and London: The MIT Press, 2011), 154-155. El texto original fue publicado en el año 2002.

estarse realizando de nuevo desde la perspectiva occidental. Un ejemplo lo podría representar la inclusión de la obra de artistas asiáticos en el fenómeno de las bienales, donde su obra, fuera de contexto, podría estar siendo sometida a una interpretación simplista y apropiada por una perspectiva occidental. En el caso del arte japonés, este fenómeno quedó bien reflejado en las distintas exposiciones sobre arte japonés contemporáneo que se vinieron realizando en distintos países europeos y en Estados Unidos desde finales de la década de los 80 y durante los 90, de las que se hablará en las siguientes páginas. En lo referido a la labor de determinados comisarios veremos cómo, en el caso específico de Murakami, el impulso recibido por parte de comisarios especialistas como Nanjô Fumio, Matsui Midori o Alexandra Munroe, será crucial en su encumbramiento en la escena internacional del arte.¹⁸⁹

Veremos cómo en algunas de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami en la década de los 90, como en *Transculture* o en la Segunda Bienal de Asia-Pacífico, se resaltó precisamente esta idea del derrumbe de fronteras y de los discursos de poder dominantes en el campo del arte y la historia del arte, en el contexto de la posmodernidad y el poscolonialismo. Sin embargo, David Clarke, en 2002, ya advertía sobre la posibilidad de sobrevalorar este fenómeno, apuntando que quizá muchas de las aportaciones de artistas asiáticos que estaban siendo valoradas, quizá lo estuvieran siendo todavía bajo un enfoque occidental, temor que, por ejemplo, ya quedaba reflejado en el catálogo de la exposición *The Decade Show*, tal y como ha sido mencionado anteriormente. Para D. Clarke:

«Más que forzar una reorganización del sistema de casilleros conceptuales, puede que el arte asiático contemporáneo sea aun clasificado como una novedad temporal más para los paladares occidentales o visto como una evidencia reconfortante de que el mundo no-occidental cada vez se parece más al occidental, está aprendiendo a hablar su lenguaje (artístico). (...) Estas lecturas reduccionistas harían a estas obras completamente compatibles con la ideología triunfalista de liderazgo global que guía la política internacional de los Estados Unidos en la era post-guerra fría. Cualquier resto de “alteridad” en las obras se trataría de un asunto de color local, y las ideas políticas – aunque a veces visibles en el contenido de las imágenes- estarían bien muertas y por tanto no representarían ningún desafío a los valores corporativos o de estado norteamericanos, sin cuestionar el *status quo* occidental».¹⁹⁰

Es por tanto, en este contexto, en el que debemos situar el creciente interés que se fue consolidando por el arte contemporáneo japonés desde finales de la década de 1980 en Occidente. Como ya ha sido explicado previamente, en el caso japonés, había existido en distintas

¹⁸⁹ *Ibid.*, 153-154.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 155: «Rather than forcing a reorganization of the system of conceptual pigeonholes, Asian contemporary art may still be placed as a further temporary novelty for Western palates or viewed as comforting evidence that the non-Western world it becoming more like the West, is learning to speak its (artistic) language. (...) Such reductive readings would make the works entirely compatible with the triumphalist ideology of global leadership which guides United States foreign policy in the post-Cold war era. Any “otherness” left in the works would be a matter of local color, and the politics –although sometimes highly visible as the content of the images- would be safely dead and thus offer no challenge to American corporate or state values, no interruption of the Western status quo».

fases una atracción desde Occidente por su arte, pero en general había sido un interés por el arte clásico, por ejemplo durante la época del Japonismo o en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En el caso de artistas europeos o norteamericanos, en determinados momentos había habido una aproximación, como resultado de una tendencia más generalizada o de la búsqueda personal de un artista, hacia el arte pre-moderno japonés, pero no había habido una búsqueda o interés por manifestaciones más contemporáneas. Por lo tanto, la visión que se tenía del arte japonés era una visión simplificada. En general, eran los artistas japoneses los que miraban hacia Occidente en búsqueda de influencias, más que al revés.

En este contexto, a partir de 1989 se organizaron una serie de exposiciones de arte contemporáneo japonés que se pudieron ver tanto en Europa como Estados Unidos. Junto a estas exposiciones, se incrementó la presencia del arte contemporáneo japonés en las revistas de arte contemporáneo occidentales. Por un lado, en 1989 se había organizado una exposición titulada *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, que viajó por diversas ciudades norteamericanas. En 1990, la revista *Art News* dedicó un número a la escena artística japonesa, con el título *The New Face of Japan*, y en cuya portada aparecía un retrato del artista Morimura Yasumasa.¹⁹¹ En 1991, la Tate Gallery Liverpool organizó una exposición titulada *A Cabinet of Signs. Contemporary Art from Post-Modern Japan*. En el año 1992 la revista *Flash Art* recogía una sección especial sobre el panorama artístico contemporáneo japonés. En este panorama se empezaban a resaltar las propuestas de artistas como Tatsuo Miyajima o Yasumasa Morimura.

Como acabamos de ver, en 1989 se organizó la exposición titulada *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*.¹⁹² En ella los comisarios se proponían ofrecer una visión del arte contemporáneo japonés que rompiera con los estereotipos establecidos, según los cuales la cultura y el arte japonés se caracterizaban por una extrema elegancia, un refinamiento en el trabajo artesanal o por el uso de materiales como el bambú y el papel de arroz. Es interesante el comentario realizado por los comisarios estadounidenses que afirman que en aquellos años había una creencia generalizada en Estados Unidos, por parte de sus colegas del ámbito del arte, de que en Japón sencillamente no había ningún ejemplo de artista contemporáneo digno de mención.¹⁹³ Los comisarios de *Against Nature: Japanese Art in the Eighties* situaban la obra de los artistas japoneses presentados en la exposición dentro de la era de la información y la globalización. Para ellos el intercambio de información e imágenes a escala global, que ya caracterizaban el mundo de los 80 y los 90, no podía haber eliminado por completo rasgos de japonesidad, aquello que hacía

¹⁹¹ "The New Face of Japan". *Art News*, 89 (3), Marzo, 1990.

¹⁹² Esta exposición itineró por Estados Unidos entre junio de 1989 y marzo de 1992 pudiéndose ver en los siguientes centros: San Francisco Museum of Modern Art; Akron Art Museum; MIT List Visual Arts Center Bank of Boston Art Gallery; Seattle Art Museum; The Contemporary Arts Center, Cincinnati; Grey Art Gallery, New York University; Contemporary Arts Museum, Houston. Los artistas que participaron en *Against Nature: Japanese Art in the Eighties* fueron: Dumb Type; Funakoshi Katsura; Hirabayashi Kaoru; Maemoto Shoko; Miyajima Tatsuo; Morimura Yasumasa; Ogino Yusei; Ôtake Shinrô; Tsubaki Noboru; Yamamoto Tomioki. Los comisarios fueron: Kathy Halbreich, Thomas Sokolowski, Kômoto Shinji y Nanjô Fumio.

¹⁹³ Sokolowski et. al., "Against Nature", 14.

que «el arte japonés fuera japonés». Sin embargo, también advertían de cómo el concepto de japonesidad hasta entonces asumido, especialmente desde fuera de Japón, simplemente ya no estaba vigente y que incluso muchos artistas japoneses se identificaban más con su identidad como asiáticos que con su identidad japonesa.¹⁹⁴

Uno de esos estereotipos sobre la cultura y el arte japonés era el de la conexión espiritual con el mundo natural, y muchos artistas parecían expresar un cierto malestar hacia esta idea, de ahí el título de la exposición, «En contra de la naturaleza», ya que uno de los rasgos que los comisarios parecían percibir en la sociedad contemporánea japonesa era precisamente algo totalmente opuesto, es decir, la artificialidad.¹⁹⁵ Los comisarios observaban que la «condición japonesa contemporánea» era precisamente la mezcla de valores japoneses con valores occidentales, y que para la nueva generación de artistas japoneses, la representada en esta exposición, esta mezcla ya no representaba un problema de identidad a finales del siglo XX:

«la generación más joven goza de una mayor libertad respecto de esta práctica crítica, y acepta la prosperidad material al igual que la mezcla de elementos japoneses y occidentales como el entorno actual. Asumen la misma distancia con los elementos japoneses y occidentales. La “sociedad de la información” acelera esta tendencia».¹⁹⁶

La selección de artistas y de obras realizada por los comisarios para esta exposición buscaba reflejar la compleja realidad de la sociedad japonesa de finales de la década de 1980, a partir de obras que se relacionaban con la cultura popular.¹⁹⁷

Entre el año 1990 y 1991 pudo verse otra exposición de arte japonés contemporáneo en los Estados Unidos y Canadá, esta vez exclusivamente de escultura. La exposición *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, que itineró por varias sedes, fue organizada conjuntamente por el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) y el Museo Hara de Arte Contemporáneo (Japón).¹⁹⁸ Esta exposición, que en su itinerario estadounidense coincidió en el tiempo con *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, curiosamente partía de un presupuesto completamente contrario a la exposición previamente mencionada. Si en *Against Nature: Japanese Art in the Eighties* se buscaba huir de ciertos estereotipos que vinculaban el arte japonés con una sensibilidad y vinculación con la naturaleza, en *A Primal Spirit* los organizadores reunieron la obra de diez escultores japoneses, quienes fueron seleccionados precisamente por su fuerte conexión

¹⁹⁴ *Ibid.*, 14.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 15.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 18: «The younger generation is freer from this critical practice, and accept material prosperity as well as the mixing of Japanese and western elements as an existing environment. They assume an equal distance to Japanese and western elements. The “information society” accelerates this trend».

¹⁹⁷ *Ibid.*, 24.

¹⁹⁸ Entre marzo de 1990 y septiembre de 1991, *A Primal Spirit* pudo ser vista en: Hara Museum of Modern Art, Prefectura de Gumma, Japón; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Chicago; Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, Texas; y finalmente, National Gallery of Canada, Ottawa.

con el mundo natural. Aunque estos artistas trabajaban independientes unos de los otros y no pertenecían a un mismo grupo o movimiento artístico, parecían compartir una misma sensibilidad artística, por la que el artista, su obra y el acto mismo de la creación eran una respuesta directa a la naturaleza, a los materiales y a los procesos de crecimiento y declive de lo natural. Los organizadores reconocían la complejidad del panorama artístico japonés contemporáneo y que la tendencia artística presentada en su exposición no era la única sino una de tantas, pero que debido al cada vez mayor interés por el conocimiento del arte japonés contemporáneo por parte de un público extranjero, consideraban que era más beneficioso presentar tan sólo una tendencia (y no una visión global), y deseaban que esta iniciativa fuera seguida por otras instituciones.

En el catálogo de la exposición Hara Toshio, en ese momento director del Museo Hara de Arte Contemporáneo, defendía que, aunque el arte japonés contemporáneo era otro ejemplo más de cómo la historia del arte japonés se había caracterizado por procesos de adopción, asimilación y japonsización de influencias culturales extranjeras (según el momento histórico: China, Corea u Occidente), este proceso no implicaba que los artistas japoneses «hubieran abandonado su propia singularidad».¹⁹⁹ Según Hara, aunque indudablemente esa influencia exterior existía, los artistas japoneses realmente sólo habían aprendido las técnicas occidentales, pero no «el espíritu de las teorías del arte occidental, que están basadas en tradiciones estéticas y culturales a menudo diametralmente opuestas de las japonesas».²⁰⁰ Sin embargo, ese proceso de asimilación de estilos, técnicas o teorías había sido determinado por las propias tradiciones artísticas y culturales japonesas, que de este modo habían determinado el desarrollo del arte moderno y contemporáneo japonés. Tradiciones y convenciones artísticas japonesas, que eran completamente opuestas a las occidentales, habían determinado qué aspectos de lo occidental eran adoptados o no.²⁰¹

Según Hara, el gran dilema para los artistas japoneses había sido el de lograr crear formas de expresión en las que se reconocieran raíces culturales propias pero que a la vez tuvieran un cierto grado de universalidad o internacionalismo. Es decir, que los artistas japoneses buscaban crear obras que, sin romper con sus raíces culturales, pudieran encajar en el panorama internacional del arte. Sin embargo, según el mismo Hara, desde fuera de Japón cuando se miraba hacia el arte producido en el archipiélago nipón, se buscaba reconocer aquellos rasgos de lo exótico, el japonismo, los estereotipos sobre el arte japonés que se habían consolidado en el imaginario colectivo occidental, en definitiva aquellos rasgos que eran vistos como propios de la

¹⁹⁹ Hara Toshio, "Preface", en *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, Howard N. Fox, (New York: Harry N. Abrams, 1990), 9-10.

²⁰⁰ *Ibid.*, 10.

²⁰¹ *Ibid.*, 10.

cultura japonesa y que representaban una excepción o algo marginal, respecto del discurso dominante.²⁰²

No obstante, Hara percibía una tendencia reciente por la cual los artistas japoneses buscaban precisamente que su obra no se identificara con rasgos japoneses, y de hecho algunos rechazaban su identidad japonesa, definiéndose como «artistas internacionales», no como «artistas japoneses». Según esta tendencia lo «japonés» era identificado como tradición, historia, espiritualidad, amor y respeto por la naturaleza, etc. Mientras que lo «occidental» significaba internacionalidad y modernidad. Estas dos categorías eran, por tanto, también interpretadas como categorías excluyentes por los propios japoneses. Sin embargo, para el autor la realidad japonesa, en la que lo japonés se mezcla de una forma muy evidente con lo occidental, era la única realidad conocida por los japoneses de hoy en día, y que por tanto la búsqueda y definición de una identidad puramente japonesa o de una identidad internacional estaba desvirtuada:

«en términos extremos existe una polarización entre aquellos que piensan que los japoneses se han mantenido casi unidos genéticamente a su cultura y aquellos que insisten en que Japón es la quintaesencia de la sociedad posmoderna, en la que una mezcla indeterminada de influencias culturales han despojado la verdadera “japonesidad” de los japoneses. Evidentemente la verdad se encuentra en algún lugar en el medio. Ambas posiciones tienen la misma dependencia en la tradicionalmente asumida oposición diametral entre Japón y Occidente, y ambas en última instancia hacen caso omiso de la posibilidad de que una identidad cultural genuina puede estar construida por una mezcla de ambas».²⁰³

Respecto al campo del arte, lo más cercano a la realidad era asumir que precisamente lo occidental puede convivir con lo japonés sin excluirse, que lo moderno y lo tradicional están de alguna forma presentes en las manifestaciones artísticas contemporáneas, y que los artistas contemporáneos tenían la libertad de buscar inspiración en una gran variedad de influencias de distinta procedencia.

Howard Fox, el comisario de *A Primal Spirit*, se hacía eco en el catálogo de cómo el arte japonés contemporáneo a principios de la década de los años 90 estaba empezando a ser tenido en cuenta en Occidente, a pesar de que el arte occidental representaba una fuerte influencia para el arte japonés contemporáneo y, de hecho, según el comisario, quizá sólo aquellas obras de artistas japoneses que evidenciaban un determinado grado de influencia de lo occidental eran aquellas que habían podido ser vistas en la escena artística internacional:

«tan sólo una pequeña muestra del arte japonés de mediados y finales de la década de 1980 ha sido expuesto en Occidente, la mayoría reflejando un deliberado

²⁰² *Ibid.*, 11.

²⁰³ *Ibid.*, 12. «In extreme terms there is a polarization into those who believe that the Japanese remain almost genetically bonded to their culture and those who insist that Japan is the quintessential postmodern society, where an undiscerning blend of cultural influences has stripped true “Japaneseness” from the Japanese. Clearly the truth lies somewhere in between. Both positions are equally dependent upon the traditionally assumed diametrical opposition of Japan and the West, and both ultimately disregard the possibility that a genuine cultural identity can be constructed from a blend of the two».

internacionalismo, por muy tímido o inconcluso, y puede ser que la accesibilidad de dicho arte japonés y su aparente relación con el arte occidental reciente ha motivado, en parte, su presentación ante una audiencia occidental».²⁰⁴

Sin embargo, continuaba el comisario, en el arte japonés contemporáneo existían otras tendencias, desconocidas para el público occidental, entre las que destacaba la representada por los escultores escogidos para participar en la exposición *A Primal Spirit*. Estos escultores, que aparentemente no aspiraban a definir un arte típicamente japonés, representaban una tendencia que según el comisario era a la vez innovadora en sus aspectos formales y estilísticos, es decir moderna, pero a la vez estaba profundamente enraizada en las tradiciones culturales japonesas. Según Fox estos escultores compartían unas aspiraciones estéticas que remitían al sintoísmo y al budismo, sus obras estaban dotadas de un fuerte contenido espiritual, y a través de ellas buscaban reflejar las fuerzas de la naturaleza (crecimiento, cambio, destrucción) y la relación del hombre con el mundo natural.²⁰⁵

Los responsables de la exposición en todo momento insistían en que este grupo de artistas eran tan sólo una tendencia dentro del panorama artístico contemporáneo japonés, que ellos percibían cómo múltiple y diverso. Por lo tanto, los rasgos que caracterizan a estos artistas no podían aplicarse a todo el arte japonés contemporáneo, intentando huir de generalizaciones o estereotipos. Sin embargo, en cierto modo, no pudieron escapar a ellos. Fox en numerosas ocasiones define la tendencia representada por estos artistas como antitética a cualquier tendencia vista en el arte occidental, que muchos de los principios estéticos que les mueven en su proceso creador son esenciales de la sensibilidad japonesa y reflejo de la espiritualidad japonesa, o que sus obras de arte representan una manifestación única y singular dentro del panorama artístico internacional. Muchos de los rasgos que destacaba son los que han sido aceptados como estereotipos sobre el arte japonés:

«No hay ningún rasgo que diferencie con más claridad este arte de la escultura occidental reciente ni, lo que es más importante, que mejor caracterice su evidente espiritualidad japonesa, que la creencia de que estas obras están conectadas física y conceptualmente a los confines de lo que se encuentra más allá de los objetos propiamente dichos. Fuerzas primordiales en la naturaleza se comprometen, se infiltran y se corresponden con cada una de las obras en *A Primal Spirit*, a lo largo del tiempo y en el espacio real».²⁰⁶

²⁰⁴ Howard N. Fox, "A Primal Spirit", en *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, Howard N. Fox, (New York: Harry N. Abrams, 1990), 25: «Only the smallest sampling of Japanese art of the mid- to late 1980s has been shown in the West, most of it reflecting a deliberate internationalism, however tentative or unresolved, and it may well be that the accessibility of such Japanese art and its apparent relationship to recent Western art has in part motivated its presentation to Western audiences».

²⁰⁵ Fox, "A Primal Spirit", 26.

²⁰⁶ *Ibid.*, 37-38: «No aspect of this art more clearly differentiates it from recent Western sculpture nor, more important, better characterizes its distinctly Japanese spirituality than the belief that these works of art are connected physically and conceptually, to the farthest reaches of all that lies beyond the objects themselves. Each of the works in *A Primal Spirit* engages, is penetrated by, and corresponds to primal forces in nature over time and in real space».

A raíz de exposiciones como *Against Nature: Japanese Art in the Eighties* o *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, el arte contemporáneo japonés poco a poco fue captando la atención de especialistas y críticos en Occidente. Como consecuencia, se intensificó la aparición del arte y de artistas japoneses contemporáneos en las revistas de arte occidentales. Ya en 1989, el crítico Nanjô Fumio publicó en la revista *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne* un artículo en el que ofrecía un panorama del arte realizado en Japón, en el que resaltaba las tres vertientes del arte japonés (*nibonga*, *yôga* y arte de contemporáneo), que lo diferenciaban de las prácticas artísticas occidentales, resaltando las dificultades experimentadas por los artistas que decidían dedicarse al arte de vanguardia para consolidar su carrera, ser valorados por la crítica especializada y por el público en general y, finalmente, por comercializar su obra.²⁰⁷ Para Nanjô, el artista japonés que decidía dedicarse al arte contemporáneo (y no a otras manifestaciones artísticas vinculadas con la cultura tradicional o más conservadoras, como *nibonga* o *yôga*) se enfrentaba a un enorme dilema, que como ya hemos indicado, había preocupado a los artistas japoneses en distintos momentos a lo largo del siglo XX: ¿cómo podía un artista producir obras de arte que pudieran tener un carácter internacional y universal, sin perder su propia identidad cultural y nacional?²⁰⁸

En el año 1990, en su número de marzo, la revista *Art News* dedicó una sección especial al análisis de la situación del arte contemporáneo en Japón. Merece la pena detenerse en este número ya que plantea cuestiones interesantes sobre la situación del arte contemporáneo japonés del momento y sobre cómo era percibido desde Occidente. En el artículo firmado por Lynn Gumpert, bajo el título *A Distant Mirror*, se ofrecía un breve estado de la cuestión.²⁰⁹ En este texto se recogían las opiniones de distintos expertos, tanto japoneses como occidentales, como por ejemplo Alexandra Munroe o Nanjô Fumio quienes, como veremos, tendrán un papel relevante en la consolidación de la figura de Murakami Takashi en la década de los 90. Se destacaba, entre otros factores, el papel de la Fundación Japón en la promoción del arte japonés, al haber promovido exposiciones como las dos previamente mencionadas, por medio de las cuales no sólo se facilitaba el acceso a nuevas propuestas del arte japonés a un público nuevo sino que, además, por medio de sus catálogos, dichas exposiciones contribuían a favorecer un conocimiento más serio y profundo de dicha materia, llenando un vacío previo. Se resaltaba un cambio que se estaba experimentando en la escena artística japonesa, con la construcción en los últimos años de numerosos museos de arte, fenómeno descrito como un *boom*. En el artículo se recogían las opiniones de algunos especialistas para quienes el creciente interés desde Occidente por el arte japonés no radicaba tanto en un genuino interés por las artes y la cultura de Japón, sino que era más bien un interés propiciado por el poder económico de Japón, lo que había favorecido el que desde Occidente se fijaran en distintos aspectos de la sociedad contemporánea

²⁰⁷ Nanjô Fumio, "Situation Japonaise", *Les Cahiers Du Musée National d'Art Moderne* 28 (Verano, 1989): 15-19.

²⁰⁸ *Ibid.*, 17.

²⁰⁹ Lynn Gumpert, "A Distant Mirror", *ARTnews* 89, 3 (1990): 132-37.

japonesa, entre ellos su arte contemporáneo. Por otro lado, se alertaba también de cómo desde determinados sectores en Japón (tanto artistas, como académicos o escritores) se promocionaba una idea de la cultura japonesa como singular y distintiva, contribuyendo así a la idea de que no era posible para un público no-japonés entender completamente la cultura japonesa, y por lo tanto su arte.²¹⁰ Indudablemente, esta opinión se debe encuadrar dentro de los discursos de *nihonjinron* y *kokusaika* y el orientalismo reverso, a los que se ha hecho referencia en el capítulo anterior.

El artículo recogía las opiniones de Alexandra Munroe para quien la problemática a la que se tenían que enfrentar los artistas japoneses que se inclinaban por un arte de vanguardia era que el arte japonés realizado en Japón desde principios del siglo XX, al igual que el arte de otras naciones no-occidentales, había sido en cierta manera ignorado desde los discursos historiográficos y críticos occidentales:

«Una de las razones por las que es tan difícil para los occidentales enfrentarse al arte contemporáneo japonés e integrarlo es que carecemos de un juicio crítico y de una metodología para evaluar el arte no-occidental. (...) El arte de vanguardia realizado en Japón desde 1910 ha sido ignorado por los académicos tradicionales del arte japonés porque es considerado no-tradicional y no-japonés, en su técnica y su estilo. Sin embargo, no es incorporado al canon moderno occidental».²¹¹

Son interesantes estas palabras de A. Munroe, especialista en arte japonés contemporáneo, porque se parece dejar entrever que el arte japonés contemporáneo debe ser integrado en el canon occidental que, aunque sea capaz de aceptar arte de la periferia, finalmente, sigue siendo el arte normativo.

Por otro lado, en el número de la revista *Art News*, se recogían también las opiniones del comisario Nanjô Fumio para quien, en un contexto internacional, los artistas japoneses se encontraban en una situación de clara desventaja frente a artistas occidentales debido a las opiniones consolidadas que denostaban el arte contemporáneo japonés como un arte derivativo. En el artículo se resaltaba el gran dilema al que se tenían que enfrentar los artistas japoneses al abordar su obra y presentarla en un contexto internacional:

«si los artistas japoneses, que sin duda son conocedores de las prácticas artísticas occidentales, emplean un vocabulario similar, son etiquetados de imitadores y no originales. Si emplean medios e iconografía tradicionales, son caracterizados como retardatarios y conservadores».²¹²

²¹⁰ *Ibid.*, 134.

²¹¹ *Ibid.*, 137: «One reason it is so difficult for Westerners to approach and integrate Japanese contemporary art is that we lack a critique and methodology for evaluating non-Western art. (...) Avant-garde work produced in Japan since 1910 has been ignored by traditional scholars of Japanese art because it is considered nontraditional and non-Japanese in its médium and style. Yet it isn't incorporated into the modern Western canon».

²¹² Citado en *Ibid.*, 137: «If Japanese artists, while certainly aware of Western art practices, employ a similar vocabulary, they are labelled imitative and unoriginal. If they use traditional mediums and iconography, they are characterized as retardataire and conservative».

Finalmente, Gumpert concluía su artículo afirmando que la escena del arte contemporáneo japonés estaba emergiendo como una escena dinámica y compleja, adaptándose a la situación contemporánea del país, que se encontraba en un momento de cambio. El reto era lograr evitar que las opiniones formadas desde Occidente trascendieran los tópicos sobre Japón, y que este interés creciente por el arte contemporáneo japonés no quedara en una mera moda temporal.²¹³

A pesar del interés por el nuevo arte japonés y del deseo de trascender las visiones estereotipadas e indiferentes hacia el arte moderno y contemporáneo de Japón, en el texto de Gumpert podemos percibir algunos de estos estereotipos plenamente asimilados. Son interesantes las palabras iniciales del artículo en las que la autora menciona una anécdota relacionada con las fases iniciales de la organización de la exposición *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*. El artículo cuenta cómo una de las comisarias de la exposición fue invitada en el año 1986 a Japón para «experimentar el arte contemporáneo japonés en su contexto tradicional». Estas palabras son interesantes porque remiten a uno de los tópicos más extendidos sobre Japón y su cultura, el que resalta constantemente la presencia de lo antiguo y de lo nuevo en Japón, lo más tradicional con la vanguardia más desarrollada. Con esas palabras parecía darse a entender que el arte contemporáneo de Japón se realizaba en un contexto de tradición, como si el arte contemporáneo japonés no fuera un arte del presente, sino de la tradición, del pasado. Es también muy significativo el título del artículo de Gumpert: *A Distant Mirror*, un espejo distante. De nuevo aquí podemos hacer referencia a otro de los estereotipos sobre el arte moderno de Japón: su carácter de copia. ¿Qué refleja ese espejo distante?: el arte contemporáneo occidental; es decir, el arte japonés no puede escapar de la etiqueta de copia, de reflejo del occidental, por muy distante que esa copia sea. El término distante, además, podía remitir no sólo a la distancia geográfica, sino también a esa interpretación de la cultura japonesa como recóndita, inescrutable, milenaria, en definitiva, exótica. Por otro lado, en relación con esta idea, se quiere destacar aquí de nuevo cómo muchas de estas interpretaciones estereotipadas no son tan sólo articuladas desde Occidente, sino también desde Japón. Esta idea de situar el arte contemporáneo japonés como un reflejo de tradiciones singulares autóctonas, enraizado por tanto en tradiciones atemporales, remite por ejemplo al discurso reciente promovido desde la diplomacia cultural japonesa, y reflejado en el video *Cool Japan* producido por la Oficina del Primer Ministro japonés, Shinzô Abe, analizado en el capítulo anterior.

Otro de los artículos incluidos en el número de marzo de 1990 de *Art News*, escrito por Carol Lufty, hacía una breve presentación de la obra de artistas japoneses que estaban

²¹³ *Ibid.*, 137.

comenzando a recibir la atención del público.²¹⁴ Frente a una serie de escultores que realizaban una obra que podía vincularse con cuestiones relacionadas con aspectos de la tradición japonesa, como la vinculación con el mundo natural y el uso de materiales tomados de la naturaleza en su obra, la autora destacaba la obra de dos artistas que ya hacia 1990 estaban destacando y obteniendo reconocimiento, primero fuera de Japón y luego dentro, realizando obras de corte más vanguardista e innovador: Miyajima Tatsuo y Morimura Yasumasa, quien era el protagonista de la portada de la revista. Es curioso leer unas palabras de Miyajima, recogidas en este artículo, que nos recuerdan a la estrategia que adoptará Murakami años después:

«no se trata de mi obra, sino de mi habilidad para sobrevivir en el mercado del arte. He aprendido a ganar dinero, a vender mis ideas. Estoy orgulloso del hecho de que probablemente soy el artista más activo en Japón en estos momentos».²¹⁵

Para Lufty la obra de estos dos artistas, como representativos de una nueva generación de artistas, planteaba una cuestión fundamental y que, según ella, quizá podía ser el aspecto más potente a desarrollar en el arte japonés en el futuro más cercano: la cuestión identitaria y la relación de dependencia con el arte occidental. Merece la pena recoger las palabras finales del artículo:

«La ironía en la obra de Morimura no oculta su tema central: ¿quién es el artista japonés? Esta cuestión, persistente en la mayor parte de los pintores, escultores y artistas de instalaciones de la nación, todavía no ha sido resuelta. Cómo se desarrolle esta cuestión en su obra puede que sea la influencia más potente para el arte japonés futuro. “Soy japonés, así que ¿por qué trabajo con obras occidentales?” se pregunta Morimura. “Porque lo siento tan cercano a mi como el arte tradicional japonés. Si hubiera usado un lienzo para explorar mis temas, habrían mostrado parcialidad hacia el lenguaje occidental, pero las fotografías, creo, no son ni japonesas ni occidentales. Representan mi sensación de que existo en medio de los dos mundos”».²¹⁶

Para finalizar el análisis de este número de *Art News* es necesario destacar dos anuncios que estaban incluidos en las páginas de dicho ejemplar, a página completa, de las compañías AT&T y Japan Airlines. Por un lado, el anuncio de la corporación estadounidense AT&T, que es una compañía de telecomunicaciones, y que a través de su fundación, había patrocinado la exposición *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*. En dicho anuncio, en el que AT&T buscaba publicitar su labor como promotora de las artes, aparecía una imagen de una mujer japonesa vestida a la manera tradicional, con un kimono y que podría remitir a la imagen de una *geisha*,

²¹⁴ Carol Lufty, “Gaining Face”, *Art News* 89, 3 (1990): 142–147.

²¹⁵ Citado en *Ibid.*, 146: «It’s not my work but my ability to survive in the art market. I have learned to raise money, to sell my ideas. I’m proud of the fact that I’m probably the busiest artist in Japan right now».

²¹⁶ Citado en *Ibid.*, 147: «The ironies in Morimura’s work don’t obscure his central theme: Who is the Japanese artist? This, a question nagging most of the nation’s painters, sculptors, and installation artists, has still not been answered. How it plays itself out in their work may be the single most potent influence on the future Japanese art. “I’m Japanese, so why am I dealing with Western work?” Morimura asks. “Because it feels as close to me as traditional Japanese art. If I had used a canvas to explore my themes, it would have shown partiality to a Western language, but photographs, I think, are neither Japanese or Western. They represent my feeling that I exist in between the two worlds”».

sobre la que se superponía ligeramente una escultura de una mujer realizada por el artista japonés Funakoshi Katsura (quien participaba en la exposición). La frase que se destacaba bajo esta composición era «Japón está cambiando su arte». Y debajo, un texto en el que se resaltaba la ruptura con la tradición realizada por los artistas incluidos en la exposición, del choque entre naturaleza y tecnología reflejado en su obra, y de cómo eran reflejo de una sociedad en medio de un proceso de cambio. Para finalizar con: «el pasado se encuentra con el presente en el Japón actual, y Oriente se encuentra con Occidente en distintos museos dispersos por el país».²¹⁷ Parece implícito en estas palabras que hasta esta última generación de artistas en Japón no se había realizado ningún arte que pudiera ser moderno, contemporáneo, innovador, sino que la producción artística japonesa había estado anclada en la tradición, y por tanto en el pasado. Por otro lado, vemos la mención a «Oriente» y «Occidente» como dos generalizaciones: aquí Occidente es realmente Estados Unidos, y Oriente es Japón.

Si este anuncio, aunque tenía presente la tradición, resaltaba la innovación en el arte japonés, el anuncio de Japan Airlines remitía a la sempiterna imagen del Japón exótico. Bajo la consigna «Tranquilidad: la esencia de Japón», la aerolínea nipona remitía a Japón como un lugar enigmático, fascinante y en perfecta armonía con la naturaleza: el país como un gran jardín japonés, en el que priman la tranquilidad y la paz: «La paz y la tranquilidad son la verdadera esencia del jardín japonés, y del propio país. Este es un momento ideal para visitar el fascinante y enigmático Japón».²¹⁸

Imagen 15. Anuncio de AT&T en la revista Art News (1990).

Otra exposición de arte contemporáneo japonés que pudo verse, en este caso en Europa, y que también itineró por varias sedes, fue *A Cabinet of Signs. Contemporary Art from Post-Modern Japan*, que fue organizada en el año 1991 por la Tate Gallery Liverpool.²¹⁹ En esta exposición colaboró Nanjô Fumio, quien también había estado involucrado en *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, exposición con la que en cierto sentido estaba emparentada. En el catálogo Nanjô reflexionaba sobre dos interpretaciones sobre el arte japonés, ampliamente extendidas en aquellos momentos: la vigencia de un arte japonés inspirado en la naturaleza y la reciente importancia de

²¹⁷ *Art News* 89 nº 3 (1990): 40: «Past meets present in today's Japan, and East meets West at museums across the country».

²¹⁸ *Ibid.* 102: «Peace and tranquility are the very essence of the Japanese garden, and of the country itself. This is an ideal time to visit fascinating and enigmatic Japan».

²¹⁹ El calendario de la exposición fue el siguiente: Tate Gallery Liverpool, 16 de octubre-1 de diciembre de 1991; Whitechapel Art Gallery, Londres, 18 de diciembre de 1991-2 de febrero de 1992; Malmö Konsthall, Suecia, 28 de marzo-10 de mayo de 1992. Los artistas fueron Kasahara Emiko, Kosugi+Ando, Miyajima Tatsuo, Morimura Yasumasa, Nomura Hitoshi, Ôtake Shinro y Sugimoto Hiroshi.

un arte más tecnológico o artificial (con una fuerte influencia occidental). Para Nanjô, indudablemente, el arte inspirado en la naturaleza, que tenía unas fuertes raíces en la cultura japonesa, seguía vigente y se seguía practicando, como resultaba evidente en la práctica de la pintura *nibonga* contemporánea, y se identificaba con esa idea de la cultura japonesa como algo «puro» no contaminado por ninguna influencia exterior, y que desde algunos sectores se intentaba preservar. Para este especialista se debía llegar al entendimiento entre ambas tendencias, que podían perfectamente coexistir, ya que el proceso de recibir influencias del exterior (adopción de ideas, estilos y prácticas artísticas) había sido también un rasgo definitorio de la cultura japonesa. Quizá no se tratara de que el arte que se estaba haciendo en el Japón de la posmodernidad hubiera cercenado por completo su relación con el mundo natural, sino que, como era evidente, ese mundo natural se había transformado, y la cultura urbana había reemplazado a la cultura orientada hacia la naturaleza:

«uno podría realmente decir que el arte posmodernista japonés está en cierto modo “orientado hacia la Naturaleza”, en tanto en cuanto el entorno urbano global ha sustituido a los árboles, pájaros y peces de la “Naturaleza” de la campiña. Quién y qué define la “realidad” es la cuestión sobre la que se asienta todo arte».²²⁰

Nanjô insistía en un aspecto del arte de esta generación de jóvenes artistas que estaban comenzando o consolidándose a principios de la década de 1990, y que encaja con ideas previamente mencionadas: que estos artistas estaban realizando obras que eran respuestas originales a la realidad posmoderna surgidas en Japón, pero que a la vez podían encajar en la escena internacional del arte, contribuyendo con estas aportaciones originales. Para este crítico, el arte japonés actual debía ser reconocido y no desdeñado por la escena internacional, para así superar la visión plenamente extendida de valorar el arte japonés como algo exótico o como meras copias del arte occidental. Nanjô hacía un alegato a superar las distinciones nacionales («arte japonés», «arte británico», etc.) y así valorar los aspectos que eran compartidos por distintas culturas y sociedades, y cómo estos podían contribuir a una cultura global.²²¹

En el catálogo de *A Cabinet of Signs. Contemporary Art from Post-Modern Japan* se insistía sobre una cuestión que estaba muy vigente a principios de la década de 1990, que era la de considerar el período Edo como una suerte de predecesor de la posmodernidad, y que muchos aspectos que caracterizaron este período de la historia japonesa, anterior a la apertura a Occidente, como puede ser la cultura popular del Mundo Flotante, volvían a estar presentes en el Japón de finales del siglo XX, y sobre todo en la cultura urbana de Tokio. Según Ian Buruma:

²²⁰ Nanjô Fumio, “Afterword. Nature and Culture in Japan”, en *A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan* (Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1991), 13: «One could actually say that the postmodernist Japanese art is in some ways “Nature-oriented”, in that the surrounding global urban culture has replaced the trees, birds and fish of the countryside’s “Nature”. Who and what defines “reality” is the matter upon which all art rests».

²²¹ *Ibid.*, 13.

«la cultura de Tokio, como la de Edo u Osaka de hace unos siglos, es impulsada por un público que cada día se enriquece más, que está obsesionado con el gusto, la moda, el placer, en definitiva, por la superficie de las cosas, más que por sus oscuras profundidades, por lo que los artistas de Edo llamaban el mundo flotante. Es el mundo (...) que idealmente le conviene al posmodernismo, un mundo en el que la moda y las bellas artes se superponen, donde una galería de arte moderno y un *showroom* de Armani o Yohji Yamamoto no se distinguen, un mundo de estilos, clásicos o modernos, de los que poder elegir, tomar prestado y descartar con igual facilidad, un mundo del pastiche, la parodia y el *kitch*».²²²

Es interesante ver cómo estas palabras, publicadas en 1991, en cierto modo nos remiten, y por tanto anticipan, muchas de las propuestas que a partir de mediados de esa misma década comenzará a realizar Murakami Takashi. A destacar, en especial, el concepto de superficialidad y la mezcla de alta y baja cultura.

En el año 1992 destaca un número de la revista *Flash Art* que recogía una sección especial sobre el panorama artístico contemporáneo japonés. En este panorama se resaltaba la obra de artistas que ya gozaban de un reconocimiento internacional, como On Kawara, o de otros artistas más jóvenes cuya obra estaba comenzando a ser valorada, como Miyajima Tatsuo o Morimura Yasumasa. En este número especial dedicado al arte contemporáneo japonés se resaltaba el hecho de que hacia principios de la década de los 90, y en el contexto de las teorías de la posmodernidad y el multiculturalismo, se estaba produciendo la revisión del proyecto de la modernidad en el arte, que había estado dominado por nociones de la supremacía de lo occidental y del carácter universal de las propuestas artísticas occidentales, frente al carácter marginal y periférico de las propuestas no-occidentales. En ese contexto, esas minorías estaban empezando a suscitar interés y a ser estudiadas con un mayor rigor y a valorarse por sus idiosincrasias particulares y no por su dependencia de lo occidental. En este fenómeno se encuadraba el creciente interés por el arte japonés, evidenciado por estas exposiciones previamente mencionadas. En este número de *Flash Art*, de nuevo Alexandra Munroe indicaba, según sus propias palabras, que el arte japonés había alcanzado ya «la mayoría de edad» y ya no era considerado «derivativo o retardatario», habiendo alcanzado los artistas japoneses una «posición respetada en la escena internacional del arte contemporáneo».²²³ Quizá Munroe pecaba un poco de optimista. Es cierto que algunos artistas japoneses estaban alcanzando el

²²² Ian Buruma, "Japanese Avant Garde", en *A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan* (Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1991), 17: «Tokyo culture, like that of Edo or Osaka some centuries ago, is driven by a public growing richer by the day, obsessed with taste, fashion, pleasure, in short, by the surface of things, more than the hidden depths, by what the artists of Edo called the floating world. It is the world (...) ideally suited to postmodernism, a world where fashion and fine arts overlap, where a modern art gallery and an Armani or Yohji Yamamoto showroom are indistinguishable, a world of styles, classical or modern, to be picked up, borrowed and discarded with equal ease, a world of pastiche, parody and kitch».

²²³ Alexandra Munroe, "Wandering Position: Conceptual Art in the Post-Hirohito Era", *Flash Art (International Edition)* 25, nº 163 (marzo-abril, 1992): 71.

reconocimiento internacional, pero esto no quiere decir que el arte japonés no continuara siendo valorado, en términos generales, bajo el prisma con que siempre había sido valorado. Aunque los discursos totalizantes sobre el arte contemporáneo estaban siendo desacreditados, lo que explica el reconocimiento internacional que en aquellos años lograron algunos artistas japoneses, siguió existiendo un grado de asimetría en los flujos entre culturas, y Occidente (y su arte) continuó ejerciendo una posición de centro, a partir del cual se juzgaba y valoraban las demás propuestas: eran los artistas asiáticos, por ejemplo, los que acudían principalmente a Estados Unidos (también a Europa), en búsqueda de aprendizaje, inspiración y poder lograr encontrar un hueco en la escena internacional del arte; este flujo no se producía, en aquellos momentos, en el sentido opuesto. En el caso japonés, el interés que desde Occidente existía hacia su cultura seguía siendo principalmente hacia el arte anterior a la modernidad, es decir, anterior al período Meiji.²²⁴

Nos interesa también este número especial de *Flash Art* porque en él ya se resalta la figura de Murakami Takashi como un artista emergente, cuya obra era digna de ser destacada como ejemplo de las nuevas tendencias artísticas que, en ese momento, estaban surgiendo en Japón.²²⁵

En medio de este panorama de creciente interés por el arte japonés contemporáneo, destaca la exposición titulada *Japanese Art After 1945. Scream Against the Sky*. Organizada con la colaboración de la Fundación Japón, el objetivo de la exposición fue ofrecer un estudio del arte japonés de vanguardia desde el período de la posguerra, partiendo de las propuestas del grupo Gutai. La exposición, que inicialmente se pudo ver en Japón, posteriormente viajó a los Estados Unidos donde, en palabras de los organizadores, buscaba contribuir al mayor conocimiento de la cultura japonesa entre el público norteamericano, situando la exposición en la estela de otras muestras organizadas con la colaboración de la Fundación Japón, como la anteriormente mencionada, *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*.²²⁶ Es necesario destacar que esta exposición también fue la primera ocasión en que en Japón se organizó una exposición que ofrecía una visión panorámica del arte japonés de posguerra.

Alexandra Munroe fue la comisaria de *Japanese Art After 1945. Scream Against the Sky*, y resaltaba en la introducción del catálogo precisamente la nueva actitud hacia el arte japonés desde

²²⁴ Clarke, "Contemporary Asian Art", 153-154. El especialista David Clarke considera que esa tendencia sólo se empezó a romper a principios del siglo XXI, momento en el que él percibía que tanto desde Europa como desde Estados Unidos estaba surgiendo un verdadero interés por el arte producido en el continente asiático. Sin embargo el impulso hacia una valoración del arte asiático no venía dado por los artistas asiáticos, sino por los comisarios asiáticos.

²²⁵ En el siguiente capítulo, se volverá a abordar este número de *Flash Art*, en relación con la figura de Murakami Takashi.

²²⁶ Alexandra Munroe, "Preface", en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 7. Esta exposición pudo verse inicialmente en el Museo Yokohama de Arte, del 5 de febrero al 30 de marzo de 1990. Tras esta exposición inicial, y con ligeras variaciones, fue llevada a Estados Unidos donde pudo verse en los siguientes centros de arte: Museo Guggenheim SoHo, Nueva York, del 14 de septiembre de 1994 al 8 de enero de 1995; Museo de Arte Moderno de San Francisco en colaboración con el Centro de las Artes Yerba Buena Gardens, del 31 de mayo al 27 de agosto de 1995.

mediados de la década de 1980, en el contexto del cuestionamiento a la visión eurocéntrica del arte. En este contexto, Munroe destacaba el incremento de las exposiciones de arte japonés contemporáneo que habían podido ser vistas por un público europeo y norteamericano en los últimos años (exposiciones que han sido aquí analizadas) y cómo la mayoría de estas exposiciones podían encuadrarse dentro de la tendencia generalizada de esos años a interpretar Japón y su cultura como el máximo ejemplo de la posmodernidad, resaltando la obra de artistas japoneses que se articulaba en torno a la apropiación y la subversión. Sin embargo, para la comisaria, este punto de vista partía de un error de interpretación al obviar el hecho de que el eclecticismo o el cuestionamiento de la superioridad de la cultura occidental ya habían estado presentes en el arte japonés de épocas anteriores.²²⁷ Para Munroe, la validez de establecer un vis-a-vis entre el posmodernismo y el arte japonés contemporáneo residía en la crítica que los propios artistas hacían a las jerarquías impuestas por el proyecto de la modernidad, que primaban cuestiones de centro frente a periferia, artes mayores frente a artes menores, y lo original frente a formas derivativas.²²⁸ Para Munroe lo que caracterizó el arte japonés de vanguardia posterior a 1945 fue el afán de los artistas de enfrentarse a su relación con el arte euro-americano desde una perspectiva de creatividad, para diferenciarse y establecer una modernidad autónoma. Dentro de movimientos de un marcado carácter internacional, algunos artistas japoneses (desde sus experiencias individuales o colectivas) se esforzaron en resaltar su originalidad, para poder desechar la etiqueta de arte derivativo:²²⁹

«A la vez que, por un lado, mostraban claramente una desviación de la modernidad europea y americana, estos artistas han buscado modos de expresión innovadores que superen los límites de formas de arte establecidas y que sean contemporáneas con algunos de los movimientos artísticos internacionales más experimentales y radicales del período de posguerra».²³⁰

Se resaltan en estas palabras dos aspectos clave: por un lado, la originalidad de las propuestas japonesas y por otro, su carácter coetáneo respecto de otras manifestaciones artísticas internacionales. En este sentido, se puede encuadrar este fenómeno de finales de los 80 y de los 90, en los que hubo una cierta proliferación de exposiciones de arte japonés de vanguardia en Occidente, dentro del discurso de la internacionalización o *kokusaika*, apuntado en el capítulo anterior. Es interesante ver cómo muchas de estas exposiciones aquí presentadas contaron con el apoyo económico de la Fundación Japón, en su labor de difundir la cultura japonesa en el extranjero y apoyar cualquier labor que contribuyera a un mayor entendimiento entre Japón y

²²⁷ Munroe, "Scream Against the Sky", 21.

²²⁸ *Ibid.*, 21.

²²⁹ *Ibid.*, 23.

²³⁰ Munroe, "Preface", 7: «While clearly demonstrating a departure from European and American modernism on one hand, these artists have sought innovative methods of expression that surpass the boundaries of established art forms and which are contemporaneous with some of the most experimental and radical international art movements of the postwar period».

otras culturas. Durante la década de 1980 y 1990 el gobierno japonés hizo un gran esfuerzo por promover la cultura japonesa en el extranjero, dentro del cual debemos entender estas exposiciones que contaron con el apoyo de la Fundación Japón. Por otro lado, esa idea de contemporaneidad remite al concepto de “contemporaneidad internacional” (*kokusaiteki dōjisei*) que había surgido en la década de los 60, y que ha sido apuntado anteriormente. Además, es interesante resaltar aquí de nuevo el hecho de que este reconocimiento internacional del arte japonés se produce en el momento en que Japón está experimentando un momento de crisis a todos los niveles en la década de 1990, tal y como ha sido explicado anteriormente. Las exposiciones analizadas no fueron las únicas, pero sí fueron muy significativas y su análisis permite ofrecer una panorámica de la proyección que adquirió por aquellas fechas el arte japonés contemporáneo en la escena artística occidental.²³¹

Una vez analizada la proyección internacional que tuvo el arte contemporáneo japonés en Occidente, especialmente en la década de 1990, en las siguientes páginas se va a poner el foco sobre una serie de artistas que, beneficiándose indudablemente de este fenómeno, lograron consolidar su reconocimiento internacional en estos años.

Durante la década de 1980, y en especial a partir de los años 90 vemos cómo numerosos artistas japoneses lograron consolidarse en la escena internacional del arte. En numerosos casos son artistas que, tras una primera fase de formación en Japón, se trasladan a Occidente, principalmente a Estados Unidos, donde continuaron formándose, lo que les permite posicionarse dentro del mercado internacional del arte, alcanzando algunos de ellos un gran reconocimiento. Si bien en general su obra puede ser encuadrada dentro de diferentes tendencias que han caracterizado la escena internacional del arte de los últimos años, en su gran mayoría establecen también un diálogo con sus raíces culturales. Esto permite que su obra pueda fluctuar con mayor facilidad dentro de los flujos transculturales de la globalización ya que, tal y como afirma Tomii Reiko, el desarrollar temas que se encuadran en lo doméstico o local no es óbice para tener una conciencia de lo global.²³² Según Amano Tarô la generación de artistas que en la década de los 80 tenían entre 20 y 30 años experimentó un cambio en su relación con Occidente: en muchos de los artistas que alcanzaron un gran reconocimiento en estos años se observa cómo la emulación del arte occidental, como un estándar a seguir, ya no es dominante. Sin embargo, esto no implica que lo ignoren o lo rechacen como parte de su inspiración artística.²³³ Entre estos

²³¹ Otras exposiciones relevantes sobre arte japonés contemporáneo fueron: *Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*, en Museum of Modern Art, Oxford, 8 de diciembre, 1985 – 9 de febrero de 1986 y Fruitmarket Gallery, Edimburgo, 22 de febrero-5 de abril de 1986; *Japon des Avant-Gardes*, Centre Georges Pompidou, París, 11 de diciembre 1986 – 2 de marzo, 1987; *The Age of Anxiety*, en The Power Plant Contemporary Art Gallery, Harbourfront Centre, Toronto, Canada, 22 de septiembre al 26 de noviembre de 1995.

²³² Tomii, “Historicizing ‘Contemporary Art’”, 630.

²³³ Amano Tarô, “Can Yasumasa Morimura Save Humanity?”, en Yasumasa Morimura: *The Sickness unto Beauty / Self-portrait as actress* (Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1996), 149.

artistas podemos situar, entre otros, a Sugimoto Hiroshi (n. 1948), Morimura Yasumasa (n. 1951), Miyajima Tatsuo (n. 1957), Yukinori Yanagi (n. 1959), Mori Mariko (n. 1967) y, por supuesto, a Murakami Takashi. De entre estos artistas, en las siguientes páginas se va a presentar como ejemplo ilustrativo la obra de Yasumasa Morimura y Yukinori Yanagi, dos artistas pertenecientes a una generación anterior a la de Murakami, que logran el reconocimiento internacional antes que él y en cuya obra las cuestiones identitarias tienen un peso importante.

Morimura Yasumasa (n. 1951, Osaka) es un ejemplo de aquellos artistas que, nacidos en la década de los años 50 del siglo pasado, empezaron a ser muy reconocidos y valorados fuera de sus fronteras, en Estados Unidos y Europa, en los años 80. Este reconocimiento coincidió con el momento en que la economía japonesa se encontraba en pleno desarrollo y con el momento en que desde Occidente se había empezado a mostrar interés por la obra de artistas japoneses, fenómeno que fue a la par de un esfuerzo por parte de Japón, especialmente a través de las labores realizadas por la Fundación Japón, de promocionar la obra de artistas japoneses en el extranjero.²³⁴ Morimura Yasumasa comenzó a fraguarse una carrera de éxito internacional tras su participación en la edición de 1988 de la Bienal de Venecia en la sección *Aperto 88* y, posteriormente, en la anteriormente citada exposición *Against Nature, Japanese Art in the Eighties*.

Se quiere destacar aquí la obra de Morimura, entre otras razones, porque los inicios de la proyección internacional de Murakami Takashi coinciden con el momento en que Morimura había alcanzado ya un gran prestigio internacional. En la década de los 90, en numerosas ocasiones, veremos cómo Murakami aparece junto a Morimura, ya sea en exposiciones colectivas o en referencias al arte actual japonés del momento, en críticas o reseñas.

Morimura también ha reflexionado sobre cuestiones de identidad y la relación de Japón, su cultura y su arte, con Occidente, tratando de «redefinir su propia identidad, marginalizada tanto histórica como geográficamente».²³⁵ En su obra fotográfica Morimura se traviste para suplantar la presencia visual de distintos personajes de la historia y la cultura universal. Por ejemplo, en *Daughter of Art History* (con la que Morimura se dio a conocer), el artista se apropia de algunas de las obras de arte más relevantes de la historia del arte: cuadros como la *Gioconda* de Leonardo, la *Olimpia* de Manet, o el *Autorretrato* de Van Gogh. En la serie *Actress* recrea fotografías de grandes actrices de Hollywood, como Greta Garbo, Ingrid Bergman, Marilyn Monroe o Liza Minelli. En la serie *Requiem for the 20th century* Morimura suplanta a algunos de los personajes más importantes de la historia universal del siglo XX: como Hitler, Stalin o Einstein.

A pesar de las grandes dotes del artista para «introducirse» en los personajes que suplanta, tanto masculinos como femeninos, japoneses o extranjeros, por medio de elaborados maquillajes,

²³⁴ Hayashi Yôko, "Morimura Yasumasa Self-Portrait as Art History. Escalating 'I' Simulating the Museum", en *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History* (Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1998), 59.

²³⁵ Francesco Bonami, "Yasumasa Morimura", *Flash Art* XXV, 163 (1992): 83.

pelucas, vestuarios y poses, Morimura no logra eliminar por completo sus rasgos raciales: su tono de piel, sus ojos rasgados y su compleción física. Si On Kawara, a pesar de ser el protagonista de gran parte de su producción artística (en sus series *I Got Up At, I Read, I met* o *I Went*), logró borrar cualquier traza de su identidad japonesa de su obra, Morimura Yasumasa, a pesar de introducirse en el papel de aquellos personajes a los que representa, no consigue eliminar por completo estos rasgos, algo que probablemente sea intencionado.

Volviendo a su serie *Daughter of Art History*, según M. Matsui el artista ha tratado de reflexionar sobre el carácter foráneo y ajeno del arte moderno occidental para un público japonés, así como el carácter de alteridad del propio Morimura en el contexto de una estética euro-americana.²³⁶ En su apropiación y re-

Imagen 16. Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, 1988.

elaboración de obras icónicas del arte occidental, Morimura está reflexionando sobre cómo el arte occidental, que debería representar el arte de la alteridad para los japoneses, ha sido abrazado y estudiado como un lenguaje visual de herencia universal. El arte japonés contemporáneo ha sido interpretado, desde el propio Japón, como una manifestación situada al final de ese viaje representado por esta «historia universal».²³⁷ Quizá sirvan aquí mejor las palabras del propio artista para comprender esta interpretación:

«el “arte” occidental injertado en la cultura japonesa después del período Meiji “aparentemente” se ha encajado en el clima cultural de Japón. Los libros de arte se basan en la historia del arte occidental, y numerosos museos de arte occidental se han construido a lo largo de todo Japón. La propia vida cotidiana se ha occidentalizado mucho. Sin embargo, ¿podríamos decir que el injerto de esta cultura de la “apariencia” ha penetrado realmente en el alma y el cuerpo de los japoneses? Me parece a mí que la sensibilidad de la gente sigue siendo la misma. A pesar de la revolución cultural de injertar el arte occidental iniciado por el gobierno y los intelectuales, los japoneses continúan teniendo sensibilidad en su alma y cuerpo, en donde “arte” y “entretenimiento” no se encuentran separados, tal y como era antes del período Meiji».²³⁸

²³⁶ Matsui Midori, “Yasumasa Morimura”, *Artforum*, vol. 46, 4 (diciembre 2007), 372.

²³⁷ Shioda Junichi, “Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum”, en *Morimura Yasumasa: self-portrait as art history* (Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1998), 55.

²³⁸ Morimura Yasumasa, “We Want Tarô”, en *Taro, a truly multifaceted individual* (Kawasaki: Tarô Okamoto Museum of Art, 1999), 191: «Western “art” grafted into the Japanese culture after the Meiji period has been “apparently” fitted into Japan’s cultural climate. Art textbooks are based on Western art history, and many Western art museums have been built all over Japan. Daily life itself has become very westernized. However, could we say that this grafted culture of “appearance” has actually penetrated into the soul and body of Japanese people? It seems to me that people’s sensitivity is still the same. Despite the cultural revolution of grafting Western art initiated by the government and the intellectual, the Japanese still have sensitivity in their soul and body where “art” and “entertainment” are not separated, just as it was so before the Meiji period».

Veremos cómo estas reflexiones sobre el «arte» y el «entretenimiento» también son uno de los aspectos sobre los que ha reflexionado Murakami Takashi.

Quizá donde queden mejor reflejadas estas reflexiones sobre las relaciones de poder por parte de Morimura sea en una de las obras de la serie *Daughter of Art History*, que ha sido ampliamente reproducida y analizada por la crítica: su interpretación de la *Olimpia* de Manet. En esta obra, el artista japonés se traviste para re-encarnar a los dos personajes de la obra de Manet: la prostituta y su sirvienta. En este ejercicio de apropiación de una de las obras icónicas de la historia del arte occidental Morimura, según N. Bryson, estaba poniendo énfasis sobre las relaciones de poder que han caracterizado el desarrollo del arte desde el prisma occidental, resaltando los aspectos de raza y género. Por un lado, la supremacía del «arte blanco» sobre el arte de otras culturas y, por otro, ciertas concepciones de lo asiático como algo femenino.²³⁹ Morimura travestido como la prostituta de Manet, está parcialmente vestido con un kimono y acompañada de un *maneki-neko*, o gato de la fortuna, objeto que en Japón suele situarse en cualquier negocio para atraer clientes y dinero. En esta imagen, tanto Olimpia/Morimura, como el gato de la fortuna, nos remiten a las *geishas*, el estereotipo occidental de la feminidad japonesa.²⁴⁰

«El travestismo de Morimura, de hecho, trae a la palestra dos construcciones eurocéntricas sobre Asia. La primera es la de Asia como la feminidad, como Butterfly, la víctima natural de la violencia que el comodoro Perry o el teniente Pinkerton infligieron a Japón. La segunda se refiere a la feminización del hombre asiático en el imaginario europeo. Morimura hace que su cuerpo masculino y asiático rime exactamente con el cuerpo blanco y femenino de Olimpia. Encaja en el papel tan bien, no sólo porque es un gran artista del travestismo sino porque el imaginario colectivo occidental alinea “Asia” con “femenino” en posiciones afines de impotencia».²⁴¹

Indudablemente, tal y como ha sido resaltado en distintas ocasiones, este acto de travestirse realizado por Morimura en sus creaciones artísticas debe relacionarse con algunas de las manifestaciones teatrales japonesas, en las que los papeles femeninos son interpretados por actores masculinos, como por ejemplo el teatro kabuki, una manifestación teatral que, partiendo de un origen popular, fue encumbrada a uno de los máximos lugares de la cultura clásica japonesa.²⁴²

²³⁹ Norman Bryson, “Morimura: 3 Readings” en Yasumasa Morimura: *The Sickness unto Beauty / Self-portrait as actress* (Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1996): 163.

²⁴⁰ *Ibid.*, 163.

²⁴¹ *Ibid.*, 164: «Morimura’s cross-dressing in fact brings into view two different Eurocentric constructions of Asia. The first is Asia as feminine, as Butterfly, as the natural victim of the violence that Commodore Perry or Lieutenant Pinkerton directed at Japan. The second concerns the European imaginary’s feminization of the Asian male. Morimura gets his male, Asian body to rhyme exactly with Olympia’s white, female body. He fits the role so well not only because he is a great drag artist but because the Western cultural imaginary aligns “Asia” with “female” into cognate positions of powerlessness».

²⁴² No debemos dejar de mencionar tampoco el teatro-revista Takarakuza, en el que se produce el proceso inverso: todos los papeles, tanto masculinos como femeninos, son interpretados por actrices.

Otro artista japonés que ha reflexionado sobre la identidad nacional y su relación con Occidente, aunque con un lenguaje totalmente distinto, ha sido Yanagi Yukinori (n. 1959). Yanagi es un claro ejemplo de cómo un artista contemporáneo puede emplear elementos absolutamente imbricados en lo local (la identidad nacional de Japón) para realizar obras que se insertan perfectamente en el entramado del arte contemporáneo internacional. Yanagi es un ejemplo de artista japonés que, tras realizar sus estudios de Bellas Artes en Japón, decidió proseguir su formación en el extranjero, lo que le permitió adquirir pronto reconocimiento en la escena internacional del arte. En la actualidad compagina su labor como artista con su labor docente en la Facultad de Arte, de la Universidad de Hiroshima. Yanagi, tres años más joven que Murakami Takashi, comenzó a alcanzar reconocimiento internacional, principalmente en Estados Unidos, a principios de la década de 1990 al igual que artistas como Morimura o Mori Mariko. Tras estudiar Pintura en Japón, en la Universidad de Artes Musashino (Tokio) continuó sus estudios en Estados Unidos, realizando un Master en Escultura en la prestigiosa Universidad de Yale. Esto le abrió las puertas a recibir distintos premios y becas, y participar en programas de residencia de artistas, como el prestigioso International Studio Program, P.S.1 Museum, Nueva York, en 1993 (programa en el que también participó Murakami). En 1994 fue incluido en la exposición *Japanese Art after 1945. Scream Against the Sky*, antes mencionada. El reconocimiento internacional le llegó pronto y enseguida comenzó a participar en exposiciones individuales y colectivas tanto en Japón como en el extranjero (Nueva York, San Francisco, Los Ángeles, Londres, Zúrich...).²⁴³

Yanagi comenzó su carrera en un momento muy específico de la historia japonesa reciente: la era post-Hirohito. En el año 1989 falleció Hirohito, el emperador Showa, poniéndose fin a la larga era Showa (1926-1989) en la que Hirohito había ocupado el trono imperial de Japón desde el año 1926. La era Showa fue un largo y complejo período de la historia contemporánea japonesa en la que el país libró y sufrió acontecimientos de gran relevancia para la configuración de su identidad nacional: la escalada militarista de los años 30, la participación en la Guerra del Pacífico, el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, la ocupación norteamericana, el crecimiento económico desmesurado o el papel de aliado de los norteamericanos en el área del Pacífico. Todos estos hechos tuvieron lugar durante el reinado del emperador Hirohito, quien logró mantenerse como cabeza del trono imperial japonés hasta su muerte, sin que tuviera que rendir cuentas sobre su responsabilidad en los hechos bélicos en los que había participado Japón durante la primera parte de su reinado, y que habían sido llevados a cabo en nombre del emperador por gracia divina, Hirohito. Esto ha llevado a los especialistas a hablar del período posterior a 1945 y hasta la muerte del emperador Showa como un período de

²⁴³ "Profile", Yukinori Yanagi Studio, último acceso 27 de mayo de 2015, http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html.

amnesia colectiva, en el que toda la nación japonesa obvió la verdad histórica para proteger la dignidad del cabeza de la casa imperial, quien pudo seguir reinando eso sí, desprovisto ya de su carácter divino.

Tras la muerte del emperador Showa se puso fin a esta amnesia colectiva de la nación japonesa, y poco a poco comenzaron a alzarse voces que hablaban sobre los crímenes de guerra y del papel del emperador. En el campo de las artes, tras el resquebrajamiento de esta amnesia colectiva, numerosos artistas japoneses comenzaron a dejar de lado un cierto conformismo y a criticar el sistema, incluyendo la figura del emperador, realizando obra con contenido político,

Imagen 17. Yanagi Yukinori. *Hinomaru Illumination (Amaterasu and Haniwa)* (1993)

reflexionando sobre aspectos del pasado más reciente de Japón, como el militarismo o el nacionalismo. Estos artistas, entre los que se situaban Yanagi y el propio Murakami, desarrollaron en su obra un análisis y deconstrucción del entramado social, económico y social que había sustentado la configuración de la identidad nacional, cuestionando distintos mitos perfectamente asimilados por la población japonesa y tratando temas que hasta entonces habían sido tabú, como el del emperador Hirohito y su responsabilidad en los graves hechos militares cometidos por el ejército japonés en la década de los años 30 y principios de los 40.²⁴⁴

En su obra Yanagi ha reflexionado sobre la pervivencia del nacionalismo en el período de posguerra. Para ello ha sido habitual que emplee en su obra el Crisantemo, el blasón de la casa imperial japonesa, y la bandera de Japón con el sol naciente, que fue la empleada por el Ejército Imperial Japonés y que por lo tanto tiene fuertes connotaciones nacionalistas y militaristas. Estos elementos han sido empleados por el artista en obras como *Hinomaru Illumination (Amaterasu and Haniwa)* (1993), *Hinomaru: Portfolio* (1991) o *Chrysanthemum Carpet* (1994). En su instalación *Hinomaru Illumination (Amaterasu and Haniwa)*, el artista presentó una enorme bandera del Sol Naciente formada por neones iluminados, frente a la cual se situaban figuras *haniwa* de cerámica perfectamente alineadas, mirando hacia la bandera. «*Hinomaru*» es un término que se refiere a la bandera nacional, y en el subtítulo de la obra el artista hacía alusión por un lado a Amaterasu, la diosa Sol de la mitología nipona de la que, desde una época ancestral y hasta la renuncia al carácter divino de la dinastía imperial, supuestamente habían descendido todos los emperadores de Japón (y por extensión todos los japoneses «racialmente puros»). Al emplear la bandera del Sol

²⁴⁴ Alexandra Munroe, "Hinomaru Illumination" en *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, ed. Alexandra Munroe (New York: N. H. Abrams, 1994), 346-47.

Naciente, con connotaciones imperialistas y de un nacionalismo histórico de nefastas consecuencias para Japón, junto con una referencia a la diosa Sol, Yanagi estaba realizando una crítica al papel desempeñado por Hirohito en la escalada nacionalista, bélica y xenófoba de los años 30 y 40 del siglo pasado, en la que todas las acciones del ejército habían sido llevadas a cabo en nombre del emperador, por aquel entonces, todavía con carácter divino. Por otro lado, el artista empleaba en esta obra reproducciones de figuras *Haniva*, que son cilindros de terracota que han sido encontradas en las tumbas imperiales del período Kofun (aprox. siglos III al VII), que representaban no sólo figuras humanas, en ocasiones soldados, sino también animales, casas, barcos, etc. En la obra de Yanagi, según A. Munroe, estas figuras de aproximadamente un metro de altura, replican la costumbre extendida en las empresas japonesas de cantar el himno de la compañía diariamente antes de comenzar la jornada.²⁴⁵ De este modo, el artista establecía una conexión entre el Japón imperial, en el que estaba extendido el mito del país como una gran familia en la que a su cabeza se situaba el emperador, al de la empresa como una gran familia que estaba extendido en el Japón de los años 90.

A pesar del reconocimiento que estaban alcanzando algunos artistas japoneses en el panorama internacional, merece la pena detenernos aquí para apuntar una breve descripción del entramado del mundo del arte en Japón a principios de la década de 1990, ya que este no era nada favorable para un artista que quisiera dedicarse al arte de contemporáneo: existía poco apoyo institucional para el arte de vanguardia, muy pocas oportunidades para exponer, apenas alguna posibilidad de vivir del arte, y muy poco apoyo e incompreensión por parte del público general. Existía un ambiente muy precario para el arte contemporáneo. Es precisamente en este ambiente en el que Murakami Takashi comenzó sus andanzas en el mundo del arte en Japón. Muchas de las estrategias artísticas que desarrollará Murakami irán dirigidas a cambiar esta situación.

Un joven japonés que quisiera dedicarse al mundo del arte, y en concreto a la pintura, debía, una vez aceptado en alguna facultad de Bellas Artes, escoger entre las dos especializaciones ya mencionadas: *nihonga* o *yōga* (pintura al óleo). Ambas escuelas son incompatibles: ambas tienen sus propios métodos de aprendizaje, sus galerías y su mercado.²⁴⁶ La mayoría de los profesores no desarrollaba una práctica artística paralela a su actividad docente, eran bastante conservadores y no ofrecían ningún contacto con la práctica artística contemporánea de Occidente. Los gustos del público eran fundamentalmente conservadores, y la tradición continuaba teniendo un gran peso. La estructura del mundo del arte en el Japón de esos años ha sido caracterizada como una

²⁴⁵ *Ibid.*, 340.

²⁴⁶ James Roberts, "A Portrait of the Artist as a Young Consumer", en *A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan* (Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1981), 19.

estructura jerarquizada e inflexible en la que la pintura *nihonga* ocupaba el puesto más alto, y la pintura innovadora o de vanguardia estaba situada en el puesto más bajo de la pirámide.²⁴⁷

El mercado para el arte *nihonga* estaba perfectamente consolidado en Japón, existiendo muchas galerías, coleccionistas y público para este tipo de arte. Sin embargo, un artista que quisiera orientar su carrera hacia el arte contemporáneo se enfrentaba a numerosos obstáculos. En estos años, la práctica artística japonesa estaba bastante aislada de los centros de producción del mercado del arte internacional. Una de las pocas vías por medio de las cuales un artista japonés de arte contemporáneo podía alcanzar el reconocimiento en su propio país era precisamente salir de él: ir al extranjero (principalmente a Estados Unidos), estudiar en alguna universidad con la ayuda de alguna beca, comenzar a exponer en el extranjero, y posteriormente regresar a Japón habiendo alcanzado cierta reputación y reconocimiento. Era necesario el reconocimiento y la aprobación por parte de la crítica y del mercado occidental, para que un artista japonés comenzara a ser tenido en cuenta en su propio país.²⁴⁸ Tal como ha quedado reflejado anteriormente, algunos artistas japoneses ya habían despuntado en el panorama artístico internacional y estaban teniendo un gran reconocimiento, pero para ello habían tenido que trasladarse de Japón a Europa o Estados Unidos. Como veremos, esta es la opción que tomó Murakami muy al principio de su carrera.

Un estudiante aspirante a artista que quisiera obtener información acerca del panorama artístico contemporáneo más allá de las fronteras japonesas, ante la falta de guía proporcionada por los profesores universitarios, debía recurrir a las revistas de arte. De nuevo aquí, se encontraba con barreras. Existían revistas japonesas, como *Bijutsu Techô* o *Geijutsu Shincho*, que ofrecían información sobre los nuevos movimientos y discursos artísticos, pero muchas de las revistas en las que se podía encontrar información sobre arte contemporáneo eran más bien revistas de tendencias y moda. La otra opción eran las revistas extranjeras importadas, como *Artforum* o *Flash Art*, pero estas revistas, debido a la barrera idiomática, eran empleadas más como una fuente de inspiración visual, y no tanto por el contenido de sus textos.²⁴⁹

Respecto a las exposiciones, los jóvenes artistas tampoco lo tenían fácil ya que no había muchas galerías que llevaran un programa de arte contemporáneo japonés. Por ello, muchos, para poder exhibir y vender su obra (a la vez que intentar rellenar su curriculum), recurrían a un fenómeno típico del panorama artístico japonés, que es el de las galerías de alquiler. Un artista, si tenía el dinero, podía alquilarse un espacio y organizar su propia exposición. Hacia el año 1990 había unas 1.000 galerías de arte en Tokio, de las que un alto porcentaje eran galerías de alquiler y por las que se podía llegar a pagar entre 1.000 y 3.000 dólares por semana, dependiendo de su

²⁴⁷ Christine Chapman, "Power and Patronage", *Art News* 89, 3 (1990): 139.

²⁴⁸ *Ibid.*, 141.

²⁴⁹ Roberts, "A Portrait of the Artist", 20-21.

localización y tamaño.²⁵⁰ Si un artista optaba por esta opción, tenía que encargarse de todos los aspectos que conlleva una exposición, incluido el estar él mismo en la galería atendiendo al público.²⁵¹ La mayoría de artistas, para sobrevivir, debía compaginar su actividad creadora con algún otro trabajo (como dar clases de arte) que le proporcionara los ingresos que no conseguía mediante la venta de sus obras.²⁵²

A pesar de que se estaba produciendo en esos años un *boom* en la inauguración de museos de arte, los museos no parecían estar interesados en apoyar el arte innovador, ya que consideraban que comprar obras de arte contemporáneo japonés podía ser una inversión arriesgada. Por ello, preferían invertir en obras de artistas occidentales plenamente establecidos, o de artistas japoneses de décadas anteriores. Además, la mayor parte de exposiciones que se organizaban estaban centradas en la exhibición de arte occidental.²⁵³ El Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (MOT), inaugurado en 1995, fue el primer centro de arte con financiación pública abierto en la capital japonesa. Hasta ese momento, el único museo en el que se mostraban obras de arte contemporáneo japonés en Tokio era el Museo Metropolitano de Arte, sin embargo no se comisariaban exposiciones por parte del museo, sino que se prestaban sus salas para la exposición de obras ligadas a certámenes artísticos.²⁵⁴

Sin embargo, a comienzos de los años 90 podía empezar a observarse un cambio en esta situación, el mercado se estaba empezando a abrir a jóvenes artistas japoneses de vanguardia y algunos museos y coleccionistas comenzaban, aunque tímidamente, a comprar obra. Las estructuras necesarias para la promoción del arte contemporáneo estaban consolidándose (incrementándose el número de museos, galerías, críticos de arte, comisarios, etc.) y poco a poco los artistas estaban pudiendo profesionalizarse.²⁵⁵

Vemos por tanto cómo el mundo del arte en Japón hacia la década de 1980 y principios de los 90 estaba dominado por un arte de enfoque academicista con muy poco espacio para el arte de vanguardia. Según Sawaragi Noi, frente al sistema consolidado de universidades, galerías y museos de arte que apuntalaban a la pintura *nibonga*, el arte de vanguardia no sólo no gozaba de este apoyo, sino que en este período este tipo de arte no parecía tener ningún elemento de conexión con la sociedad japonesa. Por un lado existía una tendencia a que el reconocimiento de la práctica artística de vanguardia debía venir de fuera, pero por otro lado, no parecía haber mucho interés por parte de los artistas japoneses de situarse en ese contexto internacional. La mayoría de los museos de arte en Japón no parecían entender y valorar el arte de los artistas

²⁵⁰ Chapman, "Power and Patronage", 141.

²⁵¹ Roberts, "A Portrait of the Artist", 22.

²⁵² Lufty, "Gaining Face", 144.

²⁵³ Chapman, "Power and Patronage", 141.

²⁵⁴ Fran Lloyd, "Introduction: Critical Reflections", en *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, ed. Fran Lloyd (London: Reaktion Books, 2002), 19-20.

²⁵⁵ Lufty, "Gaining Face", 146.

japoneses ya que el modo en que la modernidad había sido adoptada en Japón había hecho que no se hubiera desarrollado una revisión crítica sobre de la modernidad.²⁵⁶

Este contexto es en el que el artista Murakami Takashi comenzó su andadura en el campo del arte, durante sus años de formación y primeros años de práctica artística, que van a ser abordados en el siguiente capítulo.

En esta primera parte de la tesis se ha ofrecido un marco teórico sobre las cuestiones identitarias en Japón, determinadas especialmente por su relación con Occidente, así como el modo en que muchas de estas cuestiones han quedado reflejadas en el desarrollo de la historia del arte japonés desde finales del siglo XIX. En la segunda parte de este trabajo de investigación se va a analizar el desarrollo de la carrera de Murakami Takashi, desde la década de 1990 hasta finales de la década de 2000, poniendo el foco en estas cuestiones, para demostrar cómo la oscilación entre una estrategia de japonsización y otra de occidentalización le permitieron al artista crear unas obras de arte que apelaran al gusto occidental y facilitaron su triunfo. Esta estrategia quedó articulada en el llamado proyecto *Superflat*, por el que el artista presentó su obra junto con la de otros jóvenes artistas japoneses en la escena internacional, articulando un movimiento artístico acompañado de un entramado teórico y crítico. A pesar de este papel tan activo desempeñado por Murakami buscando determinar el modo en que su obra era recibida y valorada en la escena internacional del arte, y que indudablemente ayuda a entender su fulgurante éxito, sus creaciones no han podido evitar el seguir siendo interpretadas, en numerosas ocasiones, según las visiones estereotipadas que se tienen en Occidente sobre el arte japonés contemporáneo, como manifestación de un arte de la periferia. Por lo tanto, los discursos de ida y vuelta basados en las percepciones y las construcciones de imágenes sobre los que se configuran los discursos identitarios, confluyen de una manera muy clara en el caso de Murakami.

²⁵⁶ Nanjō Fumio y Sawaragi Noi, "Dangerously Cute. Noi Sawaragi and Fumio Nanjo discuss contemporary Japanese culture", *Flash Art (International Edition)* 163 (marzo-abril, 1992): 76.

SEGUNDA PARTE

LA IDENTIDAD COMO ESTRATEGIA EN LA OBRA DE MURAKAMI TAKASHI. UN DISCURSO DE IDA Y VUELTA

Murakami Takashi comenzó su práctica artística profesional a principios de la década de 1990. La primera fase de su obra, por tanto, corresponde a la década de 1990, extendiéndose hasta el 2000, año en que definió el movimiento Superflat. Durante estos años vemos cómo el artista evolucionó desde su formación académica en pintura japonesa (nihonga), pasando por un conjunto de obras de un marcado carácter conceptual, para finalmente consolidar un lenguaje pictórico heredero del Pop Art, que es el que le dio la fama y disparó su valor en el mercado del arte. En esta primera fase de su carrera vemos cómo la identidad japonesa ya era un aspecto fundamental de su obra. Podemos explicar esta fase inicial como un período de búsqueda de un lenguaje artístico adecuado para plasmar su visión crítica de la realidad japonesa del momento, especialmente su carácter híbrido. Este carácter híbrido se fundamenta en la fuerte influencia occidental, y sobre todo norteamericana, que ha determinado la cultura japonesa desde el final de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, Murakami en su formulación del movimiento Superflat, se estaba haciendo eco de una tendencia del momento, manifestada en lo que se denomina el movimiento Neo Pop japonés. Esta sección de la tesis pretende analizar un período concreto de la obra de Murakami Takashi: sus años de formación y sus primeros años de práctica artística profesional, correspondiente a las décadas de 1980 y 1990, hasta llegar al año 2000 en el que definió el nuevo movimiento artístico, Superflat, en el que adscribía su obra y la de numerosos jóvenes artistas japoneses del momento.

En este análisis podemos ver cómo, ya desde el principio, el artista japonés buscaba llamar la atención en su obra sobre unas cuestiones que vamos a ver reflejadas en toda su producción artística hasta la actualidad: la compleja identidad japonesa contemporánea; el carácter híbrido de la cultura japonesa; la dependencia del arte japonés respecto del arte occidental; las conexiones de su arte con el arte tradicional japonés; o cuestiones sobre el consumo y el *marketing*.

Es en estos años cuando Murakami va consolidando su presencia en la escena internacional del arte, y tanto él como su obra comienzan poco a poco a ser tenidas en cuenta por la crítica especializada en arte. En general podemos decir que, en estos primeros años, existió una tendencia generalizada a interpretar la obra de Murakami Takashi desde el contexto del arte Euro-Americano (lo que por otro lado, era habitual para el arte contemporáneo japonés). En este sentido podemos entender el hecho de que su obra sea siempre encuadrada en la estela del arte Pop iniciada por Andy Warhol, o que siempre se le sitúe en la estela de artistas que han abrazado un enfoque mercantilista del arte, como Jeff Koons o Damien Hirst. Sin embargo, es necesario afirmar ya que el propio Murakami ha jugado, de diversas maneras, para que su obra fuera situada dentro de la evolución de la historia del arte occidental, y así ser más accesible a un público occidental. Debemos entender también su formulación del movimiento *Superflat* (que será

explicado en detalle en el próximo capítulo) como un intento de Murakami de determinar cómo debía de ser interpretada su obra (y la de los artistas a él vinculados) dentro de ese mercado euro-americano.

En este sentido son interesantes unas palabras del propio Murakami, fechadas en el año 2001, y pertenecientes al catálogo de su primera gran exposición retrospectiva, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Allí, el artista afirmaba que hasta ese momento sus obras estaban ligadas íntimamente a su identidad japonesa:

«(...) en su fundamento, mi estándar de “belleza” es uno cultivado por el Japón que ha sido mi hogar desde mi nacimiento en 1962. Es un fundamento que no se puede socavar fácilmente. Los materiales de los que dispongo son la historia del arte japonés, el manga, el *anime*, *otakudom*, la cultura J-POP, la historia de posguerra, y los relatos importados del arte contemporáneo».¹

El artista en este texto, empleando una metáfora culinaria, se refiere a la identidad japonesa como «el aroma a salsa de soja» que pervive en su obra. Sin embargo, continúa Murakami, era un hecho que, en esos momentos, el mercado del arte contemporáneo estaba dominado por Estados Unidos y Europa, es decir, por Occidente. Según Murakami, y tal como ha quedado reflejado en el capítulo anterior, muchos artistas japoneses antes de él habían adoptado dos posiciones: intensificar su carácter japonés o ignorarlo completamente, siempre para ajustarse al gusto occidental:

«el arte contemporáneo japonés tiene una historia larga tratando de esconder la salsa de soja. Quizás intensificarán el sabor para agradar al gusto occidental, o quizás simplemente tirarán la salsa de soja por la ventana y abrazarán incondicionalmente los gustos de la cocina francesa o italiana, convirtiéndose en los occidentales cuyos modelos de arte contemporáneo emulan».²

Vemos cómo en estas palabras Murakami reflexiona sobre algunas de las cuestiones planteadas en la primera parte de esta tesis: cómo algunos artistas japoneses han realizado de una manera consciente un proceso de japonsización para presentar su obra en Occidente, adaptándose al gusto occidental, mientras que otros han buscado situarse en la escena artística internacional desdibujando su identidad cultural para así, en cierto modo, occidentalizar su obra.

El artista, por tanto, desde el comienzo de su carrera fue consciente de que el mundo del arte seguía dominado por discursos dominantes impuestos desde Occidente. Por ello, y con el objetivo claro de triunfar, el artista ideó una estrategia para que su obra fuera accesible, no solo a un público japonés, sino también a un público no-japonés, especialmente euro-americano:

¹ Murakami, “Life as a Creator”, 130: «(...) At its core, my standard of ‘beauty’ is one cultivated by the Japan that has been my home since my birth in 1962. It is a core that is not easily shaken. The materials I have at my disposal are Japanese art history, *manga*, *anime*, *otakudom*, *J-POP* culture, postwar history, and imported accounts of contemporary art».

² *Ibid.*, 130: «Japanese contemporary art has a long history of trying to hide the soy sauce. Perhaps they’ll strengthen the flavour to please the foreign palette, or perhaps they’ll simply throw the soy sauce out of the window and unconditionally embrace the tastes of French or Italian cuisine, becoming the Westerners whose models of contemporary art they follow».

«Mi camino sigue los siguientes tres pasos: (1) Primero, obtener el reconocimiento in situ (Nueva York). Es más, ajustar el condimento para satisfacer las necesidades del lugar. (2) Con este reconocimiento a modo de paracaídas, realizaré mi aterrizaje de vuelta en Japón. Ajustaré ligeramente los condimentos hasta que sean japoneses. O quizás modificaré completamente las obras para satisfacer los gustos japoneses. (3) De nuevo en el extranjero, entraré en la batalla. En esta ocasión, realizaré una presentación que no rehúya de mi auténtica naturaleza de salsa de soja, pero que sea entendible para mi audiencia».³

Como vemos en las propias palabras del artista, Murakami ha buscado insertar su obra estratégicamente en el panorama del arte euro-americano. Por lo tanto, indudablemente, para entender su obra es necesario analizar cómo se sitúa en este panorama del arte occidental. Sin embargo, es necesario darse cuenta de que, en la propia estrategia del artista, está situarse dentro del panorama artístico de su propio país: en sus propias raíces culturales y artísticas. Si su obra no se analiza desde estos dos puntos de vista, se correría el riesgo de quedarse sólo en la superficie.

Leyendo estas palabras, y analizando la obra de Murakami, es evidente que su obra y su trayectoria pueden situarse dentro de esa larga tradición de la cultura y el arte japonés, explicada en la primera parte de esta tesis, en la que la cuestión sobre la definición de una «identidad auténticamente japonesa» ha estado muy presente desde el mismo momento en el que el país inició su modernidad a finales del siglo XIX. Se refleja también el hecho de que siempre esta «identidad auténticamente japonesa» ha estado determinada por cierta influencia occidental. Muchas de esas tradiciones culturales y artísticas propias, de las que emergen las obras y las propuestas teóricas de Murakami, como la pintura *nibonga* o el manga, han recibido a su vez una fuerte influencia occidental, reflejando el carácter híbrido de la cultura contemporánea japonesa. Estas manifestaciones culturales son un claro ejemplo de la habilidad que la cultura japonesa tiene para crear una manifestación específicamente propia partiendo de elementos foráneos. En las palabras de Murakami queda también reflejado otro aspecto interesante: ante la determinante presencia de los dictámenes del arte occidental («los relatos importados del arte contemporáneo») el artista japonés toma las riendas, deja de ser un receptor pasivo de esas imposiciones y, tomando un papel activo como parte de una estrategia artística, decide qué grado de adaptación a lo occidental estará presente en su obra.

³ *Ibid.*, 131. «My path follows these three steps: «(1) First, gain recognition on site (New York). Furthermore, adjust the flavoring to meet the needs of the venue. (2) With this recognition as my parachute, I will make my landing back in Japan. Slightly adjust the flavorings until they are Japanese. Or perhaps entirely modify the works to meet Japanese tastes. (3) Back overseas, into the fray. This time, I will make a presentation that doesn't shy away from my true soy sauce nature, but is understandable to my audience».

Capítulo 3: Años de formación e inicio de la carrera artística de Murakami Takashi (1980-2000). De Japón a Occidente y de Occidente a Japón

En este capítulo se va a analizar la carrera de Murakami Takashi desde sus años de formación hasta el final de la década de 1990, años en los que poco a poco el artista logró consolidarse en la escena internacional del arte. Quedará reflejado también cómo en esta fase es crucial el trabajo de una serie de comisarios y críticos que van poniendo el foco sobre el artista japonés y su obra, lo que hará que el valor de sus propuestas vaya *in crescendo*.

A través de las exposiciones en las que va participando, tanto individuales como colectivas, y los juicios críticos e interpretativos acerca de su obra, en la década de 1990 se van consolidando una serie de ideas sobre Murakami y sus propuestas en la recepción crítica de su actividad creadora. Por un lado se va a encuadrar la obra de Murakami en una nueva vertiente del arte Pop: un grupo de artistas japoneses que comenzaron a emerger a principios de la década de 1990 y cuya obra responde a los cambios experimentados por la sociedad japonesa desde los años 70 del siglo pasado: la transformación de Japón en una sociedad postindustrial y la consolidación de una cultura del consumo.⁴ Uno de los aspectos que se resalta con frecuencia sobre Murakami en estos años es el de la idea de la vinculación de sus propuestas con la cultura popular de masas de Japón, pero también con la cultura de consumo y el mundo del *marketing* y la publicidad. Una idea que va calando es la de la apropiación y modificación o manipulación que el artista japonés realiza de estos lenguajes, como una estrategia para destacar la especificidad y las contradicciones de la sociedad y la cultura japonesa: «Aunque la obra de Murakami está apuntalada por la cultura de masas, lo más notable es en realidad la personalización y la manipulación (cuando entran en contacto con una cultura nacional específica)».⁵

Otro aspecto que domina la valoración de las propuestas murakamianas en este período es el de vincularlas con el discurso del hibridismo, que estaba muy vigente en la década de 1990. Se consolida esa idea de que en sus propuestas Murakami ofrece copias de la cultura occidental en las que la copia se parece, pero no llega a ser igual que el original. Esta idea se repite especialmente al hablar del personaje *Sr. Dob* que comenzó a dominar la producción artística de Murakami en la segunda mitad de la década de 1990.⁶ En 1997 la crítica de arte Matsui Midori escribía:

«La creación de Dob, un personaje de animación singular, cuyos rasgos remiten a aquellos de Mickey Mouse y del héroe de animación japonesa Astro Boy, pero sin

⁴ Matsui Midori, "Tokyo Pop", *Flash Art* 30, n° 197 (1997): 110.

⁵ Guido Molinari, "Takashi Murakami", *Flash Art International*, 199 (abril 1998): 106. «While Murakami's work is underpinned by mass culture, it is actually personalization and manipulation –as they come into contact with a specific national culture- which is to the fore».

⁶ Paul Schimmel, "Making Murakami", en *©Murakami*, dir. Paul Schimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007), 65.

identificarse realmente con ninguno de ellos, reclamaban con atrevimiento la superación por parte de Murakami del complejo de los animadores japoneses hacia Disney, a la vez que representa una afrenta a la ansiedad sentida por los artistas contemporáneos japoneses por demostrar su interioridad espiritual como prueba de su legítima “modernidad”».7

En una entrevista realizada al artista japonés en 1998 se resaltaba cómo su personaje Sr. Dob, era una especie de quiero-y-no-puedo Mickey Mouse, reflejo de cómo la sociedad contemporánea japonesa dependía de la cultura norteamericana: «Sr. Dob, quien se parece vagamente a Mickey Mouse, no es sólo un símbolo de la cultura *anime*, sino también de una particular sensibilidad japonesa caracterizada por la envidia y la competitividad hacia la cultura popular americana».8 Vamos viendo cómo a medida que Murakami va obteniendo un mayor éxito en las críticas hacia su obra se va resaltando el carácter híbrido, es decir no original, de la estética de la animación japonesa que es interpretada como deudora de la animación norteamericana:

«La animación japonesa, que se inspira tanto en imágenes de la cultura pop americana como japonesa, es ya reconocida como un estilo de pleno derecho, y ha producido una industria cultural para rivalizar con Disney y Hanna-Barbera. El estilo se ha hecho tan generalizado, que incluso Disney ha asimilado elementos del *Japanime* en sus producciones de animación. (...) El efecto que produce ver estas figuras híbridas de *Japanime* fuera de Japón es el de un error de reconocimiento, en el que lo que es extranjero es simultáneamente percibido como familiar».9

En relación con este discurso del hibridismo y la vinculación de Murakami con el arte Pop, vemos también cómo se consolida la idea, en el discurso crítico sobre su obra, que vincula a Murakami con Andy Warhol. En ocasiones esta asociación es interpretada como algo positivo, en otras ocasiones cómo algo negativo: Murakami sería un quiero-y-no-puedo de Warhol.

3.1 Años de formación (1980-1990)

Siempre que se habla o se escribe sobre Murakami Takashi se mencionan dos aspectos sobre su persona y su obra. Por un lado, se le describe como el «Andy Warhol» japonés, encuadrando su obra dentro de la estela del Pop Art warholiano. Por otro lado, siempre se

⁷ Matsui Midori, “Tokyo Pop”, *Flash Art* 30, 197 (1997): 110. «Murakami’s creation of a unique cartoon character DOB, whose features refer to those of Mickey Mouse and the Japanese cartoon hero Astro Boy without really identifying with either, cheekily claimed Murakami’s overcoming of the Japanese animators’ complex toward Disney, while affronting contemporary Japanese artist’s anxiousness to demonstrate his spiritual interiority as proof of his legitimate “modernity”».

⁸ Matsui Midori, “Takashi Murakami with Midori Matsui”, *Index Magazine*, 1998, último acceso 15 de Julio de 2015, http://www.indexmagazine.com/interviews/takashi_murakami.shtml: «“Mr. Dob”, who vaguely resembles Mickey Mouse, is not only a symbol of anime culture, but of the particularly Japanese sensibility that is characterized by an envy of and competitiveness toward American popular culture».

⁹ Munro Galloway, “Takashi Murakami: Marianne Boesky Gallery, New York”, *Exhibit 245* (abril 1999): 73. «Japanese animation, which draws on both American and Japanese pop imagery, is by now recognized as a style in its own right, and has produced a culture industry to rival Disney and Hanna-Barbera. The style has become so pervasive that even Disney has assimilated Japanime elements into its animated productions. (...) The effect of viewing these hybridized Japanime figures outside of Japan is one of mis-recognition, in which what is foreign is simultaneously perceived as familiar».

menciona su formación académica en la escuela de pintura tradicional japonesa o *nibonga*. Quizá se tratan estas dos cuestiones para resaltar el cambio radical entre el estilo de pintura en el que se formó, y el tipo de arte que realiza en la actualidad, ya que cuando uno visualiza el arte tradicional japonés, éste se nos presenta como radicalmente distinto a las obras de Andy Warhol. Para entender este salto, debemos entender dos cuestiones que ya han sido abordadas en el capítulo anterior: primero, los orígenes de la escuela *nibonga* y su presencia y repercusiones actuales en el mundo del arte japonés contemporáneo; por otro lado, la realidad del mundo del arte contemporáneo japonés, y en especial durante los años de formación de Murakami y sus primeros años como artista profesional.

La infancia y adolescencia del artista corresponden a las décadas de 1960 y 1970, su educación universitaria se desarrolla durante la década de 1980, y su inicio en el mundo del arte como artista profesional se produce a principios de la década de 1990. Murakami, tanto en su obra temprana como en su definición del movimiento *Superflat*, realizó un análisis crítico de Japón desde la derrota en la contienda mundial, especialmente de su panorama cultural y artístico. Una de las constantes en su obra, y en especial en sus planteamientos teóricos, es la crítica hacia la influencia occidental en el panorama cultural japonés desde la posguerra, una influencia que en muchos momentos es una clara dependencia. Otra de las cuestiones que preocupaban a Murakami desde sus comienzos es el mercado del arte contemporáneo en Japón, que era de poca importancia. Ambas cuestiones, la relación del arte japonés con el panorama internacional y las cuestiones del mercado interno del arte, también fueron importantes en el desarrollo y consolidación de un arte de vanguardia tras la posguerra, durante la década de los 60 y 70 del siglo pasado. Por ello es necesario aportar aquí unos breves apuntes sobre cuál era el panorama en el que Murakami creció y que más tarde ha criticado. En el catálogo de su gran exposición retrospectiva, Paul Schimmel ofrece una panorámica de la infancia y los primeros años de formación del artista.¹⁰

Murakami Takashi estudió Bellas Artes en la *Tókyó Geijutsu Daigaku*, Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio que, curiosamente, es la heredera de la Escuela de Bellas Artes de Tokio que fue fundada por Fenollosa y Okakura en el siglo XIX. Aunque quizá sea una cita larga, merece la pena incluir aquí la presentación que ofrece la universidad sobre su programa de pintura japonesa, en el que busca establecer una conexión con los orígenes de la pintura *nibonga*, presentándose como heredero de la filosofía original de esta institución y a la vez marcando una proyección hacia el futuro:

«Además de promocionar la creatividad en la pintura moderna, la formación y la investigación en el curso de Pintura Japonesa del Departamento de Pintura también se

¹⁰ Schimmel, "Making Murakami", 53-79.

enfoca hacia la transmisión y el refinamiento de las técnicas tradicionales y el espíritu del arte japonés. Esta filosofía concuerda con la filosofía adoptada con el establecimiento en 1887 del antecesor de la *Tōkyō Geijutsu Daigaku*, la Escuela de Bellas Artes de Tokio, y representa una piedra de toque para los artistas del presente y aquellos involucrados en la educación artística. El enfoque tradicional hacia la creación de obras pictóricas contemporáneas ha ayudado a formar a numerosos artistas e investigadores excepcionales estableciendo una escuela japonesa de pintura, que incluye una variedad de elementos pero que a su vez mantiene un carácter distintivo. El entorno contemporáneo –no sólo para la pintura japonesa, sino para todo Japón– está experimentando un cambio espectacular dentro del contexto global, trayendo consigo impresionantes cambios en los valores y estilos de vida. En este contexto de transformación internacional, el Curso de Pintura Japonesa del Departamento de Pintura busca formar a jóvenes artistas e investigadores que entiendan cómo se desarrollaron los materiales y la consciencia que caracterizan a la pintura japonesa, y que sean capaces de aportar una visión aguda e interesada a cuestiones relacionadas con la pintura y la expresión contemporáneas, contribuyendo así a asegurar un futuro para la pintura japonesa. Esto representa también la filosofía que subyace bajo el programa en su conjunto. Este conocimiento y consideración profundo hacia las tradiciones y la cultura propias representa simultáneamente una indagación profunda en la naturaleza de la expresión y el primer paso hacia su verdadera internacionalización».¹¹

Es interesante ver cómo, en estas palabras, están presentes cuestiones que se han planteado aquí en los capítulos anteriores: la construcción y difusión de una determinada idea de identidad japonesa y su reflejo en el arte, su carácter distintivo y singular, la existencia de un «espíritu del arte japonés», el reforzamiento de las tradiciones y la cultura propias, pero a la vez, el énfasis en un enfoque de internacionalización y globalización que no hacen perder ese carácter distintivo, o la proyección hacia el futuro de las tradiciones culturales. Este peso de la tradición no impide, según el programa de esta universidad, la realización de una pintura completamente contemporánea, es decir, no es un estilo pictórico estancado en el pasado, sino que fomenta la creatividad, y no la mera repetición de fórmulas caducas, y que además es un lenguaje que puede servir para el futuro, y que según esta presentación, puede propiciar una «verdadera internacionalización». Estas pretensiones no son, en general, aceptadas en Occidente, que en

¹¹ “Department of Painting. Japanese Painting”. *Tokyo Geijutsu Daigaku*, último acceso 28 de mayo de 2015, <http://www.geidai.ac.jp/english/art/painting>: «In addition to promoting creativity in modern painting, education and research within the Painting Department’s Japanese Painting Course also focuses on handing down and refining the traditional techniques and spirit of Japanese art. This philosophy is consistent with the philosophy adopted with the establishment in 1887 of Tokyo Geijutsu Daigaku’s predecessor, the Tokyo Fine Arts School, and represents a touchstone for today’s artists and those involved in artistic education. The tradition-based approach toward the creation of contemporary paintings has helped nurture numerous outstanding artists and researchers by establishing a Japanese school of painting, which includes a variety of elements yet maintains a distinctive character. The contemporary environment – not just for Japanese art, but all of Japan – is undergoing dramatic change within a global context, bringing with it dramatic changes in values and lifestyles. In this context of international transformation, the Painting Department’s Japanese Painting Course seeks to train young artists and researchers who understand how the materials and awareness that characterize Japanese painting came to be and who are capable of bringing a keen, interested eye to issues related to contemporary painting and expression, thereby helping to ensure a future for Japanese painting. This also represents the philosophy underlying the program as a whole. This deep understanding and consideration of one’s own traditions and culture simultaneously represents a profound inquiry into the nature of expression and a first step toward true internationalization».

general encasilla este tipo de pintura dentro de la tradición. Es habitual que las reseñas críticas sobre Murakami mencionen su formación en *nibonga*, que suele ser descrita en estas valoraciones como «una escuela pictórica del siglo XIX», negando implícitamente cualquier posibilidad de modernización o evolución en este estilo pictórico, que queda así anclado en el pasado.

Por otro lado, es curioso que en este texto de presentación del programa educativo de pintura *nibonga* no se mencione cómo en el origen de la pintura *nibonga* estuvo presente un impulso renovador, resultado de la adaptación de algunos aspectos de las escuelas pictóricas de la tradición japonesa con técnicas importadas de la pintura occidental. Es interesante resaltar cómo, aún hoy, se la ensalza como representativa y continuadora de lo que se ha venido en llamar un «espíritu del arte japonés» a pesar de tratarse de un ejemplo del carácter híbrido de la cultura japonesa.

Según el propio Murakami, a partir de la derrota en la Segunda Guerra Mundial, la pintura *nibonga* había contribuido a consolidar en el imaginario colectivo japonés una representación visual del sentimiento de identidad compartido del pueblo japonés, sentimiento que tras la derrota en la contienda mundial había costado mucho reconstruir.¹²

Debemos preguntarnos la razón por la que Murakami Takashi eligió el itinerario de la pintura *nibonga* al ingresar en la universidad. En un principio Murakami quería convertirse en dibujante de dibujos animados. Murakami pertenece a la generación de japoneses que se crió en los años 60 y 70 del siglo pasado, cuando Japón empezó a experimentar su crecimiento económico tras los años de la posguerra. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, con la ocupación norteamericana del archipiélago, Japón recibió la segunda gran oleada de influencia occidental desde finales del siglo XIX.¹³ Hacia la década de los 60, este crecimiento se tradujo, entre otros aspectos, en la consolidación de una industria del entretenimiento. La generación de los japoneses que se criaron en esta época fue la que comenzó a disfrutar de la televisión y de la industria del entretenimiento, a través de manifestaciones culturales como el manga (cómic), el *anime* (dibujos animados) o los videojuegos. Entre las series de *anime* que más le marcaron, destacan *Uchû senkan Yamato* (*Acorazado Espacial Yamato*), cuyo argumento, según las palabras de P. Schimmel, delataba un complejo sobre la derrota de Japón en la guerra.¹⁴ Otra de las series más populares durante su infancia fue *Time Bokan*, en la que la escena final de cada episodio solía ser una nube en forma de champiñón atómico.¹⁵

Murakami ingresó en el departamento de *nibonga* con la intención de, al abrigo de su especialización en este departamento, aprender recursos técnicos que le sirvieran para la creación

¹² Matsui Midori, "Toward a Definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami", en Amada Cruz, Dana Friis-Hansen y Matsui Midori, *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, (Annandale-on-Hudson, NY, and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams Inc., 1999), 23.

¹³ La ocupación norteamericana duró de 1945 a 1951.

¹⁴ Schimmel, "Making Murakami", 54.

¹⁵ *Ibid.*, 54-55.

de fondos para *anime*. De hecho, compaginó sus primeros años de estudios universitarios con clases de animación en una academia.¹⁶ En una conferencia, dictada en Londres en 2003, el artista ofrecía otra explicación: su deseo era en efecto dedicarse al mundo de la animación, sin embargo, según las propias palabras del artista, ya desde su etapa en el instituto fue consciente de que carecía de talento para esta disciplina, lo que le llevó a abandonar su sueño y finalmente decidir estudiar Bellas Artes.¹⁷ Es interesante ver cómo, en esta conferencia, el artista daba a entender que para él, en aquellos momentos, sacrificar una posible carrera en el mundo de la cultura y el entretenimiento popular por unos estudios universitarios en Bellas Artes fue un acto de resignación y compromiso. El artista, con sus palabras, dejaba quizá entrever cómo en Japón la jerarquía que imperaba en Occidente, que separaba las Bellas Artes de otro tipo de artes, no se correspondía con la realidad japonesa. Estas serán cuestiones que Murakami desarrollará más adelante en su carrera. Lo que resulta quizá chocante, es que hiciera esta afirmación en una conferencia dictada en la Royal Academy of Arts.

El director que más le había impresionado e influido para que tomara su decisión de enfocarse hacia el mundo de la animación fue el gran director japonés Miyazaki Hayao. Quizá Murakami considerara que la completa formación técnica que ofrecía el departamento de *nibonga* le facilitaría los recursos adecuados para crear fondos de animación, como los que le habían impresionado tanto en los trabajos de Miyazaki. Paul Schimmel apunta otra posible razón: en el momento en el que Murakami ingresó en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio era más fácil entrar en el departamento de *nibonga* que en el de pintura al óleo.¹⁸ El propio artista, en la conferencia antes mencionada, corroboraba esta idea:

«En la facultad de arte me especialicé en pintura tradicional japonesa, simplemente porque el examen de acceso parecía ser más fácil que en los otros departamentos. Aún así, fui capaz de suspender el examen de acceso dos veces, consiguiéndolo finalmente en el tercer año, después permanecí allí como estudiante un total de 11 años hasta que me doctoré en pintura japonesa».¹⁹

A pesar de esta larga estancia como alumno en el departamento de *nibonga*, Murakami fue muy crítico con la enseñanza que recibía allí. El departamento de *nibonga* se había convertido en un departamento marginal, que simplemente formaba sus estudiantes como artesanos, y en el que la discusión intelectual sobre el arte era desdeñada.²⁰ A pesar de esta visión crítica, Murakami admiraba dos aspectos de esta escuela pictórica: por un lado, era el único caso de arte

¹⁶ *Ibid.*, 57.

¹⁷ Murakami, Takashi. "The Superflat Revolution." Conferencia. The Royal Academy of Arts, Londres, 2003, último acceso 28 de abril de 2015, <http://83.138.168.41/?lid=831>.

¹⁸ Schimmel, "Making Murakami", 57.

¹⁹ Murakami, "Superflat Revolution": «In art school, I specialized in traditional Japanese painting, just because the entrance exam seemed to be easier than other departments. I still managed to flunk the entrance exam twice, and finally made it the third year, then remained a student for a total of 11 years until I received a doctorate in Japanese painting».

²⁰ Matsui Midori, "Conversation Days: New Art between 1991 and 1995", en *Public Offerings*, ed. Howard Singerman (New York and London: Thames and Hudson, 2001), 244.

contemporáneo japonés que gozaba de un amplísimo público y un importante número de coleccionistas; por otro, esta escuela pictórica había contribuido a reconstruir el sentido de identidad nacional, dañado tras la Segunda Guerra Mundial. Por ello, según Matsui Midori, Murakami permaneció en el departamento de *nibonga* para aprender los recursos técnicos y, en última instancia, formular una alternativa pictórica a esta escuela.²¹

Finalmente, Murakami pospondría tanto su idea inicial de dedicarse a la industria de la animación (aunque temporalmente²²), como su especialización en pintura *nibonga*. Sin embargo, ambos mundos han seguido influyendo en su obra artística hasta la actualidad. Según Shimmel, de su estudio de la animación aprendió por un lado la complejidad de la creación de personajes, fondos y composiciones dinámicas, y por otro lado, la utilidad de trabajar en equipo. De sus estudios de *nibonga* aprendió distintas técnicas artísticas, en el uso de colores y materiales, que luego aplicaría a su obra.²³ Muchas de sus obras a partir de la década de los 90 yuxtapondrán sus característicos personajes inspirados en el manga y el *anime*, sobre unos fondos que nos remiten al perfeccionamiento técnico característico de la pintura *nibonga*.

Ya antes de finalizar sus estudios de doctorado en *nibonga*, en 1993, Murakami había decidido dedicarse a la práctica artística de vanguardia.²⁴ Al igual que muchos de sus compañeros de universidad, Murakami estaba muy decepcionado con la formación que estaba recibiendo, que le parecía bastante anticuada y poco estimulante. Ante la ausencia de una dirección clara y de un discurso crítico relevante en el arte contemporáneo japonés, muchos de estos jóvenes artistas de la generación de Murakami buscaron inspiración en el mundo de la cultura popular y la subcultura, y en la estética del manga y del *anime*.

El momento en que Murakami decide inclinarse por un arte de tipo vanguardista corresponde, como ya ha quedado reflejado en páginas anteriores, con el momento en que el arte japonés contemporáneo comenzó a gozar de un mayor reconocimiento internacional, a pesar de la precariedad del entramado del mundo del arte contemporáneo en Japón. Por otro lado, los años 90, fueron unos años complejos para la sociedad japonesa.

Una vez abandonado el campo de *nibonga*, Murakami empezó a ejercer su práctica artística profesional con unas obras que se encuadran dentro del movimiento de los simulacionistas del Neo Pop, movimiento que, al igual que los artistas apropiacionistas norteamericanos, empleaban productos de consumo para desmitificarlos mediante una modificación cargada de sarcasmo.²⁵ El

²¹ *Ibid.*, 243.

²² A pesar de esto, Murakami nunca apartó completamente este deseo, y a lo largo de su carrera ha estado implicado en la creación y producción de dibujos animados, como la pequeña película titulada *Superflat Monogram* producida en paralelo con su colaboración con la marca Louis Vuitton. Además, recientemente Murakami ha finalizado la producción de una película de imagen real en la que la animación ocupa un lugar importante. Esta película, titulada *Jellyfish Eyes*, ha sido estrenada en 2015.

²³ Shimmel, "Making Murakami", 58.

²⁴ *Ibid.*, 58.

²⁵ Matsui Midori, mencionado en Yoshitake Mika, "The Meaning of the Nonsense of Excess", en ©*Murakami*, dir. Paul Shimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007), 115.

término «simulacionistas» en relación al arte japonés fue acuñado por el crítico de arte Sawaragi Noi en un artículo publicado en la revista *Bijutsu Techô* para referirse a la obra de artistas como Nakahara Kôdai, Chiezô Tarô, Yanagi Yukinori y Yanobe Kenji.²⁶ Tanto Sawaragi como la revista de arte *Bijutsu Techô* fueron clave en la consolidación del movimiento Neo Pop. Por lo tanto, a principios de los 90, Murakami emerge como un artista integrante de este nuevo movimiento artístico junto con artistas que simulan en sus obras el vocabulario visual de la cultura contemporánea japonesa.

Tal y como explica Matsui Midori, ente los años 1989 y 1992 surgió una nueva generación de jóvenes artistas (la mayoría vinculados a la *Tôkyô Geijutsu Daigaku*), críticos, comisarios y galeristas, nacidos a principios de la década de 1960, cuya práctica estaba estrechamente vinculada al mundo de la subcultura y al uso de iconos de la cultura pop japonesa. Perteneían a la generación de japoneses cuya infancia y adolescencia había tenido como telón de fondo el progresivo crecimiento económico del país y la consolidación de una

sólida sociedad del consumo.²⁷ Murakami, junto con algunos de sus compañeros de universidad, como Kurosawa Shin, Nishihara Min y Ozawa Tsuyoshi, estaban decepcionados con la educación académica que recibían en la universidad tokiota. El programa académico les parecía anticuado y con un profesorado solo preocupado en la enseñanza de recursos técnicos. En medio de este panorama desolador, en busca de una nueva estética, buscaron inspiración en el mundo de la subcultura urbana.

Según Alexandra Munroe, esta generación de artistas

de principios de los 90 estaba empezando a liberarse de las rígidas imposiciones de la sociedad japonesa y su ambiente

artístico, esforzándose por crear una identidad contemporánea y global para Japón, cuestionando la autoridad del sistema establecido. Estos artistas encontraron una novedosa sensación de libertad para innovar en su obra y reflexionar sobre la sociedad japonesa contemporánea.²⁸

Imagen 18. Murakami Takashi.
Polyrhythm (1991)

Imagen 19. Murakami Takashi.
Polyrhythm Boat (1991)

²⁶ *Ibid.*, 114.

²⁷ Matsui Midori, "Conversation Days", 244-245.

²⁸ Munroe, "Wandering position", 74.

A principios de los años 90 Murakami se adentra en la práctica de arte vanguardista con la intención de realizar una crítica de la sociedad contemporánea japonesa. Sus primeras obras se encuadran dentro de la línea del apropiacionismo. En ellas hacía uso de productos de consumo para desmitificarlos a través de una modificación cargada de sarcasmo y de crítica a la sociedad japonesa contemporánea y su relación de dependencia con los Estados Unidos.²⁹ Matsui Midori sitúa esta fase inicial de la obra de Murakami dentro del desarrollo del Neo Pop, definido por el crítico Sawaragi Noi y el editor Kusumi Kiyoshi en la revista *Bijutsu Techō* en 1992, como ya ha sido mencionado.³⁰ Este movimiento japonés era entendido como la alternativa al Neo Geo norteamericano, un movimiento en el que se encuadraban artistas como Peter Halley o Jeff Koons quienes, en los años 80 del siglo pasado, basaban su práctica artística en el apropiacionismo y la parodia (influidos por el Pop Art, el arte Minimal y el Op Art), para criticar la mecanización y el comercialismo del mundo moderno.³¹ El Neo Pop japonés se servía del mundo cultural de los *otaku*, un grupo marginalizado del grueso de la sociedad japonesa: su estética, sus sensibilidades y sus métodos creativos.³² A partir de la influencia de las teorías de Sawaragi sobre el Neo Pop, Murakami definió a final de la década de 1990 el Po+Ku, que debía ser una versión japonesa del Pop Art y una nueva estética y actitud creativa que fuera propiamente japonesa. Po+Ku representaba la combinación de Pop y *Otaku*, y denotaba «una sensibilidad post-*otaku*»³³:

«Con la nueva lectura de Murakami, la idea de Pop se transformó. Ya no era una apropiación audaz de iconos culturales o su monumentalización estética en un diseño de contornos precisos, “Pop” ahora significa un punto de vista y un principio de la producción de individuos marginalizados, fortalecidos por un análisis reflexivo de su situación y su ímpetu creativo. Murakami aseveró que esta nueva postura creativa puede representar un género artístico único, “Hecho en Japón”, en respuesta al caos y la vacuidad de Tokio».³⁴

²⁹ Yoshitake, “The Meaning of the Nonsense”, 113. El artículo de Sawaragi Noi se titulaba “Roripoppu-sono saishōgen no seimei” (*Bijutsu Techō* 44, nº 651, marzo 1992)

³⁰ Matsui Midori, “Murakami Matrix: Takashi Murakami’s Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture”. En ©*Murakami*, dir. Paul Schimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007), 85.

³¹ “Neo-Geo”, Tate, último acceso 8 de febrero de 2015, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/neo-geo>.

³² Para profundizar más en el concepto *otaku*, ver: Azuma Hiroki. *Otaku: Japan’s Database Animals* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2009); Sharon Kinsella, “Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement”, *Journal of Japanese Studies* 24, nº 2 (verano 1998): 289–316; Thomas LaMarre, “An Introduction to Otaku Movement”, *EnterText* 4, nº 1 (2004-2005): 151-187; Thomas LaMarre, “Otaku Movement”, en *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, ed. Harry Harrotunian y Yoda Tomiko (Durham: Duke University Press, 2006), 358–94; Thomas LaMarre, Azuma Hiroki, Furuhashi Yuriko y Marc Steinberg, “The Animalization of Otaku Culture”, *Mechademia* 2 (2007): 175–187; Mark Wheeler MacWilliams, ed. *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* (Armonk, N.Y.: Sharpe, 2008); Eric Nakamura, “The Year Otaku Broke”, *Artext*, nº 73 (mayo 2001): 36-33; Frederik L.Schodt, *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga* (Berkeley: Stone Bridge Press, 1999); Marc Steinberg, “Otaku Consumption, Superflat Art and the Return to Edo”, *Japan Forum* 16, no. 3 (2004): 449–471.

³³ Matsui, “Murakami Matrix”, 95.

³⁴ *Ibid.*, 95: «With Murakami’s new reading, the idea of Pop was transformed. No longer a cool appropriation of cultura icons or their aesthetic monumentalization in a hard-edged design, “Pop” now signifies a standpoint and principle of the production of marginalized individuals empowered by a reflexive analysis of their situation and creative impetus. Murakami asserted that this new creative position can form an unique artistic genre, “Made in Japan”, in response to Tokyo’s chaos and emptiness».

A este período pertenecen obras como la pieza *Polyrhythm* (1991), en las que empleaba soldados de juguete fabricados por la empresa japonesa Tamiya y que representaban soldados norteamericanos de la Segunda Guerra Mundial. Estas pequeñas figuras, que invadían esculturas geométricas de fibra de vidrio de una sencillez casi minimalista, podían tener un doble significado. Por un lado, los soldados podían ser interpretados como un guiño nostálgico a los típicos juegos infantiles con estas figuritas. Por otro lado, podía ser una alusión a asuntos más oscuros, como el pasado militarista japonés,³⁵ o una referencia a la Segunda Guerra Mundial, la subsiguiente ocupación norteamericana, y las contradicciones existentes en la sociedad japonesa contemporánea relativa a este pasado no tan lejano. Las figuritas representan a soldados norteamericanos de infantería, a una escala de 1/35. Según las palabras del propio artista, recogidas por P. Schimmel:

«Sentía que debía entender la relación entre Japón y Estados Unidos. La razón era que, creciendo en Japón rodeado de imágenes de la Guerra de Vietnam y la Segunda Guerra Mundial en la televisión, me sentía enfrentado a la siguiente pregunta: “las contradicciones en este mundo son una realidad, pero si les damos la vuelta, quizá puedan convertirse en funcionales”».³⁶

Es decir, el carácter negativo de la relación de dependencia con los Estados Unidos tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, que indudablemente había afectado el desarrollo de Japón y había afectado a la identidad nacional e individual de los japoneses, podía ser transformado en algo positivo como fuerza creadora.

La obra *Polyrhythm* pertenece a una serie de obras en las que, por aquellas fechas el artista recurría a estas figuritas de juguete, y es quizá la pieza que se ha convertido en la más representativa de esta serie. Pero, por estas fechas, el artista realizó diversas obras en la misma línea como por ejemplo, *Polyrhythm Boat* (1991) o la instalación *Run About Confusion* (1991).³⁷

³⁵ Dana Friis-Hansen, “The Meaning of Murakami’s Nonsense: About “Japan” Itself”, en *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, por Cruz Amada, Midori Matsui y Dana Friis-Hansen (Annandale-on-Hudson, NY., and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams, Inc., 1999), 33.

³⁶ Murakami Takashi citado en Schimmel, “Making Murakami”, 60: «I felt that I had to understand the relationship between Japan and the U.S. The reason being that growing up swimming in images of the Vietnam War and World War II on television, I felt confronted by the question: “the contradictions in this world are a reality, but if we flip them around, perhaps they can become functional?”».

³⁷ La instalación *Run About Confusion* aparece reproducida en el catálogo de la exposición *Scream Against the Sky. Japanese Art after 1945*, editado por Alexandra Munroe, página 348.

En otro grupo de obras realizadas por las mismas fechas Murakami se apropiaba del logotipo y de la identidad como marca de Tamiya, sustituyendo el nombre de la empresa por el suyo propio (*Signboard Tamiya*, 1991; *Signboard Takashi*, 1992). En estas obras el artista tomaba el logotipo de esta importante empresa japonesa (Tamiya Inc. Co.), con una gran proyección internacional, dedicada a la fabricación de figuritas, modelos y maquetas a escala. El logotipo de esta marca está formado por dos estrellas blancas enmarcadas en sendos cuadrados, uno rojo y otro azul; bajo las estrellas, aparece el nombre Tamiya en letras mayúsculas. En una primera obra, (*Signboard TAMIYA*, 1991) Murakami tomaba el logotipo de Tamiya y, sin transformarlo, incluía sobre las estrellas y letras la representación de figuritas de soldados norteamericanos, como los fabricados por la propia empresa, y que además fueron empleados por Murakami en la obra *Polyrhythm*. En una fase siguiente en la transformación de este logotipo, (*Signboard TAMIYA*, 1992) las estrellas permanecían, pero el nombre de la marca aparecía tachado, en negro. Finalmente, en otra obra, (*Signboard TAKASHI*, 1992) las estrellas de Tamiya aparecían sobre dos recuadros, en esta ocasión amarillo y verde, y el nombre de marca Tamiya había sido sustituido, empleando la misma tipografía, por el nombre de pila del artista, bajo el cual aparecía la siguiente frase: «First in quality around the world» («Líder en calidad en todo el mundo»), el lema de Tamiya apropiado para promocionar una nueva marca, la marca Murakami.

Imagen 20. Murakami Takashi. *Signboard TAMIYA* (1992/2007)

Imagen 21. Murakami Takashi. *Signboard TAKASHI* (1992/2007)

En *Randoseru* (1991) se apropió de las típicas mochilas utilizadas en la actualidad por los escolares japoneses, pero empleando en su fabricación pieles de diversos animales, cuyo uso en algunos casos estaba prohibido. Las mochilas, todas de igual forma, pero cada una realizada en una piel y un color distinto, estaban dispuestas a intervalos regulares sobre una pared. Esta obra, aparentemente sencilla e inocente, estaba cargada de múltiples significados y a través de ella, de una forma sutil, el artista abordaba distintos problemas y contradicciones de la sociedad japonesa. En primer lugar, el empleo de las mochilas escolares nos remite al mundo infantil y a la presencia constante de objetos adorables en la cultura contemporánea japonesa. A través de este objeto de uso infantil, el artista sin embargo estaba haciendo una crítica del pasado militar japonés, ya que el

diseño de este objeto se remonta a un diseño militar de la era Meiji. De esta forma, hacía alusión a la pervivencia, según él, de elementos militaristas y simbología imperial vigente en la educación nacional. Además, Murakami hacía referencia al consumismo desaforado que había caracterizado a la sociedad japonesa desde los años 80 del siglo pasado.

Estas mochilas, que son de uso común en los colegios japoneses, en la obra de Murakami estaban realizadas en pieles de caimán, cobra, avestruz, hipopótamo y ballena. Con el uso de estas pieles hacía alusión a los objetos de lujo realizados en costosas pieles que eran consumidos desaforadamente, en especial en el Japón de la burbuja económica. Además, el artista hacía también

Imagen 22. Murakami Takashi. *Randoseru* (1991)

referencia a los *burakumin*, una casta social que desde el período Edo (1603-1868) se había especializado especialmente en el trabajo de pieles, y que precisamente por esta labor, considerada impura, había sido marginada a los niveles más bajos de la sociedad, casi convirtiéndose en intocables. En la actualidad, los descendientes de estos *burakumin* siguen estando un tanto segregados de la sociedad japonesa. Finalmente, Murakami hacía referencia a la actitud adoptada por Japón ante algunos temas medioambientales, como la pesca de ballenas. Muchas de estas pieles eran de animales que estaban en peligro de extinción. En el momento de realización de la obra, Japón no había firmado el Convenio sobre el Comercio Internacional de

Imagen 23. Murakami Takashi. *Randoseru* (detalle, 1991)

Especies Amenazadas (CITES).³⁸ El día de la inauguración de su exposición *Sansei no Hantai na no da* en la Gallery Hosomi Contemporary, Tokio (1991), donde se incluía esta obra, el artista organizó una ceremonia sintoísta de purificación por los animales sacrificados en la elaboración de las mochilas. El artista contrató los servicios de unos modelos que, vestidos como si trabajaran en una tienda de lujo, recibían a los invitados y les mostraban los «productos de lujo» que se exhibían en la sala. Mientras, un pinchadiscos amigo del artista ponía música pop americana de fondo.³⁹ En cierta medida, esta obra y la performance de la inauguración estaban anticipando su colaboración con la firma de lujo Louis Vuitton de la década posterior, en cuanto a la referencia a estas mochilas como mercancías de lujo al ser fabricadas en ese tipo de pieles.

³⁸ Friis-Hansen, "The Meaning of Murakami's Nonsense", 33.

³⁹ *Ibid.*, 36.

Estas alusiones al pasado militar de Japón que realiza Murakami en esta fase de su obra, deben ser entendidas dentro del contexto histórico y político japonés de los años 90, al que se ha hecho alusión en la primera parte de esta tesis; en especial, el cambio de actitud tras la muerte del emperador Hirohito. Según A. Munroe los artistas e intelectuales en este nuevo ambiente post-Showa recuperaron: «el coraje y la libertad para criticar el sistema, incluido al emperador».⁴⁰

Imagen 24: Murakami Takashi, *Sea Breeze*, (1992)

Muchas de las obras de Murakami de este período reflejan este cambio en la actitud de los japoneses hacia su pasado, y en este sentido se encuadran junto con la de otros artistas que en la década de los 90 también realizaron obra con un contenido político, como Yanagi Yukinori, Nagasawa Nobuo o Chiezô Tarô, en cuya obra vemos ejemplos de crítica irónica, reflexión sobre la sociedad y trasgresión de tabúes: imágenes relacionadas con el pasado militarista de Japón, imágenes apocalípticas, temática nacionalista...⁴¹

En este sentido se debe entender también una de las obras importantes de Murakami de este período, *Sea Breeze* (1992). En esta obra el artista dispuso 16 potentes lámparas, dispuestas en dos círculos contrapuestos de 8 lámparas cada uno, y albergadas en una gran caja con puertas enrollables a ambos lados. Cuando las puertas se abrían, el espectador se veía completamente deslumbrado por una potente ráfaga de luz que remitía al instante de la explosión atómica, antes de la destrucción masiva.⁴² Las luces se asemejaban a un cohete espacial, visto desde abajo, en el momento de despegue. En este sentido, y de una manera críptica, Murakami se estaba apropiando, tal como explica Matsui Midori, de una escena específica de una película de *anime*, *Royal Space Force: Wings of Honneamise*, producida por los estudios GAINAX (1987).⁴³

Durante la década de los 90, Murakami Takashi comenzó a reflexionar sobre dos conceptos recurrentes en la sociedad contemporánea de su país: *otaku* y *kawaii*. Por un lado *otaku*, el movimiento de los fans del *anime* y del manga, de un carácter marcadamente masculino, y por otro *kawaii*, el mundo de la «monada» (en inglés «cuteness»). Murakami propone, tal como quedará teorizado en su proyecto *Superflat* en la primera mitad de la década de 2000, que los conceptos de *kawaii* y *otaku* surgieron del trauma experimentado por la sociedad japonesa tras la

⁴⁰ Munroe, *Wandering position*, 72.

⁴¹ *Ibid.*, 72.

⁴² Schimmel, "Making Murakami", 62-63.

⁴³ Matsui, "Murakami Matrix", 89.

aniquilación producida por el bombardeo sobre Hiroshima y Nagasaki.⁴⁴ Son también resultado de la humillación, impotencia y subsiguiente infantilización que, según el artista, produjo en la sociedad japonesa la ocupación norteamericana.⁴⁵ Como resultado de este análisis, a finales de la segunda mitad de la década de los 90, Murakami comenzó a realizar obras que tomaban prestado del *anime* y del *manga* su expresión formal, y que aludían a los conceptos de *otaku* y *kawaii*. Debemos entender estas obras como una continuación de su práctica apropiacionista, aunque en este caso se apropia principalmente de una estética.

Murakami no era el único que, por aquellas fechas reflexionaba sobre la persistencia de la estética *kawaii* en la sociedad japonesa. En 1992, Sawaragi Noi, uno de los críticos de arte que con su trabajo contribuyó a la consolidación del movimiento Neo Pop japonés, reflexionaba en un artículo publicado en la revista americana *Flash Art*, sobre cómo existía una tendencia al estilo mono, adorable, tanto en objetos como obras de arte en Japón. Curiosamente, el título de este artículo, que en realidad es una conversación entre Sawaragi Noi y el comisario Nanjô Fumio, se titulaba *Peligrosamente adorable (Dangerously Cute)*. Es interesante ver cómo muchos aspectos sobre los que reflexiona Murakami y que son recogidos en sus propuestas teóricas, ya estaban en el ambiente artístico japonés de principios de los 90. Tanto artistas como críticos defendían el empleo de la cultura *kawaii* en el arte contemporáneo como una crítica hacia la sociedad japonesa. Junto a Murakami, artistas como Chiezô Tarô y críticos como Sawaragi Noi. Según Sawaragi, el propio emperador Hirohito, durante sus últimos años de reinado, se había convertido en un personaje «mono» con su imagen frágil y débil:

«El emperador Hirohito de la posguerra era muy popular entre la gente como un hombre anciano adorable. En un sentido, este carácter adorable era neutral, en otro, era controlador. ¿No se podría llamar a esto “reinado por monería” en vez de “reinado por poder”? Recuerda a una forma femenina de controlar; los objetos monos y el arte mono, de hecho, no tienen ninguna relación con el contexto del feminismo, pero reflejan la opresión del individualismo bajo el emperador en la democracia de posguerra».⁴⁶

Más adelante, Sawaragi continúa: «(...) si hay muchos objetos monos en Japón, los artistas no sólo deberían reflejar el objeto mono en su obra, sino también criticarlo porque este objeto de arte mono es un elemento importante en la estructura del sistema social dominante».⁴⁷

⁴⁴ Murakami Takashi, “Superflat Trilogy. Greetings you are alive”, en *Little Boy. The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, ed. Murakami Takashi (New York: Japan Society; New Haven y London: Yale University Press, 2005), 153.

⁴⁵ Dick Hebdige, “Flat Boy vs. Skinny: Takashi Murakami and the Battle of ‘Japan’”, en *@Murakami*, dir. Paul Shimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007), 41.

⁴⁶ Nanjô y Sawaragi, “Dangerously Cute”, 75: «The postwar emperor Hirohito was very popular among the peoples as a cute, old man. In one sense this cuteness was neutral, in another, it was controlling. Couldn’t one call this “rule by cuteness” rather than “rule by power”? It brings to mind a feminine way of controlling; cute objects and cute art actually do not have any relationship with the context of feminism, but they reflect the oppression of individualism under the emperor in postwar democracy».

⁴⁷ *Ibid.*, 77. «(...) if there are many cute objects in Japan, artists should not only reflect the cute object in their work, but also criticize it because this cute object d’art is an important element in the structure of the dominant social system».

Para Sawaragi el predominio de la cultura *kawaii*, la tendencia a sentirse atraído a objetos monos, era una tendencia peligrosa en la sociedad contemporánea japonesa. De ahí el título del artículo, *Peligrosamente adorable*.

Es en la década de los 90 cuando vemos aflorar en la obra de Murakami este estilo vinculado al concepto *kawaii*. Sus obras se van a poblar de personajes inventados por el propio artista, pero que podían haber sido tomados de alguna serie de dibujos animados o algún cómic. De hecho, ya en 1991, Murakami realizó su primera obra inspirada en el mundo de los dibujos animados. En este caso se apropió de los personajes de una popular serie titulada *Bakabon* (que significa «Tonto») y que fue muy popular en los años 70. En muchas obras de Murakami a partir de este momento encontraremos presentes estos personajes *kawaii*, como sus flores y champiñones, o las criaturas Kaikai y Kiki. Pero quizá el personaje más relevante sea Sr. Dob, personaje que es una combinación de Doraemon, el famoso gato-robot, y Sonic, el erizo mascota de Sega, con algunos elementos que recuerdan al ratón Mickey.⁴⁸ Dob, con sus múltiples transformaciones, se convirtió en el tema más recurrente de la obra de Murakami en la década de 2000, y ha sido empleado en la estrategia mercantil adoptada por el artista desde entonces.

Desde finales de los 90 el artista realizó una serie de esculturas que se inspiraban en las pequeñas figuritas que representan a los personajes favoritos de los *otaku*, que muchas veces tienen una clara connotación sexual, y que son objeto de sus fantasías. Sin embargo, las obras de Murakami representan personajes inventados por él a un tamaño mucho mayor. A este grupo de obras pertenecen *Miss Ko²* (1997), *Hiropon* (1997), *My Lonsesome Cowboy* (1998) y *Second Mision Project Ko²* (1998), obras que pronto fueron expuestas en Occidente, y que causaron gran impacto.⁴⁹

Por otro lado, es también por estas fechas, en 1996, una vez que regresa de Nueva York, cuando Murakami funda su Hiropon Factory en donde comienza a trabajar en la creación de sus obras de arte, y otros productos comerciales, con la colaboración de otros artistas, y en donde se empieza a perfilar el enfoque empresarial de su producción artística. En 1996 Murakami abrió la sede de Hiropon en Nueva York, y en 2001 Hiropon Factory se convertiría en Kaikai Kiki Co. Ltd.⁵⁰

⁴⁸ Schimmel, "Making Murakami", 65-67.

⁴⁹ Para ver el origen de estos personajes del proyecto *otaku*, ver: Schimmel, Making Murakami, 69-72.

⁵⁰ Murakami Takashi: "A message", Kaikai Kiki Co. Ltd. Último acceso 20 de julio de 2015, <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/message/>; Scott Rothkopf, "Takashi Murakami: Company Man", en ©Murakami, dir. Paul Schimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007), 147-148.

Imagen 25. Murakami Takashi,
Miss Ko² (1997)

Imagen 26. Murakami Takashi,
Hiropon (1997)

Imagen 27. Murakami Takashi, My
Lonesome Cowboy (1998)

3.2 Actividad expositiva de Murakami en los años 90 en Estados Unidos y Europa

Para llegar a entender el triunfo de Murakami en la escena internacional del arte en la década de 2000 debemos analizar con detenimiento cómo se desarrolló su actividad expositiva en Estados Unidos y Europa en la segunda mitad de la década de 1990. Analizando las exposiciones en las que el artista fue sucesivamente participando, queda patente el hecho de que en su consagración tuvieron un papel destacado una serie de comisarios quienes, a través de su labor comisarial y crítica, situaron a Murakami Takashi en la palestra. A partir de la década de 2000 será el propio artista el que ejercerá un papel fundamental en la promoción de su obra, a través de distintas medidas que serán analizadas en el siguiente capítulo, desempeñando un papel activo. Sin embargo, en la década de 1990 Murakami dependerá principalmente de la labor de otros. A pesar de ello, vamos a ver cómo ya en estos primeros años de su carrera comienza también su labor de comisario, presentando su obra junto con la de creadores japoneses en la escena internacional del arte, por lo tanto buscando desempeñar un papel activo en el modo en que su obra debía ser recibida e interpretada.

Por otro lado, a partir de su actividad expositiva debemos analizar cuál fue la recepción crítica de su obra. En esta fase inicial de su carrera y de su proyección internacional Murakami Takashi fue alineado con otros artistas japoneses que, aunque estilísticamente estaban realizando obra muy diferente, trataban temas sobre la identidad, como Yanagi Yukinori o Mori Mariko. Además, Murakami empieza a ser destacado por el carácter híbrido de su obra. Otra idea que domina la interpretación del artista en estos años, dentro del contexto del arte japonés contemporáneo, es la de que el arte japonés ha abandonado su dependencia o inferioridad respecto del arte occidental y está produciendo obra con un lenguaje propio y legítimo para la escena internacional. Ese lenguaje propio y específico es el que artistas como Murakami han desarrollado a partir de su inspiración en la cultura popular contemporánea.⁵¹

Ya desde finales de los años 80 el artista empezó a participar de forma regular en exposiciones tanto individuales como colectivas en Japón de forma regular, pero no es hasta el año 1995 cuando finalmente da el salto y comienza a exponer en Europa y Estados Unidos⁵²: además de varias exposiciones en Japón, tanto individuales como colectivas, el artista estuvo presente con sus obras en exposiciones colectivas en distintos países, desde Estados Unidos, a

⁵¹ Molinari, "Takashi Murakami", 106.

⁵² En el catálogo de la exposición ©*Murakami* se incluye un extenso curriculum del artista en el que se detalla su actividad expositiva, tanto en Japón como internacional.

Dinamarca, Finlandia o Italia.⁵³ Además, el artista tuvo sus dos primeras exposiciones individuales en Europa, que pudieron verse en Estocolmo y París.⁵⁴

Esta mayor presencia en el extranjero en su actividad expositiva está relacionada con la beca que el artista recibió del Asian Council para participar en el programa International Studio Program del P.S.1 Contemporary Art Center MOMA, que permitió al artista residir y trabajar durante un año (1994-1995) en Nueva York, e iniciar su carrera en el panorama internacional.⁵⁵ Su primera exposición en Nueva York tuvo lugar en la Fundación Ángel Orensanz, en 1995 y en 1996 en una exposición colectiva en la

galería neoyorquina Feature, en donde ya mostró los primeros ejemplos de sus obras en los que aparecía su reciente creación, el Sr. Dob.⁵⁶ A partir de esta fecha, Murakami Takashi intensificó su presencia en exposiciones tanto en Europa como en Estados Unidos, e indudablemente, esta mayor presencia vino acompañada de una mayor atención en las revistas de arte que, poco a poco, durante la década de los 90 fueron haciéndose eco de la carrera del artista japonés.

Murakami comienza a aparecer mencionado en revistas de arte internacionales incluso antes de haber finalizado sus estudios académicos, lo que nos indica cómo ya desde una época muy temprana la carrera del artista estuvo muy enfocada hacia la escena internacional. Debemos situar este deseo de proyección internacional, compartido por Murakami con un grupo amplio de artistas japoneses, dentro del fenómeno de la internacionalización (*kokusaika*) que fue promovido por el estado japonés en la década de los 80 y los 90 del siglo XX y cuyo principal objetivo, como ha sido explicado en el primer capítulo, era el difundir la cultura japonesa por el mundo. En el campo del arte este proceso de internacionalización quedó reflejado en el afán de un número creciente de artistas japoneses, entre los que se encontraba Murakami, de que su obra fuera presentada y reconocida en la escena internacional del arte. En 1997 un artículo en la revista canadiense *Parachute*, titulado *Contemporary Japanese Art. Young Artists, Consumer Culture and Internationalization*,⁵⁷ ya situaba la obra de Murakami dentro de este fenómeno de la internacionalización. Este fenómeno se vio favorecido, a su vez, por una mayor presencia del arte

Imagen 28. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami*, en Galerie Emmanuel Perrotin, París (1995).

⁵³ *Incidental Alterations: P.S.1 Studio Artists 1994-1995*, The Angel Orensanz Foundation, Nueva York; *Transculture*, 46 Bienal de Venecia, Venecia; *Japan Today*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca/Kunsterne Hus, Oslo/Liljevalchs Konsthall, Estocolmo/Wäinö Aaltonen Museum of Art, Turku, Finlandia.

⁵⁴ Galerie Emmanuel Perrotin, París; *Mr. Doomsday Balloon*, Ynglingagatan 1, Estocolmo.

⁵⁵ "National and International Studio Program", *Museum of Modern Art MoMA*, último acceso 15 de julio de 2015, http://www.moma.org/learn/resources/archives/ps1_studioprogram#1994.

⁵⁶ Schimmel, "Making Murakami", 65-66.

⁵⁷ Hara Makiko, "Contemporary Japanese Art: Young Artists, Consumer Culture and Internationalization", *Parachute*, nº 88 (1997): 36-42.

japonés contemporáneo en el extranjero, (fenómeno que ha sido estudiado en páginas anteriores). La autora del mencionado artículo de *Parachute*, Hara Makiko, resaltaba la coexistencia en Japón del deseo de internacionalización con la tendencia por resaltar la «japonesidad». Estas dos tendencias, en Japón, no son contrarias, sino que en muchos sentidos se complementan, tal y como ha sido explicado anteriormente en relación con las teorías de la hibridación y su aplicación en Japón. La autora, remitiéndose a teorías del sociólogo japonés Sugimoto Yoshio, planteaba la idea de que el internacionalismo en Japón, en cierto modo, sustentaba un cierto nacionalismo, y que algunos artistas japoneses habían tomado esta senda en su obra.⁵⁸

El inicio, por tanto, de la carrera internacional de Murakami se sitúa precisamente en ese momento, previamente analizado, en el que se había ido creando una escena favorable a la proyección internacional de los artistas de vanguardia japoneses, gracias a una serie de exposiciones colectivas y a una mayor presencia en las revistas de arte especializadas, y que dieron a conocer al público no-japonés la escena del arte contemporáneo nipón. Además, dentro de Japón se estaba produciendo también un proceso de re-evaluación de su propio arte contemporáneo, empezándose a valorar la producción de los artistas japoneses dejando ya de lado una supuesta dependencia respecto del arte occidental.

En general son unos años de optimismo, en el que el arte japonés de vanguardia empieza a ser altamente valorado. Este hecho era también percibido en la escena internacional del arte, y en la crítica artística podían leerse frases como: «Después de una larga obsesión por el arte occidental, los japoneses están realizando una mirada contemplativa e introspectiva, y están aceptando lo que encuentran»⁵⁹; o «El arte contemporáneo japonés, a lo largo de la última década, ha alcanzado finalmente la mayoría de edad. Ya no es infravalorado como “derivativo” o “retardatario”, los artistas japoneses tienen ahora un lugar respetado y un seguimiento en la vanguardia internacional».⁶⁰

Indudablemente esta situación favorable hacia el arte japonés de vanguardia favoreció enormemente a Murakami. Ya en los años 1992 y 1993 encontramos la presencia del artista japonés en revistas como *Flash Art*, *Artnews* o *Art in America*.

En este sentido, cabe destacar el número de la revista norteamericana *Flash Art*,⁶¹ (que ya ha sido mencionado con anterioridad en estas páginas), que en el año 1992 dedicó unas páginas especiales a la situación del arte contemporáneo japonés de aquel momento, resaltando a artistas ya consagrados (como On Kawara o Morimura Yasumasa) y artistas todavía en ese momento

⁵⁸ Hara Makiko, “Contemporary Japanese Art: Young Artists, Consumer Culture and Internationalization”, *Parachute*, nº 88 (1997): 37.

⁵⁹ Carol Luffy, “Japan: The Arcade Decade”, *ARTnews* 91 (julio 1992): 85. «After a long obsession with Western art, the Japanese are taking a contemplative look inward, and they are embracing what they find».

⁶⁰ Munroe, “Wandering Position”, 71: «Contemporary Japanese art has, over the last decade, finally come of age. No longer dismissed as “derivativo” or “retardataire”, Japanese artists now have a respected place and following in the international avantgarde».

⁶¹ *Flash Art*, vol. 25, nº 163, Marzo-Abril, 1992.

noveles, como era el caso del joven Murakami Takashi, quien era ya mencionado en tres de los artículos de dicho número. El primero escrito por la especialista en arte japonés Alexandra Munroe, el segundo una conversación mantenida entre los críticos de arte japoneses Sawaragi Noi y Nanjô Fumio, y el tercero escrito por el comisario Dana Friis-Hansen.

Munroe en su artículo *Wandering Position. Conceptual Art in the Post-Hirohito Era* destacaba el buen momento que estaba viviendo el arte japonés. Por un lado, el arte moderno estaba empezando a ser estudiado e investigado desde una perspectiva más seria y académica, dejando atrás prejuicios vinculados con ideas de centro y periferia. Por otro lado, un número creciente de artistas contemporáneos (Morimura Yasumasa, Miyajima Tatsuo o Sugimoto Hiroshi, entre otros) eran respetados internacionalmente. Este fenómeno lo situaba la autora dentro del marco de los discursos de la posmodernidad y el multiculturalismo, por el que se estaba empezando a valorar el arte de Japón (y de otras naciones anteriormente consideradas periféricas) por sus cualidades intrínsecas y no como arte derivativo o retardatario. Empleando las propias palabras de la autora, cargadas de optimismo y buenos augurios para el arte japonés en la escena internacional:

«El Siglo de Asia es inminente y Japón lo está liderando. La economía de Japón, en la actualidad la segunda más poderosa del mundo, puede que algún día eclipse a la de Estados Unidos. Conocemos el curso económico de Japón pero, ¿están tan claras o determinadas la dirección de su sociedad y su cultura? Hoy, intelectuales japoneses están trabajando para deconstruir el mito japonés –ese que proyecta al mundo exterior y que impone, como un código invisible, en su propia gente. Si Japón debe liderar, ¿qué principios o ideales defenderá? Japón, creen sus intelectuales, debe empezar a definirse en un lenguaje y unas formas desmitificadas; debe re-escribir sus reglas sociales y políticas que han perpetuado, por unos 1.500 años, los hábitos de conformidad nacional y aislamiento internacional. En su lucha por crear una identidad contemporánea y global, los artistas japoneses más jóvenes están usando su trabajo para desafiar y alterar la autoridad abrumadora de estos sistemas heredados. Al sentirse con mayor libertad para hacer lo inesperado, para ser iconoclastas, en la próxima década emergerá una crónica más seria y creativa sobre la sociedad, la cultura y la política japonesa».⁶²

En cierto sentido, Munroe, a pesar de su buena voluntad, continuaba con algunos de los estereotipos largamente establecidos sobre Japón y su cultura, al dar a entender que durante «1.500 años» el país había mantenido determinados valores sociales o políticos. Esta es la imagen estereotipada del Japón ancestral, que durante siglos pudo mantener una esencia inalterada.

⁶² Munroe, "Wandering Position", 74: «The Asian Century is imminent, and Japan is leading it. Japan's economy, now the world's second most powerful, may one day soon eclipse that of the U.S. We know Japan's economic course, but are its society's and culture's direction as clear or determined? Today, Japanese intellectuals are working to deconstruct the Japanese myth –that which it projects to the outside world and which it imposes, like an invisible code, on its own people. If Japan is to lead, what morals or ideals will it stand for? Japan, its intellectuals believe, must begin to define itself in a demystified language and form; it must re-write its social and political rules that have perpetuated, for some 1,500 years, the habits of national conformity and international isolation. In the struggle to create a contemporary, global identity, Japan's younger artists are using their work to challenge and upset the awesome authority of these inherited systems. As they feel freer to do the unexpected, to be iconoclastic, more sober and creative commentary on Japanese society, culture and politics will emerge in the coming decade».

En su artículo, Munroe resalta la figura de Murakami, entre un grupo de artistas jóvenes que hacia 1992 tenían entre 20 y 30 años,⁶³ y que estaban realizando obras de arte con un contenido de crítica política, como resultado del fin del período Showa con la muerte de Hirohito, que había sido un período según la autora en el que había reinado una:

«prohibición virtual sobre la verdad histórica para proteger la dignidad del cabeza de la estructura imperial dotando a toda la cultura del período Showa de posguerra de un sentido de inconclusión, de políticas suaves y sin poder, y que había inculcado en sus artistas una apatía hacia la protesta social».⁶⁴

Este grupo de artistas, entre los que Munroe incluye a Murakami, realizaban un tipo de obra caracterizada por la ironía crítica, el análisis social y por romper tabúes de la sociedad japonesa contemporánea. Para ello trataban temas como el militarismo, el nacionalismo, el racismo, y el medioambiente, por medio de los cuales buscaban poner en evidencia la hipocresía y el silencio cómplice de la sociedad respecto de estos temas que estaban presentes en la historia más reciente japonesa, pero de los que nadie hablaba.⁶⁵ Según Munroe, la obra de este grupo de artistas: «es una obra subversiva, anárquica, a menudo violenta, ligada a una comprensión crítica del nuevo papel global de Japón».⁶⁶

Aunque Munroe dedicaba más texto en este artículo a Morimura Yasumasa y Yanagi Yukinori, de Murakami (de quien no se incluía ninguna reproducción de su obra) resaltaba su tratamiento de la cultura *kawaii*, que según su interpretación, era una parodia de esta estética que dominaba (y domina) la cultura de consumo en Japón. Debemos recordar que en 1992 Murakami aún no había finalizado sus estudios de doctorado en pintura *nihonga*, por lo que se hace evidente cómo, antes de doctorarse, Murakami realizaba obras en las dos vertientes, aunque es la vertiente de vanguardia la que comienza a llamar la atención fuera de las fronteras japonesas.

En el mismo número de la revista *Flash Art* es en el que apareció publicada la conversación entre los críticos de arte japoneses Nanjô Fumio y Sawaragi Noi, mencionada anteriormente, y donde reflexionaban sobre la situación del arte japonés. En su diálogo, resaltaban la figura de Murakami por su tratamiento de la cultura de lo *kawaii* como una crítica a un rasgo distintivo de la cultura contemporánea japonesa, poniendo como ejemplo la obra *Randoseru Project* antes mencionada. Para Sawaragi, Murakami Takashi, entre otros artistas, era uno de los creadores más interesantes de la escena artística japonesa por crear obras que se movían un

⁶³ Munroe incluye a Murakami junto a los siguientes artistas: Enoki Chu, Nagasawa Nobuho, Yanagi Yukinori y Tarô Chiezo.

⁶⁴ Munroe, "Wandering Position", 72: «Virtual ban on historical truth to protect the dignity of the figurehead imperial structure lent the whole postwar Showa culture a sense of unresolve, of soft powerless politics, and instilled in its artists an apathy toward social protest».

⁶⁵ *Ibid.*, 72.

⁶⁶ *Ibid.*, 72: «is subversive, anarchic, often violent work, keyed to a critical understanding of Japan's new global role».

una zona limítrofe, en el borde, de conceptos como Japón y Occidente, o modernidad y asiático; artistas que estaban realizando un arte moderno, sin caer en ningún exotismo.⁶⁷

Dana Friis-Hansen, también en *Flash Art*, vinculaba ya plenamente la obra de Murakami a la cultura de consumo, destacando su uso de una estética infantil como lenguaje para realizar obra con un contenido de crítica política, poniendo como ejemplo, de nuevo, la obra *Randoseru Project* a través de la cual el artista evidenciaba cuestiones morales, culturales y medioambientales.⁶⁸

También en el año 1992, esta vez en la revista *Artnews*, Murakami aparece resaltado en un artículo titulado *Japan. The Arcade Decade*, escrito por Carol Lufty. La autora sitúa al artista dentro de un grupo de artistas jóvenes a los que llama «la generación del salón de los juegos recreativos», entre los que incluye a artistas como Yanobe Kenji o Nakahara Kôdai. En este artículo se encuadraban las obras de Murakami y estos otros artistas dentro de una tendencia a desarrollar nuevos lenguajes experimentales, inspirados en el mundo de la cultura popular japonesa, de los videojuegos y los cómics que formaron un componente importante en su juventud. Al buscar inspiración en esta cultura popular japonesa estaban tratando de definir un lenguaje artístico propiamente japonés, y no ya definido por el tira y afloja con lo occidental como, según la autora, habían hecho los artistas japoneses de la generación anterior, destacando a Morimura Yasumasa.⁶⁹ Empleando las palabras de un comisario japonés citado en el artículo: «Quieren saber por qué deben acatar una definición occidental de arte contemporáneo cuando su cultura no es occidental».⁷⁰

Es decir, la cultura contemporánea popular de Japón, encabezada por el manga y el *anime*, representaban manifestaciones culturales que eran interpretadas como auténticamente japonesas, y estos artistas estaban buscando inspiración en manifestaciones culturales propias, ajenas a lo occidental.⁷¹ Varios autores por estas fechas parecen coincidir en la idea de que los artistas de esta generación a principios de los años 90 estaban creando obras que podían clasificarse como japonesas, pero sin recurrir a los estereotipos del exotismo. Para ello recurrían a su propia cultura popular juvenil, lenguajes y manifestaciones culturales que eran vistas como propias y que, como resultado, producían obras «exclusivamente japonesas» pero que no tenían nada que ver con el arte tradicional japonés.⁷²

A. Munroe volvió a tener en cuenta a Murakami para la exposición que comisarió en el año 1994, titulada *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, previamente mencionada. Dicha

⁶⁷ Nanjô y Sawaragi, "Dangerously Cute", 75.

⁶⁸ Friis-Hansen, "Empire of Goods: Young Japanese Artists and the Commodity Culture", *Flash Art International*, nº 163 (marzo, 1992): 79.

⁶⁹ Carol Lufty, "Japan: The Arcade", 85.

⁷⁰ *Ibid.*, 85: «They want to know why Japanese have to abide by a Western definition of contemporary art when their culture is not Western».

⁷¹ Obviamente, no hay que olvidar que tanto el manga como el *anime* sí han recibido influencias occidentales.

⁷² Annette Mester, "English Summary", *Louisiana Revy* 35, 3 (Junio 1995): 88.

muestra, que tuvo lugar en 1994, fue clave para la mayor proyección y entendimiento del arte del siglo XX producido en Japón. Murakami no formó parte de los artistas expuestos pero la comisaria sí le incluyó en uno de los capítulos del catálogo, en los que se hacía una reflexión sobre el arte japonés de los años 80 y 90, y de sus perspectivas de futuro, titulado *Hinomaru Illumination: Japanese Art of the 1990s*. En este texto la comisaria volvía a reflexionar sobre el arte más reciente de ese momento, producido por artistas como Morimura Yasumasa o Yanagi Yukinori, como resultado del contexto del final de la era Showa en 1989 y el colapso de la burbuja económica a principios de los 90, tras el crecimiento exorbitado y ficticio de la economía japonesa de los 80. Como resultado de estos dos hechos cruciales en la historia reciente del país, numerosos artistas, tal y como recogía Munroe en su catálogo y volviendo a insistir en ideas previamente defendidas, habían comenzado a realizar un tipo de obra en el que hay un fuerte componente de crítica hacia los sistemas político, económico y social del país, empleando imágenes auto-referenciales y auto-críticas, estrechamente vinculadas al contexto japonés pero planteando su relevancia dentro del discurso internacional del arte, que les sirven para negar el carácter exótico y derivativo del arte moderno japonés.⁷³ El emperador Hirohito fue la figura que había liderado a la nación japonesa en su ofensiva imperialista, bajo cuyo mandato los soldados japoneses cometieron verdaderos crímenes inhumanos durante esos años; fue también el emperador que, tras la derrota (con su trágico final en Hiroshima y Nagasaki) tuvo que renunciar, frente a toda su nación, a su carácter divino; pero fue también el monarca que siguió estando a la cabeza de la nación sin tener que hacerse responsable de esos crímenes cometidos bajo su mandato. Tras su muerte, tal y como explica el historiador Fujitani Takashi se produjo un colapso de la historia, su significado y las verdades eternas que habían sido asumidas por la sociedad japonesa, es decir, un colapso de los valores y lo que él denomina un «aplanamiento de la cultura».⁷⁴

En este capítulo, Munroe continuaba las ideas planteadas en el artículo de la revista *Flash Art*, destacando la obra del Murakami de principios de los 90 como un ejemplo de una tendencia en el arte japonés contemporáneo de ese momento en la que diversos artistas reflexionaban sobre la imagen nacional y el proceso de construcción de una determinada imagen de identidad nacional, cuestionando e incluso parodiando potentes imágenes de la nación vinculadas a una idea de poder y autoridad. A través de sus creaciones, criticaban el militarismo japonés, los excesos de la economía nipona con sus graves consecuencias medioambientales, y la discriminación racial ejercida sobre sus vecinos asiáticos, realidades invisibles o no-verbalizadas de la sociedad contemporánea japonesa. Como ejemplo, Munroe proponía una de las instalaciones realizadas por Murakami (*Run About Confusion*, 1991) situada en la Universidad de

⁷³ Munroe, "Hinomaru Illumination", 341.

⁷⁴ Fujitani Takashi, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan* (Berkeley: University of California Press, 1998), 848.

Bellas Artes de Tokio, en un monumento conmemorativo dedicado a Naohiko Masaki, quien había sido director de la Universidad de Bellas Artes de Tokio y gestor de las artes durante el período Meiji. En esta instalación el artista empleaba figuritas de plástico que reproducían tanques norteamericanos, de nuevo producidos por la empresa Tamiya, y que había diseminado por el suelo en dicho monumento. Según Munroe, en esta obra Murakami parodiaba «la alianza entre la economía, la cultura y el militarismo».⁷⁵

En el año 1994 Murakami participó en una exposición colectiva en Nueva York, organizada por los grandes almacenes japoneses Takashimaya, para su tienda neoyorkina. El título de la exposición fue *Lest We Forget. On Nostalgia*.⁷⁶ Esta exposición agrupaba la obra de artistas japoneses con la de artistas occidentales: Morimura Yasumasa, Nakahashi Katsushige, Murakami Takashi, Christian Boltansky, Steven Evans, Charles LeDray, Annette Messenger y Ruth Watson. Es interesante el hecho de que sean unos grandes almacenes japoneses los que organizaran dicha exposición. Aunque en Occidente pueda parecer extraño, en Japón ha sido habitual el que grandes almacenes de importancia hayan estado involucrados en la organización de exposiciones de arte dentro de sus tiendas. Esta cuestión era destacada en el propio catálogo de la exposición, donde Lynn Gumpert, una de las comisarias de la exposición, afirmaba:

«Aquí [Estados Unidos], las “bellas artes” han permanecido muy habitualmente aisladas, marginadas, por voluntad propia, en galerías de arte, museos, salas de exposiciones corporativas o espacios alternativos. Para todos aquellos que hayan viajado a Japón, o son conscientes de las diferencias en la percepción cultural sobre el papel del arte, un lugar de exhibición en una tienda no es tan sorprendente. ¿No puede considerarse tal lugar como otro nuevo tipo de espacio alternativo?».⁷⁷

Takashimaya fue uno de los primeros grandes almacenes japoneses en abrir una sección dedicada a la exhibición y venta de arte, en el año 1909. Los grandes almacenes japoneses no sólo vendían obras de las artes tradicionales de Japón, sino que también fueron responsables de la organización de exposiciones temporales, en las que se mostraba al público obras de arte occidental u obras de arte japonés contemporáneo, no con un objetivo comercial, sino simplemente actuando como centros para la difusión de distintas manifestaciones artísticas. Takashimaya, por ejemplo, organizó exposiciones del grupo Gutai en 1957, 1960 y 1961. Estos grandes almacenes, además, promocionaban la labor de artistas, museos, etc. con la dotación de

⁷⁵ Munroe, “Hinomaru Illumination”, 348.

⁷⁶ *Lest We Forget. On Nostalgia*. The Gallery at Takashimaya. (Nueva York) Comisariada por Thomas W. Sokolowsky y Lynn Gumpert (18 de mayo-9 de julio de 1994).

⁷⁷ Lynn Gumpert, “Introduction”, en *Lest We Forget: On Nostalgia*, por Thomas W. Sokolowski y Lynn Gumpert (Nueva York: Takashimaya, 1994), 5: «Here, the “fine arts” have most often remained isolated, ghettoized, by choice, in fine arts galleries, museums, corporate exhibition halls or alternative spaces. For those who have traveled to Japan, or who are aware of the differences in cultural perceptions of the role of art, a venue in store is not that startling. Cannot such a venue be thought of as another, new kind of alternative space?».

becas y ayudas económicas entregadas por la Takashimaya Charitable Trust for Art and Culture.⁷⁸ Los almacenes Takashimaya exportaron esta práctica a su sede de Nueva York, en la que abrieron una galería en su sede en el año 1993.⁷⁹ La existencia de galerías de arte en grandes almacenes en Japón debía situarse en el contexto del mundo del arte japonés contemporáneo que, como ya ha sido explicado en páginas anteriores, era en muchos aspectos distintos al occidental. Para la comisaria de la exposición, aunque esta práctica pudiera parecer extraña a ojos occidentales, podía servir como modelo o ejemplo a finales del siglo XX en Occidente, ofreciendo nuevos e innovadores modelos para la exhibición de arte:

«en vez de simplemente criticar esas prácticas como extrañas, estrictamente comerciales y carentes de interés, nosotros aquí en Occidente deberíamos quizá aprender de su ejemplo. La Galería en Takashimaya es, en particular, un curioso híbrido de espacio expositivo privado dotado de una misión educativa y una galería comercial, una idea innovadora tanto para Estados Unidos como para Japón, y que, a medida que nos acercamos al siglo XXI, parece además oportuna».⁸⁰

Además, uno de los objetivos de esta galería encuadrada en el centro comercial en Nueva York era el de favorecer el intercambio intercultural entre Japón y Estados Unidos, mostrando no sólo exposiciones sobre las artes tradicionales de Japón, sino también de arte contemporáneo japonés, en ocasiones junto con arte contemporáneo norteamericano. Gumpert destacaba cómo, para muchos de los jóvenes artistas japoneses participantes, formar parte de estas exposiciones en Nueva York representaba la primera vez que su obra era mostrada en dicha ciudad. El intercambio entre artistas y comisarios, había supuesto para ambos la consolidación de nuevas percepciones multiculturales y nuevas perspectivas. A través de las exposiciones y los catálogos (en muchas ocasiones bilingües) se pretendía favorecer el conocimiento cultural mutuo.

El tema de la exposición era el de la nostalgia, que en la época posmoderna había cobrado vigencia: la mirada nostálgica hacia el pasado, que se materializaba en distintos medios (el cine, los docudramas de la televisión, los dioramas de los museos, el arte, etc.), y desde ese prisma se debía entender la obra de los artistas expuestos, tanto los japoneses como los occidentales.

«lo que distingue el ejercicio nostálgico incluso a día de hoy a finales del siglo XX es el sentimiento consumado de pérdida, una desafección al statu quo, un desencanto con el actual estado de las cosas, la necesidad de desagravio, aunque no necesariamente de repatriación. Aunque este descontento pueda ser completamente emocional, no deja de ser real incluso aunque resida principalmente en un reino idealizado. En efecto, el empleo del modo nostálgico se convierte, en suma, en un acto artístico no muy diferente a la creación o la *performance*».⁸¹

⁷⁸ *Ibid.*, 7-13.

⁷⁹ *Ibid.*, 4.

⁸⁰ *Ibid.*, 13: «Rather than simply criticizing such practices as bizarre, strictly commercial, and not of interest, we here in the West can perhaps learn from their example. The Gallery at Takashimaya is, in particular, a curious hybrid of corporate exhibition space with an educational mission and a commercial gallery, an innovative idea for both the U.S. and Japan, and, as we approach the twenty-first century, one that seems timely as well».

⁸¹ Thomas W. Sokolowski, "A New Song for Mignon", en *Lest We Forget: On Nostalgia*, Thomas W. Sokolowski y Lynn Gumpert (New York: Takashimaya: 1994), 24: «What distinguishes the exercise of the nostalgic mode even

A finales del siglo XX se percibía, tal y como quedaba señalado en el catálogo, cómo el sentimiento nostálgico había cobrado fuerza en Japón. Ese sentimiento nostálgico, en Japón, se materializaba en una mirada hacia el pasado, y especialmente al período Tokugawa, y a la afirmación de una serie de aspectos que se mantenían *in illo tempore*.⁸² En los años 80 y principios de los 90, enfrentados con el problema de la deflación y el estallido de la burbuja económica, se había intensificado la mirada nostálgica al pasado, materializado en los llamados «boom de Edo» (*Edo bûmu*) y el «boom del furusato» (*furusatu bûmu*). Por un lado, Edo se refiere aquí al período Tokugawa, el inmediatamente anterior a la apertura a Occidente del siglo XIX; por otro lado, el término *furusato*, se refería al lugar de nacimiento, el pueblo o ciudad natal, en definitiva a los orígenes y las raíces. Estos dos fenómenos, que estaban cargados del sentimiento nostálgico, en muchas ocasiones eran manipulados por la ideología de extrema derecha y los ultra-nacionalistas.

Los artistas japoneses presentados en la exposición, aunque pertenecientes a dos generaciones distintas eran representativos, según Sokolowsky, de una generación más joven de artistas de Japón en cuya obra se percibía en algunos casos una mirada al pasado, hacia «las raíces de las obsesiones, tanto personales como nacionales, sobre la “japonesidad”». ⁸³ Para Sokolowsky, en este sentido, se diferenciaban de los artistas presentados en la ya mencionada exposición *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, de 1989, en cuya obra no parecía existir esa mirada nostálgica. Los tres artistas japoneses presentados en *Lest We Forget* eran encuadrados dentro de una nueva generación que Sokolowsky relacionaba con la cultura *otaku*.

Es interesante ver cómo, en esta fase inicial de Murakami en su proyección internacional, ya se vinculaba su obra con el concepto de la “japonesidad”.⁸⁴ Respecto a Murakami, el breve catálogo de la exposición apuntaba:

«Las pinturas aparentemente minimalistas de Takashi Murakami no parecen encajar con comodidad en los parámetros de la exposición. Sin embargo, cuando se las lee como sinécdoques de la manifestación artística japonesa más tradicional, mejor dicho, nacionalista, *nihonga* o pintura de estilo japonés, se convierten en otra cosa. Liberadas de las empalagosas escenas domésticas que las decoran, son artísticamente reducidas al fondo dorado característico del género. Murakami parece estar diciendo: en lo fundamental son japonesas. Todo está ahí. En ese sentido, ¡su tenue lustre las convierte en patrones para la nostalgia de los 90!»⁸⁵

today at the end of the twentieth century is a consummate feeling of loss, a dissatisfaction with the status quo, a disillusionment with the present state of affairs, a need for reparation, although not necessarily for repatriation. While this discontentment might be totally emotional, it is no less real even though it resides primarily in an idealized realm. In effect, the employment of the nostalgic mode becomes, in sum, an artistic act not unlike creation or performance».

⁸² *Ibid.*, 26.

⁸³ *Ibid.*, 28: «the sources of both their personal as well as national obsessions with Japaneseness».

⁸⁴ Murakami presentó tres obras en esta exposición: *Nakamura and Murakami* (1992, pan de oro y laca sobre madera, 46 x 152 x 4 cm. Reproducida en el catálogo); *Rose-Gold* (1992, pan de oro y laca sobre madera, 125 x 125 x 6 cm.); *Rose-Platinum* (1992, lámina de platino y laca sobre madera, 125 x 125 x 6 cm.).

⁸⁵ *Ibid.*, 30-31: «Takashi Murakami's seemingly minimalist paintings appear to sit rather uncomfortably within the parameters of the exhibition. However, when read as synecdoches for the most traditional, nay nationalistic, form of Japanese Art, nihonga or Japanese style painting, they become something else. Unencumbered by the cloying

En el año 1995 Murakami participó en la Bienal de Venecia en una exposición colectiva titulada *Transculture*, mostrada en el Pabellón de Japón, y en la que se buscaba hacer hincapié en el concepto de la transculturalidad, y en el trasvase de influencias culturales en el mundo globalizado. En los años 90 se van consolidando los discursos sobre el hibridismo y las modernidades múltiples, en el contexto de una realidad global mucho más interconectada y susceptible a la absorción de distintas influencias de distintas procedencias. Es en este contexto en el que debemos entender esta exposición.

Tanto los comisarios de la exposición, Nanjô Fumio y Dana Friis-Hansen, como los distintos autores que colaboraron en el catálogo, resaltaban conceptos tales como la multiculturalidad, la hibridación y fertilización cruzada de lenguajes y culturas, o la desterritorialización, como rasgos definitorios del fin de siglo. A finales del siglo XX las fronteras, construcciones del siglo XIX, estaban empezando a desdibujarse y con ellas, la dicotomía centro-periferia y las relaciones de poder unidireccionales. A finales del milenio, el comisario japonés abogaba por un diálogo equitativo entre culturas:

«se han tornado necesarios los juicios de valor relativos, basados en situaciones regionales particulares. Históricamente, las jerarquías culturales han sido estructuradas de acuerdo al poder político y económico. En la situación actual, incluso los problemas económicos pueden ser reducidos a cuestiones culturales y es extremadamente importante el darse cuenta de las posibilidades del diálogo en igualdad de condiciones entre culturas diferentes».⁸⁶

Para Nanjô, esta nueva situación se veía reflejada también en el campo de las artes, entre otros aspectos, en la pérdida de la hegemonía del lenguaje universal del proyecto moderno, la aparición de nuevos centros artísticos situados en las periferias, que contribuían a la internacionalización del mundo del arte, o el reconocimiento de la multiplicidad de influencias accesibles a los artistas en la «aldea global», que favorecían la manipulación y apropiación ilimitada de iconos culturales, cualquiera que fuera su origen.⁸⁷

A pesar del optimismo transmitido por los comisarios ante este cuestionamiento de la hegemonía occidental y las posibilidades que, especialmente para el campo de la cultura y las artes en particular, auguraban para el nuevo milenio, también se mostraban cautos en algunos sentidos.

domestic scenes which decorate them, they are artistically stripped bare, down to the gold ground common to the genre. Murakami seems to be saying: At base, they are Japanese. It is all there. In that sense, their dim luster makes them templates for the nostalgia of the nineties!».

⁸⁶ Nanjô Fumio, "A Book That is Never Finished", en *Transculture*, ed. Nanjô Fumio e Ivo Mesquita (Tôkyô: The Japan Foundation/Fukutake Science and Culture Foundation, 1995), 13: «Relative value judgments based on particular regional situations have become necessary. Historically, cultural hierarchies have been given their structure by political and economic power. In the current situation, even economic problems can be reduced to cultural issues and it is extremely important to realize the possibility of dialogue on equal terms between different cultures».

⁸⁷ *Ibid.*, 13-16; Ivo Mesquita, "A Few Points on the Vias" en *Transculture*, ed. Nanjô Fumio e Ivo Mesquita (Tôkyô: The Japan Foundation / Fukutake Science and Culture Foundation, 1995), 64-68.

Según Ivo Mesquita el discurso de la multiculturalidad, que se había consolidado en los últimos años, podía esconder nuevas estrategias de poder: en el proceso de reconocer las diferencias de las minorías y las periferias. Estas se habían institucionalizado creando guetos que no contribuían a la mezcla o el diálogo entre culturas, sino a encasillar la alteridad en grupos perfectamente diferenciados y estancos:

«la ideología de la corrección política reconoce la presencia del Otro a la vez que crea una serie de guetos e indica el lugar en el que las creaciones de estos grupos deben ser incluidas y donde deben existir. Me parece a mí, por lo tanto, que más que reconocer la mezcla de varias culturas, el término crea trincheras identitarias para cada uno de estos grupos. (...) El multiculturalismo quiere traspasar las fronteras pero al mismo tiempo mantenerlas delimitadas».⁸⁸

En el mismo catálogo Apinan Poshyananda, por su parte, alertaba de que a pesar de la importancia que habían cobrado cuestiones como la hibridación o la fertilización cruzada, como manifestaciones y reafirmaciones de la diferencia, esta reafirmación podía ser resultado del mismo discurso de poder eurocéntrico. Este especialista se planteaba el hecho de si el reciente auge que habían tenido algunos artistas asiáticos a finales del siglo XX no era necesariamente una reivindicación de la alteridad que cuestionaba el discurso eurocéntrico, sino precisamente una estrategia desde el centro que podía estar escondiendo otros intereses, tales como el económico, y que encumbraba a determinadas alteridades, dejando al margen a otras; idea que ha sido compartida por diversos especialistas.⁸⁹ Empleando las palabras de Poshyananda:

«¿Ha sido el auge de artistas asiáticos el resultado del deseo por la alteridad? ¿Una necesidad de mirar al Otro? ¿Una compulsión por el contacto entre los centros occidentales y aquellos grupos y razas de la denominada “periferia”? ¿O han sido las maravillas del Won y el anhelo del Yen los que han impulsado eventos culturales con la intención de permitir a países asiáticos privilegiados subirse al carro del arte?».⁹⁰

Es interesante destacar una de las ideas planteadas en el texto de Poshyananda, relevante para la hipótesis central de esta tesis: el de la dualidad de interpretación de la obra de artistas pertenecientes a las llamadas periferias en la escena internacional del arte, según se adecúen o

⁸⁸ Ivo Mesquita, “A Few Points”, 67: «the ideology of political correctness acknowledges the presence of the Other while at the same time creating a series of ghettos and indicating the place where productions by these groups must be inscribed and exist. It seems to me, therefore, that rather than admitting the mixture of the various cultures, the term creates identity trenches for each one of these groups. (...) Multiculturalism wishes to cross borders while keeping them outlined».

⁸⁹ Ver: John Clark, “Biennials as Structures for the Writing of Art History: The Asian Perspective”, en *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, ed. Elena Filipovic, Marieke Van Hal y Solveig Øvstebo (Ostfildern: Hatje Cantz, 2010), 166.

⁹⁰ Apinan Poshyananda, “From Hybrid Space to Alien Territory”, en *Transculture*, ed. Nanjō Fumio e Ivo Mesquita, (Tōkyō: The Japan Foundation / Fukutake Science and Culture Foundation, 1995), 76: «Has the emergence of Asian artists been the desire for alterity? A need to look at the Other? A compulsión for contact between Western centers and those groups and races on the so-called “periphery”? Or has the wonder of Won and yearning for Yen been the boost for cultural events in order to let privileged Asian countries join the art bandwagon?».

cuestionen la visión orientalista de la alteridad. Para Poshyananda la presencia de artistas asiáticos en eventos como la Bienal de Venecia podía dar lugar a dos tipos de interpretaciones:

«Se trae a estos artistas para que muestren sus imágenes *exotizadas* a los *gaijin*, *gweilo* o *farengui*. Su arte podría ser interpretado como objetos transculturales que se adecúan al concepto del “Oriente”, resultado de la construcción de discursos académicos e imaginativos occidentales. Por otro lado, estas obras de arte podrían ser vistas como significantes de identidades culturales y étnicas, que no necesariamente están basadas en nociones de exotismo. Exhiben objetos culturalmente híbridos de sociedades que son heterogéneas y extraordinariamente diferenciadas, que carecen de un todo unitario y homogéneo».⁹¹

Murakami Takashi, prácticamente desde el inicio de su carrera artística, ha sido consciente de esta dualidad y ha sabido capitalizarla en beneficio de sus propios intereses. Es decir, ha empleado la imagen de lo exótico en su propio interés, abandonando el papel pasivo del oriental (según el discurso orientalista), ofreciendo precisamente una estética que se adecuaba a la imagen que de la cultura japonesa se puede tener en Occidente, adaptándola a los intereses actuales del mundo globalizado. Por otro lado, realmente las obras de Murakami son, retomando las palabras de Poshyananda «objetos culturalmente híbridos de sociedades que son heterogéneas y extraordinariamente diferenciadas, que carecen de un todo unitario y homogéneo». Murakami ha reflexionado, por medio de sus distintos proyectos, sobre el mito de la unidad y homogeneidad en la sociedad japonesa contemporánea (por ejemplo, al centrar algunos de sus proyectos en el mundo de los *otaku*) o sobre el carácter híbrido de muchas de sus manifestaciones culturales.

Otra idea interesante para esta tesis, planteada también en el catálogo de *Transculture* por Nanjô Fumio, es la de «la diferencia como autoafirmación» en el contexto del cuestionamiento de la hegemonía occidental. Actitud que fue adoptada por Murakami también desde el inicio de su carrera:

«esta hegemonía se está tornando relativa a medida que artistas de Asia, África y Sudamérica están alzando sus voces de protesta. La declaración de la diferencia adquiere importancia en la oposición a la voluntad por la semejanza que fue expresada en el arte moderno. Y la diferencia ofrece el fundamento para una nueva auto-afirmación».⁹²

Los artistas de distintas nacionalidades agrupados en *Transculture*, entre ellos Murakami, fueron escogidos como ejemplo de artistas que trabajaban cuestiones relacionadas con el diálogo y el intercambio entre individuos con diferentes identidades culturales. Estos artistas, según el

⁹¹ *Ibid.*, 76: «(...) these artists are brought over to display their exoticized images to *gaijin*, *gweilo*, or *farengui*. Their art could be interpreted as transculturated objects that comply with the concept of “the Orient” resulting from the construction of academic and imaginative Western discourses. On the other hand, these art works could be seen as signifiers of cultural and ethnic identity which are not necessarily based on the notion of exoticism. They display culturally-hybrid objects of societies which are heterogeneous and extraordinarily differentiated, lacking in unitary and homogenous wholes».

⁹² Nanjô, “A Book”, 14: «This hegemony is being rendered relative as artists in Asia, Africa, and South America raise their voices in protest. Declaration of difference becomes important in opposing the will for similarity through standardization which was expressed in modernist art. And difference presents the basis for a new self-affirmation.»

planteamiento de la exposición, asumían y aceptaban las diferencias culturales en el mundo del arte, pero buscaban crear un diálogo. Pueden reforzar su identidad nacional o cultural como un modo de autoafirmar su diferencia y alzar su voz, pero siempre buscando mantener un diálogo.⁹³

Murakami fue escogido como el más representativo de una generación de artistas japoneses que alcanzaron la mayoría de edad hacia 1980, y que crecieron en el ambiente de consumismo y materialismo creciente de esos años. Artistas que se inspiraban en entretenimientos e imágenes de su infancia y adolescencia (juguetes, modelos, cómics, dibujos animados), haciendo referencia y explorando cuestiones relativas a la cultura y subcultura popular de Japón, como elementos intrínsecos a esa cultura, y que podían resultar oscuros o complejos a personas ajenos a ella. Se resaltaba del artista su rechazo a un enfoque universal o a un afán de internacionalidad, que podría haber sido propiciado por el capitalismo globalizado. El artista introducía en su obra referencias culturales muy específicas que, a los ojos de un público no familiarizado con la cultura japonesa, podían resultar difíciles o incluso imposibles de descifrar. En este sentido, el catálogo recogía unas declaraciones del artista en las que afirmaba: «Me gustan las cosas que no son universales».⁹⁴

Ya en esta etapa temprana en la carrera de Murakami se resaltaban de las propuestas del artista su función de vínculo, o puente, entre el mundo del arte y el de la cultura popular. Aunque puedan parecer mundos distantes, ambos tienen en común el hecho de que pueden resultar inescrutables para un público no especializado en dicha materia. Las obras de Murakami están dotadas de múltiples niveles de significación (cultural, visual y conceptual), que hacen referencia a esos dos mundos, y que pueden ser difíciles de desentrañar según para qué público:

«Al igual que el mundo del arte contemporáneo puede en ocasiones resultar inescrutable para una persona ajena a él, la rica complejidad y el significado cultural de la cultura japonesa del manga, también, puede ser difícil de descifrar. El meta-manga de Murakami es un intento por acortar las distancias, por mezclar ambos mundos».⁹⁵

Otro aspecto que se resaltaba de la obra de Murakami era el hecho de que estas referencias directas al mundo de la cultura popular y la subcultura se realizaran empleando unas técnicas artísticas que derivaban de las técnicas tradicionales del arte japonés, y que el artista había aprendido en sus años de estudio de *nibonga*: «hay una gran ironía (o iconoclasia) en el hecho de que pinte sus creaciones vinculadas con el cómic empleando técnicas tradicionales».⁹⁶

⁹³ *Ibid.*, 15.

⁹⁴ Murakami Takashi, citado en: Nanjō Fumio e Ivo Mesquita, *Transculture*, 142: «I like things that are not universal».

⁹⁵ Nanjō Fumio e Ivo Mesquita, eds., *Transculture* (Tôkyô: The Japan Foundation / Fukutake Science and Culture Foundation, 1995), 142: «Just as the contemporary artworlds can sometimes be inscrutable to the outsider, the rich complexity and cultural significance of Japan's manga culture, too, can be difficult to decipher. Murakami's meta-manga attempts to bridge that gap, to mix the two worlds».

⁹⁶ *Ibid.*, 142: «There is a great irony (or iconoclasm) in the fact that he paints his comic creations using traditional skills».

En la consolidación de Murakami en la escena del arte internacional tuvo especial importancia su participación en esta exposición de la Bienal de Venecia, y a partir de 1995 se puede ver cómo Murakami irá teniendo una presencia cada vez mayor en la escena del arte contemporáneo internacional, intensificando su participación en exposiciones tanto en Estados Unidos como en distintos países europeos.

Debemos realizar aquí un apunte sobre la importancia que ha tenido el fenómeno de las bienales para la difusión de las manifestaciones artísticas contemporáneas de los países asiáticos (y otras regiones consideradas periféricas) en la escena internacional del arte. Las bienales y trienales, cuya organización se intensificó en los años 80 y 90, han adoptado un papel de «árbitros del gusto, consagrantes de las prácticas y obras apreciadas, y como lugares de mediación o distribución de obras de arte, artistas y comisarios».⁹⁷ Las bienales que empezaron a organizarse en ciudades situadas en países periféricos (Delhi, Dacca, Gwangju, Guangzhou, Shanghai, Beijing, Yokohama, etc.) se han consolidado como eventos culturales que han contribuido a facilitar el acceso del arte internacional a un público global, así como a destacar aquellos artistas locales cuya obra ha sido considerada digna de recibir atención internacional. Según John Clark fue tan sólo a partir de finales de los 90 cuando estas bienales comenzaron a superar la dicotomía nacional/internacional, y a actuar a un nivel transnacional.⁹⁸ En el contexto del cuestionamiento del carácter universal de la modernidad, y el estudio de las modernidades no-occidentales que contribuyeron a la relativización del proyecto moderno occidental, las bienales de arte en regiones periféricas contribuyeron también a resaltar la labor de artistas, comisarios y especialistas no-occidentales.

En este sentido debemos destacar la participación de Murakami en la Segunda Trienal de Arte Contemporáneo de Asia-Pacífico, que tuvo lugar en Australia en 1996.⁹⁹ Murakami fue seleccionado para participar en la sección dedicada al arte japonés contemporáneo, junto con los artistas Kasahara Emiko, Morimura Yasumasa, Tsuchiya Kimio y Yanagi Yukinori. Para los organizadores de esta trienal, el objetivo principal era «corregir la falta de conocimiento que Occidente tiene sobre el dinámico arte contemporáneo de Asia y el Pacífico».¹⁰⁰ A mediados de la década de 1990, esta trienal se encuadraba dentro del ambiente intelectual que en aquellos años buscaba cuestionar los discursos dominantes euro-americanos que, en el campo del arte, habían consolidado un discurso en el que las manifestaciones artísticas del arte moderno y contemporáneo asiático había sido ignorado o desdeñado como arte derivativo. Ese discurso dominante imponía validez, autoridad y autenticidad tan sólo a las propuestas surgidas en el

⁹⁷ John Clark, "Biennials as Structures", 164.

⁹⁸ *Ibid.*, 164.

⁹⁹ 27 de septiembre de 1996 - 10 de enero de 1997, Queensland Art Gallery, Queensland, Australia.

¹⁰⁰ Caroline Turner, "Present Encounters: Mirror of the Future", en *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), 11: «To redress a lack of knowledge in the West of the dynamic contemporary art of Asia and the Pacific».

entorno euro-americano, mientras que los artistas que no procedían de ese entorno debían luchar contra el calificativo de inautenticidad.¹⁰¹ El arte asiático que se valoraba era el tradicional, lo que ponía en evidencia actitudes orientalistas bajo la sombra del exotismo, evidencia de un imperialismo cultural; en el caso japonés, el arte realizado con anterioridad a la era Meiji. En el nuevo contexto de la globalización, los organizadores de esta trienal buscaban continuar el debate planteado por Nanjô Fumio en la Bienal de Venecia de 1995¹⁰², en su defensa de la transculturalidad, entendida como pluralidad cultural.¹⁰³ Aunque la globalización pudiera inclinar la balanza hacia un alto grado de homogeneización, los organizadores de la trienal buscaban destacar la importancia de lo local, es decir, de la multiplicidad de identidades culturales y de la diversidad cultural:

«la supervivencia de identidades culturales que se pensaba perdidas enfatiza la resistencia de las tradiciones, la memoria y la historia. El deseo coherente por revitalizar y reinvertir en las tradiciones, y celebrar esas tradiciones de nuevo (como en el arte del Pacífico en esta exposición) es un aspecto constante en el empeño artístico. Algunas propuestas nuevas rechazan los imperativos occidentales; mientras otras integran y sintetizan el arte occidental con las tradiciones culturales locales».¹⁰⁴

Por otro lado, se criticaba el hecho de que en el discurso occidental la dicotomía tradición/modernidad (o contemporaneidad) implicaba un progreso temporal, una progresión lineal desde lo tradicional hasta lo contemporáneo. Esta visión, plenamente consolidada, excluía del mundo del arte contemporáneo manifestaciones realizadas en el momento presente, pero con técnicas, formatos o temáticas que podían remitir a lo tradicional. Por lo tanto, en el discurso dominante, «contemporáneo» no significaba necesariamente «del momento actual», sino «de la escena internacional del arte».¹⁰⁵ En el estudio y valoración del arte que se estaba realizando en diferentes áreas de Asia el gran problema al que había que enfrentarse, y que había que intentar superar, era el de la imposición euro-americana de un patrón que defendía la progresión de los estilos artísticos como evidencia de una idea de progreso. Esta progresión lineal (del pasado al presente; de la tradición a la contemporaneidad) excluía la multiplicidad de propuestas y variaciones locales que eran evidentes en las artes realizadas en el presente en el entorno de Asia-Pacífico, y que estaban relacionadas con las artes tradicionales, y por tanto ajenas a la contemporaneidad:

¹⁰¹ Julie Ewington, "In Time", en *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), 19.

¹⁰² Quien también participaba en esta trienal como parte del equipo de comisarios encargados en organizar la sección dedicada a Japón.

¹⁰³ Turner, "Present Encounters", 12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 12: «The survival of cultural identities thought lost emphasizes the resilience of traditions, memory and history. The consistent desire to revitalize and reinvest traditions and to celebrate those traditions anew (as in the Pacific art in this exhibition) is a consistent feature of artistic endeavor. Some new approaches reject Western imperatives; while others integrate and synthesize Western art with local cultural traditions».

¹⁰⁵ Nicholas Thomas, "Contemporary Art and the Limits of Globalisation", en *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), 17.

«El arte es uno de los múltiples signos de modernidad en el Sureste Asiático. Sin embargo, es un garante ambiguo, ya que artistas en Indonesia o Tailandia han adoptado distintos caminos a los de sus colegas euro-americanos. La existencia simultánea en Asia de múltiples modos artísticos ha sido registrado, en los últimos años, como una especie de “problema” a resolver. Pero la gran dificultad en teorizar el arte moderno asiático no es el descarrío de múltiples desarrollos locales, sino la imposición de un esquema histórico euro-americano unitario, que insiste en una progresión predeterminada de estilos artísticos que es visto como una evidencia de progreso. Porque está claro que la práctica artística en Asia no sigue las cronologías occidentales establecidas y que los artistas, participando en el proceso y la práctica de la modernización, han manifestado sus propias motivaciones personales, locales, étnicas y políticas para la adaptación y naturalización (e incluso, rechazo) del arte euro-americano».¹⁰⁶

Respecto a la situación del arte japonés en ese momento, el equipo encargado de realizar el estudio y seleccionar a los artistas más representativos, capitaneados por Nanjô Fumio, destacaba el arte que se estaba realizando en aquellos años en Japón como un arte ecléctico, con rasgos propios muy distintivos, que hacía uso de su identidad histórica y que, por un lado, no había sido completamente entendido en Occidente, y por otro, suponía un desafío a la comprensión del arte contemporáneo en un mundo posmoderno.¹⁰⁷ Se resaltaba asimismo la importancia de la ciudad y la cultura urbana, frente a la relevancia de la naturaleza tal y como había quedado reflejado en tendencias artísticas anteriores, como el movimiento Mono-ha,¹⁰⁸ o como había quedado planteado en la exposición *Against Nature*, previamente mencionada. Al igual que en distintas regiones asiáticas, había una manifiesta pervivencia de la cultura tradicional mezclada con una cultura futurista, resultado del avance tecnológico. Esta doble presencia creaba fuertes tensiones, pero también enormes posibilidades para el arte. Esta dualidad, que también podía ser vista en otros países del mismo área geográfica, en el caso japonés, según Nanjô, era resultado específico de las circunstancias vividas en el período de posguerra, en el que el país desarrolló una recuperación y un crecimiento desmesurado, bajo el ala protectora de los Estados Unidos, y en cuyo crecimiento el desarrollo de una sociedad de consumo fue capital.¹⁰⁹ A pesar de que en ese proceso se habían adoptado muchos aspectos de Occidente, e incluso abandonando tradiciones propias (proceso que se señalaba había caracterizado a la cultura japonesa en distintos momentos de su historia), el arte resultante de este proceso de adopción y

¹⁰⁶ Ewington, “In Time”, 19: «Art is one of the multiple signs of modernity in South-East Asia. Yet it is an ambiguous guarantor, since artists in Indonesia or Thailand have taken different paths from their Euro-American colleagues. The simultaneous coexistence in Asia of multiple artistic modes has, in recent years, been registered by art historians as a kind of “problem” to be solved. But the greatest difficulty in theorizing modern Asian art is not the waywardness of multiple local developments but the imposition of a unitary Euro-American historical schema, insisting on a preordained progression of artistic styles seen as evidence of progress. For it is clear that the art practice in Asia does not follow established Western chronologies and that artists, participating in the process and practice of modernization, have manifested their own personal, local, ethnic and political agendas for adaptations and indigenisations (and indeed rejections) of Euro-American art».

¹⁰⁷ Caroline Turner, “Japan: Post-Modern Paradox”, en *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), 39.

¹⁰⁸ Nanjô Fumio, “The Present Situation of Japanese Art”, en *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), 36.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 36.

adaptación era claramente japonés. Las condiciones específicas de Japón desde la posguerra hasta el presente, habían hecho que las manifestaciones artísticas producidas allí tuvieran un carácter singular:

«los artistas presentes en la Segunda Trienal de Arte Contemporáneo de Asia-Pacífico no pueden ser representativos de todas las tendencias del arte contemporáneo de Japón pero ofrecen cierto conocimiento sobre los *presentes* y *cambiantes* intereses de los artistas japoneses. Su obra también revela la importancia del contexto y la complejidad de un país que es visto con frecuencia como el epítome de la posmodernidad. La paradoja definitiva del arte japonés, sin embargo, quizá sea que mientras Japón ha (...) adoptado y adaptado a lo largo de los siglos, primero de China y después de Occidente, el arte japonés continúa siendo distintivo y diferente con sus propias contradicciones inherentes. (...) Sin embargo, el arte japonés actual es predominantemente un producto de las circunstancias peculiares que dieron forma al Japón de la posguerra. No es posible ver la obra de ninguno de estos cinco artistas como intercambiable con la de artistas de otro país, y particularmente de artistas de países occidentales, a pesar de que el factor del intercambio cultural es tan fundamental en el Japón contemporáneo».¹¹⁰

Vemos en estas palabras la visión positiva del carácter híbrido de la cultura japonesa: es ineludible el hecho de que Japón ha experimentado un proceso de occidentalización, pero la obra de estos artistas, entre los que se encontraba Murakami, no puede ser confundida como la obra de un artista de nacionalidad occidental. El proceso de occidentalización no ha sido una mera copia, sino una adaptación que tiene como resultado algo propio y distintivo, que no debería ser considerado de segundo orden.

Otro aspecto que se destacaba en el catálogo era que se podía percibir un creciente afán por alcanzar una proyección internacional por parte de algunos artistas japoneses, que podemos encuadrar dentro del ambiente de internacionalización promovido desde el gobierno japonés. Desde luego, podemos afirmar que este deseo de internacionalización, y de «llegar fuera»¹¹¹ estará presente en la obra de Murakami desde el mismo comienzo de su carrera.

En la entrada dedicada a Murakami Takashi en el catálogo de la *Trienal*, realizada por Matsui Midori, se percibe un cambio en la obra del artista, dejando atrás ese conjunto de obras en los que realizaba una revisión crítica de distintos aspectos de la sociedad contemporánea japonesa, dentro de la línea de un «pop crítico». En las nuevas obras que estaba realizando Murakami, Matsui destacaba el reflejo de la cultura de los «geeks» japoneses, (*otaku*), que se

¹¹⁰ Turner, "Japan: Post-Modern", 39: «The artists in the Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art cannot possibly represent all strands in contemporary Japanese art but they give some insight into the *present* and *changing* concerns of Japanese artists. Their work also reveals the significance of context and the complexity of a country frequently seen as the epitome of post-modernism. The ultimate paradox of Japanese art, however, may be that while Japan has (...), adopted and adapted over the centuries, first from China and then from the West, Japanese art remains distinctive and different with its own in-built contradictions. (...) Yet Japanese art of today is predominantly a product of the peculiar circumstances which shaped postwar Japan. It is not possible to see the work of any of these five artists as interchangeable with artists from another country, particularly artists from countries in the West, despite the cultural interchange which is so fundamental a factor in contemporary Japan».

¹¹¹ Turner, "Japan: Post-Modern", 38.

habían convertido en ejemplo de abyección social, rechazados por la mayoría dominante, figuras que no encajaban en el modelo de conformidad nacional. Por ello, para Matsui, el personaje Dob, que aparecía en representado en las obras que se mostraron de Murakami en la exposición,¹¹² era expresión de diferencia. Murakami crea un personaje, Dob, que podría ser parte de esa cultura popular que constituye el objeto de deseo y obsesión de los *otaku*: podría haber sido extraído de algún producto de la cultura popular japonesa, de un manga, de un videojuego, etc. Sin embargo, se parece pero no es. Por otro lado, remite también a la cultura popular norteamericana. Empleando las palabras de Matsui, «recuerda a Mickey, pero no del todo». Es un pastiche, de la cultura propia pero también de la importada. Es la forma de Murakami de denunciar esa actitud negativa hacia el pastiche posmoderno, que lo infravalora como «modernidad de segundo orden, incapaz de proyectar consciencia crítica más allá de la simulación de otros estilos».¹¹³

Dos de las obras incluidas en la trienal son un claro ejemplo de un aspecto que se ha resaltado ya aquí: cómo el artista introduce en sus obras referencias muy específicas relacionadas con la cultura popular contemporánea japonesa, que evidencian su aspiración a no hacer obras de carácter universal, y que dificultan la lectura e interpretación de sus obras para un público ajeno a ese mundo. En concreto en estas obras, tal y como explica Matsui, se hace referencia a un videojuego japonés titulado *Puyopuyo*.¹¹⁴

En estos años Murakami va consolidando su proyección en Occidente. Tras su participación en la Bienal de Venecia, en el año 1997 participó en una exposición organizada por el Museo de Artes Aplicadas de Viena (MAK), *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, en la que se buscaba ofrecer un panorama general de la práctica artística japonesa, incluyendo no sólo las artes plásticas, sino también la fotografía y el diseño, y cuyas obras habían sido seleccionadas desde una perspectiva radicalmente individual y «deliberadamente occidental».¹¹⁵ Por otro lado, el mismo año, Murakami fue incluido en un número especial de la revista canadiense de arte de vanguardia *Parachute*, dedicado a la situación del arte contemporáneo japonés.¹¹⁶ Vemos cómo, en la segunda mitad de la década de los 90, Murakami, en este contexto de valoración y cada vez mayor apreciación del arte japonés contemporáneo, es seleccionado en distintas iniciativas como uno de los artistas jóvenes a destacar.

¹¹² Las tres obras de Murakami incluidas en la Trienal fueron: *The hellish madness of the game has come to an end and leaving you hanging*, 1994 (Cloruro de vinilo, gas helio, acero, espejo, chapa metálica, altura 600 cm.); *And then and then and then and then and then and then*, 1994 (acrílico sobre lienzo, 280 x 300 cm.); *Mr. DOB, Usshishi*, 1995 (Cloruro de vinilo, gas helio, 235 x 305 x 180 cm.).

¹¹³ Matsui Midori, "Takashi Murakami", en *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art* (Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996), 142: «Murakami's cool acceptance of this negativity resists and challenges the essentialism inherent in the frequent denunciation of postmodern "pastiche" as an inferior modernism unable to project critical consciousness beyond simulation of other styles".

¹¹⁴ *Ibid.*, 142.

¹¹⁵ Peter Noever, "On the Subject", en *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, ed. Peter Noever, (Wien: MAK, 1997), 5.

¹¹⁶ *Parachute*, no. 88 (1997).

Los comisarios de la exposición *Japan Today* del Museo de Artes Aplicadas de Viena destacaban el hecho de que las propuestas artísticas presentadas no encajaban en las concepciones estereotipadas y ampliamente extendidas sobre el arte japonés. Uno de los objetivos de la exposición era el de resaltar, como un aspecto dominante y definitorio de la contemporaneidad en Japón, su carácter híbrido, algo que buscaban reflejar en la exposición *Japan Today*:

«(...) el arte japonés como una continua mezcla de estilos, un mundo en la que se funden iconografías y formas de vida tanto foráneas como familiares, como si no hubiera diferencias entre ellas –como una vía, una esfera de transición en donde nada es inequívoco, donde nada es lo que parece».¹¹⁷

Esta idea del hibridismo de la cultura contemporánea japonesa no sólo residía en la asimilación de influencias extranjeras, sino también en la convivencia constante de los elementos más tradicionales con los más vanguardistas, que no deja de ser uno de los lugares comunes sobre la cultura japonesa contemporánea:

«Todavía se encuentra muy extendida la creencia de que la sociedad japonesa está caminando sobre una cuerda floja en dos direcciones opuestas: por un lado se encuentra la cultura pintoresca, romántica y exclusiva con sus templos, deportes sofisticados y ceremonias de té, y por el otro, la realidad de una nación industrial orientada hacia el progreso y sus productos de alta tecnología reconocidos internacionalmente. Sin embargo, se puede observar una amalgama de la tradición y el desarrollo en ambos aspectos de la sociedad japonesa; patrones sociales y culturales ya establecidos se integran y unen con la nueva tecnología. Este discurso es el rasgo principal de la llamada cultura híbrida, en la que lo nuevo y lo viejo habitan uno junto al otro en armonía».¹¹⁸

En esta idea del arte contemporáneo japonés como arte híbrido, en el que dominaba el recurso al apropiacionismo, se incidía en uno de los aspectos definitorios del hibridismo que es el carácter «familiar pero distinto» de las propuestas artísticas contemporáneas japonesas. La obra de los artistas representados en la exposición resultaba relativamente familiar. Sin embargo, para los comisarios de la exposición ese carácter híbrido o ese recurso a la apropiación no era interpretado como algo negativo, perspectiva según la cual este arte sería derivativo o una mera copia, sino que estas obras debían ser interpretadas como reflexiones e investigaciones de los artistas japoneses sobre una cultura, la occidental, que no era la propia:

¹¹⁷ Noever, "On the Subject", 5: "Japan Today" allows us to experience Japanese art as a continuous crossover, as a realm where both foreign and familiar iconographies and forms of life merge, as if there were no differences between them –as a thoroughfare, a sphere of transition where there is nothing unequivocal, where nothing remains what it may seem».

¹¹⁸ Kjeld Kjeldsen, "Architecture and Design. On the Exhibition 'Japan Today'", en *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, ed. Peter Noever y Jessica Beer (Wien: MAK, 1997), 9: «The belief that Japanese society is walking a tightrope between two opposing directions is still prevalent: there is the picturesque, romantic and exclusive culture with its temples, sophisticated sports and tea ceremonies on the one hand, and the reality of a progress-minded industrial nation and its internationally renowned high-tech products on the other. Yet an amalgam of tradition and development can be observed within both these aspects of Japanese society; established social and cultural patterns are integrated and coupled with new technology. This discourse is the main feature of the so-called hybrid culture, in which the new and the old dwell side by side in harmony».

«pensamos en Cindy Sherman y Roy Lichtenstein, en el pop art y en el cruce de fronteras –en el proceso de apropiación de la cultura occidental, cuestionada e irónicamente refractada por artistas occidentales –y nos olvidamos por completo de que estamos ante algo totalmente distinto: ante las investigaciones de artistas japoneses sobre una cultura foránea».¹¹⁹

De acuerdo a este enfoque positivo, en el catálogo se resaltaba un aspecto que ha sido habitualmente atribuido como un rasgo típicamente japonés: la capacidad de recibir influencias foráneas y adaptarlas a la idiosincrasia propia para convertirlas en algo propiamente japonés, pero siempre manteniendo una esencia que se ha mantenido a lo largo de los siglos:

«Muchos artistas japoneses no se consideran a sí mismos japoneses, sino como parte integrante de un espíritu universal que se estableció en Oriente hace mucho tiempo, y con fuertes raíces en un mundo ya pasado y atado a la tradición –conformado por la artesanía y la religión. A pesar de la profusión de influencias externas, existe una esencia japonesa transmisora de una identidad japonesa que sobrevive por medio de reavivar tradiciones nacionales, por “japonesizarse” a sí misma –así es como podríamos resumir el mensaje de esta exposición».¹²⁰

Era este aspecto de la «japonesización» uno de los que se querían poner en evidencia a través de las obras expuestas, y que se quiere resaltar aquí en relación con la hipótesis de esta tesis.

Para los organizadores, algunos de los artistas expuestos en *Japan Today*, entre los que situaban a Murakami Takashi, eran representantes de una nueva tendencia que se había consolidado en el panorama artístico japonés en la década de 1990. La obra de estos artistas estaba principalmente influenciada por la cultura popular y el entorno urbano, e incorporaba temáticas o materiales propios de otras manifestaciones culturales, contribuyendo a difuminar las barreras tradicionalmente establecidas entre las artes visuales y otras disciplinas, como la arquitectura, el diseño o la animación. Esta cultura popular que les servía de inspiración era de la que se habían empapado estos artistas en sus años de infancia y adolescencia, en los años 70 y 80. Por otro lado, se destacaba el hecho de que precisamente en estos años habían dominado una serie de discursos que situaban el comienzo de la posmodernidad en Japón ya a mediados de los años 70.¹²¹ En ese contexto del debate de la posmodernidad en Japón es en el que se sitúan las propuestas presentadas en la exposición: artistas que no siguen al pie de la letra los modelos

¹¹⁹ Noever, “On the Subject”, 5: «We think of Cindy Sherman and Roy Lichtenstein, of pop art and crossing the borders –of western culture being appropriated, questioned and ironically refracted by western artists- and completely forget that we are confronted with something entirely different: with Japanese artist’s investigations of a foreign culture».

¹²⁰ Kjeldsen, “Architecture and Design”, 9: «Many Japanese artists do not regard themselves as *Japanese*, but as part of a universal spirit that settled in the East long ago, having strong roots in a by-gone, tradition-bound world – comprised of crafts and religion. Despite a profusion of outside influences, there is an identity-imparting Japanese substance which survives by continuously reviving national traditions, by “Japanizing” itself- this is how one could summarize the message of this exhibition».

¹²¹ Matsui Midori, “Memory and Desire”, en *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, ed. Peter Noever (Wien: MAK, 1997), 28.

occidentales, pero que tampoco lo hacen con los modelos que pudieran tomar de su propia cultura, ofreciendo propuestas originales e ingeniosas, en las que en numerosos casos emplean materiales novedosos e incluso el componente tecnológico, por medio de lo cual intentan cuestionar los fundamentos ampliamente establecidos del arte moderno.¹²² Según Hasegawa Yuko:

«Ya no intentan conseguir una identidad occidental a cualquier precio. (...) Activan conscientemente el conjunto de interdependencias que conforman la identidad japonesa y estimulan la flexibilidad y la originalidad del cambio y la adaptación. La transformación del antiguo pensamiento animista en tecno-animista demuestra que el “exotismo”, altamente valorado en la cultura occidental, está todavía firmemente arraigado en Japón. Este es un aspecto de Japón que no puede ser mitigado con facilidad. La habilidad de establecer relaciones, el coraje de la auto-destrucción, la destreza para la adaptación y el poder de la simplificación que exhiben los artistas japoneses serán sin duda cualidades universales en el próximo siglo».¹²³

En este caldo de cultivo, por lo tanto, es en el que se sitúa la obra de Murakami en esta exposición. Se resaltaba el carácter iconoclasta del artista al recurrir a motivos inspirados en la cultura popular contemporánea japonesa, como el manga o el *anime*, como tema central de su obra. Temática de un origen poco noble para una obra de arte, cuya factura, sin embargo, se llevaba a cabo con un altísimo grado de virtuosismo técnico. Es decir, el artista combinaba una temática de aire infantil con una técnica perfeccionista. Por medio de esta estrategia, Murakami cuestionaba conceptos como el de la originalidad, como uno de los fundamentos del arte moderno. Por otro lado se situaba la obra de Murakami dentro del marco del arte conceptual japonés, y se resaltaba el hecho de que el artista pusiera en evidencia la ausencia en el arte japonés contemporáneo de la figura del sujeto artístico como ideólogo, y que la mayoría de las tendencias artísticas que se habían desarrollado en Japón en las últimas décadas fueran simples variaciones de fórmulas o estilos. Como excepciones a esta tendencia, se mencionaban los grupos Gutai y Hi Red Centre, que eran vistos como antecesores de los planteamientos de Murakami.¹²⁴ En este sentido, según esta interpretación, Murakami se ponía del lado de aquellos que interpretan el arte japonés contemporáneo como derivativo o de segundo orden, adoptando la perspectiva eurocéntrica predominante.

¹²² *Ibid.*, 28.

¹²³ Hasegawa Yuko, “Pachinko, Mandala and Merry Amnesia”, en *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, ed. Peter Noever, (Wien: MAK, 1997), 21: «They no longer try to achieve a Western identity at any cost. (...) They consciously activate the bundle of interdependencies that form the Japanese identity and stimulate the flexibility and originality of change and adaptation. The transformation of old animistic thinking into techno-animism illustrates that the “exoticism” highly regarded in the Western culture is still firmly rooted in Japan. This is a side of Japan which cannot easily be appeased. The ability to establish relations, the courage of self-obliteration, the skill to adapt and the power of reduction displayed by Japanese artists will certainly be universal qualities in the century to come».

¹²⁴ Matsui, “Memory and Desire”, 31.

Para los organizadores, todas estas cuestiones arriba mencionadas quedaban perfectamente ejemplificadas en la obra de Murakami, y en especial en su creación del personaje Dob, que dominará su obra a partir de su creación en 1993. Con Dob el artista estaba trayendo al mundo del arte otras manifestaciones culturales, en este caso el de la animación, que en principio eran ajenas a él, por lo que planteaba esa difuminación de las fronteras entre alta y baja cultura. Para ello recurría, por un lado, a la cultura popular japonesa, tomando como inspiración la cultura del manga y del *anime*, que tanto marcaron su infancia y juventud. Por otro lado, los autores lo remitían, como se hará habitual, a Mickey Mouse y el mundo Disney. Por lo tanto, el resultado final es un producto híbrido, una creación nueva pero que resulta inmediatamente familiar, que tiene algo de la cultura popular americana pero también japonesa. Que remite a una manifestación cultural propiamente japonesa, la del manga y el *anime*, cuyo origen sin embargo hay que situarlo en la cultura norteamericana. Por lo tanto está también cuestionando el principio de la originalidad como fundamento del arte moderno.

Finalmente está abordando cuestiones relacionadas con la identidad japonesa y su dependencia de lo occidental. Para Matsui Midori esta dependencia del manga y el *anime* con la cultura popular norteamericana, que podía extrapolarse al ámbito de las artes visuales, y que Murakami no esconde, sino que pone de manifiesto con Dob, podría hablar de un complejo de inferioridad de la cultura japonesa. Sin embargo, para esta autora, Murakami busca poner en evidencia la superación de ese complejo y la transformación de la identidad japonesa de posguerra: «transforma el espectáculo posmoderno de su condición cultural patológica en un método consciente de auto-definición».¹²⁵ El aspecto lúdico y en muchos casos amable de su obra y su característica estética es situado dentro del llamado «espectáculo posmoderno» y es visto como evidencia de su identidad japonesa.¹²⁶

Como ya ha sido introducido en páginas anteriores, durante estos primeros años en la carrera profesional de Murakami su trayectoria se vio reforzada y validada por la labor de una serie de comisarios y críticos de arte que pusieron el foco sobre el artista japonés (incorporándolo a exposiciones por ellos comisariadas, reflexionando sobre él en diversos textos, etc.), logrando que la obra de Murakami fuera cada vez más reconocida en la escena internacional del arte. Tal es el caso de especialistas japoneses como Nanjô Fumio o Matsui Midori, u occidentales, como Alexandra Munroe o Dana Friis-Hansen. Muchas de las ideas presentadas por estos especialistas se irán consolidando en el modo en que la obra de Murakami fue valorada e interpretada durante estos años. Por ejemplo, en el caso de Matsui Midori, desarrolló en diversos textos esta idea del complejo de inferioridad de la sociedad y la cultura japonesa contemporánea respecto de la

¹²⁵ *Ibid.*, 31-32: «He turns the postmodern spectacle of his pathological cultural condition into a conscious method of self-definition».

¹²⁶ *Ibid.*, 31.

estadounidense, principalmente. Ya en el año 1994 había publicado un texto para el catálogo de la exposición individual del artista japonés en la galería de Tokio Skai The Bathhouse. En dicho texto resaltaba la coexistencia en la obra de Murakami de dos tendencias, la crítica política y el carácter lúdico, por medio de las cuales el artista buscaba poner en evidencia el carácter vacuo de la cultura juvenil en Japón.¹²⁷ En otro texto publicado por Matsui también en 1997, en esta ocasión en la revista *Flash Art*, la autora situaba las propuestas de Murakami como reflejo de un sentimiento contradictorio, generalizado en la sociedad japonesa del momento, que se caracterizaba por un lado por un cierto grado de sentido de inferioridad e incluso intimidación respecto de la cultura norteamericana, y por otro un cierto grado de atracción hacia ella. Según Matsui, Murakami, al igual que otros artistas de los pertenecientes al nuevo Pop japonés, cuestionaban con sus propuestas el estado de ansiedad permanente en que se encontraban los artistas japoneses contemporáneos que se veían forzados a ajustarse al discurso de poder impuesto desde Occidente, reconociendo su dependencia e inferioridad respecto de lo occidental, para poder ser aceptados en la modernidad.¹²⁸

Volviendo al número de 1997 de la revista *Parachutte*, antes mencionado, se analizaba en sus páginas la cada vez mayor presencia de artistas japoneses en la escena internacional del arte, y las tensiones generadas entre este afán de internacionalización y la tendencia a resaltar la japonsidad, y por el hecho de que la obra de estos artistas, una vez situados en la escena internacional eran conceptualizados en relación con los discursos de la globalización, vigentes en ese momento.¹²⁹ De nuevo, las propuestas de esta nueva generación de artistas de vanguardia son situadas en el contexto del discurso de la posmodernidad, la cultura de consumo y el lenguaje de la publicidad, ligadas al deseo constante por la novedad, lo original, y en muchos casos, lo raro o extravagante.¹³⁰ En el número de *Parachutte*, Ogura Masashi incidía también en este aspecto de la internacionalidad y la japonsidad en el contexto del arte contemporáneo japonés. En este caso, incidía no en el esfuerzo realizado por algunos artistas por reforzar su «carácter japonés», sino en cómo la cultura japonesa continuaba siendo vista desde Occidente de un modo estereotipado. Este especialista situaba el arte japonés vanguardista emergente en los años 90 (donde se situaban las propuestas de Murakami) en el arraigado discurso de la alteridad de Japón respecto a Occidente. Para este especialista, el Japón contemporáneo post-industrial mantenía su carácter de «otro», precisamente porque este país y su cultura continuaban siendo vistos como una cultura diferente, fuera de lo común, a los ojos occidentales. A finales del siglo XX Japón sorprendía

¹²⁷ Murakami Takashi. (Tôkyô: Skai The Bathhouse / Shiraishi Contemporary Art., 1994). No ha sido posible localizar este catálogo. Ver: "Takashi Murakami. Skai the Bathhouse". *Asia Art Archive*, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/2821>.

¹²⁸ Matsui, "Tokyo Pop", 110.

¹²⁹ Hara, "Contemporary Japanese Art", 37.

¹³⁰ *Ibid.*, 37-40.

precisamente por su carácter post-industrial, por medio de aspectos como la tecnología y el desarrollo electrónico espectacular (videojuegos, artilugios electrónicos, etc.), o por el aspecto lúdico de la cultura contemporánea, etc. Estos aspectos se reflejaban en el arte vanguardista japonés de los años 90, momento en el que, según resaltaba Ogura, debido a la globalización, un artista ya no estaba obligado a circunscribir su obra o su carrera a un lugar determinado, sino que tanto él como su obra podían desplazarse fácilmente. En estos desplazamientos se favorecían las reflexiones sobre la identidad cultural del artista, propiciadas por la distancia del artista de su contexto cultural. Así, estos artistas podían presentar obras que trascendieran las diferencias entre contextos culturales, conservando, en palabras del autor, «su propia identidad, su propia profundidad».¹³¹ Se quiere resaltar aquí esta idea de cómo la internacionalización, o el estar sometido a influencias foráneas, no se vincula con una idea de pérdida de la identidad cultural, sino más bien al contrario, se apunta de nuevo a la idea muy consolidada en Japón y vinculada con los discursos de la hibridación, que defiende que uno de los rasgos definitorios de la cultura japonesa es su capacidad de asimilar influencias exteriores sin perder su esencia identitaria.

Volviendo al artículo de Hara en *Parachute*, se destacaba la obra que Murakami estaba produciendo en ese momento, junto con la de otros artistas como Sone Yutaka, por su interés en el entretenimiento y por el deseo de manipular al espectador. Uno de los temas sobre los que estaban reflexionando en ese momento este nuevo grupo de artistas japoneses era sobre la idea del éxito, en muchos casos adoptando una posición crítica o escéptica. En este sentido, la autora resalta la obra de Murakami *Kase Taishu-U-Z*, en el que el artista realizaba una parodia del mundo del entretenimiento y el *star system* japonés.¹³² Otro aspecto interesante, que quedaba ya resaltado en este artículo y que va a estar presente en las acciones de Murakami desde entonces, es su labor para promocionar la obra de artistas japoneses jóvenes.¹³³ La autora resaltaba la obra de artistas que tenían una proyección internacional junto con la de otros que carecían de ella, y que prefirieron desarrollar su carrera en el contexto nacional y que, por lo tanto, su discurso y sus propuestas quedaban al margen de los discursos de la internacionalización y la globalización. Resaltando las distintas propuestas de todos estos artistas, Hara concluía que es muy difícil definir el concepto «artista japonés», y que las categorizaciones según nacionalidades ya no tienen sentido en el mundo global:

«(...) es difícil definir qué es un artista japonés dentro del mundo del arte globalizado de hoy. Ha dejado de tener sentido el categorizar a un artista por su nacionalidad. Sin

¹³¹ Ogura Masashi, "Une Histoire Del'art Contemporaine Au Japon", *Parachute*, nº 88 (1997): 28–29: «Pourtant, j'aimerais terminer en soulignant qu'il est possible, aujourd'hui, de ne pas être attaché à un endroit déterminé. Les artistes peuvent se déplacer et travailler hors de leurs pays. S'ils se trouvent dans un autre contexte culturel, ils doivent réfléchir sur leur identité culturelle. Ils peuvent présenter un art qui traverse les différences entre contextes culturels, tout en conservant leur propre identité, leur propre profondeur. Je crois que ce sont leurs noms que l'avenir retiendra».

¹³² Hara, "Contemporary Japanese Art", 37.

¹³³ *Ibid.*, 37.

embargo los rasgos nacionales deben ser tenidos en cuenta, junto con el contexto y las perspectivas vitales del artista». ¹³⁴

Son precisamente estos rasgos nacionales, y este contexto y perspectivas vitales, las que encajan con la actitud de Murakami de no estar a favor de aquellos aspectos de la cultura que pudieran ser considerados universales, destacando por lo tanto su interés en lo específico de una cultura, y por lo tanto, en contra de los efectos unificadores de la globalización, tal como quedaba reflejado ya en su obra de aquellos años. ¹³⁵ De ahí su interés por la cultura del manga y el *anime*. La autora destacaba que ya hacia la década de los 90 el manga y el *anime* se estaban consolidando fuera de las fronteras japonesas, y estaban cada vez más presentes en países occidentales, especialmente en Estados Unidos. Esta mayor presencia era a dos niveles: por un lado una presencia visual, ya que la estética de este tipo de producto cultural es muy característica, fácilmente identificable, y por lo tanto, inmediatamente asociada con su país de origen; por otro lado, esta presencia se materializaba en objetos consumibles. Aunque visualmente esta estética podía ser fácilmente identificada como «japonesa», según Hara Murakami buscaba destacar el hecho de que esta presencia en la escena global era sólo superficial.

Esta misma idea de la superficialidad quedaba muy bien reflejada en un artículo publicado en el *New York Times* en 1998, titulado *An Appreciation of Cute Finds a Niche in High Art*. ¹³⁶ La autora de este artículo situaba dos exposiciones de artistas japoneses, Mori Mariko y Yanobe Kenji, en el contexto de la cada vez mayor presencia de manifestaciones de la cultura popular japonesa en Estados Unidos: no sólo porque cada vez eran más accesibles por medio de tiendas especializadas, sino porque según la autora también otros artistas, por ejemplo raperos o cantantes como Michael Jackson, estaban apropiándose de esta estética para sus propias producciones. ¹³⁷ Murakami, en su defensa de la especificidad cultural y rechazo de lo universal, escogía la cultura popular japonesa para evidenciar cómo, a pesar de que los flujos globales hacían el acceso y el intercambio de información cada vez más fácil e inmediato, el conocimiento de aquello que fluía por el mercado global de la información era consumido de una forma superficial. En relación con la cultura pop japonesa, en aquellos años, había un desconocimiento por todo lo que esta subcultura generaba en Japón: una jerga específica, movimientos de fans, revistas especializadas y sobre todo un complejo entramado de referencias y metalenguajes que eran absolutamente incomprensibles para una persona ajena a aquel mundo. Por medio de esta

¹³⁴ *Ibid.*, 42: «(...) it is difficult to define what a Japanese artist is within today's global artworld. It has become meaningless to categorize an artist by his or her nationality. Yet nationalistic traits must be taken into consideration, along with the artist's background and perspective on life».

¹³⁵ Murakami Takashi, citado en: Nanjō y Mesquita, *Transculture*, 142: «I like things that are not universal». Murakami: «I like things that are not universal».

¹³⁶ Sarah Bayliss, "An Appreciation of Cute Finds a Niche in High Art", *The New York Times*, 6 de diciembre 1998, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.nytimes.com/1998/12/06/movies/art-architecture-an-appreciation-of-cute-finds-a-niche-in-high-art.html>.

¹³⁷ *Ibid.*

estrategia, el artista estaba poniendo en evidencia el modo en que consumimos imágenes en un mundo cada vez más globalizado y tecnológico.¹³⁸

En el año 1997 Murakami Takashi participó en un simposio que tuvo lugar en Tokio bajo el título *Asian Contemporary Art Reconsidered*, organizado por la Fundación Japón¹³⁹, en el que se recogían muchas de las ideas que estaban vigentes en aquellos años por las que el arte asiático, y el japonés en particular, estaban comenzando a ser valorados e interpretados desde un prisma distinto. Allí se reflexionó sobre el potencial del arte que se estaba produciendo en Asia, de su carácter diverso y vibrante, y de la necesidad de hacerlo más accesible a un público occidental que tendía a interpretar el arte asiático de una forma monolítica, obviando las diferencias culturales y regionales.¹⁴⁰ Es interesante el hecho de que Murakami fuera invitado a participar, entre el amplio grupo de artistas, comisarios, críticos e instituciones que intervinieron en las distintas sesiones. Es una evidencia de cómo Murakami era considerado en su país, ya hacia finales de la década de 1990, una de las figuras relevantes del panorama artístico japonés, y como una figura importante en el proceso de proyección internacional del arte contemporáneo nipón, cuya obra se encontraba inmersa en el proceso de revalorización del arte de los márgenes. En su intervención, Murakami ya apuntó uno de los aspectos que cuajarán en su obra en la siguiente década: su interés en la figura del artista como celebridad, resaltando el valor que él otorgaba al aspecto comercial y al arte como «show business».¹⁴¹

Continuando con la actividad expositiva de Murakami en estos años, cabe destacar una exposición comisariada por el propio artista en el año 1998, que pudo verse en Los Angeles, y en la que presentaba su obra junto con la de otros jóvenes artistas japoneses. Dicha muestra se tituló *Ero Pop Tokyo*, y pudo verse en la galería de Los Angeles George's.¹⁴² Por lo tanto, desde muy pronto el artista comenzó a actuar de comisario en la escena artística norteamericana, y en cierto modo, a actuar como una suerte de mediador cultural: mostrando en su exposición a una serie de artistas en cuya obra se reflejaban cuestiones muy particulares de la cultura contemporánea japonesa, y que podían resultar confusas o indescifrables a un público occidental. Esta exposición es interesante porque en ella Murakami abordaba temas que desarrollará de un modo más profundo en el proyecto *Superflat*. En dicha exposición, junto con su obra, el artista incluyó las creaciones de otros jóvenes artistas japoneses: Bome, Machino Henmaru, Mimasaka Hideaki, Mr., y Morioka Tomoki. Algunos de estos artistas serían incluidos más tarde en la exposición *Superflat*. Por lo tanto, esta exposición evidencia cómo Murakami, desde sus comienzos, tomó un

¹³⁸ Molinari, "Takashi Murakami", 106.

¹³⁹ Celebrado en el Asia Center en Tokio.

¹⁴⁰ Susan Acret, "Reconsidering Asia", *ART AsiaPacific* 19 (1998): 37.

¹⁴¹ *Ibid.* 37.

¹⁴² Esta exposición pudo verse entre el 15 de mayo y el 1 de junio de 1997. Galería George's. Los Angeles.

papel activo en la presentación de su obra junto con la de otros jóvenes artistas de sensibilidades similares.

Murakami, en el panfleto-catálogo que acompañaba la exposición, manifestaba la hipótesis expositiva¹⁴³: reflexionar sobre la compleja identidad japonesa contemporánea, situando el origen de esa complejidad en la Segunda Guerra Mundial, y demostrar cómo la cultura *otaku* en Japón, a pesar de tener un papel importante en la cultura del país, era desdeñada desde la intelectualidad:

«¿En qué consiste la cultura japonesa en 1998? Temporal, súper-hedonista, irresponsable. (...) La derrota en la Segunda Guerra Mundial hizo que Japón aceptara la cultura americana, y los derrotados siguieron el camino marcado por el ganador sin cuestionamientos. Como resultado, la cultura japonesa se tornó desequilibrada y confusa. Los japoneses están desconcertados sobre cómo restablecer su propia cultura aceptando esta identidad cultural desequilibrada. *Otaku* es una cultura original que surgió mientras Japón se encontraba soñando».¹⁴⁴

Murakami pasaba a reflexionar sobre una película reciente del director Miyazaki Hayao, *La princesa Mononoke (Mononoke-Hime)*, del año 1997. Dicha película había obtenido un enorme éxito en taquilla. Según el artista, la cultura *otaku* había influido mucho en esta película, y sin embargo, los críticos japoneses habían obviado esta conexión:

«esta película es extraña en varios aspectos. En primer lugar, las películas de dibujos animados habían sido consideradas entretenimiento exclusivo para niños. Esta película, sin embargo, impresionó no sólo a niños sino también a adultos. En segundo lugar, al contrario que la muchas otras películas de entretenimiento, la temática de esta película implica la cuestión de cómo el personaje principal va a establecer su propia identidad. Es más, los críticos que son considerados intelectuales en Japón, guardaron silencio. Es obvio que la cultura *otaku* contribuyó al enorme éxito de esta película. Sin embargo, los llamados intelectuales japoneses no quieren reconocer este hecho. La cultura *otaku* ya se ha extendido por todo Japón. Sin embargo, Japón no quiere aceptar esta cultura. La diferencia entre percepción y realidad se hace mayor. La cultura *otaku* está expandiendo su mundo».¹⁴⁵

¹⁴³ Panfleto de la exposición *Ero Pop Tokyo*. George's Gallery. Los Angeles. 1998. Documento localizado en el archivo del museo MoMA PS1, Nueva York.

¹⁴⁴ Murakami Takashi: "What is a Ero Pop Tokyo". Panfleto de la exposición *Ero Pop Tokyo*. George's Gallery. Los Angeles. 1997. MoMA PS1 Archives, [11.B.372]. The Museum of Modern Art Archives, New York: «What is Japanese culture in 1998? Temporary, super-hedonistic, irresponsible. (...) The loss of World War II made Japan accept American culture and the defeated followed the way of the winner without question. As the result, Japanese culture became imbalanced and confused. Japanese are puzzled about how to reestablish their own culture by accepting this imbalanced cultural identity. Otaku is an original culture that appeared while Japan was dreaming».

¹⁴⁵ *Ibid.* «This film is in several aspects quite strange. At first, animation films had been considered as entertainment only for kids. This film, however impressed not only children but also adults. Second, unlike many other entertainment movies, the theme of this film involves the question of how the main character is going to establish his own identity. Furthermore, critics who are considered intellectuals in Japan, kept silent. It is obvious that otaku culture contributed to the big success of this film. However, so-called Japanese intellectuals do not want to recognize this fact. Otaku culture has already been spread all over Japan. However, Japan does not want to accept this culture. The difference between perception and reality gets bigger. Otaku culture is expanding its world».

Murakami resaltaba por tanto el carácter marginal de los *otaku*, pero también su enorme fuerza creadora y su carácter singular japonés, resultado de la relación de dependencia con Estados Unidos y las tensiones y conflictos creados por esta relación. Era esta cultura *otaku* la que el artista presentaba en Estados Unidos, encuadrando su obra y la de los creadores incluidos en *Ero Pop Tokyo* en este contexto. La cultura *otaku* era una manifestación original japonesa, pero los críticos la desdeñaban como perteneciente a la baja cultura, y no eran conscientes de lo extendida que estaba la cultura *otaku*.

Uno de los rasgos de la cultura *otaku*, tal como manifestaba en este texto Murakami, eran los complejos sexuales que caracterizaban a los individuos pertenecientes a esta subcultura que, según el artista, se estaban extendiendo más allá de Tokio (como máximo exponente de lo *otaku*). En este sentido era presentada la obra de Murakami en este panfleto/catálogo, por Asano Masahiko, quien analizaba la obra *Project Ko²* como un intento del artista japonés por criticar y evidenciar los complejos sexuales de los *otaku*, lo que había hecho que, a pesar de su fuerte conexión con esta subcultura, los *otaku* rechazaran las propuestas de Murakami.

«Esta obra es una crítica fuerte sobre el boom de las figuras *bishoujo*¹⁴⁶ en el mundo *otaku* japonés, mientras que los *otaku* auténticos le ningunean, tanto a él como a sus obras. La razón es evidente. Murakami intenta exponer los complejos sexuales e idolatría, característicos de los *otaku*. Ellos, sin embargo, no quieren revelar su amor por las figuras *bishoujo*, o no quieren reconocer ese amor o su identificación compartida. No pueden aceptar el concepto de Murakami. (...) Hay un gran muro entre Murakami y los *otaku* puros. Detrás de sus obras, es importante recordar que el complejo *otaku* siempre existe».¹⁴⁷

Estas obsesiones sexuales que Murakami buscaba criticar quedaban materializadas en la obra de los otros creadores incluidos en la muestra: Bome, quien es uno de los creadores más afamados de figuritas *bishôjo* en Japón; Machino Henmaru, un autor de manga, especializado en este género. El artista conocido como Mr. (Iwamoto Masakatsu), un artista que incorporaba la estética y el contenido *bishôjo* en sus creaciones; Mimasaka Hideaki, un autor *amateur* manga de fuerte contenido pornográfico, en el formato *dôjinsbi*, o fanzine. Morioka Tomoki, un fotógrafo que realizaba fotografías a jovencitas que encontraba por las calles.

Quizá esta exposición debería ser entendida como un gesto provocador de Murakami, al escoger como tema central el género *bishôjo*, en el que se representan jovencitas, en ocasiones casi

¹⁴⁶ *Bishoujo*, o *bishôjo* es un género de manga y anime. *Bishôjo* significa chica joven hermosa, y este género está enfocado principalmente hacia un público masculino.

¹⁴⁷ Asano, Masahiko: "Takashi Murakami". Panfleto de la exposición *Ero Pop Tokyo*. George's Gallery. Los Angeles. 1997. MoMA PS1 Archives, [11.B.372]. The Museum of Modern Art Archives, New York «This work is a strong criticism of the bishoujo figures boom in the Japanese otaku world, while pure otaku give him and his works the cold shoulder. The reason is obvious. Murakami tries to expose sexual complexes and object worship which is characteristic of otaku. They, however, do not want to reveal their love for bishoujo figures or they don't want to recognize that love or their common identification. They cannot accept Murakami's concept. (...) There is a big wall between Murakami and pure otaku. Behind his works, it is important to remember that the otaku complex always exists».

niñas, en actitudes provocativas, vinculando además la estética *kawaii* con las obsesiones sexuales de los *otaku*. Aunque esta estética y este contenido pudieran ser algo en cierto grado extendido en Japón, en Occidente sin duda representan imágenes problemáticas y muy dudosas, que serían clasificadas como pornografía, e incluso pedofilia. Murakami presenta su obra, dentro de este contexto, y quizá lo que buscara fuera llamar la atención sobre su obra, por medio de la provocación. Lo cierto es que, aunque durante estos años el artista realizó obras vinculadas con esta estética, esta estética no ha sido la que ha dominado su obra. Indudablemente, estas cuestiones estaban relacionadas con manifestaciones de la subcultura en Japón, por tanto, aunque este tipo de creación ya fuera conocido en Occidente, representaban cuestiones específicamente vinculadas al Japón contemporáneo. Por medio de esta exposición, Murakami estaba vinculando el mundo del arte contemporáneo con el de la subcultura, y presentando cuestiones específicamente japonesas ante un público occidental. En el panfleto se manejaban términos que reforzaban esta idea de especificidad cultural, más allá de *otaku* o *kawaii*: por ejemplo *bishôjo*, ya explicado, o *loricon*, el complejo de Lolita, *dôjinshi*, el género vinculado a creadores *amateur* de manga y *anime*, o el *komike*, el Comic Market, una importante convención de manga, anime, videojuegos, etc. en Japón.

Finalmente, es importante destacar que en paralelo con esta exposición, en la misma galería, se organizó una exposición de artistas vinculados a Hiropon Factory, entre ellos Takano Aya, Masami Ida, Yamaguchi Ai, Tanaka Kenji y Hanazawa Takeo.¹⁴⁸

Continuando con la actividad expositiva de Murakami en el año 1998, hay que destacar su participación en dos exposiciones colectivas en Estados Unidos, ya que a partir de estas fechas veremos cómo la presencia del artista japonés en la escena artística estadounidense se incrementará y se hará constante. Las exposiciones del año 1998 fueron *Pop Surrealism* y *Abstract Painting, Once Removed*, que van a ser analizadas en las siguientes líneas. Es interesante ver cómo en estas dos exposiciones Murakami es seleccionado como artista vinculado a dos corrientes pictóricas distintas, que se estaban desarrollando a finales del siglo XX: por un lado, como ejemplo de artista vinculado a una tendencia surrealista-pop, y por otro, como ejemplo de un nuevo tipo de pintura abstracta. Por lo tanto, a pesar de que las propuestas artísticas de Murakami resaltarán su japonesidad, son interpretadas como vinculadas a tendencias que se estaban consolidando en el ambiente artístico internacional de finales del siglo XX.

¹⁴⁸ *Hiropon Show*. George's Gallery. 15 de mayo al 1 de junio de 1998.

Imagen 29. Murakami Takashi, *Pity* (1997)

La exposición *Pop Surrealism* fue organizada por el Museo Aldrich de Arte Contemporáneo (Connecticut), e incluía la obra de 70 artistas.¹⁴⁹ Murakami fue incluido con sólo una obra, titulada *Pity*.¹⁵⁰ La tesis planteada por el equipo organizador era que el surrealismo había vuelto a reaparecer en el arte por medio de la cultura popular y los medios de masas. Los comisarios¹⁵¹ percibían una tendencia generalizada, visible en la obra de un número de artistas emergentes que estaban realizando un tipo de obra en la línea del surrealismo, pero fuertemente influenciada por la cultura pop. Según el crítico de arte Steven Henry Madoff, la exposición proponía la unión de, por un lado, el fetichismo surrealista hacia el cuerpo, erotizado y grotesco, y por otro, el carácter celebratorio del Pop Art en su abrazo al mundo superficial de los objetos y el consumo.¹⁵² Es decir, con esta unión de Surrealismo y Pop Art se fusionaban los mundos más recónditos, profundos y oscuros del subconsciente, con la banalidad y superficialidad de la cultura popular. Estos artistas habían alcanzado la madurez en una época definida por esta cultura popular, aspecto que pasaba a ser un elemento definitorio de su obra. Los comisarios percibían tres temas generales en esta tendencia del surrealismo pop: el cuerpo grotesco, iconos de la cultura popular, y la influencia de comics y de la cultura *underground* en la «alta cultura».¹⁵³ En general las obras tenían un marcado carácter irreverente, transgresor, con elementos de humor, a veces un tanto oscuros.

La obra de Murakami, *Pity*, que aparecía parcialmente reproducida en el catálogo,¹⁵⁴ se relacionaba con estos tres temas generales planteados: la obra representa al personaje creado por Murakami, Sr. Dob, que era resultado de la influencia del mundo de la cultura *underground* de Japón y la cultura popular norteamericana; en su versión presentada en *Pop Surrealism*, estaba marcado por un fuerte componente grotesco, al aparecer transformado y multiplicado en

¹⁴⁹ La exposición pudo ser vista entre el 7 de junio y el 30 de agosto de 1998.

¹⁵⁰ *Pity* (1997, acrílico sobre lino, en cinco paneles, 57.45 X 51.44 cm.)

¹⁵¹ Richard Klein, Dominique Nahas, Ingrid Schaffner y Harry Philbrick.

¹⁵² Steven Henry Madoff, "'Pop Surrealism' (Aldrich Museum of Contemporary Art)", *Artforum* 37, nº 2 (1998): 120.

¹⁵³ Harry Philbrick, "Director's Foreword", en *Pop Surrealism* (Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, 1998), 10.

¹⁵⁴ Dominique Nahas, "Not Cloning Around: The Grotesque Body in Pop Surrealism", en *Pop Surrealism*, (Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, 1998), 81.

numerosas bocas, ojos, etc. Con un cierto carácter amenazador, por sus dientes afilados, Dob ha perdido volumen y se expande por toda la superficie, poniendo el énfasis en su carácter bidimensional. En el catálogo se resaltaba la obra de Murakami especialmente en relación con la temática del cuerpo grotesco:

«los Surrealistas Pop ven los símbolos populares actuales y sus manifestaciones dislocadas como el nuevo paisaje cultural sobre el que se dibuja el nuevo régimen libidinoso del cuerpo social y personal. El cuerpo fragmentado y sus deformaciones, inscrito dentro de inversiones y yuxtaposiciones proto-surrealistas/pop (técnicas ahora colonizadas por los medios de masas), se ha convertido en el lugar donde, paradójicamente en la era de la información, la representación de la fluidez, de la intercambiabilidad, la migración e inversión de las partes del cuerpo y sus orificios contienen un elemento tanto de celebración como de terror».¹⁵⁵

Este carácter grotesco era visto en obras de Murakami, como la seleccionada para la exposición, en la que el Sr. Dob ofrecía una «grotesquería carnavalesca» de su cuerpo, al transformarse, deformarse y multiplicarse por toda la superficie del lienzo. Para los organizadores de la exposición, en estas obras, Murakami proponía una inmersión en la cultura popular contemporánea japonesa, el mundo de los *otaku*, en claro detrimento de la cultura clásica de Japón: «Los personajes de animación Sr. Dob de Takashi Murakami parecen encarnar la modernidad japonesa de los *otaku*, una inmersión en la cultura de los dibujos animados, la televisión, los videojuegos, en detrimento del legado clásico japonés».¹⁵⁶ Estas palabras parecen desprender la idea de que, bajo un prisma interpretativo occidental, el legado clásico japonés es casi una fuente de inspiración irrenunciable para un artista contemporáneo, es decir, que en la obra de un artista japonés contemporáneo se debe esperar la evidencia de una conexión o referencia a la cultura clásica japonesa, y que Murakami sin embargo, renuncia a esto y busca inspiración en un mundo más cercano y contemporáneo. De nuevo, vemos por tanto, una visión estereotipada del arte japonés, que ignoran, entre otras cosas, el arte contemporáneo realizado en Japón en la primera mitad del siglo XX.

Respecto a la exposición colectiva (e itinerante) *Abstract Painting, Once Removed*, también organizada en 1998, y que fue organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, el

¹⁵⁵ *Ibid.*, 80: «the Pop Surrealists view today's popular signs and their displaced manifestations as the new cultural landscape on which is drawn the new libidinal regime of the social and the personal body. The fragmented body and its deformations, inscribed within proto-surrealistic / pop inversions and juxtapositions (techniques now colonized by mass media), has become the site where, paradoxically in an age of information, the depiction of the fluidity, interchangeability, migration, and inversion of body parts and orifices contains an element of both celebration and dread».

¹⁵⁶ *Ibid.*, 80: «Takashi Murakami's Mr. Dob cartoon characters seem to incarnate Japanese modernism's otaku, an immersion in the culture of cartoons, TV, computers and video games to the detriment of Japanese classical heritage».

artista fue seleccionado por otra faceta de su obra.¹⁵⁷ El comisario de la exposición fue Dana Friis-Hansen, quien en ese momento ostentaba el cargo de comisario jefe del museo, y que fue uno de los comisarios que con su labor contribuyeron al despegue de la obra de Murakami en la escena internacional en los años 90.

El objetivo de esta exposición era reflexionar sobre el nuevo rumbo que a finales del siglo XX estaba adquiriendo la pintura abstracta, seleccionando obra de un grupo de artistas internacionales emergentes que en su obra estaban abordando cuestiones referidas al papel que

Imagen 30. Takashi Murakami, *Cream*, (1998)

debía ocupar la pintura dentro de la práctica artística de fin de siglo, y sobre la forma y el significado que debía tener esta nueva pintura. Estos artistas, según la tesis del comisario de la exposición, estaban creando obras que se alejaban física, emocional o conceptualmente de la tradición de la pintura abstracta del siglo XX. Se destacaba el carácter internacional de las distintas propuestas, ya que los artistas reunidos eran de diversa procedencia: en total veintiún artistas emergentes que procedían de Estados Unidos (13), Reino Unido (2, Inglaterra y Escocia), Alemania (1), Argentina (1), Brasil (1) Taiwán (1) y Japón (1). Este hecho era señalado como un reflejo de la descentralización e internacionalización que había adquirido el mundo del arte contemporáneo a finales del siglo XX, en el que los artistas podían vivir y trabajar fuera de las capitales occidentales y continuar participando del diálogo crítico.¹⁵⁸ Como consecuencia de esta supuesta descentralización e internacionalización: «la modernidad se ha diseminado, digerido e, incluso, superado a nivel mundial».¹⁵⁹ Aunque en las tesis de la exposición se anunciaba la superación de la modernidad a finales del siglo XX (como proyecto occidental y con aspiraciones universales), propiciada por la descentralización y el distanciamiento de los planteamientos de la pintura abstracta moderna ofrecidos por estos artistas emergentes, lo cierto es que no se llegaba a cuestionar realmente la centralidad de este proyecto moderno. El hecho de que la mayoría de los artistas participantes fueran norteamericanos es un claro testimonio de este hecho. La obra de los únicos cuatro artistas que no procedían de un entorno euro-americano, entre ellos Murakami,

¹⁵⁷ La exposición pudo ser vista entre el 3 de octubre y el 6 diciembre de 1998. Posteriormente se trasladó al Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri, donde pudo ser vista entre el 23 de abril y el 18 de julio de 1999.

¹⁵⁸ Marti Mayo, "Foreword", en *Abstract Painting, Once Removed*, por Dana Friis-Hansen (Houston, Tex.: Contemporary Arts Museum Houston, 1998), 8.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 8.

quizá no pudieran ser reflejo de la supuesta internacionalización y descentralización del mundo del arte, especialmente cuando tan sólo se mostraban una media de 2 o 3 obras por artista. En el caso de Murakami tan sólo 1, aunque de gran formato.

Es curioso el hecho de que Murakami fuera seleccionado para esta exposición de pintura abstracta porque la pintura que Murakami realizaba ya por 1998 no puede ser precisamente clasificada como pintura abstracta. A mediados de la década 1990 el artista ya había diseñado a su personaje Dob, que pasó a dominar su producción artística de esos años. En esta exposición se expuso tan sólo una obra de gran formato de Murakami, titulada *Cream*,¹⁶⁰ que según cómo se interprete puede ser considerada abstracta o no. *Cream* es parte de una serie de cuadros en los que, sobre un fondo monocromático, aparece representado una forma abstracta que podría recordar a un chorro de algún líquido proyectado en el aire. En el caso de *Cream*, el fondo es azul y el reguero se extiende, con cierto dinamismo, sobre una gran superficie, que está dividida en cuatro paneles. Es habitual que *Cream* se exponga junto a otro cuadro de esta serie, *Milk*, obra similar pero sobre un fondo rosa. Si se visualizan estas obras independientemente, sí que podríamos clasificarlas de abstractas, sin embargo, tanto *Cream* como *Milk* suelen exponerse junto a dos de las obras más significativas del Murakami de ese período: *My Lonesome Cowboy* y *Hiropon*. A modo casi de instalación, los cuadros actúan de fondo de estas dos impactantes esculturas, y los fluidos corporales que estas proyectan parecen continuar en la superficie del lienzo, pasando de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad del cuadro. Expuestas junto con estas obras escultóricas, *Cream* y *Milk* abandonan su posible carácter abstracto, y se tornan en una realidad muy concreta y fluida.

Imagen 31. Murakami Takashi, *Hiropon* (1997) frente a *Cream* (1998) en el fondo.

Imagen 32. Murakami Takashi, *My Lonesome Cowboy* (1998), frente a *Milk* (1998) en el fondo.

Vemos en este catálogo la tendencia a intentar explicar la obra de un artista de la periferia, en este caso Murakami, dentro de los parámetros del arte occidental (la pintura abstracta), pero anclando su obra en su propia tradición cultural, por medio de una serie de referencias superficiales, que son los aspectos más conocidos e identificables y «aceptados» del arte japonés, y

¹⁶⁰ *Cream*, 1998. Acrílico sobre madera, 243,8 x 487,7 cm.

por arte japonés léase arte clásico japonés: aquellos aspectos que desprenden un aura de exotismo, pero que a la vez resultan familiares a un público no-japonés. La obra de Murakami es destacable, según este catálogo, porque establece relaciones con el arte normativo occidental, en este caso el Expresionismo Abstracto y el Pop Art:

«Murakami sin duda parodia la actitud heroica del Expresionismo Abstracto, con su actual imagen popular de club machista formado por pintores masculinos lanzadores de pintura, y el goteo de pintura gestual como una representación primigenia del yo existencial. La superficie de esta pintura, a pesar de sus referencias pictoricistas, es plana y seca, y más parecida a las representaciones sin modular del Pop cotidiano de Andy Warhol o Ed Ruscha que a los gestos pincelados de un Willem de Kooning, a quien pudiera parecer que replica». ¹⁶¹

Por otro lado, como artista japonés responde a la supuesta necesidad de reflejar algún rasgo de japonsidad en su obra, en este caso se establecen referencias con uno de los formatos más representativos del arte japonés, el biombo, con una de las obras más icónicas del arte clásico japonés, la famosa *Gran Ola de Kanagawa*, de Hokusai, o con la caligrafía. ¹⁶² Finalmente, se destaca las referencias a la cultura contemporánea popular de Japón. Como resultado de esta síntesis, Murakami es ensalzado por su habilidad para moverse entre culturas, como síntoma del mundo globalizado contemporáneo:

«Murakami se desliza a través de construcciones culturales para aprovechar las posibilidades de una cultura híbrida creada a partir de la modernización global y la comunicación de masas. Los resultados tienen multiplicidad de niveles y son con frecuencia contradictorios, pero ofrecen nuevos puntos a tener en consideración en relación con la posición de la pintura (y los personajes de cómic y la identidad nacional) en la cultura a finales de siglo. Los expertos dicen que el siglo XX es el “siglo americano” y que el próximo será el de Asia. Si ese es el caso, entonces Murakami está perfectamente preparado para pintar nuestro futuro». ¹⁶³

En 1999 Murakami Takashi participó en una exposición colectiva de arte contemporáneo chino y japonés titulada *New Modernism for a New Millennium: Works by Contemporary Asian Artists from the Logan Collection*, que pudo verse en San Francisco, organizada por el Museo San Francisco de Arte Moderno, ¹⁶⁴ en la que se mostraban obras de una importante colección particular

¹⁶¹ Dana Friis-Hansen, *Abstract Painting, Once Removed* (Houston, Tex.: Contemporary Arts Museum Houston, 1998), 72: «Murakami surely mocks the heroic stance of Abstract Expressionism, with its current popular image as a macho, paint-flinging men’s club, and the gestural paint drip as a primal representation of the existential self. The surface of this painting, despite its painterly allusions, is flat and dry, and more like Andy Warhol’s or Ed Ruscha’s uninflected renderings of everyday Pop icons than the brushy gestures of a Willem de Kooning that it might appear to replicate».

¹⁶² *Ibid.*, 72.

¹⁶³ *Ibid.*, 72: «Murakami skates across cultural constructs to harness the possibilities of a hybrid culture created from global modernization and mass communication. The results are multi-layered and often contradictory, but they offer new points to consider regarding the place of painting (and comic characters and national identity) in culture at the close of the century. Pundits say the twentieth century is “The American century” and that the next will be Asia’s. If this is so, then Murakami is perfectly poised to paint our future».

¹⁶⁴ Organizada por el San Francisco Museum of Modern Art, la exposición se realizó en la Limn Gallery, San Francisco, del 21 de enero al 7 de marzo de 1999.

especializada en arte asiático. Podemos ver cómo hacia finales del siglo pasado Murakami ya está consolidando su prestigio y reconocimiento internacional y en esta exposición, el artista que hasta mediados de la década de 1990 era aún un artista emergente, forma parte ya de importantes colecciones privadas de arte, como la Colección Logan,¹⁶⁵ junto a otros artistas compatriotas suyos que habían alcanzado el reconocimiento internacional antes que él: Morimura Yasumasa, Yanagi Yukinori y Miyajima Tatsuo.

Para el matrimonio Logan, la labor de un comisario o de un coleccionista de arte era la de reunir una colección que reflejara la cultura y las cuestiones que afectaban a una sociedad en un determinado momento. A finales del siglo XX Asia estaba cobrando un papel cada vez más importante en el escenario económico y político internacional, por lo que, con su colección de arte asiático, principalmente chino, pretendían documentar este fenómeno tal y como quedaba reflejado en las artes visuales. En el caso japonés, los Logan destacaban los cambios dramáticos experimentados por la sociedad nipona desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta los albores del siglo XXI, que habían llegado a un punto culminante en el año 1989, con la muerte del emperador Showa y el estallido de la burbuja económica japonesa.¹⁶⁶ En el catálogo se destacaba el cambio en la percepción y valoración del arte japonés que había tenido lugar en algunos sectores del público occidental a partir de los inicios de la década de 1990, momento en que, gracias a las exposiciones de arte japonés contemporáneo que han sido analizadas aquí, se comenzó a prestar atención al arte contemporáneo de este país (y de otros países asiáticos), dejando de identificarse el arte producido en estas regiones con el arte más tradicional.¹⁶⁷ Se situaba la obra de los artistas chinos y japoneses incluidos en la exposición dentro del contexto de la globalización y la era de la información. Estos artistas, entre los que se encontraba Murakami, conscientes del carácter transnacional que estaba adoptando el mundo del arte, según Reena Jana, se comunicaban por medio de una: «lengua franca global de estrategias artísticas, que iban desde la estética *kitsch* del Pop americano al carácter auto-referencial propio del arte “identitario” de finales de la década de 1980 y principios de los 90». Además algunos de ellos: «incorporaban de una forma cuidadosa y consistente elementos tomados de las técnicas, estilos o iconografías tradicionales de Asia Oriental, junto con enfoques contemporáneos, para transmitir la complejidad de nuestro mundo moderno y plural».¹⁶⁸

¹⁶⁵ Los Logan fueron unos de los primeros coleccionistas norteamericanos en adquirir obras de arte contemporáneo chino. Muchas de las obras de su colección han sido donadas a museos en Denver, Phoenix y San Francisco. “Logan Collection. Logan Collection Gifts”. Denver Art Museum, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.denverartmuseum.org/collections/logan-collection>.

¹⁶⁶ Kent Logan, “Foreword”, en *New Modernism for a New Millenium: Works by Asian Artists from the Logan Collection* (San Francisco: Museum of Modern Art, 1999), s.p.

¹⁶⁷ Reena Jana, “Between Worlds Old and New”, en *New Modernism for a New Millenium: Works by Asian Artists from the Logan Collection* (San Francisco: Museum of Modern Art, 1999), s.p.

¹⁶⁸ *Ibid.*,...: «Reflective of the increasingly transnational nature of contemporary art, many of today’s leading-edge Chinese and Japanese artists communicate in a global lingua franca of artistic strategies, ranging from the kitsch aesthetic of American Pop to the self-reference that characterizes late 1980-early ‘90s “identity” art. As is evident in this exhibition, some of these Chinese and Japanese artists carefully and consistently incorporate elements of

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua una lengua franca es aquella «que es mezcla de dos o más, y con la cual se entienden los naturales de pueblos distintos».¹⁶⁹ Aunque el término «lengua franca» parece sugerir un escenario de igualdad de condiciones para artistas occidentales y no-occidentales, realmente son los artistas no-occidentales los que deben en cierto sentido ajustarse al lenguaje occidental para encajar en el escenario internacional del arte, sobre el que aplican pinceladas de su identidad local. Los jóvenes artistas asiáticos «ahora debían lidiar con el verdadero desafío de la posmodernidad de conciliar lo viejo y lo nuevo, Oriente y Occidente, el pasado y el futuro, al enfrentarse al nuevo milenio y tratar de redefinir el orden mundial».¹⁷⁰ De nuevo queda aquí plasmada esa identificación entre Japón/Oriente/lo viejo/el pasado y Occidente/lo nuevo/el futuro.

Murakami Takashi¹⁷¹ era seleccionado en esta exposición como un ejemplo de aquellos artistas que, aunque su obra no era abiertamente política, (como lo había sido su obra de principios de los 90, o como pudiera ser en esos años la obra de Yanagi Yukinori), empleaban iconos populares para reflexionar sobre «la peligrosa seducción del consumismo en Asia» y la «adopción de la cultura del dinero», al igual que hacía también Morimura en alguna de sus obras.¹⁷² En concreto se resaltaba de Murakami el carácter provocativo, exagerado y absurdo de su obra, tal y como quedaba reflejado por ejemplo en las obras *My Lonesome Cowboy* y *Hiropon*. En el catálogo se resaltaban estas obras como ejemplo de cómo Murakami abordaba el problema de la identidad, y de las obsesiones de los *otaku*, empleando la estética genérica del manga y el *anime*, fácilmente identificable.¹⁷³

Otra de las exposiciones en las que participó Murakami en el año 1999 fue la exposición colectiva *Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s*, organizada por la Fundación Japón como una exposición itinerante que formaba parte de uno sus programas culturales. Dentro de este programa se organizan exposiciones itinerantes en las que se muestran obras pertenecientes a la colección de la Fundación Japón, en sus diversas sedes en distintos países, como un instrumento para divulgar distintos aspectos de la cultura japonesa. Por medio de dichas exposiciones la Fundación Japón busca promocionar la cultura en el marco internacional. Dichas exposiciones abarcan temas relacionados tanto con la cultura clásica y tradicional, como con la contemporánea, incluyéndose exposiciones de artes visuales, artes decorativas, arquitectura, diseño etc. Debemos entender este tipo de exposiciones como parte de la labor de difusión de la cultura japonesa que

traditional East Asian media, styles, and iconographies with contemporary approaches in order to convey the complexity of our modern, pluralist world».

¹⁶⁹ <http://lema.rae.es/drae/?val=lengua+franca> [Último acceso: 1-07-2014]

¹⁷⁰ Jana, "Between Worlds", s.p. «(...) must now grapple with the truly postmodern challenge of reconciling old and new, East and West, past and future, as they face the new millennium and help redefine the world order».

¹⁷¹ Las obras que se expusieron de Murakami fueron: *Hiropon* (1997); *Mr. Dob* (1995); *Miss Ko²* (1996) y *My Lonesome Cowboy* (1998).

¹⁷² Jana, "Between Worlds", s.p.

¹⁷³ *Ibid.*,

realiza la Fundación Japón, y debemos plantearnos qué tipo de manifestaciones artísticas son promovidas desde esta institución como ejemplos de la cultura japonesa. Estas exposiciones son una de las piezas con las que el gobierno japonés, a través de la Fundación Japón, contribuye a difundir una determinada imagen del país y su cultura.¹⁷⁴ Por lo tanto, al formar parte de esta exposición, Murakami estaba siendo en cierto modo instrumentalizado por parte de la Fundación Japón para divulgar una determinada imagen del arte japonés.

Vemos de nuevo en este catálogo la participación de la especialista Matsui Midori, quien contribuyó con un texto en el catálogo de la exposición *Painting for Joy* en el que ofrecía una definición sobre el arte Neo Pop japonés.¹⁷⁵ Para Matsui, Murakami y los demás artistas encuadrados en esta exposición debían de ser entendidos a partir de una constante en el arte japonés moderno, a saber, «el dilema inicial de la pintura moderna japonesa como un concepto “importado”».¹⁷⁶

En esta exposición Murakami fue seleccionado como un ejemplo de aquellos artistas japoneses de corte vanguardista que, nacidos hacia finales de la década de 1950 y principios de los 60, protagonizaban un retorno a la pintura, en el que buscaban abrir las fronteras de este medio «tradicional» más allá de los límites del arte. La producción hasta entonces realizada por Murakami se encuadraba dentro del movimiento del Simulacionismo que desde finales de la década de 1980 y principios de los 90 se había desarrollado primero en la fotografía, extendiéndose luego a la pintura. Los artistas simulacionistas tomaban como referencias e incorporaban a sus creaciones obras de arte y otras imágenes ya existentes: «Por medio de sus citas a históricas obras maestras de arte, que aceptamos incondicionalmente como arte, y otras imágenes existentes, era un intento de clarificar las condiciones artísticas y sociales que las definen».¹⁷⁷

Murakami, por tanto, era seleccionado aquí por su faceta de pintor (aunque hacia finales de la década de 1990 ya realizaba una obra de arte multidisciplinar, como era reseñado en el catálogo),¹⁷⁸ encuadrado en la estela del Simulacionismo. En este sentido, se destacaba la coexistencia en sus obras de elementos contemporáneos (léase occidentales) y japoneses. Se

¹⁷⁴ El proyecto de esta exposición data del año 1999, sin embargo, en el año 2008 fue recuperada y desde entonces ha sido montada en un gran número de países en todo el mundo: China, Corea, Ucrania, Eslovenia, Grecia, Luxemburgo, Croacia, Irán, Estados Unidos o Canadá, por citar algunos países. Ver: “Travelling Exhibitions”. *Japan Foundation*, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/traveling/>

¹⁷⁵ Los artistas incluidos en esta exposición fueron, además de Murakami Takashi: Aida Makoto, Echizenya Yoshitaka, Fukuda Miran, Kobayashi Takanobu, Maruyama Naofumi, Nara Yoshitomo, Nukata Nobuhiko y Chiezo Taro.

¹⁷⁶ Matsui, “New Japanese Painting”, 8: «Any attempt to contextualize the painters included in this exhibition must begin by placing their work in relation to the initial dilemma of modern Japanese paintings as an “imported” concept».

¹⁷⁷ Okabe Miki, “Introduction. Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s”, en *Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s*, ed. Okabe Miki (Tōkyō: The Japan Foundation, 1999), 5: «By quoting art historical masterpieces, which we accept unconditionally as art, and existing images, it was an attempt to clarify the artistic and social conditions which define them».

¹⁷⁸ *Ibid.*, 5.

destacaba su habilidad para integrar en sus obras referencias a temas, formatos u obras específicas del arte pre-moderno japonés.

En este sentido se ponía como ejemplo la serie *The King's Seat of Two Dimensional Perspective* de 1997, en la que el artista incorporaba referencias a uno de los más importantes rollos pictóricos horizontales del arte medieval japonés, el *emakimono* de *Las Leyendas del Monte Shigi* (*Shigisan Engi Emaki*) (siglo XII) en el que se narran episodios de la vida del monje budista Myôren (siglo X), que residía en la cima del monte Shigi, y una de cuyas habilidades mágicas era hacer que su cuenco para las

limosnas flotara en el aire. Además, se resaltaba el carácter colaborativo de sus métodos de creación y producción artística, al mencionar cómo el artista en su estudio/taller Hiropon, a la manera de «un taller de pintura medieval o un estudio de producción de dibujos animados»¹⁷⁹ contaba con la colaboración de otros jóvenes artistas que materializaban las ideas de Murakami, siguiendo sus cuidadosas instrucciones. La autora señala: «Aceptando que el estilo “plano” japonés que quiere lograr requiere una gran habilidad técnica y tiempo, este método de producción ha sido probablemente escogido como una antítesis del modernismo».¹⁸⁰

Imagen 33. Murakami Takashi, *The King's Seat of Two Dimensional Perspective*

Es decir, que este método de trabajo podía ser interpretado como una forma de cuestionar algunos aspectos que son fundamentales en el proyecto moderno, como la originalidad de la obra, como resultado de la labor del artista, quien materializa sus creatividad interior. Como apuntaba también en el catálogo Matsui, retomando una cita previamente indicada, la idea del arte como expresión de la sensibilidad interior e individual era un rasgo que había sido introducido a finales del siglo XIX por influencia del arte occidental.¹⁸¹ Murakami Takashi no materializaba la obra él sólo. La idea era suya original, pero era materializada por los artistas que trabajaban en su estudio. No debemos olvidar que este es un rasgo que remite al modo de trabajo de algunas escuelas pictóricas del arte tradicional japonés. Por ejemplo, la elaboración de las estampas *ukiyo-e*

Imagen 34. *Leyendas del Monte Shigi* (detalle) (s. XII, rollo pictórico)

¹⁷⁹ *Ibid.*, 5.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 6: «Admitting that the Japanese-style “flat” image he aims to achieve requires skilful technique and time, such method of production has probably been chosen as an antithesis of modernism».

¹⁸¹ Matsui, “New Japanese Painting”, 9.

era también un trabajo colaborativo, en el que participaban distintas personas. Tampoco este método de trabajo ha sido ajeno a la historia del arte occidental, pero era un rasgo que había perdido vigencia a partir de finales del siglo XIX. También es importante señalar aquí algo sobre lo que se va a incidir en el siguiente capítulo, y es que Murakami nunca ha intentado obviar el papel que los artistas que colaboran con él en su estudio tienen en el resultado final. Muy al contrario, suele resaltar su labor como parte indispensable de su proceso de producción artística.

También en el año 1999, a finales, Murakami participó en un importante evento artístico que tuvo lugar en Estados Unidos: la trienal de arte Carnegie International.¹⁸² Esta exposición de arte contemporáneo internacional, tenía lugar precisamente en el cambio de milenio, y la comisaria de la exposición, Madeleine Grynsztejn, proponía reflexionar sobre los cambios que, en el mundo globalizado, habían transformado las coordenadas sobre las que se definían las identidades. Las nuevas tecnologías habían alterado las categorías de espacio y tiempo, y frente al mundo real/material, una nueva realidad, la digital, ofrecía un mundo desterritorializado, inmaterial y con el tiempo acelerado. En el cambio de milenio, Grynsztejn percibía cómo las identidades se conformaban en el cruce entre ambas realidades:

«Existimos en un cruce de caminos entre estos dos mundos, en una “realidad esencialmente heterogénea” que constantemente nos hace negociar un terreno situado entre mundos familiares y novedosamente emergentes, reales y virtuales, locales y globales. Estas transformaciones en curso en el mundo empírico obviamente tienen un impacto sobre el ser humano, forzándole constantemente a una “reinención de la experiencia subjetiva”. (...) No sólo la “era digital” está constantemente reconfigurando nuestros modos de expresar y percibir la realidad (de este modo cuestionando lo que podamos creer como auténtico y verdadero), sino que la propia realidad cada vez más es constituida en y por imágenes tecnológicas».¹⁸³

Como consecuencia, según M. Grynsztejn, en una sociedad capitalista avanzada, en la que la mediación tecnológica está exacerbada, se produce un efecto de distanciamiento de lo real, de vivir la realidad de una forma indirecta, en un contexto cada vez más fugaz e inestable y de al menos una aparente pérdida de control sobre nuestra propia experiencia.¹⁸⁴ Los artistas incluidos

¹⁸² La exposición *Carnegie International* pudo ser vista entre el 6 de noviembre de 1999 y el 26 de marzo de 2000 en el Museo Carnegie de Arte, Pittsburgh, Pennsylvania. La comisaria fue Madeleine Grynsztejn.

¹⁸³ Madeleine Grynsztejn, *Carnegie International: 1999/2000*, Vol. 2 (Pittsburgh, Pa.: Carnegie Museum of Art, 2000), 98-99: «We exist at the crossroads between these two worlds, in an “essentially heterogeneous reality” that constantly asks us to negotiate a terrain among familiar and newly emergent, actual and virtual, and local and global life-worlds. Such on going transformations in the experiential world obviously have an impact on the human subject, forcing a constant “reinvention of subjective experience”. (...) Indeed, not only is the “digital era” continuously reconfiguring our modes of conveying and perceiving reality (thus regularly casting into doubt what we may think of as authentic and truthful), but reality itself is more and more constituted in and by technological imagery».

¹⁸⁴ *Ibid.*, 99.

en la exposición Carnegie International habían sido seleccionados por Grynstejn como ejemplo de creadores que reflexionaban sobre estas cuestiones a través de sus obras de arte.¹⁸⁵

La trienal buscaba plantear y buscar respuesta a la siguiente pregunta: «¿Qué ocurre con el yo frente a una realidad que está perpetuamente sometida a la aparición dinámica de nuevas relaciones, y a la disolución y reconfiguración de modelos antiguos?». ¹⁸⁶ El estilo de los artistas agrupados en esta exposición no parecía responder a un modelo común, o a un determinado movimiento o tendencia, pero lo que les ponía en relación era que no renunciaban a representar la realidad, pero lo hacían, no recurriendo a un enfoque mimético o de transcripción literal, sino poniendo en evidencia la complejidad y multiplicidad de la realidad presente, ofreciendo enfoques innovadores y transgresores en el modo de representarla.¹⁸⁷ El objetivo de la comisaria era seleccionar obras que:

«constantemente están poniendo a prueba la realidad y sus convenciones, no para reconectar al espectador y al artista con una visión esencial, auténtica u original, o con una condición primigenia sino, al contrario, a la realidad presente en todas sus impurezas, multiplicidades, contingencias y su intensa actualidad».¹⁸⁸

En el caso de Murakami, este artista era seleccionado como ejemplo de un creador que, en algunas de sus obras, combinaba elementos que podían ser tomados del mundo digital, tecnológico, incluso cibernético, pero siempre entrelazados con otros que remitían a la tradición cultural de Japón. Las obras presentadas por el artista pertenecían a su proyecto *otaku*, en concreto a la serie *SMP Ko*:¹⁸⁹

«los andróides, o máquinas humanas, policromados a escala real de Murakami son esculturas meticulosamente manufacturadas, inspiradas en secuelas de la industria del *anime* (películas de animación) y del manga (cómic), imágenes generadas por ordenador no oficiales y a veces *hard-core*. Aúna los términos visuales de la ciber-visión con la imaginería del arte tradicional japonés, especialmente en sus pinturas de tamaño mural y obras de pared. La continuidad estética entre las obras japonesas del siglo XIX, tal como las de Katsushika Hokusai (cuyos grabados estilizados son muy bien conocidos por los

¹⁸⁵ Los artistas incluidos en la exposición, además de Murakami Takashi, fueron: Franz Ackermann, Matthew Barney, Janet Cardiff, John Currin, Hanne Darboven, Thomas Demand, Mark Dion, Willie Doherty, Olafur Eliasson, Kendell Geers, Felix Gonzalez-Torres, Ann Hamilton, José Antonio Hernández-Diez, Pierre Huyghe, Alex Katz, William Kentridge, Bodys Isek Kingelez, Suchan Kinoshita, Martin Kippenberger, Kerry James Marshall, Shirin Neshat, Ernesto Neto, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Markéta Othová, Laura Owens, Edward Ruscha, Gregor Schneider, Ann-Sofi Sidén, Roman Signer, Sarah Sze, Sam Taylor-Wood, Nahum Tevet, Diana Thater, Luc Tuymans, Kara Walker, Jeff Wall, Jane and Louise Wilson, Chen Zhen.

¹⁸⁶ Grynstejn, *Carnegie International*, 99: «What becomes of the self in the face of a reality that is perpetually subjected to the dynamic emergence of new relations, and to the dissolution and reconfiguration of older models?».

¹⁸⁷ *Ibid.*, 101.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 101: «the works in this exhibition are constantly testing the real and its conventions, not to reconnect viewer and artist to some essential, authentic, or original vision or root condition but, on the contrary, to present reality in all its impurity, multiplicity, contingency, and intense presentness».

¹⁸⁹ Las obras de Murakami incluidas en esta exposición fueron: *Silver Milk*, (1999, pintura acrílica sobre pared; medidas de la instalación variables; en esta: 548,6 x 2530 cm.); *S.M.Pko2* (1999, fibra de vidrio, hierro y pintura acrílica; 2 partes; figura: 243,8 x 254 x 81,3 cm; avión: 58,4 x 190,5 x 195,6 cm.). En el catálogo, además, aparecían reproducidas dos acuarelas: *Study for SMPKo* (1999, acuarela sobre tabla, 42 x 29,7 cm. Cortesía Blum & Poe, Santa Monica); *Study for SMPKo* (1999, acuarela sobre tabla, 43,3 x 32,2 cm. Cortesía Blum & Poe, Santa Monica).

occidentales), y los equivalentes post-Pop, posmodernos de Murakami, está asentada en su distorsión radical de la naturaleza –un énfasis en lo decorativo y la superficie, la línea y la extensión sobre el volumen –que valora la construcción artificial y el impacto dramático por encima de la representación rigurosa del mundo exterior. Esta continuidad, combinada con una atención técnica sobre el detalle y una manufactura precisa, convierte la visión de Murakami en histórica y actual al mismo tiempo».¹⁹⁰

Las obras de arte en la exposición *Carnegie International*, según la comisaria, cuestionaban la existencia de una vanguardia transnacional que fuera resultado del proceso de globalización. Aunque la fuerza del fenómeno globalizador del capitalismo avanzado tendiera hacia un lenguaje transnacional, esta tendencia era compensada por una fuerza opuesta que tendía hacia la reivindicación de lo local, por medio de un anclaje en la historia vernácula y la experiencia subjetiva. Los artistas de la exposición:

«prestan atención en todo momento al enlace entre lo local y personal, a todos los niveles, con los procesos globales. Entretejen cuestiones “locales” experimentadas a la escena “internacional”, creando (...) un espacio intermedio de práctica vernácula y global. El globalismo para estos artistas está “basado en el reconocimiento de la diferencia más que en el supuesto de la igualdad”: mientras que el anterior “internacionalismo” del siglo xx sugería una identidad universal que traspasaba las fronteras nacionales, con poca consideración a cuestiones específicas de lugar y contexto, tendencias actuales de internacionalismo proponen un sincretismo de expresión local y lo global».¹⁹¹

Quizá este sincretismo de lo local y lo global que planteaba M. Grynstejn quede perfectamente reflejado en la obra de Murakami, en su estrategia de resaltar y reforzar cuestiones que puedan ser claramente identificadas con cierta idea de japonesidad, combinadas, por otro lado, con enfoques que la insertan en tendencias internacionales del arte. Desde luego estos rasgos quedaban reflejados en la obra de Murakami.

De nuevo, en esta exposición y su catálogo, fue Matsui Midori la responsable de presentar y contextualizar la obra y las propuestas de Murakami. En este breve texto Matsui resumía la actividad de Murakami desde sus inicios profesionales hasta ese momento, resaltando la importancia que la identidad, y más específicamente, la identidad híbrida japonesa, tenía en los

¹⁹⁰ Grynstejn, *Carnegie International*, 124: «Murakami's life-sized polychrome cyborgs, or human machines, are meticulously crafted sculptures inspired by the unofficial and sometimes hard-core computer-image offshoots of the *anime* (animated film) and *manga* (comic book) industries. He conjoins the visual terms of cybervision with the imagery of traditional Japanese art, especially in his mural-sized paintings and wall works. The aesthetic continuity between 19th century Japanese works such as those of Katsushika Hokusai (whose stylized woodcut prints are well-known to Westerners) and Murakami's postmodern, post-Pop counterparts is grounded in their radical distortion of nature –an emphasis on decoration and surface, line and expanse, over volume –that values artificial construction and dramatic impact above accurate rendering of the outside world. Combined with a technical attention to detail and an elegant and precise craftsmanship, this continuity renders Murakami's vision historic and current at once».

¹⁹¹ *Ibid.*, 121: «The artists in the exhibition pay constant attention to the linkage of the local and the personal, at all levels, to global processes. They weave lived, “local” concerns into an “international” arena, creating (...) an in-between space of vernacular and global practice. Globalism for these artists is “based on a recognition of difference rather than an assumption of sameness”: whereas the “internationalism” of the earlier twentieth century suggested a universal identity crossing national boundaries, with little regard for the specifics of place and context, current internationalist strains propose a syncretism of local and global expression».

planteamientos artísticos de Murakami, además de resaltar precisamente el carácter estratégico por parte del artista de las cuestiones identitarias en su obra:

«Murakami estratégicamente buscó pruebas de su identidad en los destellos aparentemente “vacuos” de la cultura japonesa contemporánea. Dándose cuenta de que esta cultura en sí copiaba la cultura popular norteamericana, Murakami creó obras de arte cuya “originalidad” deliberadamente oscura reflejaba la constitución híbrida de su sensibilidad».¹⁹²

Para Matsui, la conexión entre lo local y lo global, analizada en la exposición *Carnegie International*, quedaba perfectamente reflejada en el personaje Dob. En su fase inicial, Dob buscaba ser un reflejo de cómo la cultura japonesa había adaptado la influencia norteamericana, creando un personaje «original» japonés. Después, según las palabras de Matsui, Dob pasó a actuar como un mediador entre la cultura contemporánea popular japonesa y el pasado artístico japonés.¹⁹³

«al amalgamar los rasgos de los géneros tanto antiguos como nuevos, Murakami intenta reclamar la creatividad de su herencia nacional, reincorporándola a la evolución autóctona de la cultura popular japonesa. Al escamotear una sensibilidad distintiva de la expresión visual japonesa, tanto pre-moderna como posmoderna, (que había sido largamente reprimida como irrelevante para las prácticas culturales «elevadas») e introducirla de nuevo en el sistema elitista del arte contemporáneo, alía su práctica con la extravagante imaginación popular japonesa».¹⁹⁴

Este carácter salvaje quedaba perfectamente reflejado en las obras de Murakami vinculadas más directamente con la cultura *otaku*, como lo era la escultura expuesta en la exposición *Carnegie International, SMPKo²*. Según M. Matsui:

«*SMPKo²*, una muñeca de tamaño real, mitad niña, mitad avión, encarna la fantasía *otaku* de dotar el cuerpo de una adolescente élfica con la agresividad masculina. Mezclando la inocencia y la violencia, la muñeca pone de manifiesto la tensión entre el arte de Murakami y los *otaku*. Exhibiendo deliberadamente los detalles problemáticos en los que se basa el placer voyerístico *otaku*, la figura tiene una belleza formal que sublima el deseo ilícito. Manteniendo este peligroso equilibrio, la figura aproxima el ideal de Murakami del nuevo medio estético, reflejando y alejando simultáneamente tanto las artes elevadas como las populares para desenmarañar la fantasmagoría que nace de los medios contemporáneos, y resucitar el poder del decorativismo radical».¹⁹⁵

¹⁹² Matsui Midori. “Takashi Murakami.” En *Carnegie International: 1999/2000. Vol. 2*, por Madeleine Grynsztejn. Pittsburgh, Pa.: Carnegie Museum of Art, 2000, 142: «Murakami strategically sought proof of his identity in the apparently “empty” glitter of contemporary Japanese popular culture. Realizing that this culture itself copied American popular culture, Murakami created artworks whose deliberately obscured “originality” reflected the hybrid constitution of his sensibility».

¹⁹³ *Ibid.*, 142.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 142: «By amalgamating the characteristics of both the older genres and the new, Murakami tries to reclaim the creativity of his domestic heritage, reinstating it in the indigenous development of Japanese popular culture. By smuggling a sensibility characteristic of both premodern and postmodern Japanese visual expression –long repressed as irrelevant to “high” cultural practices –back into the elitist system of contemporary art, he allies his practice with the wildness of Japanese popular imagination».

¹⁹⁵ *Ibid.*, 142: «*S.M.Pko²*, a life-size doll, part girl, part airplane, embodies the *otaku* fantasy of imbuing the body of an elfish adolescent with male aggressivity. Mixing innocence and violence, the doll states the tension between Murakami’s art and *otaku*. Deliberately exposing the problematic details on which *otaku*’s voyeuristic pleasure is

En cualquier caso, vemos en las palabras de Matsui cómo las propuestas de Murakami se vinculan con un afán de establecer una identidad cultural distintiva, y emplearla estratégicamente para poder desenvolverse sin problemas en la escena internacional del arte. Murakami ancla esa identificación con una identidad autóctona por medio de sus referencias, revisiones y transformaciones del arte premoderno y la cultura popular contemporánea de Japón: el primero, le sirve para establecer una conexión con un pasado presuntamente no contagiado por lo occidental; el segundo, con una realidad contemporánea resultado de un proceso de hibridación de una influencia extranjera, convirtiéndola en algo distintivamente autóctono. En definitiva, Murakami por su estrategia de apropiacionismo está creando híbridos culturales nuevos que le permiten manejarse sin problemas en el mercado internacional del arte.

Como ha quedado reflejado en este análisis de la actividad de Murakami Takashi en la escena internacional del arte en la década de los 90, el artista va poco a poco siendo ensalzado y aupado en Occidente hacia posiciones cada vez más valoradas por medio de su inclusión en numerosas exposiciones colectivas que tuvieron lugar en distintos países. Además hay que resaltar que en el año 1998 trabajó como profesor visitante en la Facultad de Bellas Artes y Arquitectura, en la Universidad de Los Ángeles (UCLA).¹⁹⁶

En paralelo con esta actividad, el artista también irá siendo objeto de exposiciones individuales en distintas galerías, y comienza a formar parte de la cartera de artistas de varias galerías, tanto en Estados Unidos como en Europa, en donde durante la segunda mitad de la década de 1990 Murakami irá siendo objeto de exposiciones individuales. En París comenzó a exponer con la galería Perrotin, en donde se organizaron exposiciones individuales de Murakami en 1995 y 1997.¹⁹⁷ En Santa Monica (California), el artista japonés comenzó a mostrar su obra en la galería Blum & Poe, en donde se organizaron dos exposiciones con su obra, en 1997 y 1998.¹⁹⁸ En 1999 se organizó una exposición titulada *Superflat*, en la galería Marianne Boesky de Nueva York.

based, the figure has a formal beauty that sublimates illicit desire. Sustaining this perilous balance, the figure approximates Murakami's ideal of the new aesthetic vehicle, simultaneously mirroring and distancing both high and popular arts in order to unravel the phantasmagoria born of contemporary media and to resuscitate the power of radical decorativeness».

¹⁹⁶ "Takashi Murakami". Kaikai Kiki Ltd. Último acceso 15 de julio de 2015, http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami/. El artista norteamericano Paul McCarthy, tras realizar un viaje a Tokio y conocer a Murakami, invitó al artista japonés, junto con Nara Yoshitomo, a UCLA. Jeff Fleming, "My Reality, Your Reality", en *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation* por Jeff Fleming, Susan Lubowsky Talbot, y Murakami Takashi (Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center; New York: Independent Curators Inc, 2001), 22.

¹⁹⁷ "Exhibitions". Galerie Perrotin, último acceso 15 de julio de 2015, https://www.perrotin.com/exhibitions/past-other_exhibitions.html.

¹⁹⁸ *Takashi Murakami*, 17 de julio-16 de agosto, de 1997; *Takashi Murakami. Back Beat*, 20 de junio-1 de agosto de 1998.

En las páginas web de la Galería Perrotin y de la galería Blum & Poe podemos ver alguno de los pocos ejemplos de pintura *nihonga* realizada por Murakami en la década de los 90. Son obras pictóricas de una naturaleza abstracta realizada con materiales que remiten a esta escuela pictórica: pigmentos minerales naturales, cola animal y papel japonés *washi* sobre soporte de madera.¹⁹⁹

En 1996 participa con la galería Perrotin en la feria de arte contemporáneo *Gramery International* en Nueva York, que en 1999 se convertiría en el *Armory Show*. Encontramos una pequeña referencia a su participación en dicha feria en las páginas de la revista neoyorquina de eventos culturales *The Village Voice*, donde su obra presentada por Perrotin es destacada como una de las propuestas más interesantes de la feria.²⁰⁰

En la nota de prensa de la exposición organizada en Blum & Poe en 1997 se resaltaban los distintos aspectos que se irán consolidando sobre la interpretación de la obra del artista en la segunda mitad de los 90. Por un lado, el carácter de pastiche de su obra, de mezcla de múltiples influencias tanto occidentales como japonesas, tomadas tanto de las Bellas Artes como del mundo de la cultura popular, que lo convierte en un producto híbrido al reunir en sus obras elementos de muy diversa procedencia (figuras de modelismo, dibujos animados, globos publicitarios, monstruos, *nihonga*, Pop Art, arte conceptual, Expresionismo Abstracto, etc.); por otro, la vinculación de la obra de Murakami como reflejo de la compleja y contradictoria identidad japonesa contemporánea:

«sus reflexiones acerca de cómo la idea de Japón como la “Madre Naturaleza” es una identidad nacional fraudulenta, construida en el proceso de la modernización, sumado a

Imagen 35. Murakami Takashi.
Azure (1991)

Imagen 36. Murakami Takashi,
First Love (1995)

¹⁹⁹ Murakami Takashi, *Azure* (1991) (Ver: “Takashi Murakami. Azure”. Galerie Perrotin, último acceso 15 de julio de 2015, https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-18364-12.html); y *Azure Black* (1991) (Ver: “Takashi Murakami. Azure Black”, Galerie Perrotin, último acceso 15 de julio de 2015, https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-18365-12.html). Para una vista de instalación de la exposición Takashi Murakami en Blum and Poe, 1997, ver: “Takashi Murakami”, Blum & Poe, julio-agosto de 1997, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami#images>.

²⁰⁰ Vince Aletti y Kim Levin, “Fair Game”, *The Village Voice* (21 de mayo, 1996): 65.

su deseo de no expresarse a sí mismo, sino deconstruirse, refleja perfectamente las contradicciones y las fricciones en el desarrollo de la post-modernización japonesa».²⁰¹

Finalmente, se destacaba el carácter dominante de la pintura *nihonga* y la pintura *yōga* en el arte japonés, frente a los cuales los artistas de vanguardia japoneses buscaban oponer resistencia:

«Murakami es uno de los pocos artistas japoneses con una clara comprensión de la premisa histórica de que el arte contemporáneo en Japón surge de la resistencia hacia tanto Nihon-ga (específicamente, la forma de pintura nacional desarrollada durante el proceso de modernización; una invención artificial que combina la forma dominante del período Edo con varias técnicas y temáticas de la pintura moderna occidental) y Yo-ga (que es, literalmente, pintura de estilo occidental)».²⁰²

En la exposición organizada por la Galería Blum & Poe en 1997 el artista japonés mostró algunas

de sus primeras obras representando al Sr. Dob. En concreto, una caja de luz y una maqueta para uno de sus famosos globos. Los globos representando a Dob

serían también protagonistas en otra de las exposiciones individuales de Murakami en suelo norteamericano, en este caso en una galería vinculada a la Universidad de Buffalo, precisamente titulada *Mr. Dob*.²⁰³ En esta exposición se presentaba el personaje Dob como reflejo:

«del interés continuado de Murakami por jugar con los condiciones significantes de la cultura japonesa contemporánea, atrapada entre la tradición y un posmodernismo cultural occidental, y forjadas por la tecnología y el consumismo. Si la cultura de consumo aspira a inventar y satisfacer simultáneamente necesidades, y si el arte contemporáneo que aborda la cultura de masas busca lograr un entendimiento de esas condiciones significantes, el Sr. Dob, con la característica ambivalencia de Murakami, cumple ambas funciones alegremente».²⁰⁴

Imagen 37. Vista de instalación de la exposición de Murakami en UBArt Galleries, 1997.

²⁰¹ "Takashi Murakami. Press Release". Galería Blum & Poe, julio de 1997, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami#press>: «A master Nihon-ga painter, Murakami brings together such diverse elements as plastic models, animated cartoons, advertising balloons, monsters, Nihon-ga, Pop-art, conceptual art and Abstract Expressionism. His understanding that the idea of Japan as "Mother Nature" is a fraudulent national identity constructed in the process of modernization coupled with his desire to not express himself, but to deconstruct himself, thoroughly reflects the contradictions and frictions in Japan's post-modernization development».

²⁰² *Ibid.*, «Murakami is one of the few Japanese artists with a clear understanding of the historical premise that contemporary art in Japan arises from resistance to both Nihon-ga (specifically, the national form of painting developed during the process of modernization; an artificial invention combining the dominant form of painting in the Edo Era with various techniques and subjects from modern Western painting) and Yo-ga (which is, literally, Western style painting)».

²⁰³ Comisariada por Al Harris F., pudo verse en la UB Art Gallery, perteneciente a la Universidad de Buffalo entre el 10 de abril y el 13 de julio de 1997.

²⁰⁴ "Takashi Murakami", UB Art Galleries, último acceso: 11 de julio de 2015, <http://www.ubartgalleries.org/?gallery=art&select=event&eventID=77>: «In this exhibition, Mr. Dob continues Murakami's interest in playing with the signifying conditions of contemporary Japanese culture caught between tradition and a Western cultural postmodernism wrought through technology and consumerism. If consumer culture aims to simultaneously invent and satisfy needs, and if contemporary art that engages mass culture seeks an understanding of those signifying conditions, Mr. Dob, with Murakami's characteristic ambivalence, happily serves both».

Por otro lado, en su exposición individual en la Galería Blum & Poe en 1998 Murakami presentó algunas obras pertenecientes a su serie *Splash*, a las que también pertenecen sus famosas pinturas Cream y Milk. En el caso de las obras presentadas en esa ocasión en Blum & Poe, se trataba de lienzos de pequeño formato en los que, sobre un fondo monocromo aparecía representado un trazo pictórico que asemeja una salpicadura de algún líquido. Es interesante ver cómo, en una de estas obras, Murakami establecía una asociación con el arte del período Edo, al titular la pieza *Rose Milk (Kano Sansetsu)*. Sin duda, al emplear el nombre del gran artista japonés del período Edo Murakami buscaba establecer una conexión entre su obra y el legado

Imagen 38. Murakami Takashi. *Rose Milk (Kano Sansetsu)* (1998)

artístico de su país. Quizá el trazo blanco que se extiende por la superficie pictórica en la obra de Murakami se pueda ver reflejada de alguna manera alguna de las obras del artista del período Edo Kanô Sansetsu, como por ejemplo *El viejo ciruelo*, en la que las ramas del viejo árbol se extienden sobre la superficie pictórica de una forma que podría recordar a la obra de Murakami.

Imagen 39. Kanô Sansetsu. *El viejo ciruelo* (h. 1645).

Esta cada vez mayor presencia y éxito del artista en la escena internacional hacen que en el año 1999 se celebre la primera exposición individual exhaustiva del artista en un museo (y no en una galería comercial), con el objetivo de abarcar el conjunto de la obra de Murakami hasta esa fecha. Dicha exposición se tituló *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning* y fue organizada por el Museo del Centro para Estudios Curatoriales Bard College, (Annandale-on-Hudson, Nueva York).²⁰⁵

Esta exposición, y el catálogo acompañante, son fundamentales porque en ellos vemos cómo justo al final de la década de los 90, y tras casi diez años de carrera profesional, y aproximadamente cinco años de presencia en la escena internacional del arte, ya se han consolidado una serie de discursos o interpretaciones sobre Murakami Takashi y su obra, que serán las que dominen el discurso sobre sus creaciones en la década de 2000, momento en el que

²⁰⁵ Esta exposición pudo verse entre el 27 de junio y el 12 de septiembre de 1999. El Center for Curatorial Studies Museum and Art in Contemporary Culture, Bard College, en Annandale-on-Hudson (NY) está ligado al centro educativo del mismo nombre, que es un centro de investigación especializado en el arte y las prácticas expositivas desde finales de la década de 1960 hasta la actualidad. Ver: "About the Museum", CCS Bard, último acceso 15 de julio de 2015 <http://www.bard.edu/ccs/visit/about-ccs-bard/about-the-museum/>.

se consagrará en el estrellato artístico: el carácter híbrido de su obra, su reflexión acerca de la influencia de la cultura norteamericana en la cultura japonesa, las referencias al arte pre-moderno japonés, su asociación con el artista Andy Warhol, el difuminado de las fronteras entre alta y baja cultura, su vinculación con la cultura de consumo y el *marketing*, o su adscripción a la estética *kawaii* y al mundo de los *otaku*. Además, aparece ya mencionado el concepto «superflat», en relación con una exposición que había tenido lugar en la galería Marianne Boesky, en 1999.

Por un lado se consolida en este catálogo el discurso de Murakami Takashi como el Andy Warhol japonés. En el texto del catálogo escrito por Amada Cruz²⁰⁶ podemos leer frases como: «el arte infundado de pop de Takashi Murakami (...)» o «con su asombrosa habilidad para reflejar su cultura es más el equivalente japonés de Andy Warhol que alguien decidido a criticar las cosas».²⁰⁷ El autor establece paralelismos claros entre la obra y las actividades de Murakami con las de Warhol. Por ejemplo compara la serie de serigrafías del artista norteamericano *Flowers* (1967) con las obras que representan flores del artista japonés, como *Cosmos* (1998), o entre el proyecto de Murakami titulado *Kase Taishuu*, con la broma realizada por Warhol en 1967 cuando envió al actor Allen Midgette a realizar una serie de conferencias personificando al propio Warhol. Otro paralelismo que se establece aquí es el de la famosa Factory warholiana con la Hiropon Factory, que es el nombre con el que se conocía el estudio de Murakami en los años 90.

En el catálogo de la exposición *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, de nuevo vemos la participación de dos especialistas que, con su labor crítica o curatorial, contribuyeron a que la obra del artista japonés cada vez fuera más reconocida internacionalmente: Matsui Midori y Dana Friis-Hanse. En el texto publicado por Matsui para esta exposición presentaba la obra de Murakami, como ya era habitual, dentro del grupo de artistas denominados Neo-Pop que tomaban como inspiración el vocabulario visual de la cultura popular contemporánea de Japón, entre los que la autora resalta, junto a Murakami, a Chiezo Taro, Mori Mariko y Yanobe Kenji. Por otro lado, Matsui volvía a incidir en este texto cómo Murakami a través de su obra denunciaba la colonización cultural que había marcado la cultura de posguerra japonesa en la que muchas de sus manifestaciones eran resultado de una influencia exterior, entre ellas el propio *anime*. Matsui resaltaba cómo Murakami establecía un puente entre las prácticas visuales premodernas y posmodernas de la pintura japonesa al combinar en sus obras pictóricas elementos que remitían a obras de artistas anteriores a la era Meiji con elementos tomados de la cultura contemporánea popular.²⁰⁸ A través de sus obras, en las que el artista, tal y

²⁰⁶ Amada Cruz, "DOB in the Land of OTAKU", en *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning* (Annandale on Hudson, N.Y., and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams, Inc., 1999), 14-19.

²⁰⁷ *Ibid.*, 14: «Takashi Murakami's Pop-infused art (...); «With his uncanny ability to mirror his culture he is more the Japanese equivalent of Andy Warhol than someone intent on critiquing things».

²⁰⁸ Matsui Midori, "Toward a Definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami", en *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, ed. Amada Cruz, Dana Friis-Hansen y Midori Matsui (New York: Harry N. Abrams Inc., 1999), 21-22.

como argumenta Matsui, ponía en evidencia que uno de los rasgos característicos de la cultura japonesa (tanto antigua como más reciente) era la asimilación de influencias foráneas:

«por “nacional” me refiero a la manera particularmente japonesa de traducir y naturalizar códigos creativos importados, ya que nada de lo que crece en Japón es puramente “autóctono”. Todo es una reacción a y una modificación de la recepción de una influencia extranjera. Durante siglos, la mayor influencia era de China; desde finales del siglo XIX ha sido Occidente».²⁰⁹

Las obras de Murakami eran para Matsui iconos de una alteridad exagerada por medio de los cuales el artista japonés buscaba poner en evidencia la institución del arte contemporáneo como una construcción occidental marcada por la creencia en una progresión lineal del arte.²¹⁰ Según Matsui, Murakami era plenamente consciente de la situación precaria que ocupaban los artistas japoneses dentro del contexto internacional del arte, en el que irremediabilmente siempre ocupaban la posición de la alteridad. Para Matsui, Murakami en su discurso artístico adoptaba los productos de la cultura popular japonesa contemporánea o subcultura, asumiendo que eran en sí mismos productos híbridos resultado de la colonización cultural del país por Occidente y sobre todo Estados Unidos, pero que eran dotados en la obra de Murakami de un importante componente lúdico y decorativo, que era deudor de la cultura autóctona japonesa anterior a la apertura a Occidente: «Mucho del placer visual de la obra de Murakami se deriva del carácter lúdico y decorativo de la cultura japonesa autóctona».²¹¹ Matsui también apuntaba en este texto el hecho de que muchos de los planteamientos conceptuales y artísticos de Murakami eran deudores de las teorías de un historiador del arte japonés, Nobuo Tsuji, aspecto que será explicado en el siguiente capítulo.

Dana Friis-Hansen también participó en la exposición *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*. En su texto en el catálogo ya resaltaba el carácter multidisciplinar que caracterizaba la obra de Murakami a finales de la década de los 90. A pesar de esta gran variedad de propuestas, casi esquizofrénica según las palabras de Friis-Hansen, y que podían confundir al espectador sobre el desarrollo de la obra del artista, para este comisario Murakami había logrado convertirse en:

«uno de los artistas japoneses de la década de 1990 más reflexivos y que más incitan a la reflexión, al haber creado un rico corpus de obras en los que reflexiona y astutamente interroga la posguerra, el arte de la post-recuperación y la cultura popular, absorbiendo y vinculando con voracidad tanto la historia como la cultura de Japón y Occidente».²¹²

²⁰⁹ Matsui, “Toward a Definition”, 21: «By “domestic” I mean the particularly Japanese way of translating and naturalizing imported creative codes, because nothing that grows in Japan is purely “native”. Everything is a reaction to and a modification of a received foreign culture. For centuries, the major influence was China; since the late nineteenth century it has been the West».

²¹⁰ *Ibid.*, 21.

²¹¹ *Ibid.*, 29: «Murakami’s work derives much of its visual pleasure from the playfulness and decorativeness of native Japanese culture».

²¹² Dana Friis-Hansen, “The Meaning of Murakami’s Nonsense”, 31: «Murakami has nonetheless become one of the most thoughtful –and thought-provoking– Japanese artists of the 1990s by building a rich body of work that

Para este autor, a pesar del aparente sinsentido o superficialidad de la obra de Murakami, su relevancia radicaba precisamente en la habilidad del artista para abordar temas fundamentales de la sociedad japonesa contemporánea tales como la japonesidad y la americanización de su cultura, las tensiones entre individuo y sociedad, o cuestiones sobre responsabilidad adulta e inocencia infantil.

La americanización/occidentalización de la sociedad y la cultura japonesa es uno de los aspectos sobre los que reflexiona Murakami (junto con muchos otros artistas japoneses), ya que se trata de una realidad ineludible. Como muchos otros miembros de su generación, Murakami tuvo un contacto directo y personal con esta americanización ya que, según Friis-Hansen, el padre del artista trabajó durante los años de la infancia de Murakami en una base naval norteamericana. Tal y como señala el artista, su padre, al igual que muchos japoneses de su generación, tras la derrota japonesa y la ocupación norteamericana, interpretaron la victoria norteamericana como un signo de su superioridad, y la consecuente inferioridad japonesa, lo que les llevó a sentir admiración e incluso devoción por la cultura americana.²¹³ La obra de Murakami, según Friis-Hansen, cuestiona aspectos sobre la occidentalización de Japón, al poner el foco sobre distintos aspectos de la cultura japonesa y cómo estos han sido transformados debido a la influencia norteamericana:

«El método de Murakami está profundamente enraizado en la cultura japonesa, pero incorpora y cuestiona aspectos sobre su occidentalización. De este modo desvela los aspectos occidentales que han sido singularmente asimilados por la cultura japonesa dentro de una cultura cada vez más global, así como los persistentes placeres, y el significado social, de lo local».²¹⁴

Otro de los rasgos que tradicionalmente se mencionan como característicos de la sociedad japonesa contemporánea es el de la mentalidad de grupo y el de la supeditación de los intereses individuales a los intereses generales. Sin embargo, tal y como señalaba Friis-Hansen en este texto, en la década de 1990 estaban empezando a surgir voces en Japón que cuestionaban esta mentalidad grupal, consolidándose tendencias individualistas. El autor vinculaba la aparición en la obra de Murakami de una serie de personajes como *Dob*, *Hiropon*, *Miss KO*² o *My Lonesome Cowboy*, como reflejo de este individualismo emergente, personajes que reivindicaban su

both reflects upon and slyly interrogates postwar, postrecovery Japanese art and popular culture, voraciously absorbing and engaging both history and culture from Japan and the West, from exalted ceremonies to obscure youthful diversions.

²¹³ Comentario de Murakami citado en *Ibid.*, 36.

²¹⁴ *Ibid.*, 38: «Murakami's practice is deeply rooted in Japanese culture, but incorporates and interrogates aspects of its Westernization. In this way he reveals the uniquely assimilated Westernized aspects of Japanese culture within an increasingly global one, as well as the lingering pleasures- and social significance- of the local».

individualismo e independencia, y su difícil encaje dentro del grupo al que no se amoldan, y que incluso cuestionan, convirtiéndose así en «outsiders».²¹⁵

Uno de los rasgos más importantes de la obra de Murakami, tal y como resaltaba Friis-Hansen, era su empleo de una estética claramente infantil (*kawaii*) y por tanto dotada de un aura de inocencia, para reflexionar o poner en evidencia tensiones y contradicciones asentadas en aspectos como el pasado militarista de Japón, el nacionalismo, el racismo o la falsa homogeneidad de la sociedad japonesa.²¹⁶ Estas tensiones o contradicciones quedaban reflejadas en las transformaciones radicales de las que era objeto *Dob* en infinidad de obras en las que aparecía como protagonista, en muchos casos mostrando un alto grado de agresividad o violencia, cuestionando precisamente, la esencia de lo *kawaii*.

En este apartado se ha analizado de una forma pormenorizada la actividad expositiva de Murakami en Occidente, principalmente en Estados Unidos durante la década de 1990. Para completar el análisis de la evolución de la obra del artista japonés durante esos mismos años hay que poner el foco sobre la recepción crítica que la obra de Murakami suscitó en las revistas especializadas de arte, consolidando o cuestionando las ideas que eran planteadas en las exposiciones en las que el artista iba participando, y que serán las que se consoliden en la interpretación y valoración de su obra hasta la definición del movimiento *Superflat*.

3.3 Recepción crítica de la obra de Murakami en los años 90 en Occidente

En general se puede afirmar que uno de los aspectos que se destacan sobre Murakami y sus propuestas artísticas en la crítica de arte especializada en la década de los 90 son sus reflexiones sobre la compleja identidad japonesa y su relación con lo occidental, y en especial con la cultura norteamericana. También su visión de la identidad en relación a los medios de comunicación de masas, y las tensiones entre globalización y culturas nacionales, es decir, el tira y afloja entre el efecto homogeneizador y el carácter nacional propio, entre lo universal y lo particular.²¹⁷ Hay que situar estas reflexiones dentro del contexto de la posmodernidad, el poscolonialismo y la globalización, que ya han sido introducidas en páginas anteriores.

Como ya ha sido explicado, se debe entender esta proyección gradual de la obra de Murakami Takashi en la década de 1990 dentro del contexto de un ambiente favorable al arte contemporáneo japonés en Occidente. Como consecuencia de la cada vez mayor presencia de

²¹⁵ *Ibid.*, 39-40.

²¹⁶ *Ibid.*, 32-35.

²¹⁷ Molinari, "Takashi Murakami", 106.

arte contemporáneo nipón en la escena artística occidental, se empieza a cuestionar por parte de algunos sectores de la crítica artística el supuesto carácter derivativo del arte japonés contemporáneo respecto del occidental. Por ejemplo, en una reseña realizada sobre la exposición *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, antes mencionada, se resaltaba precisamente la importancia de esta exposición en este sentido.²¹⁸ Como ya ha sido indicado, aunque Murakami no participó en esta exposición, sí que aparecía resaltado en uno de los capítulos del catálogo.

En el contexto de los 90 se empieza a valorar en la crítica artística occidental la voz de algunos artistas japoneses jóvenes que buscan subvertir estereotipos largamente establecidos sobre el arte japonés, y su posición periférica desde la perspectiva occidental y cómo algunos de estos artistas instrumentalizaban su impuesta etiqueta de artista periférico, perteneciente a una minoría o subalterno, de una forma estratégica para reivindicar la validez de sus propuestas y cuestionar los estereotipos culturales. Por ejemplo, en 1996, en un artículo aparecido en la revista *Art Journal*,²¹⁹ se destaca la obra de Murakami junto con la de otros artistas japoneses (como Mori Mariko y Yanagi Yukinori) y americano-japoneses (otra minoría) que reflexionaban sobre cuestiones de identidad y etnicidad en su obra, cuestionando estereotipos que estaban plenamente establecidos en la cultura y el imaginario colectivo estadounidense desde finales del siglo XIX: por un lado una vertiente racista hacia los japoneses y americano-japoneses (evidente, por ejemplo, en el trato que había sido dado a los ciudadanos estadounidenses de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial) y por otro, la idea plenamente consolidada de la existencia de un aspecto esencial e inalterable de la cultura japonesa que debía quedar de alguna manera reflejada en la obra de artistas de dicha nacionalidad. Estos artistas, entre los que la autora situaba al emergente Murakami, investigaban, cuestionaban y criticaban en sus proyectos artísticos estos estereotipos plenamente establecidos y aceptados de la identidad nacional y cultural de Japón, tal y como era vista desde los Estados Unidos.²²⁰ En esta estrategia, la autora señalaba cómo para muchos de estos creadores era esencial, como punto de partida, mantener en su obra algún rasgo que fuera inmediatamente identificado como japonés: «Para la mayoría de los artistas aquí examinados, parecer japonés es un punto de partida clave para su obra. La presencia japonesa se manifiesta visualmente por medio de alguna forma de representación».²²¹

Las propuestas de Murakami eran interpretadas en este artículo como un intento por resituar la identidad contemporánea japonesa en el ámbito de la cultura de consumo. Sus obras de arte imitan los objetos originales, son un simulacro de ellos, pero siempre ligeramente modificados o exagerados, lo que los distingue del original y los dotan en numerosos casos de un

²¹⁸ Carol Lufty, "Japanese Art: Young Crowd, Wide Horizons", *Art News* (noviembre 1994): 124–128.

²¹⁹ Karin Higa, "Some Thoughts on National and Cultural Identity: Art by Contemporary Japanese and Japanese American Artists", *Art Journal*, 55, 3 (1996): 6–7.

²²⁰ *Ibid.*, 6.

²²¹ *Ibid.*, 7: «For most of the artists examined here, looking Japanese remains a key starting point for the work. The Japanese presence is manifested visually by some form of representation».

aire grotesco e incluso vulgar. La autora situaba la obra de Murakami dentro del discurso de lo híbrido y resaltaba cómo la pintura de la escuela *nihonga*, en la que se formó Murakami durante muchos años, era un claro ejemplo de una manifestación artística de carácter híbrido:

«*Nihonga* incorpora aspectos de prácticas occidentales, como el modelado o el sombreado, a materiales y temáticas tradicionales japonesas, para crear una forma artística popular pero perteneciente a las bellas artes. Esta práctica es útil a la hora de tener en cuenta las creaciones híbridas y de cultura de consumo de Murakami». ²²²

Esta idea arriba mencionada sobre cómo en la década de los 80 y 90, artistas pertenecientes a las llamadas minorías (y en el caso que aquí nos interesa, algunos artistas japoneses) comenzaron a reivindicar su presencia y la validez de un discurso autónomo respecto del discurso artístico dominante, es decir, a reclamar una voz propia, la encontramos también presente en una de las entrevistas concedidas en los años 90, en concreto en 1998, por Murakami a Matsui Midori en la revista *Index*. ²²³ En ella Matsui resaltaba a Murakami como integrante de la generación de artistas contemporáneos japoneses que fue denominada Neo-Pop y que, según ella, fue la primera generación de artistas japoneses del período posterior a la Segunda Guerra Mundial que «se expresaron por sí mismos en su propio lenguaje visual». ²²⁴ Estos artistas se inspiraban en la cultura en la que se movían, y desarrollaban un lenguaje visual que se insertaba claramente en ese mundo subcultural, y no estaba determinado por los dictámenes de la escena internacional del arte. En este sentido, Matsui estaba reivindicando a este grupo de artistas como practicantes de un arte que no era derivativo de lo occidental, sino como un lenguaje propio y autónomo. ²²⁵ Sin embargo, Matsui no ocultaba el hecho de que estas manifestaciones propias de la cultura popular contemporánea japonesa, en algunos casos, eran precisamente reflejo su carácter híbrido, en el que las influencias foráneas son importantes. Esta especialista otorgaba un carácter negativo a este hibridismo, ya que según ella, era el resultado de una sensación de inferioridad o envidia hacia la cultura popular norteamericana.:

«la figura del “Sr. Dob”, inspirada en el anime, es el protagonista de los cuadros y los globos hinchables recientes de Murakami. “Sr. Dob”, que se asemeja remotamente a Mickey Mouse, no es sólo un símbolo de la cultura del anime, sino también de una sensibilidad particularmente japonesa que se caracteriza por la envidia y la competitividad respecto de la cultura popular norteamericana. Desde su aparición en 1993, “Mr. Dob” ha pasado a representar la naturaleza híbrida del arte contemporáneo japonés de hoy». ²²⁶

²²² Karin Higa, “Some Thoughts on National and Cultural Identity: Art by Contemporary Japanese and Japanese American Artists”, *Art Journal*, 55, 3 (1996): 7: «*Nihonga* incorporates aspects of Western practices, such as modelling and shading, with traditional Japanese material and subject matter to create a popular, though high art form of artistic expression. Such a practice is useful in considering Murakami’s contemporary manifestations of hybridity and commodity culture».

²²³ Matsui Midori, “Takashi Murakami with Midori Matsui” *Index Magazine*, 1998.

²²⁴ *Ibid.*: “They became the first generation of artists in postwar Japan to speak for themselves in their own visual language”.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*: «The anime-inspired figure of “Mr. Dob” is the subject of Murakami’s recent paintings and inflatable balloons. “Mr. Dob,” who vaguely resembles Mickey Mouse, is not only a symbol of anime culture, but of the particularly Japanese sensibility that is characterized by an envy of and competitiveness towards American

La idea de un sentimiento de atracción o seducción hacia la cultura norteamericana, y por otro un sentimiento intimidatorio o de inferioridad es una idea que Matsui Midori resaltó en diversos textos escritos por ella en las mismas fechas.²²⁷ Según Matsui los artistas japoneses, desde su confrontación con el arte occidental, habían tenido que reconocer la superioridad del arte occidental, adecuándose al proyecto de la modernidad en calidad de subalternos. Este sentimiento contradictorio lo podemos relacionar con el concepto del hibridismo, tal y como, por ejemplo, lo definía H. Bhabha.

Volviendo a la entrevista que Matsui realizó a Murakami en la revista *Index*, el propio artista reflexionaba sobre el carácter híbrido de la cultura japonesa contemporánea. Esta naturaleza híbrida del arte japonés contemporáneo radicaba, según las palabras del propio Murakami en el hecho de que, al contrario que en Occidente, no existía una clara separación entre alta y baja cultura:

«En Occidente, el arte contemporáneo es tratado como el juguete de gente hiper-rica o como un complejo puzzle para súper-intelectuales. Sin embargo, Japón nunca tuvo una sólida jerarquía del gusto que pudiera dar al arte contemporáneo una posición influyente. Y, como no había un lenguaje común que diera el estatus adecuado a personas que estaban realizando un trabajo innovador y original con cómics, animación o juegos de ordenador, se les presentaba en el mercado junto con todo lo demás. Al mismo tiempo, las expresiones subculturales pueden ser analizadas como algo tan importante como la literatura, el cine, u otros ejemplos de arte “elevado”. Así que quería presentar esta mezcla, o hibridismo, como aspectos verdaderamente cotidianos y originales de la cultura japonesa».²²⁸

Como ya se ha explicado, durante la década de 1990 Murakami se benefició de un ambiente favorable para el arte contemporáneo japonés en Occidente, debido a una serie de exposiciones que se organizaron en distintos países y museos. Además, se puede decir también que este ambiente favorable influyó a otros artistas de generaciones anteriores a Murakami, como Kusama Yayoi, que fue objeto de una exposición que pudo ser vista en Estados Unidos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) en 1998. Coincidiendo con dicha exposición, en Los Ángeles pudo verse la exposición individual de Murakami en la Galería Blum & Poe. En este contexto, algunas reseñas

popular culture. Since his appearance in 1993, "Mr. Dob" has come to represent the hybrid nature of contemporary Japanese art today».

²²⁷ Matsui, "Tokyo Pop", 110.

²²⁸ Matsui "Takashi Murakami with Midori Matsui": «In the West, contemporary art is treated either as the plaything of hyper-rich people or as an intricate jigsaw puzzle for super-intellectuals. But postwar Japan never had a solid hierarchy of taste to give contemporary art an influential position. And because there was no common language to give the proper status to people who were doing innovative and unique work with comics, animation, and computer games, they were presented in the market along with everything else. At the same time, subcultural expressions can be discussed as something just as important as literature, film, or other "high" art. So I wanted to present this mixture, or hybridity, as both really everyday and original aspects of Japanese culture».

se hacían eco de la presencia de arte japonés contemporáneo en la ciudad. En una de las reseñas sobre la exposición de Murakami, titulada *Back Beat*,²²⁹ se puede leer:

«El tsunami japonés que sacudió el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en Marzo con la obra de Yayoi Kusama, y que ahora está arrasando Nueva York en el Museo de Arte Moderno, ha dejado en su estela a una nueva generación de artistas japoneses. La ciudad aún se encuentra todavía sumida en la moda de la cuenca del Pacífico. (...) La sorprendente instalación neo-Pop de Takashi Murakami en Blum and Poe hace que quieras adentrarte en las olas».²³⁰

En el año 1999, en una reseña publicada en *Artforum* sobre la exposición individual de Murakami *The Meaning of the Nonsense of the Meaning* en el Bard College, Dave Rimanelli destacaba el hecho de que Murakami, en cuestión de pocos años había pasado de ser una figura prácticamente desconocida en la escena del arte norteamericano, habiendo alcanzado ya bastante relevancia. En esta crítica se establece la conexión entre las propuestas de Murakami y el Pop Art norteamericano, especialmente Andy Warhol. Sin embargo, el crítico advierte de que valorar la obra de Murakami como una metástasis del Pop Art (es decir, una derivación con connotaciones negativas) sería una visión muy limitada de las propuestas del artista japonés, ya que se estarían obviando por un lado la «especificidad» del artista, es decir, los aspectos específicos relativos al contexto japonés del que parte Murakami, y por tanto, su originalidad.²³¹ Rimanelli sitúa este carácter específico o japonés, en el interés mostrado por Murakami en el mundo del manga y el *anime*, del que el artista japonés tomaba gran parte de su inspiración. Rimanelli destaca en su texto el hecho de que, precisamente el origen del *anime* se encuentre en los dibujos animados norteamericanos que fueron importados en gran medida a Japón después de la Segunda Guerra Mundial («a primera vista, es imposible ignorar la similitud entre la criatura de Murakami [Mr. DOB] y Mickey Mouse»)²³² Por lo tanto, este aspecto específicamente japonés, no lo es tanto. Por otro lado, para Rimanelli, Murakami se interesa por el aspecto híbrido de estos productos de la subcultura, aunque esta hibridismo que resalta Rimanelli es la extraña mezcla (extraña para el canon norteamericano) con toques surrealistas de violencia, sexo y monería («cuteness») característica de la cultura del manga, el *anime* y los *otaku*.²³³

Uno de los rasgos característicos del hibridismo, y de la posmodernidad, es la apropiación realizada por parte de una cultura de elementos de otra, cuyo resultado es una manifestación

²²⁹ Exposición *Takashi Murakami. Back Beat*, Los Angeles, 20 de junio-1 de agosto, 1998. Ver "Takashi Murakami. Back Beat", Blum & Poe, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-0#images>

²³⁰ Deborah Irmis, "L.A. Summer Surf", *Artnet*, (agosto 1998), último acceso 15 de julio de 2015, http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/irmas/irmas7-28-98.asp: «The Japanese tsunami that hit the Los Angeles County Museum of Art in March with the work of Yayoi Kusama and is now sweeping New York at the Museum of Modern Art has left a new generation of Japanese artists in its wake. The city is still in its Pacific Rim mode. (...) Blum and Poe's eye-popping neo-Pop installation by Takashi Murakami makes you want to paddle out to the breakers».

²³¹ David Rimanelli, "Takashi Murakami", *Artforum International*. 38, n° 3 (1999): 135.

²³² *Ibid.*, 135.

²³³ *Ibid.*, 135.

híbrida. En general, se resalta también en estos años el apropiacionismo en la obra de Murakami y de los jóvenes artistas japoneses con quien se le vincula en estos momentos; por ejemplo, en una reseña de una exposición individual de Murakami en la galería Blum & Poe en 1998 y de la exposición colectiva comisariada por Murakami, titulada *Ero Pop Tokyo*. La autora de la reseña sitúa el creciente interés por los artistas japoneses contemporáneos en Estados Unidos en la larga historia de intercambios culturales entre Oriente y Occidente, y de los artefactos híbridos que han resultado de dicho intercambio, que se fundamentaba en una interpretación «exoticista» del otro:

«cualquiera que sea la causa sociológica de base del intercambio de influencias culturales entre Oriente y Occidente, los aspectos más estimulantes de la historia de amor exotizada que se ha desarrollado entre los dos son las anomalías, las alteraciones significativas y a veces completos malentendidos que tienen lugar en su diálogo continuo. Porque, cuando una cultura toma algo prestado de la otra, el contexto que rodea ese algo es, casi siempre, dejado atrás, creando en el proceso un caldo de cultivo para el caos».²³⁴

Murakami y otros jóvenes artistas japoneses como Mori Mariko, son ensalzados en este texto como «virtuosos de la apropiación intercultural»: por un lado remiten al Pop Art, según la autora «una de las tradiciones americanas más venerables, pero agotadas», aportando elementos de su propia tradición cultural, que subvierten al crear obras que no remiten a los modos de producción de dicha tradición, sino al mundo de la cultura popular contemporánea. Esta mezcla intercultural, en la obra de Murakami y Mori, es llevada al extremo y al exceso.²³⁵

Es habitual en estas fechas, como ya ha quedado reflejado en páginas anteriores, que en reseñas sobre Murakami y su obra se destacara el carácter híbrido del *anime* y del manga, la estética en la que se inspiraba Murakami, en cuanto a que en sus orígenes hay una deuda con la animación norteamericana y con Disney. En una reseña sobre la exposición de Murakami en la galería Marianne Boesky Gallery, titulada *Super Flat*,²³⁶ la revista *Art Press* destacaba el hecho de que, aunque ese fuera el origen, la estética de la animación japonesa se estaba convirtiendo en tan generalizada que era ahora Disney la que, en algunos aspectos tomaba elementos prestados de la animación nipona, con lo que el flujo de apropiación se revertía. El resultado eran imágenes híbridas, que era el rasgo que caracterizaba las esculturas de Murakami en dicha exposición (*My Lonesome Cowboy* y *Hiropon*):

«Las esculturas de Murakami son personajes de *Japanimé*, filtradas a través de la lente de los *otaku*, una subcultura de los “obsesos” por los cómics, y traídas a la vida en tres dimensiones. El efecto de ver estas figuras de *Japanimé* hibridizadas fuera de Japón

²³⁴ Julie Joyce, “Starblazers: New Pop from Japan”, *Art Issues*, nº 54 (1998): 23–25: «Whatever the base, sociological cause of the crossing of cultural influences between East and West, the most stimulating aspects of the exoticized love affair that has developed between the two are the aberrations, the significant tweaks and often complete misunderstandings that occur in their ongoing dialogue. For when one culture borrows something from another, the context surrounding that something is almost always left behind, creating in the process a breeding ground for chaos».

²³⁵ *Ibid.*, 23–25.

²³⁶ Galería Marianne Boesky, Nueva York, 17 de enero al 20 de febrero de 1999.

producen un error de reconocimiento, en el que aquello que es extranjero es simultáneamente percibido como familiar».²³⁷

Esta idea del artefacto cultural híbrido, que resulta desconcertantemente familiar pero a la vez extraño está relacionado con las teorías de lo híbrido. En este caso no percibimos la connotación de que es casi como el original pero no llega a ello, de que es una copia de segunda. Es más, el propio centro (Disney) se ha apropiado de elementos de la estética de la animación japonesa, tal y como se explica en la reseña.²³⁸

La interpretación negativa del concepto de lo híbrido en la obra de Murakami Takashi la vemos en críticas como la realizada por el crítico de arte Jerry Saltz con motivo de la exposición del artista japonés en el Bard Center for Curatorial Studies. Saltz tituló su reseña *Imitation Warhol*, y en ella encuadra la obra de Murakami dentro de uno de los estereotipos más consolidados sobre la cultura japonesa: su capacidad de imitar y de tomar prestado, en definitiva, de apropiarse de elementos de otras culturas y adaptarlos a su propia idiosincrasia. En esta reseña, este aspecto es interpretado de un modo negativo: «insular y xenófoba, Japón también es totalmente abierta y adaptable. Es el cangrejo ermitaño de las naciones, el títere que se convierte en titiritero, el androide que viene a la vida. Murakami quiere habitar en esta concha y hacerla suya».²³⁹

Son interesantes estos símiles empleados por Saltz para referirse a la cultura japonesa: el cangrejo ermitaño, que se apropia de una concha vacía de molusco y la adapta como su casa; la marioneta, un muñeco (o una persona) dócil que es manejada por otro; el androide, un autómatas que es dirigido por una máquina o una persona. Se deja entrever aquí que mientras Japón, una cultura exótica, cumpla su papel de cultura subalterna no hay problema, pero cuando se rebela contra este carácter pasivo es cuando surge el conflicto. El colonizado que quiere imitar al colonizador, se queda en mera copia de mala calidad. Por eso Murakami es «un Warhol de imitación»:

«sus ideas sobre el sexo, el consumismo y la fantasía (especialmente en sus obras recientes) son de una familiaridad pasada de moda. Si quieres sustancia o significado, estás en la exposición equivocada. Saldrás de aquí vacío, irritado con el “infantilismo” de Murakami, sus estereotipadas ideas sobre la sensualidad, sus imitaciones de Warhol, y su irónica falta de imaginación».²⁴⁰

²³⁷ Munro Galloway, “Takashi Murakami: Marianne Boesky Gallery, New York”, *Exhibit*, nº 245 (abril 1999): 73. «Murakami’s sculptures are *Japanimé* characters filtered through the lens of the otakus, a sub-culture of Japanese comic “geeks”, and brought to life in three dimensions. The effect of viewing these hybridized *Japanimé* figures outside of Japan is one of mis-recognition, in which what is foreign is simultaneously perceived as familiar».

²³⁸ *Ibid.*, 73.

²³⁹ Saltz, Jerry. “Imitation Warhol.” *Artnet*, 24 de agosto, 1999, último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz8-26-99.asp>.

: «Insular and xenophobic, Japan is also utterly open and adaptable. It is the hermit crab of nations, the puppet who intermittently becomes the puppet master, the android who finds life. Murakami wishes to inhabit this shell and make it its own». Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Village Voice* el 24 de agosto de 1999.

²⁴⁰ *Ibid.*: «His ideas about sex, consumerism, and fantasy –especially in recent works –have a dated familiarity. If you want substance or meaning, you’re barking up the wrong show. You will leave here empty, irked at

No solo Murakami pretende copiar a Andy Warhol, según la interpretación de J. Saltz, sino que para este crítico las referencias que encontramos en la obra de Murakami a sus propias tradiciones artísticas, son interpretadas negativamente, dando como resultado una obra vacua y superficial:

«la superficie lo es todo para Murakami –es lo único que hay. No sé si está permitido decir esto, pero como muchos artistas japoneses contemporáneos, Murakami es un mago de los efectos visuales impecables. Se inspira en temas japoneses tradicionales como la planitud, el diseño y la ornamentación. Sus cuadros caleidoscópicos de olas que recuerdan a Hokusai, sus salpicaduras a lo Lichtenstein, y DOB, su criatura cabezona a lo Mickey Mouse, son tan immaculados que pensarías que han sido realizados por una máquina».²⁴¹

Tan superficial y artificial que la podría haber hecho una máquina. Quizá podemos ver en estas palabras connotaciones del tecno-orientalismo, de los japoneses vistos como máquinas, solo obsesionadas con el trabajo, que crean objetos, en este caso obras, que son copias carentes de sensibilidad.

Como ha quedado analizado en las páginas anteriores, a lo largo de la década de 1990 Murakami va incrementando su presencia en la escena internacional por medio de su participación en exposiciones, tanto colectivas como individuales, que pudieron verse en distintos escenarios, y gracias al apoyo recibido de una serie de comisarios y especialistas. Durante esta fase inicial de su carrera artística, como es habitual en la carrera de cualquier artista, Murakami dependió de la labor de otros profesionales que señalaron su obra dentro del amplio panorama del arte contemporáneo, como propuestas dignas de ser resaltadas. Hemos visto cómo en estos años es importante la labor de especialistas como Alexandra Munroe, Nanjô Fumio, Matsui Midori o Dana Friis-Hansen, quienes contribuyeron a consagrar la obra y la figura de Murakami, al seleccionarle para diversos proyectos que coordinaron o en los que participaron. A través de estas exposiciones y de la labor de estos especialistas, la obra de Murakami es presentada en la escena internacional del arte, de acuerdo a los discursos que estos especialistas querían promover. Sin embargo, como ha quedado también reflejado, Murakami comenzó ya a ejercer su labor de comisario, presentando su obra junto con la de otros artistas japoneses en la escena internacional del arte. Este papel activo se intensificará a partir de la década de 2000, con su proyecto *Superflat*,

Murakami's "boyishness", his hackneyed ideas about sensuality, his imitations of Warhol, and his ironic lack of imagination».

²⁴¹ *Ibid.*, «Surface is everything to Murakami –it's all there is. I don't know if you're allowed to say this, but like a lot of contemporary Japanese artists Murakami is a craftmaster-whiz of flawless visual effects. He draws on traditional Japanese themes like flatness, pattern, and ornamentation. His kaleidoscopic paintings of Hokusai-like waves, his Lichtensteinian splashes, and DOB, his big-headed Mickey Mouse-like creature, are so immaculate you will think a machine made them».

por medio del cual el artista adoptará un papel muy activo en la presentación de su obra en el panorama artístico internacional.

Resumiendo lo expuesto en este capítulo sobre los inicios de la carrera del artista, se puede afirmar que Murakami se benefició en los comienzos de su trayectoria profesional de un contexto más favorable a la valoración del arte japonés contemporáneo en Occidente en la década de 1990, que se había materializado en el incremento del número de exposiciones enfocadas en el análisis de la obra de artistas japoneses contemporáneos, lo que a su vez había facilitado el triunfo de algunos artistas japoneses que ya habían logrado un importante reconocimiento antes de que lo tuviera Murakami, como Miyajima Tatsuo, Morimura Yasumasa o Araki Nobuyosi. De hecho, en los primeros años de su carrera profesional Murakami participó en exposiciones junto a algunos de estos artistas. Todo este fenómeno, como ya quedó planteado en el capítulo anterior, se debe relacionar con el movimiento que buscaba reivindicar el arte de las periferias y cuestionar los discursos consolidados de centro y periferia. En este sentido, como ha quedado reflejado en este capítulo, la obra de Murakami en estos años de finales del siglo XX estuvo encuadrada en el análisis de cuestiones como el hibridismo, transculturalidad, japonesidad, autenticidad cultural, que a su vez deben ser situados dentro de debates más amplios como los discursos de la posmodernidad y el poscolonialismo.

Durante estos años se fueron consolidando una serie de discursos interpretativos sobre la obra de Murakami que continuarán en la siguiente década, entre los que se destacan las reflexiones sobre la identidad japonesa y el carácter híbrido de su cultura. Vemos también cómo ya se va perfilando la estrategia de Murakami: por un lado, resaltar aspectos en su obra que se puedan vincular con las artes tradicionales de Japón y con la cultura contemporánea popular, como modo de resaltar un componente exótico que atraiga el interés de un público occidental. Por otro lado, resaltar elementos que puedan vincular sus obras con la historia del arte occidental, para que sus propuestas puedan ser situadas dentro de los parámetros del arte occidental que, a pesar del contexto de reivindicación del arte de las periferias y las minorías, representaba la imposición de un supuesto lenguaje de vanguardia transnacional, todavía dominado por los dictámenes occidentales. Muchas de estas cuestiones cobrarán muchísima más importancia en la década siguiente, con la definición del movimiento *Superflat*. Por otro lado, como ha quedado reflejado en este capítulo, a pesar de que se va consolidando una visión favorable hacia la figura de Murakami y sus propuestas, el artista tampoco puede escapar a interpretaciones basadas en estereotipos plenamente establecidos en el imaginario colectivo occidental.

En este sentido, se quiere resaltar aquí una cuestión relativa al cambio de estilo en la obra de Murakami hacia mediados de la década de 1990. Muchas de las obras discutidas aquí, fechadas en los primeros años de esta década, como por ejemplo la serie *Polyrhythm*, *Randoseru Project* o *Sea Breeze*, reflexionan sobre aspectos muy concretos de la historia contemporánea japonesa o sobre

cuestiones relativas a su sociedad y cultura, pero en el aspecto visual no trasladan una indentificación evidente con Japón, al menos para un público occidental. Volviendo a las teorías del profesor Iwabuchi mencionadas en la primera parte de esta tesis, no tenían «un aroma japonés».²⁴² Es a partir de mediados de la década, y tras su primera estancia en Estados Unidos con la beca del P.S.1 Moma, cuando Murakami comienza a hacer obras que remiten de un modo más claro y directo a la cultura japonesa: por un lado la cultura contemporánea popular y por otro, el legado artístico de su país. Estas obras, en el aspecto visual comienzan por tanto a rezumar una japonesidad que a su vez comienza a fusionar con elementos de la historia del arte occidental. Sin duda, se debe entender este cambio como parte de la estrategia de Murakami por posicionarse en el mercado internacional en lo que, volviendo a las teorías de Iwabuchi, podríamos clasificar como un hibridismo estratégico. Este carácter estratégico de las actividades de Murakami quedará perfectamente reflejado en su proyecto *Superflat*, que va a ser analizado en los siguientes capítulos.

²⁴² Iwabuchi, “Marketing ‘Japan’”, 165.

Capítulo 4: Murakami como teórico del arte. Inicios del proyecto *Superflat* (2000- 2001)

En el mundo globalizado actual, la cultura, junto con otros muchos aspectos, está determinada por los flujos propios de la globalización; flujos o viajes por los que se producen múltiples y variados encuentros e intercambios entre distintas culturas. Podemos afirmar que, ya desde sus inicios, Murakami Takashi asumió esta condición de la globalización como una parte esencial de su obra. El artista fue consciente desde muy pronto de que, para destacar en el mundo del arte, debía triunfar fuera de Japón, pero a la vez no quería que su obra perdiera esos rasgos que la identificaban con su propia cultura. Este aspecto quedó perfectamente reflejado en la exposición colectiva titulada *Superflat* organizada por Murakami y en la que el artista buscaba agrupar en un nuevo movimiento artístico a un grupo de creadores japoneses en cuya obra Murakami veía reflejado una serie de planteamientos e investigaciones afines. Además, podemos considerar esta exposición como la consolidación de una estrategia artística perfectamente ideada para lograr el reconocimiento de su obra tanto en el panorama artístico internacional como en el japonés. En la década anterior el artista, todavía novel, había tenido que depender fundamentalmente de la iniciativa de otros, comisarios y críticos, quienes con su labor abrieron las puertas a que Murakami comenzara a destacar en la escena internacional. Sin embargo, como hemos visto, ya comenzó a actuar como comisario presentando su propia obra con la de otros artistas japoneses. Este papel activo cobraría un papel fundamental a partir del año 2000, cuando veremos cómo el artista, por medio de su proyecto *Superflat*, tomará la iniciativa para consolidar su presencia en el panorama internacional del arte, incidiendo por tanto, de una manera muy activa y estratégica, en la interpretación de su obra y en su revalorización económica.

En este sentido, debemos volver al texto del año 2001, mencionado al comienzo del capítulo anterior, en el que el propio artista explicaba esta estrategia:

«Mi camino sigue estos tres pasos: (1) Primero, conseguir el reconocimiento in situ (Nueva York). Incluso, ajustar el condimento según las necesidades del lugar. (2) Con este reconocimiento a modo de paracaídas, aterrizaré de vuelta en Japón. Ajustar los condimentos ligeramente hasta que sean japoneses. O quizás, modificar las obras por completo para ajustarlas al gusto japonés. (3) De nuevo, en el extranjero, de vuelta a la lucha. En esta ocasión, realizaré una presentación que no se avergüence de mi auténtica naturaleza de salsa de soja, pero que sea entendible para mi público».¹

¹ Murakami, "Life as a Creator", 131: «My path follows these three steps: (1) First, gain recognition on site (New York). Furthermore, adjust the flavoring to meet the needs of the venue. (2) With this recognition as my parachute, I will make my landing back in Japan. Slightly adjust the flavorings until they are Japanese. Or perhaps entirely modify the works to meet Japanese tastes. (3) Back overseas, into the fray. This time, I will make a presentation that doesn't shy away from my true soy sauce nature, but is understandable to my audience».

Analizando la trayectoria de Murakami entre los años 2000 y 2005, podemos ver cómo el artista japonés puso en práctica esta estrategia. La estrategia de Murakami iba enfocada a dos tipos de público, el occidental y el japonés. Por un lado, en su definición del movimiento *Superflat*, buscó proporcionar un andamiaje teórico a su producción artística y establecer un vínculo con el arte contemporáneo occidental y con el arte clásico japonés, así como con la cultura japonesa contemporánea popular. El artista buscaba crear obras que se adecuaban al gusto tanto del público occidental como del japonés, creando obras que resultaran «exóticamente» familiares para ambos. Si para el público occidental Murakami ofrecía imágenes que desprendían un intenso aroma a japonesidad, para el público japonés ofrecía una conexión con su pasado que sirviera para reforzar la identidad japonesa. Por otro lado, al establecer referencias al arte contemporáneo occidental, hacía que sus obras resultaran «familiares» y «aceptables» para el público occidental, y para el público japonés, ofrecía una imagen de «internacionalismo» y «legitimidad».

Respecto a sus actividades en Occidente, el artista inició una intensa labor como comisario de exposiciones, acompañada de una intensa actividad expositiva, con lo que logró que su obra se consolidara en el panorama artístico internacional. En estos años organizó tres exposiciones colectivas: *Superflat* (2000), mostrada en Japón y Estados Unidos; *Coloriage* (2002), mostrada en Francia; y finalmente, *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005), de nuevo en Estados Unidos. Con estas tres exposiciones consiguió tres logros importantes: por un lado, consolidó este nuevo movimiento en el panorama internacional, consiguiendo que, al menos por un tiempo, el foco de interés se centrara en el panorama artístico japonés; por otro lado, logró que su obra cobrara relevancia en el mercado del arte internacional, consiguiendo la revalorización astronómica de sus obras; finalmente, propició que la obra de otros jóvenes artistas japoneses fuera reconocida en el mundo del arte, algunos de los cuales, a partir del apoyo de Murakami Takashi, iniciaron su propia carrera individual en el mercado internacional.

Como resultado de su intensa actividad expositiva, junto con su actuación como comisario, teórico del arte y promotor de artistas, Murakami logró su consagración definitiva en el año 2007, con la importante exposición retrospectiva organizada por el Los Angeles Museum of Contemporary Art MOCA, titulada ©*Murakami*. Además, sus obras experimentaron una revalorización astronómica. En el año 2008 su escultura *My Lonesome Cowboy* fue subastada en Sotheby's en Nueva York; la pieza, que partía en la subasta con un precio estimado de 3.000.000-4.000.000 \$, fue finalmente vendida por 15.161.000\$, el 14 de mayo de 2008. Tan solo unos días antes, el 3 de abril, en Londres la casa Phillips de Pury & Company (Londres), había subastado la escultura *Panda*, que alcanzó un precio de 2.711.807\$.² Los precios en subasta de obras de

² *Panda* (2003, fibra de vidrio, baúl antiguo de Louis Vuitton, pedestal de madera, 255,3 x 165,1 x 109,2 cm.). Ver: Hans Wener Holzwarth, ed., *Art Now. Vol 3* (Köln: Taschen, 2008), 563.

Murakami a principios de la década de 2000 habían llegado a alcanzar los 10.000 \$.³ Hacia mediados de la década habían oscilado entre los 400.000-500.000 \$, en subasta.⁴ Por lo tanto es evidente que, concluido el proyecto *Superflat* (2005) y en pleno apogeo del artista gracias a la exposición retrospectiva *@Murakami* (2007-2009) la valoración económica de la obra del artista se disparó.

La razón principal por la que estas exposiciones colectivas que conformaron su proyecto *Superflat* lograron consolidar la figura de Murakami en el panorama artístico internacional es que, en paralelo a estas exposiciones, el artista fue objeto de numerosas exposiciones individuales, en museos y galerías de Japón, Estados Unidos y Europa. Además, a medida que iba obteniendo cada vez mayor reconocimiento,

Imagen 40. Vista de la feria de arte GEISAI #10, septiembre de 2006, Tokio.

sus obras fueron incluidas en multitud de exposiciones colectivas a escala internacional. De este modo, su obra se hizo presente de una forma más o menos continua en los principales centros artísticos internacionales. Esta actividad casi frenética es algo que ha caracterizado la obra de Murakami prácticamente desde el año 2000, y que se puede permitir precisamente debido al modo en que tiene organizada la producción de su obra en su empresa-taller Kaikai Kiki. El artista constantemente expone obra de nueva factura junto con obra antigua, a veces en exposiciones simultáneas en distintos países.

Kaikai Kiki Co. Ltd. es la compañía multinacional fundada en 2001 y dirigida por Murakami y que le permite tener las estructuras de creación, producción, distribución y promoción de su obra a escala global. También da soporte a un pequeño grupo de artistas que, bajo el apadrinamiento de Murakami, forman parte de Kaikai Kiki, ayudando en la producción de la obra Murakami, además de su propia obra. Estos artistas son, en la actualidad, Takano Aya, Aoshima Chiho, Mr., Ban Chinatsu, Sato Rei y Koide Akane.

El origen de esta empresa es la Hiropon Factory, fundada en 1996, a la que ya se ha hecho referencia en páginas anteriores. Según Murakami, Kaikai Kiki surgió ante la inexistencia de un mercado del arte contemporáneo en Japón, una cuestión que preocupó a Murakami desde el comienzo de su carrera. Por ello, Kaikai Kiki crea infraestructuras que permiten a ese pequeño grupo de artistas jóvenes presentar su obra en la escena internacional del arte por medio de los múltiples proyectos ideados y organizados desde Kaikai Kiki. Todo ello bajo la dirección y guía del propio Murakami, que se presenta como una suerte de maestro o mentor:

«Nuestros artistas regularmente muestran sus obras en exposiciones muy prestigiosas, son incluidos en ilustres colecciones, y aparecen en eventos artísticos de importancia. Yo

³ Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, eds., *Art Now* (Köln: Taschen, 2002), 595.

⁴ Uta Grosenick, ed., *Art Now. Vol 2* (Köln: Taschen, 2005), 591.

trabajo con nuestros artistas para, gradualmente, expandir la escala de su trabajo, y explorar nuevas tecnologías y campos de expresión».⁵

A pesar de que los artistas vinculados a Kaikai Kiki han logrado desarrollar una actividad expositiva en la escena internacional del arte, probablemente gracias al apoyo de Murakami y su empresa, ninguno ha logrado el reconocimiento artístico y la valoración económica que ha alcanzado el propio Murakami para sus creaciones. Quizá se pueda deducir que el objetivo final de Kaikai Kiki no es la promoción de estos jóvenes artistas, sino la del propio Murakami.

En su página web, se presentan los distintos objetivos perseguidos por Kaikai Kiki: la producción y promoción de obra artística, la gestión y promoción de artistas, la organización de la feria de arte GEISAI, la organización de proyectos artísticos, la producción de proyectos de animación, la creación y producción de artículos de *merchandising* y la organización de proyectos colaborativos con otras marcas (como por ejemplo Louis Vuitton).⁶ Para promocionar y consolidar un mercado del arte contemporáneo en Japón, Kaikai Kiki cuenta con dos galerías de arte (Hidari Zingaro y Kaikai Kiki Gallery, además de organizar la feria de arte GEISAI.⁷

La primera edición de GEISAI fue en marzo de 2002 y en la actualidad va por su vigésima edición. Esta feria de arte tiene un carácter bianual, y se celebra cada año en primavera y otoño. GEISAI fue el resultado de uno de los diagnósticos que Murakami había hecho del panorama artístico japonés: la ausencia de un mercado plenamente establecido para el arte contemporáneo en Japón.

El objetivo de Murakami con esta feria de arte es poder ofrecer a cualquier artista novel o aspirante la posibilidad de participar, dar a conocer y vender sus obras de arte. Los artistas pueden alquilar un pequeño espacio de 1 m² por 15.000 yenes. Es decir, los jóvenes artistas no necesitaban que una galería se fijara en ellos para iniciar sus primeros pasos en el mundo del arte. GEISAI se presenta, en la página web de Kaikai Kiki, como «entrenamiento para los jóvenes artistas», ya que además de poder iniciar su carrera artística profesional, pueden establecer allí contactos y conexiones para lograr encontrar un mejor posicionamiento. Además de los espacios alquilados por artistas, se invita a participar a galerías profesionales, además de la presencia de críticos japoneses e internacionales que actúan como jueces para premiar las mejores propuestas artísticas. Esta presencia de jóvenes artistas que todavía no se han consolidado como artistas profesionales, junto con galerías establecidas y distintos profesionales del arte, dan a GEISAI un carácter único y distinto al de cualquier otra feria de arte contemporáneo.

⁵ Murakami, "A Message": Our artists show their work in highly regarded exhibitions worldwide, are included in prestigious collections, and appear in newsworthy art events on a regular basis. I work with our artists to gradually expand the scale of their work, and explore new technologies and fields of expression.

⁶ "Kaikai Kiki's objectives. Making art speak to the future". Kaikai Kiki Co. Ltd. último acceso 20 de julio de 2015, <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activity/>.

⁷ Hidari Zingaro: <http://hidari-zingaro.jp/>; Kaikai Kiki Gallery: <http://gallery-kaikaikiki.com/>

Según la presentación de GEISAI en la página web de Kaikai Kiki, es: «una feria de arte con un toque novedoso. (...) GEISAI es un acontecimiento distinto a cualquier otro; una combinación de convención *amateur* y feria de arte especializada».⁸ El componente *amateur*, por otro lado, lo vinculaba también con el mundo de los *otaku* y sus ferias, como el Comic Market, donde los *otaku* venden sus propias creaciones *amateur*⁹: «GEISAI es considerado como otro sistema por el cual aquellos que pertenecen a los niveles más bajos de la sociedad, aquí representados por los *otaku*, pueden «perturbar la estructura jerárquica de valoración en Occidente».¹⁰ Murakami ha intentado exportar su feria GEISAI a otros países, organizando ediciones en Miami y en Taiwan.

A comienzos de la década de 2000 fue también cuando Murakami inició su colaboración con la marca de lujo Louis Vuitton que, debido al impacto que tuvo (comercial y mediático), fue decisiva en la consagración definitiva del artista; aunque también, como veremos, fue muy criticada.

Es interesante destacar aquí una entrevista concedida por el artista en su estudio de Nueva York, el 24 de febrero del año 2000, para la revista online *Journal of Cotemporary Art*, por lo tanto anterior a la llegada de la exposición *Superflat* a Estados Unidos.¹¹ En esta entrevista, para un público principalmente norteamericano, el artista reflexionaba sobre distintas cuestiones relativas a su obra. Indudablemente, las entrevistas son medios a través de los cuales los artistas pueden ofrecer una determinada interpretación de sus proyectos artísticos, para influir en el modo en que sus obras son recibidas por el público.

En esta entrevista Murakami reflexionaba sobre su tratamiento de la cultura *otaku*, que era una de las cuestiones que más llamaba la atención sobre su obra, tanto a los críticos japoneses como occidentales. En el contexto japonés, llamaba la atención porque hasta ese momento los *otaku* y su cultura habían estado relegados a la subcultura, infravalorados, ignorados o desdeñados. En la propia sociedad japonesa había un gran desconocimiento sobre estos jóvenes, e incluso temor, debido a algunos hechos que habían arrojado una imagen muy negativa sobre ellos, y a que se les relacionaba con la secta Aum.¹² Este desconocimiento generalizado fue una de las razones por las que Murakami decidió reflejar la cultura *otaku* en su obra. Además, tal como explicaba Murakami, él consideraba que los *otaku* representaban un aspecto importante de la

⁸ «Kaikai Kiki's Objectives. The GEISAI Operation», Kaikai Kiki Co., Ltd., último acceso 16 de Julio de 2015, <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/geisai/>: «An art fair with a twist. (...) GEISAI is an event unlike any other; a combination of amateur convention and high-brow art fair».

⁹ Matsui, «Murakami Matrix», 99.

¹⁰ *Ibid.*, 101: «GEISAI is regarded as another system by which those belonging to the lowest strata of society, here represented by otaku, can «disrupt the hierarchical structure of evaluation in the West».

¹¹ Wakasa Mako, «Takashi Murakami», *Journal of Contemporary Art*, 2000, último acceso 3 de junio de 2015, <http://jca-online.com/murakami.html>. Entrevista al artista realizada el 24 de febrero de 2000.

¹² Por ejemplo, los asesinatos en serie de Miyazaki Tsutomu, un *otaku* que asesinó a varias niñas.

sociedad japonesa contemporánea y por ello, al abordar cuestiones relacionadas con ellos en su obra se podía llegar a comprender mejor el Japón contemporáneo.

Para Murakami los *otaku* representaban un grupo de la sociedad japonesa contemporánea que se encontraba marginado del sistema. Murakami establece un paralelismo entre los *otaku*, marginados de la sociedad, y el mundo del entretenimiento en la historia japonesa anterior a la apertura a Occidente (momento en el que se importa el concepto de arte), en el que se englobaban todo tipo de actividades, desde la danza, la música, la pintura, etc. Todas entendidas como entretenimiento, y que en el período Edo eran desempeñadas por individuos pertenecientes a las clases más inferiores de la sociedad, los *hinin* y *kawaramono*. Para apuntalar esta teoría Murakami se fundamenta en las teorías de un historiador japonés, Amino Yoshiko.¹³

Por otro lado, en esta entrevista el artista ponía de manifiesto cómo el sistema del arte contemporáneo en Japón era mucho más limitado que en Occidente. Murakami se quejaba de la ausencia de un mercado consolidado, pero también de las carencias en el campo de los museos de arte contemporáneo y el trabajo de los comisarios: «la diferencia en el consumo de arte entre Japón y Nueva York es que en Japón es un pasatiempo, mientras que en Nueva York es una ideología para crear cultura».¹⁴ El artista se lamentaba de la ausencia de instituciones equivalentes al Museo de Arte Moderno de Nueva York o al Centro Pompidou de París.

Vemos en esta entrevista cómo Murakami a principios de la década de 2000, poco antes de que la exposición *Superflat* llegara a Estados Unidos, ya revela en sus palabras cómo fundamenta su actividad en una visión estratégica sobre cómo debe posicionar sus creaciones, consolidando una visión mercantilista del arte. Por un lado, según el artista, para triunfar en el mundo del arte, como en cualquier disciplina, se debe realizar un proceso previo de investigación de mercado. Para Murakami, la mayoría de los artistas no realizan esta investigación, y por lo tanto, no triunfan. Sin embargo él estudia el mercado del arte tanto japonés como occidental, para acertar en el modo de presentar su arte. Por otro lado, realiza referencias muy directas sobre su visión mercantilista del arte que se consolidará plenamente a mediados de la década de 2000 en la estrategia de Murakami:

«lo que he hecho hasta ahora ha sido ganarme la vida. Y fui muy estratégico sobre qué tipo de obras debía hacer para ese propósito. Incluso esta entrevista podría ser considerada buena para el negocio. (...) Sólo aquellos artistas que tienen una habilidad en el *marketing* pueden sobrevivir en el mundo del arte».¹⁵

¹³ Murakami menciona el libro de Amino Yoshihiko *Chusei no Hinin to Yujyo (Parias y prostitutas en la Edad Media)*.

¹⁴ Wakasa, "Takashi Murakami", «the difference about art consumption between Japan and New York is that it is a hobby in Japan, while it is an ideology for creating culture in New York».

¹⁵ *Ibid.*, «What I have done so far was to make a living. And I was highly strategic about what kind of paintings I should make for that purpose. Even this interview could be considered good for business. (...) Only those artists who have an ability in marketing can survive in the art world».

Además afirma que su definición de Po+Ku, que en cierta manera antecede a su definición de lo *superflat*, son «sofisterías con el objetivo de promocionar mi obra (...)».¹⁶ Es decir, que para dar peso a sus propuestas las debe acompañar de un planteamiento teórico, para darle más solidez o legitimidad. En esta entrevista queda reflejado otro elemento de su estrategia consistente en realizar referencias constantes a artistas contemporáneos occidentales por un lado, y referencias al arte pre-moderno de Japón y la cultura japonesa popular contemporánea. Las referencias a manifestaciones artísticas de la historia del arte japonés, como por ejemplo la estatuaria budista, le permitían apuntalar sus propuestas dentro de la tradición cultural propia, manifestando su carácter «típicamente» japonés. Lo mismo ocurre con sus referencias a los *otaku* y sus creaciones culturales. Por ejemplo, reflexionando sobre las grandes esculturas que Murakami había realizado inspiradas en la estética *otaku*, el artista afirmaba: «¿por qué a los japoneses les deben encantar las esculturas griegas?». Las esculturas budistas o las esculturas que representan personajes de las series y películas que idolatran los *otaku* responden a un gusto japonés.

Por otro lado, al establecer conexiones con propuestas de artistas occidentales, intenta minimizar esta especificidad, dando a su obra un carácter más internacional. En esta entrevista el artista establece un paralelismo con el artista británico Damien Hirst y, curiosamente, Murakami se lamenta de que su obra no haya alcanzado la fama y el reconocimiento que Hirst había obtenido (pronto la alcanzará). De hecho, en esta entrevista el artista japonés deja entrever un cierto descontento con el, para él, escaso reconocimiento que había tenido su obra en Occidente hasta ese momento. Respecto a Hirst, Murakami afirmaba:

«A través de su arte, se puede ver el proceso de cómo un artista puede sobrevivir en el mundo del arte. Primero, tiene que situar su posición de una manera clara en la historia del arte. Después, el sexo. Después, la muerte. Presentar lo que él/ella encuentra en la muerte. Si un artista rota este ciclo con acierto, él/ella puede sobrevivir. Damien Hirst ha estado repitiendo el ciclo de nacimiento, muerte, amor, sexo y belleza».¹⁷

En esta entrevista, por tanto, establece una conexión con la obra de un artista británico quien, vinculado al movimiento Young British Artists (YBA), había logrado una enorme repercusión mediática desde mediados de la década de 1980, precisamente por sus tácticas poco ortodoxas y su actitud empresarial. Cabe preguntarse aquí si Murakami, en su presentación en Occidente de obras tan chocantes para un público no japonés, como las grandes esculturas inspiradas en el mundo de los *otaku*, precisamente buscara lograr un efecto impactante, tal como había dominado la práctica de artistas como Damien Hirst.

¹⁶ *Ibid.*, «It is sophistry in order to market my work (...)».

¹⁷ *Ibid.*, «Through his art, you can see the process of how an artist can survive in the art world. First of all, distinctively situate his/her position in art history. Second, articulate what the beauty of his/her art is. Next, sexuality. Then death. Present what he/she finds in death. If an artist aptly rotates this cycle, he/she can survive. Damien Hirst has been repeating the cycle of birth, death, love, sex and beauty».

Todas estas cuestiones quedarán reflejadas en la valoración de la obra del artista japonés por parte de la crítica occidental, como quedará reflejado en los siguientes capítulos, en los que se va a analizar el desarrollo del proyecto *Superflat* y su impacto en la valoración y reconocimiento de Murakami Takashi y su obra.

4.1 Primera fase del proyecto: la exposición *Superflat*

En el año 2000 Murakami Takashi organizó una exposición titulada *Superflat*, que fue mostrada primero en Japón, en Tokio y Nagoya, en la Parco Art Gallery. Posteriormente, la exposición viajó a los Estados Unidos, donde fue mostrada en el año 2001, en distintas sedes: el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA), en el Centro de Arte Walker, en Minneapolis y en la Galería de Arte Henry, de la Universidad de Washington, en Seattle. La exposición *Super Flat* causó un gran impacto durante su periplo por los Estados Unidos.¹⁸

Imagen 41. Portada del catálogo de la exposición *Superflat*.

Imagen 42. Vista exterior del MOCA Pacific Design Center, Los Angeles, durante la exposición *Superflat*.

Se debe entender la exposición *Superflat* como el primer paso en una estrategia ideada por el artista para posicionar su obra en el mercado internacional del arte. Con ese objetivo Murakami, tras su exploración inicial de la cultura contemporánea japonesa desarrollada durante la década de 1990, quiso formular las bases de un nuevo movimiento artístico propiamente japonés. En principio, el término inglés empleado por Murakami en esta primera exposición estaba formado por dos palabras, «super flat». Sin embargo tras la llegada de la exposición a

¹⁸ Esta exposición fue itinerante, y pudo verse en tres sedes en los Estados Unidos: Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA): 14 de enero – 27 de mayo de 2001; Walker Art center, Minneapolis: 15 de julio – 14 de octubre de 2001; Henry Art Gallery, Seattle: 10 de noviembre de 2001 – 3 de marzo de 2002.

Estados Unidos se juntaron los dos términos, y se consolidó el vocablo «superflat», que es como finalmente se conoce el movimiento artístico liderado por Murakami.¹⁹

El propio artista ha explicado que el término *superflat* se le ocurrió al oír una conversación a sus galeristas de Los Ángeles en la que hablaban sobre sus obras: «¿Qué te parece este cuadro? Es súper plano, de súper alta calidad, y súper limpio».²⁰ Para Murakami, este argumento para la venta de su obra podía haber sido utilizado igualmente para vender coches u objetos electrónicos japoneses. Es decir, la percepción que el público occidental tenía del arte japonés contemporáneo, en este caso de su obra, no iba más allá de lo superficial y no podía adquirir un grado de respetabilidad cultural. Según Murakami, este incidente es de donde surgió la idea de desarrollar el proyecto *Superflat*, para superar esta barrera.²¹

Lo que el artista denomina el proyecto *Superflat* surgió en el año 2000 y se prolongó hasta el 2005, organizado a través de estas tres exposiciones antes mencionadas y las publicaciones surgidas en torno a ellas. Es importante señalar dos aspectos. Por un lado, la importancia de los catálogos de las exposiciones *Superflat* y *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, (*Coloriage* no tuvo catálogo). En ambos catálogos, Murakami incluyó una serie de textos, algunos escritos por él y otros por especialistas que compartían su visión, ofreciendo un sustento teórico al proyecto expositivo. Además, podemos considerar los catálogos como una extensión de las exposiciones, ya que en ellos, además de las reproducciones de las obras expuestas, se incluyeron una gran cantidad de imágenes que contribuyeron a apoyar visualmente las teorías de Murakami. En ambos catálogos es muy importante este componente visual. Otro aspecto importante que hay que señalar es que en estas dos exposiciones Murakami participaba no sólo como comisario, sino que también exponía obra propia. Sin embargo, su obra no destacaba por encima de la de los demás creadores. Murakami se incluía como uno más dentro de esta nueva tendencia artística japonesa. Por ejemplo, en la exposición *Superflat* mostrada en el MOCA de Los Ángeles, la obra de Murakami se reducía a un vinilo que recubría toda la fachada del edificio del museo. Su obra, sin embargo, sí aparecía reproducida en el catálogo de la exposición. El caso de *Coloriage* es distinto, ya que la obra de Murakami se mostró en una muestra individual paralela.

Sin embargo, esto no debe llevarnos a engaño. Según la hipótesis de esta tesis, *Superflat* puede considerarse como la estrategia ideada por Murakami para consolidar su presencia en la escena internacional del arte. Para ello se va a servir, (como se explicará en los siguientes capítulos) del grupo de jóvenes artistas que él promociona y cuya obra gestiona. Para un artista de la periferia, como lo era Murakami, presentar su obra como parte de una tendencia generalizada en Japón, reformulada en un movimiento inventado por el propio artista, le permitía dar más

¹⁹ Para que no haya confusión, en este texto se empleará siempre el término «Superflat», salvo para las citas tomadas del catálogo, u otras citas en las que el término aparezca separado.

²⁰ Murakami, "Superflat Trilogy", 153: «How about this painting? It's super flat, super high quality, and super clean!».

²¹ *Ibid.*, 153.

credibilidad o legitimidad a sus propuestas. Aunque algunos de los artistas vinculados a Murakami lograrán tener una presencia internacional, realmente el artista que resultaba beneficiado de la presentación del proyecto *Superflat* en Occidente, es el propio Murakami.

La idea central de la cual partió el proyecto *Superflat* era la de dar respuesta a una pregunta aparentemente simple en su formulación: ¿qué es el arte en Japón?: «la totalidad del proyecto comenzó con una pregunta simple: “¿qué es el arte? ¿qué conceptos o puntos de vistas guiarían realmente una investigación sobre el significado del arte en Japón? La búsqueda de respuestas fue la misión que subyacía bajo el proyecto *Superflat*».²²

Algunos de los aspectos que definían el movimiento *Superflat* ya habían sido planteados en el año 1999, en un número de la revista *Kōkoku hibyō* (*Crítica publicitaria*) donde Murakami Takashi publicó un artículo titulado *Saludos, estás vivo: manifiesto del Pop de Tokio* (*Greetings, You Are Alive: Tokyo Pop Manifesto*). Además, en 1999 la galería neoyorquina Marianne Boesky organizó una exposición individual de Murakami titulada precisamente *Super Flat*.²³

En el año 2000, tras su exploración inicial de la cultura contemporánea japonesa, Murakami definió el movimiento *Superflat*, a través de un manifiesto que fue publicado en el catálogo de la exposición, de igual nombre, que se inauguró en primer lugar en Japón y posteriormente en Estados Unidos. Esta exposición colectiva fue comisariada por el propio artista, y en ella Murakami incluyó obra de distintos artistas y diseñadores japoneses que, desde la década de 1990, trabajaban en la misma línea marcada por el manifiesto, buscando inspiración en el mundo de la cultura popular y de consumo. En el catálogo, además del manifiesto y de un texto en el que el artista explicaba su teoría sobre *Superflat*, se incluían numerosas reproducciones de obras con las que el artista esperaba transmitir visualmente su teoría.

Imagen 43 y 44. Vista de instalación. Exposición *Superflat*. Los Angeles MOCA. 2001.

Los creadores seleccionados por Murakami para la exposición fueron un grupo variado formado por artistas, diseñadores, músicos, autores de manga y animadores japoneses que, desde la década de 1990, trabajaban en la misma línea marcada por el manifiesto, buscando inspiración en el mundo de la cultura popular y de consumo. En el catálogo el artista publicó, además del

²² *Ibid.*, 151: «The whole Project began with a simple question: ‘What is art?’ What concepts or viewpoints would truly guide an inquiry into the meaning of art in Japan? The search for answers to this question was the underlying mission of the *Superflat* project».

²³ No ha sido posible encontrar información sobre esta exposición, que tampoco ha sido facilitada por la propia galería.

manifiesto, un texto que buscaba sentar las bases de este nuevo movimiento japonés. Las exposiciones mostradas en Japón y en Estados Unidos no fueron idénticas, ya que algunos artistas que expusieron en Japón no lo hicieron en Estados Unidos, y viceversa. Los creadores incluidos en la exposición fueron:

- Sanai Masafumi – fotógrafa
- Suzuki Chikashi – fotógrafo
- Hiromix – fotógrafa
- Aoshima Chiho– artista visual
- Ôi Shigeyoshi – fotógrafo (sólo en la exposición de Japón)
- Takano Aya - artista
- Nakahashi Katsushige - artista visual
- Nara Yoshitomo - artista visual
- Mr. - artista visual
- Takekuma Kentarô – autor de manga
- Nihei Tsutomu (sólo en la exposición de Japón)
- Machino Henmaru - artista visual
- Tomizawa Hitoshi – autor de manga (sólo en la exposición de Estados Unidos)
- Kanada Yoshinori - animador (sólo en la exposición de Estados Unidos)
- Morimoto Kôji - animador
- Bôme - escultor
- Groovisions – colectivo de diseñadores
- Sleep – proyecto creativo formado por Auki, cantante vocal del grupo Judy and Mary; Nakano Fumiko, director de arte; Koshino, peluquero; y Omori Yôko, estilista.
- Enlightenment (Sugiyama Hiro) - artista visual
- Sôchi Nakagawa (20471120/ Nakagawa Masahiro) – marca de ropa
- Zakyumiko – músico

Imagen 45. Folleto diseñado por Takawa Goto para la exposición "Superflat" en la Parco Gallery, Tokio (2000)

Imagen 46. Takano Aya,
Fallin' Manma Air (2000)

Imagen 47. Nara Yoshitomo,
Handsaw, 1999

Imagen 48. groovisions, *CHAPPIE 33*,
(detalle, 2001)

Imagen 49. Enlightenment
(Sugiyama Hiro), *Antonio Hinoki*
(2000)

Imagen 50. Chiho
Aoshima, *Cheerleader
killed without mercy* (2000)

Imagen 51. Hiromix, *Sin título*, (1998)

Imagen 52. Catálogo de la exposición *Superflat*. Páginas 28 y 29. Imagen de la izquierda e inferiores: Kanada Yoshinori, *Galaxy Express 999* (1979). Derecha: Katsushika Hokusai, *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, 1831

Además de la obra de estos creadores, en el libro Murakami incluyó un amplio conjunto de imágenes de otros artistas con las que el artista buscaba dar soporte, tanto visual como teórico, a las ideas planteadas en la exposición y los textos del catálogo. En la disposición de las imágenes en las páginas del catálogo, el artista contraponía obras de los artistas *Superflat* con obras de arte japonés tradicional, ofreciendo interesantes asociaciones visuales que apuntalaban las teorías vertidas en los textos. Entre los artistas anteriores al período Meiji incluidos en las páginas del catálogo estaban Itô Jakuchu, Kanô Sansetsu, Soga Shôhaku, Tawaraya Sôtatsu, Katsushika Hokusai; entre los artistas activos en los períodos Taishô y Showa, Murakami incluyó a los pintores de la escuela *nibonga* Bakusen Tsuchida y Seison Maeda, así como al pintor *yôga* Ryûsei Kishida. Por ejemplo, en las páginas del catálogo podemos ver unas escenas de la película de animación *Galaxy Express 999*, de Kanada Yoshinori (1979) contrapuestas con una de las vistas del Monte Fuji de la serie *Treinta y Seis Vistas del Monte Fuji* de Katsushika Hokusai (h. 1831); en otra página vemos una obra de Aoshima Chiho, emparejada con la obra *Maiko en un jardín* del artista *nibonga* Bakusen Tsuchida (1924); el videojuego titulado *Vib-ribbon* (1999) era comparado con una escena del rollo pictórico *Choju Giga* (s. XII).

El catálogo de la exposición incluía dos textos escritos por el artista. Por un lado, un breve texto titulado *El manifiesto Super Flat (The Super Flat Manifesto)*, seguido por un texto más largo bajo el título de *Una teoría sobre el arte Super Flat japonés (A Theory of Super Flat Japanese Art)*. Además, al final del catálogo se incluía un texto del crítico de arte Azuma Hiroki, aportando una reflexión sobre el nuevo concepto acuñado por Murakami Takashi, en el capítulo titulado *Especulación Super Flat (Super Flat Speculation)*. Entre los textos de Murakami y Azuma se aportaba

un capítulo meramente visual, organizado por una sucesión de imágenes, titulado *Ilustración de Super Flat (Visual of Super Flat)*, en el que se incluían reproducciones de obras de todos los creadores incluidos en la exposición, además de otros que ayudaban a apuntalar la teoría de *Superflat*, seguidos de un manual en el que se ofrecía una breve explicación del porqué de la inclusión de dichos creadores en la exposición, exponiendo su relación con la teoría de *Super Flat*.

Imagen 53.
Aoshima Chiho,
Building (1999)

Imagen 54. Bakusen
Tsuchida, *Maiko en un
jardín* (1924).
Reproducido en la
página 45 del catálogo
Superflat.

El catálogo de la exposición *Superflat* se iniciaba con el *Manifiesto Super Flat*, escrito por Murakami Takashi, y que puede interpretarse como una declaración de intenciones. Al analizar la obra realizada por Murakami a partir del año 2000 debemos tener presente las ideas planteadas por el artista en este breve texto.

Murakami percibía una tendencia a la bidimensionalidad en Japón: en la sociedad, la cultura, el arte o las costumbres. Para el artista, esta tendencia a lo bidimensional no era nueva, sino que se remontaba a períodos anteriores de la historia de Japón. En el arranque del siglo XXI, Murakami veía claramente reflejada esta sensibilidad en el mundo de los videojuegos y el *anime*.²⁴ Según queda reflejado en el breve manifiesto, a través del catálogo en su conjunto y de la exposición, Murakami trataba de demostrar que la sensibilidad de lo «superflat» era un concepto original japonés que se había mantenido en un Japón occidentalizado:

²⁴ Murakami Takashi, “Super Flat Manifiesto”, en *Super Flat*, Murakami Takashi (Tôkyô: Madara Shupan, 2000), 5.

«El mundo del futuro quizá sea cómo es hoy Japón: super plano. La sociedad, las costumbres, el arte, la cultura: todos son excesivamente bidimensionales. En el campo de las artes, es especialmente evidente que esta sensibilidad ha estado flotando de una forma constante bajo la superficie de la historia japonesa. En la actualidad, esta sensibilidad se encuentra especialmente presente en los juegos y el *anime* japonés, que se han convertido en partes muy importantes de la cultura global. (...) Este libro quiere recapacitar acerca de lo “super flat”, la sensibilidad que ha contribuido y que continúa contribuyendo a la construcción de la cultura japonesa, como visión del mundo, y mostrar que es un concepto original que conecta el pasado con el presente y el futuro. Durante el período contemporáneo, a medida que Japón ha sido occidentalizado, ¿cómo se ha metamorfoseado esta sensibilidad? Si podemos comprender esto de una forma clara, entonces nuestra posición actual se verá con mayor claridad. (...) Lo “super flat” es un concepto original de un Japón que ha sido completamente occidentalizado. Con este concepto se han plantado semillas para el futuro. Busquemos en el futuro para encontrarlas. Lo “super flat” es el estadio del futuro».²⁵

Una vez que el artista ha introducido las ideas principales por medio de este manifiesto, pasaba a ofrecer una explicación más detallada en el primer capítulo del catálogo, bajo el título de *Una teoría sobre el arte Super Flat japonés*. Es necesario detenerse en este texto, ya que si consideramos que Murakami estaba siguiendo una estrategia determinada encaminada a posicionarse en la escena del arte internacional, este texto (junto con la exposición) debe entenderse como una de las acciones empleadas para tratar de mediar en el modo en que su obra iba a ser recibida e interpretada en Occidente. La exposición, que comenzó su itinerancia en Japón, luego continuó por Estados Unidos. El texto del catálogo, en japonés e inglés, tenía la clara intención por tanto de internacionalizar el mensaje. Este capítulo está dividido en 8 epígrafes, y en ellos, Murakami iba desgranando su teoría.

El primer epígrafe está titulado “*Japón*” y “*Arte*”. En esta breve introducción el artista plantea ya dos cuestiones importantes que Murakami considera problemáticas: por un lado las cuestiones de identidad como artista nacido en Japón y por otro la definición del concepto «arte»:

«cuantas más obras produzcas, más tienes que reflexionar sobre premisas como el “yo” que nació y se crió en “Japón” y la naturaleza del “arte” que produces, si quieres hacer algún tipo de progreso. (...) Desafortunadamente, nunca puedo darle a “Japón” una forma fija. No puedo conocer mi “yo” real. Ni puedo discernir qué es el “arte” realmente».²⁶

²⁵ *Ibid.*: «The world of the future might be like Japan is today – super flat. Society, customs, art, culture: all are extremely two-dimensional. It is particularly apparent in the arts that this sensibility has been flowing steadily beneath the surface of Japanese history. Today, the sensibility is most present in Japanese games and anime, which have become powerful parts of world culture. (...) This books hopes to reconsider “super flatness”, the sensibility that has contributed to and continues to contribute to the construction of Japanese culture, as a worldview, (...) is an original concept that links the past with the present and the future. During the modern period, as Japan has been westernized, how has this “super flat” sensibility metamorphosed? If that can be grasped clearly, then our stance today will come into focus. (...) “Super flatness” is an original concept of Japanese who have been completely westernized. (...)»

²⁶ Murakami, “A Theory of Super Flat”, 9: «The more works you produce, the more you have to ponder such premises as the “self” that was born and raised in “Japan” and the nature of the “art” you are producing, if you are going [to] make any progress at all. (...) Unfortunately, I can never give “Japan” a fixed shape. I cannot meet my real “self”. Nor can I discern what “art” really is».

El segundo epígrafe se titulaba “*Super Flat*” en imágenes. Murakami manifestaba que le resultaba muy complicado explicar las cuestiones planteadas en el epígrafe anterior con palabras, y por ello prefería ofrecer una explicación visual a estas problemáticas: «(...) pensé que quizá podía resolver el problema alineando una serie de imágenes en una potente sucesión que no podían ser esclarecidas por medio de la palabra».²⁷

Esta sucesión de imágenes comienza con una referencia al historiador de arte japonés Tsuji Nobuo, de cuyas teorías, afirma Murakami, surgió su teoría de *Superflat*. Para Murakami, Tsuji había ofrecido una perspectiva revolucionaria para entender el arte japonés de la segunda mitad del siglo XX al establecer una conexión visual entre la obra de una serie de artistas del período Edo, que Tsuji denomina «artistas excéntricos», y

Imagen 55. Soga Shōhaku, *Han-shan y Shi-de* (h. 1765-68). Reproducidos en el catálogo *Superflat*, página 100.

lo que el historiador llama «el manga y el arte de la cartelería».²⁸ Estos artistas, listados por Murakami, eran: Iwasa Matabei, Kanō Sansetsu, Itō Jakuchū, Soga Shōhaku, Nagasawa Rosetsu y Utagawa Kuniyoshi. Para Murakami lo verdaderamente importante de estos artistas excéntricos es una cuestión visual: cómo estos artistas organizaban el plano pictórico guiando la mirada del espectador de un lado a otro de la superficie pictórica, poniendo en evidencia su carácter plano. Esta forma de organizar el plano pictórico Murakami la veía también reflejada en el *anime* contemporáneo:

«Pensé que quizás el modo en que una pintura controla la velocidad de la mirada del espectador, el curso del escáner que hace esa mirada, y el subsiguiente control del flujo de la información podían encajar bien con los conceptos de los artistas que Tsuji describía en su libro. Fue de esa hipótesis de la que nació mi teoría de “super flat”. Todos los artistas “excéntricos” compartían una cierta metodología estructural, por la que creaban imágenes superficiales que eliminaban los intersticios y por lo tanto hacían que el espectador fuera consciente de la extrema planitud de las imágenes».²⁹

²⁷ *Ibid.*, 9: «(...) I thought perhaps I could solve the problem by lining up a series of images in a powerful procession that words could not clarify».

²⁸ *Ibid.*, 9.

²⁹ *Ibid.*, 9: «I though [sic] that perhaps the way that a picture controls the speed of its observer's gaze, the course of that gaze's scan, and the subsequent control of the information flow might match well with the artists' concepts that Tsuji described in his book. It was from that hypothesis that my theory of “super flat” was born. All of the

Tras esta explicación, el artista ejemplificaba su teoría visual analizando algunas obras de arte de los llamados artistas excéntricos: Itô Jakuchû, Soga Shôhaku y Kanô Sansetsu. Es interesante este hecho ya que, como quedará reflejado más adelante, en una de sus exposiciones individuales en Estados Unidos Murakami emparejaría su obra con la de Soga Shôhaku.

El tercer epígrafe de este capítulo se titulaba *El linaje "Super Flat"*. En este apartado Murakami establecía la conexión entre estos artistas del pasado con el presente a través de la obra de Kanada Yoshinori, director de *anime*, y sus seguidores. Según Murakami, aunque no se pudiera decir que estos creadores se hubieran inspirado directamente en la obra de los artistas excéntricos del período Edo, sí que se podían detectar elementos en común a la hora de organizar la superficie visual, en la que no había atisbos de un afán por recrear el espacio por medio de la perspectiva lineal, sino organizando la superficie de acuerdo a líneas verticales y horizontales, un modo que Murakami calificaba cómo «extremadamente japonés». Este modo resaltaba el carácter plano de la superficie visual, e iba guiando la mirada del espectador de un lado a otro por toda la superficie de la imagen.³⁰

«(...) la dinámica compositiva de sus obras se parece de una manera sorprendente a la de los artistas "excéntricos". Mientras que los artistas antiguos tomaron fenómenos naturales como temática para muchas de sus obras, el gusto de Kanada se inclinó más hacia explosiones, poses y movimientos extraños en hombres y robots».³¹

El cuarto epígrafe de este capítulo se titulaba *Cambios en el "Arte"* y el quinto, *Lo real en el "Arte" de posguerra*. En ellos, Murakami procedía a explicar la definición de los conceptos *geijutsu* y *bijutsu*, que podían ser traducidos como arte, pero que en Japón tenían una connotación diferente al concepto occidental. Murakami se detiene en estos dos conceptos porque son resultado de la occidentalización e hibridación que resultaron de la apertura de fronteras al final del período Edo. Para Murakami *geijutsu* es un término más general que engloba distintas manifestaciones artísticas, desde las artes visuales a la música o la poesía. *Bijutsu*, sin embargo, se referiría más a las artes visuales, por lo tanto, a la pintura y la escultura.³² Además, en estos dos apartados el artista ofrecía un panorama del mundo y el mercado del arte en Japón desde el período de posguerra, que sentó las bases para el movimiento artístico acuñado por él en dicha exposición. En este texto,

"eccentric" artists shared a certain structural methodology, in which they created surface images that erased interstices and thus made the observer aware of the images' extreme planarity».

³⁰ *Ibid.*, 15.

³¹ *Ibid.*, 13: «(...) the compositional dynamic of their works resembles that of the "eccentric" artists to a startling degree. While the earlier artists picked up natural phenomena as the subject matter for many of their works, Kanada's tastes ran more toward explosions, and strange poses and movements for humans and robots».

³² *Ibid.*, 17.

Murakami Takashi reflexionaba sobre los distintos factores que habían caracterizado el panorama artístico japonés desde la década de 1950 hasta el momento en que organizó la exposición.

Para Murakami, el principal problema era la existencia de una línea divisoria perfectamente marcada que separaba por un lado el arte de vanguardia, influido por los lenguajes importados desde Occidente, y el arte considerado autóctono, como *nihonga* y las artes decorativas. Este arte considerado autóctono era el que había disfrutado del apoyo del público. El artista enumeraba las distintas especialidades o géneros, tal y como los denomina Murakami, en los que se dividía la práctica artística en Japón: pintura japonesa (*nihonga*), pintura occidental (*yōga*), escultura, diseño y artes decorativas. Estas especialidades en realidad conformaban mundos totalmente separados, de entre los cuales, la pintura japonesa, la occidental y la escultura eran las artes predominantes a partir de la década de 1950. En los años 60 se organizaron numerosísimas exposiciones en Japón de arte occidental. Estas exposiciones, promovidas por distintos grandes almacenes y compañías de periódicos (un fenómeno característico del panorama artístico en Japón) ofrecieron la posibilidad de que el público general tuviera acceso a obras de arte originales de los grandes maestros occidentales, atrayendo a miles de personas.³³

El acceso a obras de arte occidental hizo que la pintura *yōga* empezara a perder el apoyo del público. Según Murakami Takashi, la comparación de este tipo de pintura con obras de arte occidentales dejaron en evidencia la inferioridad de los artistas japoneses que practicaban este tipo de pintura. Como resultado, se empezó a valorar lo que se consideraban artes originales de Japón: *nihonga* y la cerámica. Según Murakami, la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial volvió la mirada a la pintura *nihonga* en búsqueda de la identidad japonesa perdida. El mercado del arte en Japón a partir de ese momento se desarrolló en torno a estas dos disciplinas artísticas, no habiendo espacio para el arte de vanguardia. En concreto, según el artista, el predominio de la pintura *nihonga* había hecho que *nihonga* se identificara con «arte» y «Japón».³⁴ Sin embargo, desde la década de 1990, Murakami percibía un debilitamiento del mercado del arte de *nihonga* y un nuevo interés por parte del público japonés hacia obras de arte contemporáneo autóctonas, ya que, según el artista se estaban empezando a realizar obras que, aunque cargadas de una influencia de los lenguajes importados desde Occidente, podían ser consideradas de calidad, comparadas con la pintura *yōga*.³⁵ Para Murakami, la ambigüedad del término «arte» en Japón había hecho que en los últimos años arte y entretenimiento se hubieran unido y que hubieran cobrado fuerza el manga y el *anime*, entre otros, como manifestaciones creativas.

Por otro lado, la división en géneros perfectamente delimitados (pintura japonesa, pintura occidental, etc.) para Murakami era también algo importado, mientras que el término *geijutsu* implicaba más un grado de libertad creativa, precisamente por la falta de límites: «en el contexto

³³ *Ibid.*, 17.

³⁴ *Ibid.*, 21.

³⁵ *Ibid.*, 17-18.

japonés, el término se refiere a un estado parecido al de un recién nacido: no está sometido por límites, no está conectado con el sistema, no está cargado de información. Es un estado en blanco». ³⁶

En su explicación del contexto del arte japonés de posguerra, Murakami toma el término de «artista excéntrico», que Tsuji planteara para ciertos artistas del período Edo, pero en este caso lo utiliza para referirse a una serie de artistas que, en el período de posguerra, participaron en las exposiciones de arte Yomiuri, mencionadas en el capítulo 2 de esta tesis. Estos artistas eran considerados excéntricos por la sociedad en general porque creían en una libertad total. ³⁷ Murakami menciona grupos como Neo-Dada Organizers, High Red Center, o artistas como Okamoto Tarô o Genpei Akasegawa. Muchos de ellos integraban en su práctica artística actividades que no necesariamente podían adscribirse al mundo de las artes visuales. Esta integración de las artes visuales con otras artes facilitó que algunos de estos artistas fueran más accesibles al público general. Según Murakami: «Los artistas de vanguardia que piensan con seriedad acerca de la relación entre la sociedad japonesa y el “arte” han trasladado sus actividades hacia los medios populares, permitiéndoles acceder a la sociedad japonesa». ³⁸

A partir de los años 80, según el artista, la distinción entre «arte» y «entretenimiento» se estaba haciendo cada vez más confusa, fenómeno que Murakami trataba de explicar en el epígrafe 6 de este capítulo del catálogo, bajo el título de *El centro compartido del “Arte” y el “Entretenimiento”*. Esta confusión radicaba, para Murakami, en la indefinición del propio concepto importando de arte:

«El “arte” japonés ha llegado a estar vinculado a una idea creativa de “entretenimiento” original japonesa. Esta confusión acerca de estos dos términos está simbolizada por la dimensión “festiva” de la Exposición Mundial de Osaka. Los artistas japoneses, guiados por la elite de la industria de la arquitectura japonesa, participaron en la creación de esta sensación de “celebración”. El “arte” japonés se acabó conectando con la “celebración” y de esta forma fue absorbido en el “entretenimiento”». ³⁹

El siguiente apartado del capítulo se titula *La imagen Super Flat “Japón”*. Murakami aquí esboza una imagen de la cultura japonesa contemporánea en la que una multiplicidad de elementos son importantes, al mismo nivel, sin jerarquías: el mundo de la subcultura, el mundo del entretenimiento, el erotismo y la grotesquería, el mundo de los *otaku*, el manga, el *anime*, la libertad creativa, el infantilismo, la cultura popular, Occidente.

³⁶ *Ibid.*, 17: «In the Japanese context, the term refers to a state like that of a newborn: not bound by limits, not connected to the system, not filled with information. It is a blank state».

³⁷ *Ibid.*, 19.

³⁸ *Ibid.*, 21: «Avant-garde artists who think seriously about the relationship between Japanese society and “art” have moved their artistic pursuits into the popular media, allowing them to enter Japanese society».

³⁹ *Ibid.*, 23: «Japanese “art” has become attached to an idea of a creative Japanese original “entertainment”. The confusion over these two terms is symbolized by the “celebratory” dimension of the Osaka World’s Fair. Japanese artists, led by the elite of the Japanese architecture industry, participated in the creation of this sense of “celebration”. Japanese “art” became connected to “celebration” and was thus absorbed into “entertainment”».

Esta imagen le lleva a, finalmente, definir el movimiento *Super Flat* en el último epígrafe del capítulo, titulado *El nacimiento del ismo "Super Flat"*. Aquí Murakami define *Super Flat* como un movimiento artístico de vanguardia, un *-ismo* auténticamente japonés, que ha estado latente a lo largo de distintas fases de la historia japonesa:

«“Super Flat”, una forma de “arte” “japonés” de “vanguardia”, es un “-ismo”, (como el Cubismo, el Surrealismo, el Minimalismo y el Simulacionismo que le precedieron), tan solo que éste lo hemos creado nosotros. A pesar de que la “vanguardia” japonesa siempre ha sido alternativa y clandestina y aún no ha realizado su aparición en el escenario principal, como el ADN que determinó la cultura japonesa, lo “super flat” ha estado produciendo la “vanguardia” hasta el día de hoy».40

Es decir, lo *Superflat* es una sensibilidad auténticamente japonesa, que se ha mantenido de una forma latente a lo largo del tiempo, a pesar de que Japón ha sufrido un intenso proceso de occidentalización. Además, *Superflat* es la promesa de continuidad en el futuro:

«En él (...) uno puede ver el joven árbol floreciente de un nuevo futuro. Por ejemplo, nadie ha echado un vistazo serio todavía a la imagen resultante de la integración de las capas del entretenimiento y el arte. Pero esa integración está ya teniendo lugar. Mucha de esa integración está todavía en desarrollo. Esa integración está produciendo otra imagen “super flat” más: la nuestra».41

Al reivindicar esta sensibilidad autóctona, Murakami se encuadra, con su movimiento, dentro de la tendencia a reivindicar ese carácter único y específico de la cultura japonesa. De cara a un público japonés, busca reforzar el sentido de identidad propio.

En el *Manifiesto Super Flat* Murakami está planteando tres cuestiones fundamentales que nos pueden ayudar a entender algunos de los planteamientos que hace el artista a través de su obra, y que son reflejo de la realidad japonesa, y sobre los que venía reflexionando desde los años 90. Por un lado, el carácter híbrido de la identidad japonesa; por otro, la conexión con el pasado, y más concretamente con el período Edo (1603-1868) como un momento previo a la confrontación con la modernidad; y por último, la idea de que Japón se encontraba en un estadio posterior al de los demás países occidentales, la idea de que Japón se hallaba ya viviendo en el futuro. Todas estas cuestiones que refleja Murakami en sus palabras, y que nos ayudan a situar su obra de la última década del siglo XX y la primera del XXI, son una manifestación de un malestar experimentado por Japón, su cultura y su arte, en esos momentos. De hecho, es necesario decir que muchas de las ideas que Murakami Takashi recogió en su formulación del movimiento

⁴⁰ *Ibid.*, 25: “‘Super Flat’, one form of ‘Japanese’ ‘avant-garde’ ‘art’, is an ‘-ism’- like Cubism, Surrealism, Minimalism, and Simulationism before it- only this one we have created. Though the Japanese ‘avantgarde’ has always been alternative and underground and has not yet made its appearance on the main stage, as the DNA that formed Japanese culture, ‘super flatness’ has been continually producing the ‘avant garde’ up until the present day”.

⁴¹ *Ibid.*, 25: «In it (...) one can see the budding saplings of a new future. For example, no one has yet taken a serious look at the image resulting from the integration of the layers of entertainment and art. But that integration is already occurring. Much integration is still underway. That integration is producing yet another “super flat” image: us».

Superflat, estaban en el aire y habían sido identificadas ya desde principios de la década de 1990 por numerosos especialistas y críticos, no sólo japoneses sino también extranjeros, tal como ha quedado reflejado en la primera parte de esta tesis.

El carácter híbrido, percibido por Murakami y mencionado en su teoría sobre lo *superflat* se fundamentaba en la fuerte influencia occidental, y sobre todo norteamericana, que había determinado la cultura japonesa desde el final de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de esta fuerte influencia y de la consiguiente hibridación de la cultura japonesa, lo *superflat* se había mantenido de un modo latente como el origen de las manifestaciones vanguardistas en Japón a lo largo de los años desde el período Edo (período anterior al encuentro con Occidente).

La conexión con el pasado establecida por Murakami en el manifiesto establece un vínculo entre manifestaciones culturales contemporáneas y el período Edo (1603-1868). La tendencia a lo bidimensional señalada por el artista se refiere a dos tipos distintos de bidimensionalidad: por un lado la igualación de categorías culturales y por otro una bidimensionalidad estética. Este último aspecto le sirve al artista para conectar el Japón actual con el pasado, y más específicamente, con el período Edo. Murakami encuentra apoyo a su interpretación en las obras del historiador japonés, Nobuo Tsuji, y su teoría sobre uno de los artistas excéntricos del período Edo, en cuya obra veía una tendencia a salirse de las normas estéticas del momento. El elemento común entre estos artistas era su tendencia a la producción de imágenes «excéntricas y fantásticas». Tsuji Nobuo elaboró esta teoría en dos libros titulados *El linaje de la excentricidad* (*Kisô no keifu*, 1971) y *Las categorías de la excentricidad* (*Kisô no zûfu*, 1989).⁴² En estos libros analizaba la obra de una serie de artistas del período Edo: Iwasa Matabei, Kanô Sansetsu, Itô Jakuchû, Soga Shôhaku, Nagasawa Rosetsu, Utagawa Kuniyoshi y Katsushika Hokusai. Tsuji consideraba a estos artistas como la vanguardia de su tiempo, y establecía unas similitudes entre su estilo y el manga contemporáneo.⁴³ Según las palabras de Murakami, algunos de estos artistas no habían recibido el reconocimiento merecido hasta que Tsuji Nobuo contextualizó su obra en estas publicaciones.

Según Murakami, la lectura de la obra de Tsuji Nobuo le abrió los ojos acerca de un elemento en común en la obra de estos artistas que pertenecían a distintas escuelas pictóricas del período de Edo. Este elemento en común era la forma en que componían sus obras, que hacían que la mirada del observador se desplazara por la superficie pictórica, enfatizando la cualidad plana del plano pictórico.⁴⁴ Para Murakami, tal y como explica en el catálogo de la exposición *Superflat*, la conexión de esta genealogía de artistas excéntricos con el mundo contemporáneo la

⁴² El término 'kisou' (奇想) es traducido al inglés en el catálogo como «excéntrico», aunque en el diccionario Japonés-Español de la editorial Hakusuisha se traduce como: «original, fabuloso, inimaginable». También se puede traducir por «poco convencional» (Denshijisho – Online Japanese Dictionary).

⁴³ Murakami, "A Theory of Super Flat", 9.

⁴⁴ *Ibid.*, 9.

representaba el creador de dibujos animados Kanada Yoshinori. La composición dinámica de sus obras y la de sus seguidores, especialmente las escenas de explosiones, conectaba con la de estos artistas. Con esta asociación que, como se ha indicado antes, en el catálogo era ejemplificada visualmente, Murakami no quería indicar que Kanada se hubiera inspirado directamente en la obra de estos artistas excéntricos, sino que existían similitudes visuales. Para Murakami el estilo de animación de estos creadores era «muy japonés», rechazando la perspectiva lineal única, dando importancia a toda la superficie.⁴⁵

Es necesario mencionar aquí que Murakami ha reconocido públicamente en numerosas ocasiones la influencia que las teorías de este historiador tuvieron en su definición del movimiento *Superflat*. Tan importante fue su lectura de la obra *El linaje de la excentricidad*, que en el año 2012 Murakami, a través de su empresa Kaikai Kiki, publicó la traducción al inglés de dicho volumen, bajo el título *Lineage of Eccentrics. Matabei to Kuniyoshi*.⁴⁶ Murakami escribió el prefacio de esta edición, donde resaltaba la labor decisiva del historiador Tsuji en el reconocimiento de artistas como Itô Jakuchû o Soga Shôkaku, y cómo esta obra fue fundamental para Murakami en sus inicios como artista y el hecho de que esa excentricidad resaltada por Tsuji situaba a estos artistas al margen de los lenguajes establecidos, y por tanto, a la vanguardia de su momento histórico.⁴⁷

Es interesante esta mirada hacia el arte del período de Edo, el período anterior a la llegada de la influencia occidental. En los años 80 y 90 en Japón se vivió lo que ha sido definido como un «boom del período Edo» o un «retorno a Edo», previamente mencionado en la primera parte de la tesis. Por lo tanto, debemos situar el planteamiento de Murakami dentro de un contexto más amplio de nostalgia hacia este momento específico de la historia japonesa.

El período histórico denominado Edo o Tokugawa (1603-1868) es el período cronológicamente anterior a la era Meiji (1868-1912), es decir, anterior a la confrontación de Japón con el mundo occidental. Tal y como explica Carol Gluck, todas las culturas definen su modernidad distanciándose de un pasado identificado como antiguo. En Japón, ya desde la era Meiji, el período Edo se convirtió en el pasado histórico imaginario en contraposición con el cual se definía la nueva era, el Japón moderno. Edo, en el imaginario colectivo japonés, se convirtió en el momento histórico repositario de las tradiciones identificadas como auténticamente japonesas. Según C. Gluck:

«En Japón el período Edo se convirtió precisamente en este tipo de imaginario histórico. “Edo” (que alude a la era Tokugawa y no a la ciudad que luego se llamaría Tokio) fue el otro inventado en relación con el cual se posicionaba la modernidad. Desde el inicio del período Meiji, el Japón pre-moderno fue imaginado en líneas generales en los términos de

⁴⁵ *Ibid.*, 15.

⁴⁶ Tsuji Nobuo, *Lineage of Eccentrics Matabei to Kuniyoshi* (Tôkyô: Kaikai Kiki Co., Ltd., 2012).

⁴⁷ Murakami, Takashi. “Foreword”. Tsuji, Nobuo. *Lineage of Eccentrics Matabei to Kuniyoshi*. 1st Edition edition. Kaikai Kiki Co., Ltd., 2012.

un Edo identificado con la “tradición” japonesa. Esta gran fusión hizo que pareciera que siglos de tradición hubieran descansado en el período de 300 años inmediatamente anterior a la sustitución del pasado antiguo por el futuro nuevo; y convirtió el Edo-como-tradición en el espejo de la modernidad. Desde el inicio de la década de 1870 hasta mediados de la década de 1990, las reflexiones sobre Edo variaron a la vez que variaba el concepto de lo que era o debía ser la modernidad. Pero la tradición inventada de ver Edo-como-tradición (“el modo en que nosotros (los japoneses) una vez fuimos”) permaneció como el objeto de deseo de la memoria moderna». ⁴⁸

Desde el inicio de la era Meiji, por tanto, la idea que se tenía del período Edo varió. Según C. Gluck Edo fue a-moderno, pre-moderno, proto-moderno o post-moderno, dependiendo del momento y la ideología predominante. ⁴⁹ En los momentos en que Japón se sintió decepcionado por el proceso de modernización que había experimentado, y por lo que era visto como una pérdida de identidad nacional y de valores autóctonos, se recurría a la memoria de Edo como ese espacio temporal anterior a la occidentalización y por tanto, entendido como auténticamente japonés. Según Gluck, en el período de entreguerras se había establecido el siguiente silogismo: «Modernidad es igual a Occidentalización. Japón ahora es moderno. Por lo tanto, Japón ha sido occidentalizado: Japón ya no es Japón». ⁵⁰ En la década de 1980, desde algunos sectores, el período Edo se quiso interpretar como un antecedente del presente posmoderno. El silogismo anterior sufrió por tanto una pequeña modificación. Si antes modernidad se identificaba con Occidente ahora se identificaba la posmodernidad con Japón. ⁵¹

Es en este contexto en el que hay que entender el *boom* de Edo que tuvo lugar en Japón en la década de 1980 y 1990 y, por tanto, también es éste el marco en el que debemos situar la definición del movimiento *Superflat* que hace Murakami Takashi, con sus referencias a algunos artistas de este período. En este momento, en el imaginario colectivo japonés se revitaliza por un lado la idea del período Edo como repositorio de la cultura auténticamente japonesa y pre-moderna, y por otro lado, se consolida la interpretación del presente posmoderno como sucesor de la cultura urbana de Edo: «Edo era el yacimiento del Japón auténtico, perdido pero no olvidado, el precursor y el reflejo del presente consumista y posmoderno de Japón». ⁵²

⁴⁸ Gluck, “The Invention of Edo”, 262: «In Japan the Edo period became just this sort of historical imaginary. ‘Edo’ (meaning the Tokugawa era, not the city later named Tokyo) was the invented other in relation to which modernity posited itself. From early Meiji times, Japan’s before-the-modern was imagined largely in terms of an Edo identified as Japanese “tradition”. This grand conflation made it seem as if centuries of tradition had come to rest in the 300-year period immediately preceding the replacement of the old past with the new future. And it made Edo-as-tradition into the mirror of modernity. From the early 1870s to the mid-1990s, the reflections of Edo varied along with the ideas of what the modern was or ought to be. But the invented tradition of viewing Edo-as-tradition —“the way we (Japanese) once were” — remained the desired object of modern memory».

⁴⁹ *Ibid.*, 283.

⁵⁰ *Ibid.*, 272: “Modernity is Westernization. Japan is now modern. Therefore, Japan is Westernized: Japan is no longer Japan”.

⁵¹ *Ibid.*, 275.

⁵² Steinberg, “Otaku consumption”, 449: «Edo was the site of the lost-but-not-forgotten authentic Japan, the pre-Western ‘outside’ of modernity. It was also, conversely, the precursor and reflection of Japan’s consumerist, postmodern present».

Diversos intelectuales habían defendido de distintas formas la pervivencia de varios aspectos de la cultura del período Edo en el Japón contemporáneo, estableciendo conexiones con el período Edo para dar una explicación a distintos aspectos de la cultura popular contemporánea japonesa. Por ejemplo, Ôtsuka Eiji analizó el modo de producción-consumo característico de la cultura popular japonesa (*manga*, *anime*, videojuegos) estableciendo una relación con el teatro kabuki del período Edo.⁵³ Okada Toshio, autodenominado «el rey de los *otaku*», afirmó que los *otaku* eran los únicos y verdaderos herederos de la cultura tradicional japonesa.⁵⁴ Kojin Karatani fue uno de los abanderados en defender la pervivencia de la cultura del período Edo en el Japón contemporáneo, defendiendo que el Japón del siglo XIX seguía presente en el Japón de finales del siglo XX: «El posmodernismo japonés, en definitiva, es un tiempo en el que sensibilidades propias del período Edo antes reprimidas re-emergen de lleno, como los “cimientos” del Japón contemporáneo».⁵⁵

Si para explicar la tendencia a la bidimensionalidad en el plano pictórico el artista se remitía al período Edo, para explicar la igualación de categorías culturales a la que también hacía referencia el término *superflat*, se remontaba al período Meiji y al momento de la introducción del concepto de arte desde Occidente, y a las diferencias entre los conceptos *geijutsu* y *bijutsu*, que suelen ser traducidos ambos como arte, y a los que se ha referido con anterioridad.⁵⁶

Con la exposición *Superflat* Murakami comenzaba su estrategia para poder consolidarse y triunfar en el panorama internacional del arte. En esta primera fase de su estrategia, el artista la apuntalaba con unas bases muy sólidas. Por un lado, no se presenta en solitario, sino que lo hace liderando a un grupo de creadores de distintas disciplinas que, según su visión, tenían unos intereses en común. No es lo mismo intentar triunfar en el mercado internacional del arte como un artista de la llamada periferia en solitario, que presentarse como un exponente de un fenómeno cultural que estaba teniendo lugar en Japón, un país que desde finales del siglo XIX había ocupado un lugar especial en el imaginario colectivo occidental. Murakami se presenta como uno de los representantes de una tendencia que estaba consolidada en Japón, y en la exposición *Superflat*, su obra no destaca sobre las demás propuestas: en principio él es uno más. Esto no es del todo cierto, porque veremos cómo en paralelo, el artista va a desarrollar una intensa actividad expositiva que le llevará a destacar sobre el resto de artistas *Superflat*.

Por otro lado, el artista formula o se inventa un *-ismo*, lo que no deja de ser interesante, ya que la historia del arte del siglo XX se articuló mediante la sucesión de distintos *-ismos* o vanguardias: grupos de artistas que compartían una serie de aspiraciones artísticas, estéticas, e

⁵³ *Ibid.*, 451-452.

⁵⁴ *Ibid.*, 452-454.

⁵⁵ *Ibid.*, 456: «Japanese postmodernism, in short, is an age in which repressed Edo sensibilities fully re-emerge – as the ‘ground’ of contemporary Japan».

⁵⁶ Esta cuestión ya fue abordada en el capítulo 2 de esta tesis.

incluso políticas. Este fenómeno de las vanguardias es característico del arte occidental, y los artistas de la periferia, si querían triunfar, no les quedaba más remedio que intentar integrarse en estos movimientos, lo cual podía resultar una tarea ardua, ya que siempre estaban expuestos a ser infravalorados como meros imitadores. En el caso japonés, como ya ha sido explicado en el capítulo 2 de esta tesis, muchos artistas desde finales del siglo XIX, viajaron a los centros occidentales del arte, para intentar hacerse un hueco. Por otro lado, estas tendencias fueron importadas a Japón, muchas veces llegando de una forma coetánea, cuando en Occidente se habían desarrollado sucesivamente. Otro aspecto interesante del fenómeno de las vanguardias, en especial, las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, fue la aspiración de ir de avanzadilla de la sociedad con el último propósito de transformarla, rechazando el orden establecido y las convenciones (sociales, artísticas, etc.). En las aspiraciones de Murakami en su definición del movimiento *Superflat*, vemos algunos aspectos que recuerdan a esto. Murakami aspira a crear un *-ismo* japonés que sea adoptado por Occidente. Es decir, Murakami quiere subvertir el orden establecido: antes eran los artistas japoneses los que debían integrarse en las tendencias artísticas occidentales; en un futuro, una vez que la tendencia *Superflat* se consolide, será al revés. De este modo, la actitud imitadora que se achacaba a los artistas de la llamada periferia, y entre ellos indudablemente a los japoneses, aspiraba a ser subvertida; la supuesta modernidad de segundo orden, aspiraba a tomar la iniciativa; la actitud «pasiva» del «colonizado», aspiraba a tornarse activa.

En sus teorías Murakami llevaba a cabo una fuerte reivindicación de la cultura contemporánea popular de Japón. Sin embargo, para no caer en el riesgo de que sus planteamientos fueran desautorizados precisamente por esa contemporaneidad, que bien podría ser considerada una tendencia pasajera o poco sólida, Murakami buscaba dar más consistencia a sus teorías por medio de dos acciones. Por un lado, establecer una conexión sólida entre el presente y el pasado: la tendencia que el artista ha vislumbrado no se trata sólo de algo actual, sino que es la manifestación de una tendencia que se ha desarrollado en Japón a lo largo del tiempo. Por otro lado, el empleo de las teorías de un reputado historiador del arte japonés, Tsuji Nobuo, le permitía dotar a sus propias teorías de una mayor consistencia y legitimidad. Para el público japonés, Murakami establecía así una conexión con la identidad japonesa: lo *superflat* es una manifestación auténticamente japonesa, y no importada. Para el público occidental, Murakami establecía una conexión con el arte pre-moderno japonés, que es el que ocupaba un lugar privilegiado en el imaginario colectivo occidental. Sus reflexiones acerca de los términos *bijutsu* y *geijutsu*, le permiten establecer una definición del concepto «arte» más amplia que, por un lado, le permite justificar la inclusión de todo tipo de creadores en la exposición y el movimiento *superflat*, y por otro, reivindicar esta cuestión también como una cuestión típicamente japonesa, y no occidental.

La exposición *Superflat* tuvo una gran repercusión en la escena del arte occidental, lo que facilitó la proyección de Murakami Takashi y la revalorización de sus creaciones en el mercado del arte. Esto quedará perfectamente reflejado en la intensa actividad expositiva desarrollada por el artista japonés en paralelo con la exposición *Superflat*, cuestión que se va a analizar en el siguiente apartado.

4.2 Actividad expositiva de Murakami en paralelo con la exposición *Superflat*

En este apartado se va a proceder a realizar un análisis pormenorizado de la actividad expositiva de Murakami en Occidente en los años en los que la exposición *Superflat* estuvo itinerando por Estados Unidos. El estudio pormenorizado de esta actividad es necesario para lograr entender porqué Murakami logró ese gran reconocimiento tan rápido, en comparación con los demás artistas que él promocionaba en su proyecto. El objeto de este análisis es contraponer el discurso de ida (impuesto por Murakami en la interpretación de su obra, por medio de las teorías desarrolladas en la exposición *Superflat* y articuladas en su catálogo), con el discurso de vuelta, es decir, cómo comisarios y galeristas occidentales seleccionan su obra para ser incluida en un amplio número de exposiciones individuales y colectivas, ofreciendo una determinada interpretación de su obra. En este análisis quedará reflejado cómo las teorías de Murakami van cuajando en el discurso interpretativo de su obra en Occidente. Esta visión quedará completada con el análisis de la recepción crítica de su obra, que será analizada en el próximo apartado.

En el análisis de la actividad expositiva de Murakami en este período, queda evidente el hecho de que a pesar del esfuerzo de destacar su japonesidad, su habilidad para situar su obra en el devenir de la historia del arte occidental (entendido como universal), hará que sus obras sean seleccionadas como ejemplos de tendencias o movimientos que caracterizaban el desarrollo del arte internacional del momento: el énfasis en el mundo de la infancia, el resurgir de la pintura como medio artístico, las discrepancias entre realidad y artificialidad, etc. Junto con estas perspectivas, en las que Murakami es agrupado con artistas occidentales, otras exposiciones siguen destacando cuestiones ya planteadas en la etapa anterior en el análisis y recepción de su obra: las cuestiones identitarias, el discurso de lo híbrido, las tensiones entre centro y periferia, el exotismo, la globalización, etc.

Para este análisis hay que partir de las siguientes preguntas: ¿si la obra de Murakami Takashi en esta exposición *Superflat* no tenía mayor presencia o importancia que la de los demás artistas, cómo es posible que tan sólo él alcanzara (y en un período tan breve), ese reconocimiento desmesurado y esta proyección internacional?; ¿fue su labor como comisario y

teórico tan importante como para tener estas consecuencias? Tomando las palabras de una de las reseñas sobre *Superflat*, publicada en el año 2001, se puede comenzar a atisbar una explicación. Ya hacia esta fecha, Murakami había logrado que este concepto por él inventado, y que se estaba convirtiendo casi en un término de moda, era identificado claramente con su persona y su obra (y no con la de los demás creadores):

«(...) la participación curatorial del artista parece “aplanar” las sutilezas de la práctica individual de los otros artistas incluidos. Al menos a los ojos del público, las diferencias están en peligro de ser subsumidas por la presencia autocrática de Murakami, particularmente a la vista del hecho de que el artista ha comercializado el término auto-acuñado “Superflat”, de un modo que sugiere más una marca registrada que una estrategia titular. (...) El nombre de Murakami parece haberse convertido un tanto en sinónimo con la frase “Superflat”».⁵⁷

Esta reseña no andaba desencaminada. Si analizamos la trayectoria de los artistas que participaron en esta exposición, podemos ver cómo esta afirmación se tornó en verdadera, ya que de todos los artistas expuestos el único cuya obra realmente se ha consolidado en el panorama artístico internacional a niveles, quizá impensables para un artista japonés hasta ese momento, exceptuando a Nara Yoshitomo, es Murakami Takashi, cuya obra en los primeros años de la década de 2000 se identificaba claramente con el concepto *Superflat*.

Indudablemente, la labor como creador, divulgador y teórico de este movimiento artístico fue parte de su estrategia para situarse en el mercado internacional del arte. Si en la exposición *Superflat* su obra no destacaba de la de los demás, entonces se deben buscar respuestas en otro sitio, y estas respuestas se encuentran si se analiza la actividad expositiva de Murakami fuera de Japón durante el tiempo que esta exposición estuvo mostrándose en Estados Unidos. Este análisis contribuye a la comprensión del porqué del triunfo de este artista y su estrategia. Durante los meses que *Superflat* desarrolló su itinerancia por Estados Unidos en las tres sedes antes mencionadas, (desde enero del 2001 hasta marzo del 2003), Murakami Takashi fue objeto de numerosas exposiciones individuales, además de participar en numerosas exposiciones colectivas en Estados Unidos.

⁵⁷ Jacqueline Cooper, “Superflat”, *New Art Examiner* 29, n° 1 (octubre 2001): 60: «(...) the artist’s curatorial involvement seems to “flatten” the subtleties of the other included artists’ individual practices. At least in the eyes of the public, distinctions are in danger of being subsumed by Murakami’s autocratic presence particularly in light of the fact that the artist has marketed the self-coined name “Superflat”, in a manner that suggests more of a trademark than a titular device. (...) Murakami’s name has become somewhat synonymous with the phrase “Superflat”».

Exposiciones individuales

- *Takashi Murakami: Second Mission Project Ko²*. (17 de septiembre – noviembre de 2000)
- *727*. Blum and Poe, Los Ángeles. (7 de diciembre, 2000 – 6 de enero, 2001)
- *Takashi Murakami*. Galerie Perrotin, París (13 de enero – 3 de marzo, 2001)
- *Wink*. Grand Central Station, Nueva York (14 de marzo-14 de abril, 2001)
- *Mushroom*. Marianne Boesky Gallery, Nueva York (17 de marzo-14 de abril, 2001)
- *Made in Japan*, Boston Museum of Fine Arts, Boston (25 de abril – 3 de septiembre, 2001)

Exposiciones colectivas⁵⁸

- *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and Contemporary Art*. Exposición itinerante: Des Moines Art Center (12 de septiembre-21 de noviembre de 1999); Tacoma Art Museum (8 de julio-17 de septiembre de 2000); Scottsdale Museum of Contemporary Art (10 de octubre de 2000-14 de enero de 2001); MOMA PS1 (4 de febrero-8 de abril, 2001); Fundación La Caixa, Barcelona (27 de abril – 8 de julio de 2001)
- *Twisted. Urban Visionary Landscapes in Contemporary Painting*. Van Abbe Museum, Eindhoven (23 de septiembre – 26 de noviembre, 2000)
- *Partage D'Exotismes*. 5e Biennale d'art contemporain de Lyon. Halle Tony Garnier, Lyon (27 de junio-24 de septiembre de 2000).
- *The Darker side of playland: Childhood imagery from the Logan Collection*. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (1 de septiembre, 2000-2 de enero, 2001)
- *Under Pressure*. Swiss Institute Contemporary Art, Nueva York (25 de enero-3 de marzo de 2001)
- *Painting at the Edge of the World*. Walker Art Center, Minneapolis (10 de febrero- 6 de mayo de 2001)
- *Public Offerings*. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (1 de abril-29 de julio de 2001).
- *Made in Asia?* Duke University Museum of Art (DUMA) (6 de abril – 10 de junio de 2001).
- *JAM: Tokyo-London*. Barbican Art Gallery, Londres (10 de mayo – 8 de julio de 2001); Tokyo Opera City Art Gallery (febrero – mayo de 2002)
- *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism. Site Santa Fe's Fourth International Biennial*. Site Santa Fe, Santa Fe, Nuevo Mexico (14 de julio de 2001 – 6 de enero de 2002)
- *My Reality. The Culture of Anime*. Des Moines Art Center, Des Moines; Brooklyn Museum of Arts, Brooklyn, Nueva York (28 de julio – 3 de octubre de 2001); The Contemporary Art Center,

⁵⁸ Otras exposiciones colectivas en las que participó el artista entre los años 2000 y 2001 fueron: *Let's Entertain*. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota (12 de febrero – 30 de abril de 2000); Portland Art Museum, Portland, Oregon (7 de julio – 17 de septiembre de 2000); Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (15 de noviembre – 18 de diciembre de 2000, con el título *Sons et Lumières*); Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania (16 de marzo – 15 de julio de 2001); Miami Art Museum, Miami, Florida (14 septiembre – 18 de noviembre de 2001); *Continental Shift*, Ludwig Forum Für Internationale Kunst (21 de mayo – 10 de septiembre de 2000); *Balls*, James Cohan Gallery (11 de julio – 18 de agosto de 2000) (http://www.jamescohan.com/exhibitions/2000-07-11_balls); *Murakami – Manetas*. Pinksummer Contemporary Art, Génova (inauguración: 19 de febrero de 2000) (<http://pinksummer.com/artists/takashimurakami/exhibitions/murakami-manetas>); *Colour Me Blind! - Painting In The Age of Computer Games And Comics* (31 de mayo - 22 de julio de 2000), Dundee Contemporary Arts, Escocia (http://www.dca.ednet.co.uk/public_html/exhibitions/archive.asp); *00: Drawings 2000* at Barbara Gladstone Gallery, Nueva York (2000); *Casino 2001: 1st Quadrennial*, S.M.A.K. Museo de Arte Contemporáneo, Gante, Bélgica (28 de octubre de 2001 – 13 de enero de 2002); *Gendai Japanese Contemporary Art. Between the Body and Space*, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovia, Polonia (7 de octubre – 3 de diciembre de 2000) (<http://csw.art.pl/index.php?action=wydarzenie&id=151&lang=eng>).

Cincinnati (24 enero-31 marzo de 2002).

- *Form Follows Fiction*. Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín, Italia (17 de octubre de 2001 – 27 de enero de 2002)
- *Jap in a Box*. Stephen Friedman Gallery (26 de octubre – 26 de noviembre de 2001)
- *Kyozon*. Centro de Arte Kamloops, Kamloops, Canadá (diciembre 2001 – febrero 2002)

Viendo esta larga lista se puede comenzar a atisbar el porqué del éxito fulminante de Murakami Takashi a partir de la exposición inaugural de su proyecto *Superflat*. Desde septiembre de 2000 hasta septiembre de 2001 podremos ver cómo el artista va enlazando una exposición individual tras otra, que le permite estar presente en la agenda artística tanto en Estados Unidos como en Europa. Las exposiciones individuales organizadas en Estados Unidos coincidieron en el tiempo con la itinerancia de la exposición *Superflat* en ese país, que se inició en enero de 2001 y terminó en marzo del 2002. En paralelo, como queda reflejado en la tabla anterior, la obra del artista pudo ser vista en numerosas exposiciones colectivas, en diversos países. Indudablemente, tanto la prensa especializada como general se hicieron eco de estas exposiciones, por lo que el artista logró así ser una figura recurrente en el discurso crítico y en el mercado internacional del arte. Realmente, esta estrategia iniciada a principios de la década de 2000, la ha seguido empleando el artista hasta la actualidad, lo que ha llevado a una especialista a definir su obra como el «arte de la ubicuidad».⁵⁹

Comenzando con el análisis de sus exposiciones individuales, ya antes de la llegada de *Superflat* a Estados Unidos, en el otoño de 2000 la obra de Murakami pudo ser vista en una exposición individual organizada por el centro de arte PS1 MoMA, en Nueva York, en la que el artista desveló una de sus esculturas pertenecientes a su serie *otaku*: *Second Mission Project ko²*.⁶⁰ Esta obra ya había podido ser vista en Nueva York el año anterior, cuando fue mostrada en el Carnegie International, al que se ha referido en el

Imagen 56. Takashi Murakami, *Second Mission Project ko²* (1999, vista de instalación Wonder Festival, verano de 2000,

capítulo anterior. Esta obra está formada por tres esculturas que muestran la mutación de una joven desde un aspecto humano hasta un aspecto de robot-avión, temática que está indudablemente relacionada con el género de la ciencia ficción, muy apreciado por los *otaku*, pero también a sus obsesiones con la figuras de mujeres jóvenes, aspectos que eran destacados en la nota de prensa, en la que se encuadraban estas esculturas dentro de los gustos y obsesiones de los

⁵⁹ Jill Gasparina, "Murakami's Conquest of Ubiquity", en *Murakami Versailles*, ed. Laurent Le Bon y Xavier Barral (Paris: Éditions Xavier Barral, 2010), 162. Gasparina toma esta idea del poeta Paul Valéry.

⁶⁰ El comisario de la exposición fue Klaus Biesenbach.

otaku, pero presentando el proyecto de Murakami como una crítica a estas cuestiones. Indudablemente, el fuerte componente pornográfico de algunas manifestaciones específicas de la cultura *otaku* podía ser un aspecto que resultara al menos chocante a un público occidental no familiarizado con esta subcultura.⁶¹ El folleto de la exposición presentaba esta escultura como un ejemplo de «cultura Neo-Pop»:

«*Second Mission Project ko2* es una continuación de la mirada crítica de Murakami hacia la cultura *otaku* japonesa, y su estética del manga y el *anime*. Murakami exhibe las fantasías masturbatorias de la generación *otaku* al traer vida (o a una escala más grande) a los personajes inspirados en el manga. Estas fantasías, a menudo violentas y pornográficas, suelen estar disfrazadas por un aire de “monería” aceptable públicamente. Como un intento de salvar la distancia entre alta y baja cultura, Murakami también ha puesto a la venta *SM Pko2* como un pequeño kit de modelaje».⁶²

En las exposiciones individuales del artista organizadas en estas fechas el artista no sólo mostró obras vinculadas con su revisión de la cultura *otaku* (y que para un público occidental podían resultar oscuras e incluso problemáticas). Podemos ver también como el artista mostrará obras en las que realizaba una combinación de lo japonés (por medio de su referencia a elementos

Imagen 57. Murakami Takashi, 727 (1996)

tomados de las tradiciones pictóricas japonesas, tanto de *nihonga* como anteriores), con lo occidental.

En su exposición individual de la Galería Blum & Poe,⁶³ el artista presentó una de sus obras más emblemáticas de finales de los 90, titulada 727 (una obra que en la actualidad forma

⁶¹ En Carnegie International sólo pudieron verse 2 de las 3 esculturas. En el caso del PS1 MoMA se expusieron las tres. Ver: “Klaus Biesenbach: Fall 2000 Exhibition/Project Proposals”, [MoMA PS1 I.A.2763], MoMA PS1 Archives, The Museum of Modern Art Archives, New York.

⁶² Anthony Huberman (ed.), *Takashi Murakami. Second Mission Project ko2*. Panfleto exposición (New York: PS1 MoMa, 2001). [MoMA PS1 I.A.2764], MoMA PS1 Archives, The Museum of Modern Art Archives, New York: «*Second Mission Project ko2* is a continuation of Murakami’s critical look at Japanese *otaku* culture and its aesthetic of *manga* and *anime*. Murakami exposes the masturbatory fantasies of the *otaku* generation by bringing the *manga*-inspired characters to life (or larger than life). These fantasies, often violent and pornographic, are generally disguised by a more publicly acceptable “cuteness”. As an attempt to bridge high and low culture, Murakami has also made *SM Pko2* available for sale through his Hiropon Factory as a small do-it-yourself model kit».

⁶³ Esta exposición pudo verse entre el 7 de diciembre de 2000 y el 6 de enero de 2001.

parte de las colecciones del MoMA). En ella podemos ver claramente reflejadas la mezcla de lenguajes del pasado y del presente, entre *high* y *low-art*, entre lo occidental y lo japonés, que remite a esa «estrategia de la salsa de soja» previamente mencionada. Así es como la obra era presentada en la nota de prensa de Blum & Poe:

«en esta obra central de 1996, el personaje de animación original de Murakami, DOB, está literalmente en la cresta de la ola de las técnicas y los motivos tradicionales japoneses. A la vez que aborda algunas de las cuestiones centrales de la obra de Murakami, 727 da paso a una redefinición del arte japonés al realinear y reinterpretar tanto las sensibilidades occidentales como las japonesas». ⁶⁴

Quizá podamos ver esta reinterpretación de sensibilidades por parte de Murakami en el uso que realiza de una serie de elementos que pueden ser fácilmente identificables tanto para un público japonés como para un público occidental. Por un lado, el personaje inspirado en el mundo de los dibujos animados, que como ya ha sido mencionado, remite tanto a la animación norteamericana como a la japonesa: podría recordarnos a Mickey Mouse, pero es un Mickey transformado y un tanto agresivo, lo que va en contra de la personalidad del ratón de Disney. Dob, con sus dos orejas a lo Mickey, nos muestra unos afilados dientes y una multiplicidad de ojos, lo que lo convierte en una imagen familiar pero distinta, y un tanto inquietante. Dob parece avanzar en sentido contrario al movimiento de la ola sobre la que se encuentra. Una ola que nos remite visualmente, en su grafismo y su planaridad en la que prima el diseño y no la réplica de la naturaleza, a una de las obras de arte más emblemáticas del arte japonés y más difundidas mediáticamente: la *Gran ola de Kanagawa* de Hokusai. Esta nueva ola murakamiana y Dob aparecen representados sobre un fondo completamente abstracto, que ha sido realizado por una técnica tomada de la pintura *nihonga* pero con un material que no se corresponde con esta escuela pictórica. Para conseguir el efecto final el artista (y sus ayudantes) aplicaron unas veinte capas de pintura acrílica que fueron luego cuidadosamente raspadas, para lograr ese efecto final abstracto. El soporte de la obra, sin embargo, no corresponde a la pintura *nihonga*, al haber empleado el artista lienzo sobre tabla. Sin embargo, el formato sí que remite, sutilmente, al arte clásico japonés al estar dividida en tres paneles que podrían recordar a un biombo cuyas hojas no se muestran plegadas sino completamente alineadas. Por lo tanto, remite visualmente a un formato típicamente japonés, pero reformulado como un formato occidental, el lienzo que debe ser colgado de la pared.

Quizá ese realineamiento al que se refería la nota de prensa de Blum & Poe se refiera a un cambio de actitud, reflejado aquí por Murakami casi como una defensa de su posición como

⁶⁴ "Takashi Murakami. 727. Press Release". Blum & Poe, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-1#press>: «In this pivotal painting from 1996, Murakami's original anime character, DOB, is literally riding the crest of traditional Japanese techniques and motifs. While touching on a number of issues central to Murakami's work, "727" ushers in a redefinition of Japanese art by realigning and reinterpreting both Western and Japanese sensibilities».

artista japonés, pero que podría referirse a Japón en general: la moda por lo japonés está regresando a Estados Unidos y Europa, pero en esta nueva ola, lo japonés ya no acepta su papel pasivo como quizá lo fue en la moda del Japonismo, sino que reivindica un papel activo que le permite devorar todo aquello que quiera de la cultura occidental, incluso iconos como Mickey Mouse. Tanto las referencias a elementos de la tradición pictórica japonesa⁶⁵ (el formato de biombo, el diseño, la ola de Hokusai) como el personaje inspirado en el *anime* son elementos que eran fácilmente identificables como japoneses para un público occidental. Por otro lado, el fondo abstracto del cuadro, aunque realizado en una técnica tomada de la pintura *nibonga*, remite inmediatamente a la pintura abstracta occidental, y no necesariamente a la pintura *nibonga*. Es decir, para un público occidental, esta obra es una mezcla de elementos que pueden ser identificados como propios y otros como japoneses; el resultado final de esta mezcla nos resulta familiar, podemos identificarnos con ello, pero a la vez sigue teniendo un aire exótico.

Murakami en los comienzos de la década de 2000 va poco a poco cobrando mayor presencia en la escena artística norteamericana y, en el año 2001, recibe el encargo de realizar su primer proyecto de arte público, una instalación pública titulada *Wink* en la ciudad de Nueva York.⁶⁶ Con esta instalación sus obras, que como hemos visto podían ser admiradas en el contexto de distintas galerías y museos, salían a la calle. *Wink* fue un proyecto patrocinado por el MTA (Autoridades de Transporte Metropolitano, de la ciudad de Nueva York), para uno de sus programas que promueve el arte dentro del sistema de transportes de la ciudad (*Arts for Transit*). El encargado de gestionarlo fue Creative Time, una organización sin ánimo de lucro cuyo objetivo es desarrollar proyectos artísticos diseñados para lugares públicos de la ciudad de Nueva York (y otros lugares), y donde se busca favorecer el encuentro entre el ciudadano y el arte, y quien invitó a Murakami a participar en el proyecto.⁶⁷

⁶⁵ Aspectos que siempre son mencionados al analizar esta obra. Véase, por ejemplo, la página de la colección del MoMA, de la que forma parte este cuadro. ("Takashi Murakami. 727". MoMA, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.moma.org/collection/works/88960?locale=en>).

⁶⁶ La instalación pudo verse entre el 14 de marzo y el 14 de abril de 2001. Para profundizar en la recepción crítica de *Wink* ver: Kelsey, John. "Takashi Murakami: Marianne Boesky Gallery, New York; Vanderbilt Hall, Grand Central Terminal, New York." *Artext*, n° 74 (agosto 2001): 78; Rosenblum, Robert. "Takashi Murakami". *Artforum International*, 2001: 100-101; Rubinstein, Raphael. "In the Realm of the Superflat." *Art in America* 89, no. 6 (June 2001): 110-115.

⁶⁷ "Mission", Creative Time, último acceso 3 de junio de 2015, <http://creativetime.org/about/#mission>.

Imagen 58, 59, 60. Murakami Takashi, *Wink* (vista de instalación, Grand Central Station, Nueva York)

Para este encargo, Murakami diseñó una instalación específica para uno de los lugares más emblemáticos de Nueva York: el vestíbulo de entrada al gran hall central de la Estación Central de Nueva York, un lugar por el que pasan miles de personas a diario.⁶⁸ Dicha instalación constaba de cinco esculturas inflables: tres que pendían del techo y dos instaladas en el suelo. El estilo ya característico del artista japonés contrastaba con la arquitectura clasicista de la estación. En estas esculturas hinchables vemos algunos de los elementos característicos de la obra de Murakami que van a dominar su producción hasta la actualidad: sus flores y ojos característicos. La razón por la cual el artista japonés fue seleccionado queda reflejada en la página web de dicho proyecto, donde se resaltaba el hecho de que en el año 2001 era ya un artista internacionalmente reconocido. Además, se situaba las propuestas del artista dentro de la bien establecida visión que contraponen Oriente y Occidente, resaltando la importancia que Murakami daba a estas cuestiones, con las que jugaba en su obra:

«a través de su obra, Murakami ha jugado con estas oposiciones entre Oriente y Occidente, pasado y presente, arte elevado y popular, a la vez que se ha mantenido divertido y accesible de una manera consistente. Su obra transforma los mundos de los populares dibujos animados japoneses contemporáneos y la pintura japonesa histórica (ha recibido una formación clásica, con un doctorado en el estilo tradicional *nihonga*)».⁶⁹

Las obras de Murakami con su gran impacto visual y su estética tan característica no debieron pasar desapercibidas por los miles de viajeros que cruzaban diariamente estas salas, y sin

⁶⁸ "Event Planning at Grand Central Station", Gran Central Terminal, último acceso 3 de junio e 2015, <http://www.grandcentralterminal.com/info/eventplanning.cfm>.

⁶⁹ "Takashi Murakami", Creative Time, último acceso 3 de junio de 2015, <http://creativetime.org/programs/archive/2001/Wink/takashi/bio.htm>: «Through his work, Murakami has played with these oppositions in East and West, past and present, high art and low culture while remaining consistently amusing and accessible. His work morphs the worlds of popular contemporary Japanese cartoons and historic Japanese painting (he is classically trained, with a Ph.D. in the traditional *nihon-ga* style)».

lugar a dudass, contribuyeron a que su estilo tan característico, fuera conocido por un público más allá del que visita museos y galerías.

Entre los meses de marzo y abril de 2004 la Galería Marianne Boesky, de Nueva York expuso una muestra individual de Murakami titulada *Champiñón (Mushroom)*, en la que, según la nota de prensa, el artista se proponía ahondar más en su teoría de *Superflat*, especialmente en su fusión de modos pictóricos de la pintura pre-moderna japonesa con lenguajes contemporáneos como las imágenes generadas por ordenador, el mundo de los videojuegos o el diseño gráfico.⁷⁰ No se debe olvidar que, en paralelo con esta exposición, con la instalación *Wink*, o con su exposición en el Museo de Boston (que se analizará más adelante) la exposición *Superflat* continuaba su itinerancia por los Estados Unidos. En esta exposición se mostró obra fechada entre el año 1999 y el 2001. La obra pictórica presentada podía agruparse en cuatro grupos temáticos, de muy variado y colorido diseño: obras en las que el tema central eran los champiñones; las flores; los ojos de medusa; y las obras inspiradas en la serie de *anime Time Bokan*. Aunque en la nota de prensa no se mencionara la relación de la temática de los champiñones con el holocausto nuclear sufrido por Japón, en las obras en la exposición esta relación sí que quedaba reflejada visualmente por la presencia de obras pertenecientes a la serie *Time Bokan*, en la que la nube-champiñón nuclear se ha convertido en una calavera. Esta asociación sí que fue puesta de manifiesto, por ejemplo, en una de las reseñas sobre la exposición, en la que se podía leer: «Para un japonés elegir pintar un campo de champiñones mutantes, a veces un tanto malignos, no puede evitar recordar las nubes “champiñón” que se elevaron sobre Hiroshima y Nagasaki hace medio siglo, y las enfermedades y deformidades que las sucedieron».⁷¹ Quizá haya que interpretar este gesto de Murakami como uno un tanto audaz y astuto: en el contexto de la escena norteamericana del arte presentaba obras que podían hacer referencia a las bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos sobre su país, pero al hacerlo con la característica estética *kawaii* lograba que la referencia clara (y dolorosa) quedara diluida.

Quizá la obra más importante de esta exposición fuera *Super Nova*, una obra de gran formato, dividida en 7 paneles, en las que sobre un fondo plateado parecían flotar un sinfín de champiñones, todos distintos, bajo la presencia central de un enorme hongo cuyo sombrero está repleto de ojos. En la nota de prensa se resaltaban, tanto en esta obra como en las demás presentadas en la exposición, los elementos que conectaban con la pintura japonesa clásica:

⁷⁰ Para profundizar en la recepción crítica de esta exposición ver: Richard Frances, “Takashi Murakami”, *Artforum International*, 4, nº 1 (2001): 192-193; John Kelsey, “Takashi Murakami: Marianne Boesky Gallery, New York; Vanderbilt Hall, Grand Central Terminal, New York”, *Arttext*, nº 74 (agosto, 2001): 78; Raphael Rubinstein, “In the Realm of the Superflat.” *Art in America* 89, nº 6 (junio, 2001): 110–15; Roberta Smith, “Takashi Murakami”, *The New York Times*, 6 de abril, 2001, <http://www.nytimes.com/2001/04/06/arts/art-in-review-takashi-murakami.html>.

⁷¹ Raphael Rubinstein, “In the Realm of the Superflat”, *Art in America* 89, nº 6 (junio, 2001), 114: «For a Japanese to choose to paint a field of mutant, sometimes rather malign, mushrooms can't help but summon up the “mushroom” clouds that rose above Hiroshima and Nagasaki half a century ago, and their aftermath of disease and deformity».

«En este nuevo grupo de pinturas, Murakami vuelve a las brillantes y coloridas flores y champiñones, aplanados frente a fondos plateados que recuerdan a los fondos dorados de los biombos encontrados a lo largo de los siglos en el arte japonés. Imágenes de, aparentemente, benignos champiñones y flores desarrollan personalidades alternativas con la incorporación de rasgos faciales, permitiendo que su simbolismo varíe desde inofensivos hasta villanos. Trabajando con la fuerza de la línea, desde hace tiempo primordial en el arte japonés, Murakami guía con éxito la mirada del espectador a través de sus dinámicas, aunque equilibradas, composiciones asimétricas».⁷²

Imagen 61. Murakami Takashi, *Super Nova* (1999)

Mención especial merece la exposición *Made in Japan*, que fue presentada en el Museo de Bellas Artes de Boston, entre los meses de abril y septiembre de 2001, y en la que se podían ver obras de Murakami junto con las del artista japonés del período Edo Soga Shôhaku.⁷³ Esta fue la primera exposición individual del artista en un gran museo, y esta localización es muy significativa porque precisamente el Museo de Bellas Artes de Boston alberga una de las colecciones más importantes de arte japonés clásico fuera de Japón. Esta colección de arte japonés se empezó a formar a finales del siglo XIX, coincidiendo con la Era Meiji y la apertura de Japón a Occidente. Además, el propio Ernest Fenollosa, quien desempeñó un papel fundamental en la valoración del arte japonés desde Occidente y quien había contribuido a la creación de la escuela pictórica

⁷² "Takashi Murakami Mushroom. Press Release". Marianne Boesky Gallery, último acceso 16 de julio de 2015, <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami-mushroom/pressRelease>: «In this new group of paintings, Murakami returns to brightly colored flowers and mushrooms flattened against silver grounds reminiscent of the golden screens found throughout the centuries in Japanese art. Images of seemingly benign mushrooms and flowers develop alternate personalities with the addition of facial features, allowing their symbolism to run the gamut from harmless to villainous. Working with the strength of the drawn line, long paramount in Japanese art, Murakami successfully leads the viewer's gaze through his dynamic, yet balanced, asymmetrical compositions».

⁷³ Para profundizar en la recepción crítica de *Made in Japan*, ver: Amanda Curreri, "Shinjinrui: The New Human Race. Takashi Murakami", *Art New England* 22, n° 5 (septiembre, 2001); Holland Cotter, "Carving a Pop Niche in Japan's Classical Tradition", *The New York Times.com*, 24 de junio de 2001, último acceso 3 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2001/06/24/arts/art-architecture-carving-a-pop-niche-in-japan-s-classical-tradition.html?scp=1&sq=carving+a+pop+niche+in+Japan%27s+classical+tradition&st=cse&pagewanted=all>; Raphael Rubinstein, "In the Realm of the Superflat", *Art in America* 89, n° 6 (junio 2001): 110-115.

nihonga, fue conservador del museo de Boston de la colección de arte oriental entre los años 1890 y 1896.⁷⁴

Por lo tanto, el museo de Boston resultaba un escenario muy apropiado y no exento de significado para albergar una exposición de Murakami, en la que una selección de obras suyas fueron mostradas en las salas del museo dedicadas a la pintura y estampas japonesas. Dentro de las obras pertenecientes a las colecciones del museo, destacaban obras del artista del período Edo Soga Shôhaku. Esta contraposición de obras parecían demostrar, y apuntalar visualmente, las teorías planteadas por Murakami en el proyecto *Superflat*. Las obras de Soga Shôhaku fueron: *Dragon y tigre* y *Los inmortales taoístas Li Tieguai y Liu Haichan*, entre otras obras maestras del arte japonés, como el rollo horizontal ilustrado, o *emakimono*, titulado *Eventos de la era Heiji*, del siglo XIII (tinta y color sobre papel).⁷⁵ La selección de obras de Murakami sumaban en total 18, y abarcaban ejemplos de su producción artística desde el año 1998 hasta el 2000, todo pinturas menos la obra escultórica, *Dob in the Strange Forest* (*Dob en el extraño bosque*).

Imagen 62. Folleto de la exposición *Made in Japan*. Museo de Bellas Artes de Boston, 2001

El folleto de la exposición incluía un breve texto introductorio sobre la exposición y sobre Murakami en el que se resaltaban tres ideas esenciales sobre el artista que ya hacia principios de la década de 2000 se habían consolidado en la interpretación de la obra de Murakami: la importancia de las cuestiones identitarias; las conexiones con el arte pop y Warhol; y las conexiones con la pintura clásica japonesa.

Por un lado se resaltaba la importancia de las cuestiones identitarias en la obra del artista japonés:

«de gran importancia en la obra de Murakami ha sido su deseo de reconocer su identidad como un artista de Japón, y a menudo emplea referencias específicas a Japón en su obra. “Mi idea es ver la realidad de nuestra vida no en lo universal, sino en los detalles”, ha afirmado. Murakami cree que todavía es posible encontrar la esencia del espíritu artístico japonés en fenómenos singulares de la vida contemporánea japonesa».⁷⁶

⁷⁴ Es interesante mencionar que en paralelo, en el mismo museo, se podía visitar la exposición de arte japonés del período Meiji: *Japan at the Dawn of the Modern Age: Meiji Prints From the Jean S. And Frederic A. Sharf Collection*.

⁷⁵ *Dragon y tigre* (pareja de rollos colgantes; tinta sobre papel; siglo XVIII); *Los inmortales taoístas Li Tieguai y Liu Haichan* (pareja de rollos colgantes; tinta y color sobre papel, siglo XVIII); *Eventos de la era Heiji* (siglo XIII, emakimono, tinta y color sobre papel).

⁷⁶ Cheryl Brutvan, “Takashi Murakami: Made in Japan”, (Boston: Museum of Fine Arts, 2001), Folleto de exposición: «Most important to Murakami’s work has been his desire to acknowledge his identity as an artist of Japan, and he often uses Japan-specific references in his art. “My idea is to see the reality of our life not in the universal, but in the details”, he has stated. Murakami believes it is still possible to find the essence of the Japanese artistic spirit in phenomena unique to contemporary Japanese life».

Vemos aquí reflejada la idea de la esencia inalterable de lo japonés, que consigue mantenerse intacta, y singular, a pesar de las influencias foráneas y del paso del tiempo. Esta idea podía verse también reflejada en algunas de las reseñas realizadas sobre la exposición: «Murakami parece continuar la larga y delicada tradición de probar y sintetizar influencias extranjeras sin perder una voz auténticamente nativa, un ejercicio [de] larga historia en Japón (...)».⁷⁷

En relación con esta idea debemos entender la relación consciente y claramente establecida por parte del artista con el arte japonés anterior al período Meiji, en especial con el período Edo, y que era el tema central de esta exposición. En el texto de presentación de la exposición se contextualizaba esta aspiración de Murakami, de establecer un vínculo con aquellos artistas excéntricos o solitarios del período Edo, según las ideas del historiador del arte Tsuji Nobuo, tal como había quedado formulado por el propio Murakami en su exposición *Superflat*. Entre estos artistas excéntricos destacaba precisamente Soga Shôhaku, artista del que el Museo de Bellas Artes de Boston posee una importante colección. Murakami, se destacaba en el texto, buscó establecer una conexión con estos artistas en dos sentidos. Por un lado en la actitud: la voluntad de estos artistas y del propio Murakami de ir por su propio camino, pero sin dejar de lado la tradición por completo; artistas que buscaron un estilo personal que no encajaba dentro de los estilos dominantes. Por otro lado, el estilo en el que se destacaban: «cualidades como los gestos calculados llenos de energía y el humor de las interpretaciones distorsionadas de personajes familiares e imaginarios».⁷⁸

Finalmente, la conexión con Andy Warhol y el Pop Art, que en este caso era valorada de una forma positiva. Murakami, según los comisarios, partía de los planteamientos de Warhol pero los superaba:

«Murakami es en gran parte un producto de finales del siglo xx, y reconoce la inevitable presencia del arte americano posterior a 1945. La visión del icono del arte Pop americano Andy Warhol, quien desdibujó las fronteras entre las artes populares y las “bellas” artes, ha sido superado por el propio estudio de Murakami, Hiropon Factory».⁷⁹

Es interesante ver cómo en esta selección de obras destacaban aquellas en las que se podía establecer de una forma más evidente esta conexión con el arte clásico japonés, y que ya han sido abordadas en páginas anteriores. Obras como *Cream* y *Milk* (ambas de 1998), o tres obras pertenecientes a la serie *The King's Seat of Two Dimensional Perspective* (1997). En relación con *Cream* y *Milk*, clave en la producción de Murakami en los últimos años de la década de los 90,

⁷⁷ Randi Hopkins, “Shiny, Happy Mushrooms”, *The Boston Phoenix*, 17 de mayo de 2001, último acceso 3 de junio de 2015, <http://www.bostonphoenix.com/boston/arts/art/documents/01629574.htm>: «Murakami seems to continue the delicate, ongoing exercise of trying on and synthesizing outside influences without losing an authentic native voice, an exercise whose long history in Japan (...)».

⁷⁸ Brutvan, “Takashi Murakami”: «qualities as the energy of calculated gestures and the humor of distorted interpretations of familiar and imaginary characters».

⁷⁹ *Ibid.*, «Murakami is very much a product of the late twentieth century, and he recognizes the unavoidable presence of post-1945 American art. The vision of American Pop icon Andy Warhol, who blurred the boundaries between popular and “fine” arts, has been exceeded in Murakami’s own studio, Hiropon Factory».

podemos resaltar la obra de pequeño formato *Rose Milk (Kanô Sansetsu)* (1998), ya mencionada, y que en el título establece una conexión directa con un artista del período Edo. En el caso de *The King's Seat of Two Dimensional Perspective*, el artista hacía una referencia a uno de los tesoros de la caligrafía y la pintura de Japón, el *emakimono* de *Las Leyendas del Monte Shigi (Shigisan Engi Emaki)* (siglo XII). Otras dos de las obras incluidas en esta exposición, *Cosmos* (1996-99) y *Contact* (2000) remiten a la escuela pictórica Rimpa.

Resulta también interesante el título de la exposición, *Made in Japan*, que nos remite a la típica etiqueta que se adhiere a objetos para indicar su lugar de origen, y que en Occidente, quizá remitiría más a productos tecnológicos que en los años 80 y 90 eran ampliamente importados desde Japón, o si no, a productos de artesanía. Con este título, el Museo de Bellas Artes de Boston, adoptando las directrices de la obra de Murakami, quería resaltar precisamente el origen japonés de estas obras, vinculándolas con un sentido identitario. A pesar del aspecto contemporáneo, y popular, de las obras de Murakami, se buscaba situar su origen en el arte clásico japonés, que es aquel que resultaba más familiar a un público extranjero (aunque sólo lo fuera desde un punto de vista exótico para el público general). Por lo tanto es una manera del artista de encajar su obra en un lenguaje y una tradición fácilmente reconocibles a los occidentales, que le daba el prestigio del pasado, contribuyendo a consolidar un sólido andamiaje asentado en la tradición japonesa, y por lo tanto consolidando un lenguaje auto-japonesizante o auto-orientalizante de su obra para encajar dentro del gusto (y del mercado) occidental. Además, las alusiones a la existencia de una esencia inalterada de lo japonés, vinculaban las teorías de Murakami con un discurso de orientalismo reverso. Por otro lado, el lenguaje artístico de Murakami, indudablemente contemporáneo y ligado a la cultura popular, le permitían establecer una conexión con el arte norteamericano posterior a 1945, principalmente al Pop Art, de nuevo, un lenguaje fácilmente identificable para un público occidental y que le permitía encajar su obra dentro de la genealogía del arte moderno, ocupando su lugar «subalterno», frente al lenguaje universalizante del arte occidental. Este aspecto quedaba reflejado en la reseña antes mencionada, en la que se puede leer: «a los ojos occidentales, las imágenes y el estilo de Murakami recuerdan a Andy Warhol y Walt Disney, con su preciso radar por imágenes Pop —y el artista es indudablemente consciente de estos dos iconos de la cultura americana post-1945».⁸⁰

Queda por tanto reflejado el carácter híbrido de las propuestas murakamianas, en las que se refleja una confluencia de discursos identitarios que, aunque pudieran parecer contrapuestos, se complementan y facilitan su recepción y valoración en la escena internacional del arte.

⁸⁰ Hopkins, "Shiny, Happy Mushrooms": «To Western eyes, Murakami's imagery and style recall both Andy Warhol and Walt Disney, with their dead-on radar for Pop imagery — and the artist is certainly aware of these two icons of post-1945 American culture».

Además de estos proyectos en solitario, en el año 2001, como ya ha sido mencionado, Murakami participó en un amplio número de exposiciones colectivas. Un aspecto muy importante de este tipo de exposiciones colectivas en las que la obra del artista fue incluida, es que, la mayoría, tuvieron un programa de itinerancia, y se llevaron a centros de arte situados en lugares más apartados del circuito habitual del arte contemporáneo, dando la oportunidad a que un público más amplio pudiera entrar en contacto con la obra de Murakami. Además, estas exposiciones coincidieron en el tiempo con la exposición *Superflat* comisariada por el propio artista que, como ya se ha explicado, también tuvo un carácter itinerante.

Tal es el caso de la exposición *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and Contemporary Art*, que fue una exposición itinerante organizada por el Des Moines Arts Center (Des Moines, Iowa, Estados Unidos), que tuvo una circulación internacional que duró desde 1999 hasta 2002 (por lo tanto, el comienzo del circuito de esta exposición es anterior a la inauguración de la exposición *Superflat* en Los Angeles).⁸¹ Es interesante destacar esta exposición porque, entre otras razones, pudo verse en España en la Fundación La Caixa en su sede de Barcelona, bajo el título *Retorno al país de las maravillas*.⁸² La temática de esta exposición estaba estrechamente relacionada con otra de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami en el año 2000, *The Darker side of playland: Childhood imagery from the Logan Collection*.

Almost Warm and Fuzzy fue una exposición centrada en la relación del arte con el mundo de la infancia, a través de la obra de artistas provocativos que reflejaban el mundo de la infancia

Imagen 63. Libro de actividades infantiles de la exposición *Almost Warm and Fuzzy* (1999).

Imagen 64. Exposición *Almost Warm and Fuzzy*. Vista de exposición. P.S.1. MoMA (2001).

⁸¹ La exposición fue organizada por Susan Lubowsky Talbott y Lea Rosson DeLong, para el Des Moines Art Center, y luego circulada por Independent Curators International (ICI), Nueva York.

⁸² La exposición *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and contemporary art* circuló por distintos centros de arte, entre ellos: Des Moines Art Center (12 de septiembre - 21 de noviembre de 1999); Tacoma Art Museum, Washington (8 de julio - 17 de septiembre de 2000); Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona (6 de octubre de 2000 - 14 de enero de 2001); MOMA PS1, Long Island City, Nueva York (4 de febrero - 8 de abril de 2001); Fundación La Caixa, Barcelona (27 de abril - 8 de julio de 2001) con el título *Retorn al país de les meravelles: l'art contemporani i la infància*; Crocker Art Museum, Sacramento (30 de agosto - 4 de noviembre de 2001); Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Canadá (24 de noviembre de 2001 - 20 de enero de 2002); Memphis Brooks Museum of Art, Memphis (2 de junio - 28 de julio de 2002); and Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland (6 de septiembre - 10 de noviembre de 2002).

sin trivializarlo, yendo más allá de la imagen plenamente establecida de la infancia como un período apacible, cálido y feliz, poniendo en evidencia la existencia de una realidad más sombría:

«La infancia puede ser desconcertante en el mejor de los casos, y aterradora en el peor. Incluso en las sociedades más privilegiadas, la vida de un niño está llena de miedos y de incertidumbre. Por ello, era importante destacar que esta exposición se opone al concepto que tiene la gente sobre lo que es ser niño».⁸³

Dentro del mundo de la infancia, los dibujos animados son un elemento recurrente, pero en numerosas ocasiones, estas películas o series muestran, con la estética infantil, situaciones que podrían resultar terribles si se dieran en la realidad.⁸⁴ Debemos entender las obras de Murakami seleccionadas para esta exposición en este sentido. Se trató en este caso de tres de sus grandes hinchables representando a Mr. Dob, que, según la nota de prensa de la exposición en el MoMA PS1, una de las sedes en las que se expuso esta muestra, «sugieren que los dibujos animados son un arma de doble filo: lo que es adorable y cómico puede ser también extrañamente aterrador».⁸⁵

Imagen 65. Murakami Takashi. *Mr. Dob (smile)*. (1995)

De esta naturaleza se nos presenta Dob en estas tres obras.⁸⁶ Por un lado, «están a medio camino entre Mickey Mouse y Hello Kitty»,⁸⁷ pero no se nos muestra con la dulzura típica de estos personajes, sino transformado, con múltiples ojos, dientes extremadamente afilados, y una sonrisa un tanto aterradora. «Los globos de Takashi Murakami son al mismo tiempo un juguete infantil llevado a una escala sobrecogedora y un personaje de dibujos transformado en un objeto real».⁸⁸

Finalmente, se destacaba en las propuestas murakamianas el vínculo no sólo con la cultura popular contemporánea, (los videojuegos, cómics y dibujos animados) sino también la influencia de los medios de comunicación y de la publicidad.⁸⁹ Quizá un aspecto que no quedaba bien explicado en el catálogo es que en Japón, el mundo de los dibujos animados no está necesariamente vinculado a la infancia. Es más, la industria del *anime* y del *manga* abarca a todo tipo de público.

⁸³ Lea Rosson DeLong, "Retorno al país de las maravillas. Arte contemporáneo y la infancia", en *Retorno al país de las maravillas: el arte contemporáneo y la infancia* (Barcelona: Fundació La Caixa, 2001), 17.

⁸⁴ "Almost Warm and Fuzzy: Childhood and Contemporary Art", MoMA PS1, último acceso 4 de junio de 2015, <http://www.momaps1.org/exhibitions/view/10>.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Beyond the Twinkle* (1998); *Mr. Dob (smile)* (1995); *Mr. Dob* (1995). En la exposición mostrada en el PS1 MoMA estas obras fueron colocadas en la cafetería.

⁸⁷ *Retorno al país de las maravillas: el arte contemporáneo y la infancia*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 2001, 76.

⁸⁸ Rosson DeLong, "Retorno al país de las maravillas", 27.

⁸⁹ *Retorno al país de las maravillas*, 76.

El tema de la exposición *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and Contemporary Art* era similar al de la muestra *The Darker side of playland: Childhood imagery from the Logan Collection*, en la que también participó Murakami, y que fue organizada por el Museo de Arte Moderno de San Francisco.⁹⁰ Ambas exposiciones proponían el tema de la infancia a través de una selección de artistas en cuya obra se apropiaban de una temática inspirada en el mundo de la infancia: los muñecos, personajes de cómics, el mundo de juegos y fantasía, etc.⁹¹ La exposición *The Darker Side of Playland. Childhood Imagery from the Logan Collection* estaba dedicada a las obras de arte pertenecientes a la colección Logan, una colección privada de arte contemporáneo, reunida por el matrimonio Logan y de la que se ha hablado en el capítulo anterior.

En una entrevista incluida en el catálogo de esta exposición los Logan reflexionaban sobre su colección y los criterios artísticos con los que se había ido conformando, y destacaban el hecho de que en ella parecía haber una serie de temáticas que se habían ido consolidando con los años desde que empezaron a coleccionar, por ejemplo: las cuestiones identitarias, el legado del Pop Art de los años 60, el apropiacionismo, las reflexiones sobre la cultura contemporánea, o la temática relacionada con el mundo infantil; cuestiones todas importantes en la obra de Murakami Takashi.

Los Logan incorporaron la obra de Murakami en su colección en una fecha temprana. No sólo Murakami, pero también Nara Yoshitomo. Según palabras de K. Logan, siempre se habían interesado por sociedades y culturas que se encontraban inmersas en un momento de fuerte cambio, porque esas situaciones eran el caldo de cultivo para propuestas artísticas interesantes. Tal era el caso de Japón en la década de los 90 del siglo pasado, y esto les llevó a fijarse en Murakami y Nara en aquellos años.⁹²

Para K. Logan, la temática de la infancia, objeto de esta exposición, había cobrado importancia en el arte contemporáneo en los años 90, y había quedado reflejado en su propia colección.⁹³ La obra de los artistas representados en esta exposición⁹⁴ no abordaba el tema de la infancia desde un punto de vista idílico o idealizado, sino que ofrecía una visión más compleja y oscura de esta etapa. Por lo tanto, esta muestra presentaba una temática similar a la anteriormente mencionada *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and Contemporary Art*.

⁹⁰ Esta exposición pudo verse en San Francisco, entre el 1 de septiembre, 2000-2 de enero, 2001.

⁹¹ David A. Ross, "Director's Word", en *The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, ed. Heather Whitmore Jain (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000), s.p.

⁹² Janet Bishop, "A Conversation with Kent and Vicky Logan. April 20, 2000", en *The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, ed. Heather Whitmore Jain (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000), s.p.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Los artistas incluidos en esta exposición fueron, además de Murakami Takashi: Shonagh Adelman (canadiense, nacido en 1962); J. D. Beltran (norteamericano, 1969); William Cotton (norteamericano, 1965); Kim Dingle (norteamericano, 1951); Gottfried Helnwein (austriaco, 1948); Hung Tung-lu (taiwanés, 1968); David Levinthal (norteamericano, 1949); Nara Yoshitomo (japonés, 1959); Joyce Pensato (norteamericano, 1941); Lucy Puls (norteamericano, 1955); Laurie Simmons (norteamericano, 1949); Yang Mao-lin (taiwanés, 1953); Heidi Zumbun (norteamericano, 1965).

«al igual que en Disneyland y otros parques de atracciones, lugares que han sido hechos por los adultos y que se asocian con la felicidad y el disfrute, los juguetes y las imágenes tipo dibujo animado pueden ser muy perturbadoras. Los muñecos tienen el potencial de inculcar identidades de género o culturales. Los juguetes y los personajes de dibujos animados pueden ser vistos como monstruosos, más que encantadoramente dulces. Los ambientes fantasiosos pueden ser con facilidad tanto amenazadores como seductores. Las obras en esta exposición presentan las complejidades de las experiencias de los niños en un mundo creado para ellos por adultos».⁹⁵

Por medio de distintas técnicas y objetos, la mayoría de los artistas englobados en esta exposición ofrecían una visión de la infancia un tanto inquietante. Estos artistas se apropiaban y transformaban imágenes y objetos relacionados con el mundo infantil, creando imágenes completamente reinventadas:

«por medio de muñecos, juguetes, y otras imágenes inspiradas en la infancia, cada uno de los artistas cuya obra forma parte de esta exposición nos ofrece una perspectiva singular sobre los pensamientos y los sentimientos que experimentan los niños –o más bien, los adultos cuando recuerdan lo que era ser un niño. Y aunque al principio podamos sentir el placer del reconocimiento al encontrar imágenes familiares de nuestra propia infancia, un análisis más detallado de muchas de estas obras revelan una realidad totalmente diferente –y a veces perturbadora».⁹⁶

Dentro de las distintas temáticas en que se podían agrupar las obras incluidas en la exposición, había una serie de obras en las que había una relación clara con el mundo de los dibujos animados, pero no la animación que representaba un mundo idílico infantil, sino una visión más oscura. En concreto, en el catálogo se destacaba el hecho de que eran habituales, en el mundo de los dibujos animados, las narrativas en las que uno de los personajes se dedicaba a perseguir y atacar, a veces muy violentamente, a otro personaje; por ejemplo, Tom y Jerry, o Correcaminos y Coyote. El fuerte carácter violento era, sin embargo, anulado por el hecho de que el resultado de esos ataques no fueran lesiones permanentes, y al comienzo del siguiente episodio, el personaje atacado había recobrado su integridad:

«Sin embargo, la violencia de estas situaciones es subvertida y el humor es alcanzado debido a la ausencia de cualquier daño permanente en la víctima, y la alegre despreocupación del adversario, incluso en los ataques más violentos. La representación

⁹⁵ Heather Whitmore Jain, “The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection”, en *The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, ed. Heather Whitmore Jain (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000), s.p.: «And like Disneyland and other amusement parks, places that adults have made and associate with happiness and enjoyment, toys and cartoonish images can be very disturbing. Dolls have the potential to inculcate gender or cultural identities. Toys and cartoon characters can be seen as monstrous, rather than charmingly sweet. Fantasy environments can be just as easily threatening as inviting. The works in this exhibition present the complexities of a child’s experiences in the world created for them by adults.

⁹⁶ Ross, “Director’s Word”, s.p.: «Using dolls, toys, cartoons, and other images inspired by childhood, each of the artists whose work is featured in this show gives us a unique perspective on the thoughts and feelings experienced by children –or rather, by adults remembering what it was like to be a child. And while we may at first feel the pleasure of recognition to find here familiar images from our own childhood, closer examination of many of these artworks reveals a decidedly different –and at times unsettling –reality».

estática de personajes de animación heridos o en actitud agresiva pueden revelar la violencia y eliminar el tono jocoso».97

Este carácter oscuro, e incluso a veces violento, era percibido en las obras de Murakami incluidas en la exposición. La comisaria de la exposición las encuadraba dentro de una tendencia que mostraba «el lado más oscuro» de los personajes de animación, especialmente en su personaje Sr. Dob.⁹⁸

En el catálogo se destacaba esta criatura precisamente por su relación con el mundo de los dibujos animados, además de por el hecho de que en ocasiones Dob se presentaba a sí mismo como un personaje mono, pero inquietantemente perturbador. En el catálogo se establecía la proximidad entre este personaje creado por Murakami y el Ratón Mickey (personaje que aparecía representado en otras obras de la exposición), además de presentar a Dob como el alter ego de Murakami. En estas dos obras, Dob no aparecía como ese personaje amenazante por su transformación y mutación, (como sí ocurre en muchas de sus obras); sin embargo, la comisaria sí advertía en estas obras un elemento inquietante. En el caso de la obra titulada *Mr. Dob*, el personaje se había convertido en un globo de grandes dimensiones que representaba la gran cara sonriente de Dob, pero que desde lo alto de la sala del museo se cernía sobre los visitantes. El equilibrio difícil entre la enorme cara y la presión del helio, podía transmitir la sensación amenazadora de que, en cualquier instante, dicho globo podía explotar sobre las cabezas de los espectadores:

«El artista japonés Takashi Murakami ha desarrollado su propio alter ego de dibujos animados que parece un ratón. Conocido como Sr. Dob, la figura recuerda vagamente a un muñeco diminuto que el artista vio una vez en una tienda, pero de una forma más evidente, sus largas orejas negras, su rostro blanco, y sus manos con guantes le hacen parecer como un primo cercano de Mickey Mouse. Sin embargo, las representaciones de Dob deletrean su nombre a lo largo de su cabeza –la D y la B están escritas en sus orejas, y el óvalo de su rostro inserta la O entre ellas –como para no confundir este personaje con el roedor más famoso».99

Es decir, a pesar de esa herencia de Disney, y de que Dob resultara tan extrañamente familiar («un primo lejano»), se destacaba el hecho de que el ratón japonés buscara reafirmar su

⁹⁷ Whitmore Jain, "The Darker Side of Playland", s.p.: «Yet the violence of these scenarios is subverted and humor achieved by the lack of any permanent injury to the victim and the gleeful nonchalance of the adversary even during the most aggressive assaults. Static representations of wounded or menacing cartoon characters can expose the violence and eliminate the humorous punch line».

⁹⁸ Las obras de Murakami Takashi en la exposición fueron *DOB in a Strange Forest* (1999, Plástico reforzado con fibra de vidrio, resina, fibra de vidrio y acrílico, 152,4 x 365,8 x 365,8 cm; *Mr. DOB* (1995, Cloruro de vinilo y gas helio, 235 x 304,8 x 180 cm., altura de la instalación variable).

⁹⁹ Whitmore Jain, "The Darker Side of Playland", s.p.: «The Japanese artist Takashi Murakami has developed his own cartoon character alter ego that looks a mouse. Known as Mr. DOB, the figure vaguely resembles a pygmy doll that the artist once saw in a toy store, but more recognizably his enlarged black ears, white face, and gloved paws make him look like a close cousin of Mickey Mouse. However, representations of DOB spell out his name across his head –the D and B are written on his ears, and the circle of his face inserts an O in between – so as to not confuse this character with the more famous rodent».

propia identidad y personalidad, por medio de la inscripción de su nombre, clara y evidente, en su propio rostro.

Otro de los aspectos que, según la comisaria, transmitía esta obra era el desequilibrio entre las dimensiones del globo, agigantadas y que podían producir el temor a los ojos de un niño, y su amable y seductora sonrisa. Por otro lado su enorme tamaño, podía «empequeñecer» a un adulto, recordándole cómo un niño puede sentirse en un mundo sobredimensionado, produciendo un efecto desasosegante.¹⁰⁰

«En *Sr. Dob* la figura sonriente y con enormes ojos parece dulce y seductora, pero su cabeza de 8x10 pies flotando alto sobre la cabeza del espectador tiene una presencia amenazante. Es más, al ser un globo inflado hasta un tamaño aparentemente desbordado, la tensión física del gas bajo presión amenaza con explotar su cabeza. Su tamaño desmesurado podría ser especialmente aterrador para un niño pequeño, pero al mismo tiempo su expresión sonriente es cercana y seductora. El efecto empequeñecedor del enorme globo recuerda a los adultos lo que era ser un niño en un mundo sobredimensionado».¹⁰¹

Imagen 66. Murakami Takashi, *Dob in the Strange Forest* (1999)

Las otras dos obras incluidas en la exposición fueron el conjunto escultórico *Dob en el extraño bosque* (*Dob in the Strange Forest*) y la obra pictórica *Pintura de los champiñones* (*The Mushroom Painting*). En la interpretación de estas obras vemos cómo se establece ya la conexión con el trauma ocasionado en la sociedad japonesa tras el holocausto nuclear, aspecto que será

¹⁰⁰ Bishop, "A Conversation", s.p.

¹⁰¹ Whitmore Jain, "The Darker Side of Playland", s.p.: «In Mr. DOB the smiling, wide-eyed figure might seem sweet and inviting, but his eight-by-ten-foot head floating high above the viewer has a looming presence. Furthermore, because it is a balloon inflated to a seemingly overextended size, the physical tension of gas under pressure threatens to burst his head open. Its overwhelming size could be particularly scary to a small child, yet at the same time his smiling expression is welcoming and enticing. The dwarfing effect of the enormous balloon reminds adults what it is like to be a child in an oversized world».

plenamente desarrollado por Murakami en la última de las exposiciones del proyecto *Superflat: Little Boy. The Art of Japan's Exploding Subculture*:

«En *Dob en el extraño bosque*, Dob tiene aproximadamente la altura de un niño. Sin embargo, a pesar de su pequeño tamaño, las exageradas distorsiones en la escala producen un efecto siniestro. La cabeza de Dob parece inflada en comparación con su macilento cuerpo, y los champiñones tienen su misma altura. Debido a que el bosque suele representar el peligro, el título de esta obra apunta a que los ojos que observan en los champiñones no son benignos, a pesar de sus largas pestañas y enormes ojos que observan a Dob con un aire alegre. El potencial carácter oscuro de estos champiñones queda reflejado en *Pintura de los champiñones* de Murakami, donde sus enormes ojos y la mirada vigilante podrían igualmente evocar una casa encantada o, posiblemente incluso un paisaje de explosiones atómicas, como un parque infantil».¹⁰²

Otra de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami en el año 2000 tuvo lugar en Eindhoven (Países Bajos), en el Museo Van Abbe, bajo el título de *Twisted. Urban Visionary Landscapes in Contemporary Painting*.¹⁰³ Esta exposición formaba parte de una serie de muestras temáticas organizadas periódicamente por este museo en las que ponían el foco sobre nuevas temáticas, nuevas preocupaciones o rasgos en transformación en la obra de jóvenes artistas.¹⁰⁴ En este caso se proponían mostrar la obra de doce artistas de distintas nacionalidades, y que creaban sus obras en un entorno urbano, aunque residían en ciudades diferentes (Londres, Los Ángeles, Tokio o Nueva York).¹⁰⁵ A pesar de la diferencia geográfica, su obra tenía una serie de rasgos comunes. Por un lado era una pintura que continuaba siendo figurativa y referencial, y por otro, en todos ellos se observaba cómo el género del paisaje, uno de los géneros por excelencia de la historia del arte, ocupaba un lugar destacado. Sin embargo su tratamiento del paisaje era peculiar (*twisted*, en inglés, puede significar raro, fuera de lo normal, incluso desagradable):¹⁰⁶

«el suyo es un paisaje peculiar, que no está basado en la percepción de la naturaleza, sino que representa el nuevo paisaje construido (a veces incluso virtual o visionario), que continuamente nos rodea en el contexto urbano contemporáneo: desde vallas publicitarias a tiras cómicas, desde la ciencia ficción popular a las representaciones del espacio exterior generadas por ordenador, desde los videojuegos y los gráficos de ordenador a las series de televisión, desde el cine y la publicidad a otras manifestaciones de los medios de comunicación. Es una realidad que está hecha por el hombre por completo, manipulada y sintética, muy alejada de la realidad “normal”. Muchas de las

¹⁰² *Ibid.*: «In *DOB in a Strange Forest*, DOB is about the height of a child. Yet, despite his smaller size, extreme distortions of scale still result in an ominous effect. DOB's head seems to be inflated in comparison to his emaciated body and the mushrooms are as tall as he is. Since a forest often represents danger, the title of the piece hints that the eyes peering out from the mushrooms are not benign despite their long lashes and wide-eyed stare and DOB's cheery demeanour. The potential dark side of these mushrooms is echoed in Murakami's *The Mushroom Painting*, where their enormous size and watchful eyes might just as easily evoke a haunted house, or possibly even a landscape of atomic bomb explosions, as they would a playground».

¹⁰³ Van Abbe Museum, Eindhoven: 23 de septiembre – 26 de noviembre, 2000.

¹⁰⁴ Jan Debbaut, “Prefacio”, en *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting*, ed. Marente Bloemheuvel y Jaap Guldmond (Eindhoven y Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum y NAI Publishers, 2000), 5. Esas exposiciones fueron: *ID* (invierno de 1996); *NL* (primavera de 1998); *Cinéma, Cinéma, Contemporary Art and the Cinematic Experience* (primavera de 1999).

¹⁰⁵ Estos artistas fueron: L. C. Armstrong, Hans Broek, Dexter Dalwood, Peter Doig, Sharon Ellis, Chris Finley, Sarah Morris, Paul Morrison, Murakami Takashi, Michael Raedecker, David Thorpe y Fred Tomaselli.

¹⁰⁶ Debbaut, “Prefacio”, 5.

obras incluidas se caracterizan por un uso artificial del color, un muestreo de elementos dispares, y de patrones que son prácticamente abstractos. Esto crea un mundo que, por un lado, tiende a exaltar su propia impermanencia y, por otro, tiene un trasfondo desconcertante».¹⁰⁷

Indudablemente, todas estas cuestiones podían ser aplicadas a la obra de Murakami, especialmente a sus obras con la temática floral, obras de carácter figurativo, pero no inspiradas en la naturaleza o la realidad, tal como la perciben nuestros sentidos, sino inspiradas en los mundos artificiales creados en la cultura popular. En este sentido Murakami, con sus pinturas de flores, estaba cuestionando uno de los estereotipos plenamente establecidos en el imaginario colectivo occidental, por el que el arte japonés tenía una fuerte vinculación con la naturaleza. Los mundos creados por Murakami son puramente artificiales, son manipulados y sintéticos, muy alejados de la realidad “normal”.¹⁰⁸

Imagen 67 Murakami Takashi,
And then, and then and then and then and then (1996)

Los comisarios de la exposición planteaban cómo la proliferación de la tecnología de la información, que no sólo facilitaba el acceso a ella, sino que permitía la posibilidad de transformar la realidad, por medio del uso de ordenadores, hacía que la realidad y el mundo en el que vivimos estuviera sufriendo una invasión de artificialidad. Como resultado de esta manipulación, se creaban mundos y realidades más estimulantes, intensas o excitantes. Esta artificialidad era resultado también del contexto de las grandes conurbaciones urbanas en las que se habían convertido ciudades como Tokio, Londres o Los Ángeles. En el contexto de estas grandes urbes los individuos, y los artistas que vivían y creaban en ese contexto, cada vez tenían más difícil el acceder de una manera directa a la naturaleza, y su experiencia de ella se filtraba a través de imágenes recibidas a partir de los distintos medios, como el cine, la publicidad, etc. o a través de una experiencia sensorial.¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibid.*, 5: «There is a twisted landscape, not based on the perception of nature but representing the new, constructed (sometimes even virtual or visionary) landscapes that continuously surround us in the contemporary urban environment: from billboard publicity to comic strips, from pulp science fiction to computer-generated representations of outer space, from video games and computer graphics to television series, from film and advertising to other manifestations of the media. It is a reality that is completely man-made, manipulated and synthetic, far removed from “normal” reality. Many of the works included are characterised by an artificial use of color, a sampling of disparate elements, and patterns that are almost abstract. This creates a world which, on the one hand, tends to exalt its very impermanence and, on the other, has a disconcerting undertone».

¹⁰⁸ Las obras de Murakami incluidas en la exposición fueron: *Cherry Blossom* (1998, acrílico sobre lino, 72,3 x 103 cm.); *Mushroom Youkai* (2000, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 40 x 40 cm.); *Klein's Pot C* (1997, acrílico sobre lienzo, 38,5 x 38,5 x 8 cm.); *Cosmos* (2000, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 2 paneles cada uno de 61 x 61 cm.); *And then, and then and then and then and then and then* (1996, acrílico sobre lienzo, 101,5 x 101,5 cm.); *Chaos* (1998, acrílico sobre lino, 40,5 x 40,5 cm.).

¹⁰⁹ Marente Bloemheugel y Jaap Guldemond, “Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting”, en *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Paintings*, eds. Marente Bloemheugel y Jaap Guldemond (Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 2000), 7.

«Las obras en *Twisted* presentan visiones fantásticas de la naturaleza e impresiones urbanas caóticas y nerviosas, que exhiben un grado similar de artificialidad. Todas emanan una confianza sin adulterar en el poder del estímulo visual, en el poder seductor de la imagen. En algunos casos estos estímulos visuales están exagerados hasta tal extremo que resultan en imágenes casi alucinatorias. Muchos de los artistas se centran en la decoración y la superficie. Hay un alto grado de estilización que producen diseños casi abstractos».¹¹⁰

Este aspecto del énfasis en el carácter decorativo o de la superficie, lo podemos poner sin duda en relación con la obra de Murakami y sus teorías de lo *Superflat*. Otro aspecto que compartían los artistas participantes en esta exposición, y que sin duda es un rasgo característico de la obra de Murakami, era el alto grado de perfección técnica en sus pinturas y su acabado. Precisamente, este era un aspecto que era destacado del artista japonés, estableciendo una conexión de su estilo con el arte tradicional japonés: por el perfeccionamiento técnico y el perfecto acabado de sus cuadros, y por el alto grado de estilización de sus creaciones. Los comisarios de la exposición resaltaban la mezcla de estos aspectos, que se relacionaban con el pasado artístico japonés, con los elementos que procedían de la cultura popular japonesa, pero todo filtrado por la imaginación y la fuerza creativa de Murakami:

«Murakami crea un mundo completamente nuevo en el que hace uso de todo tipo de trucos y artimañas de los medios de comunicación. Su mundo está poblado por figuras de cómic creadas por él mismo, animaciones de juegos de ordenador, estereotipos de género, y flores y hongos humanizados. Murakami los mezcla con elementos derivados de la pintura de paisaje japonesa tradicional y la xilografía, tales como flores de cerezo estilizadas y representaciones aisladas de olas».¹¹¹

Esta mezcla de alta y baja cultura, identificado como uno de los rasgos que caracterizaban la obra del artista japonés, establecía conexiones con los otros artistas que participaban en *Twisted*, en los que también se apreciaba esta tendencia.¹¹²

Además, compartían el empleo en la creación de sus obras de técnicas pertenecientes a otros medios visuales, como las imágenes creadas o manipuladas por ordenador, además del préstamo de imágenes o recursos expresivos tomados del mundo de la cultura popular contemporánea. Pero no se trataba tan sólo de tomar prestado estos recursos:

¹¹⁰ *Ibid.*, 7: «The works in *Twisted* present fantastic visions of nature and chaotic, nervous urban impressions that display a similar degree of artificiality. They all emanate an unadulterated confidence in the power of visual stimulation, in the seductive power of the image. In some cases these visual stimuli are exaggerated to such an extent that they result in almost hallucinatory images. Many of the artists focus on decoration and surface. There is a high degree of stylization that also results in almost abstract patterns».

¹¹¹ *Ibid.*, 15: «Murakami creates a whole new world in which he makes use of all kinds of tricks and charms from the mass media. His world is populated with self-created comic figures, animations from computer games, gender stereotypes, and humanized flowers and toadstools. Murakami mixes these with elements derived from traditional Japanese landscapes painting and wood engraving, such as stylized cherry blossoms and isolated representations of waves».

¹¹² *Ibid.*, 14.

«Más bien buscan oportunidades para moldear esta cultura para sus propios intereses, manipulando y trascendiéndola. De este modo crean un mundo que supera incluso la realidad de los medios de comunicación en su artificiosidad, un mundo que es elevado, por decirlo de algún modo, distante, creando de esta manera un espacio para la interpretación individual, para darle un giro individual a la realidad».¹¹³

El catálogo de la exposición *Twisted* incluía un breve capítulo sobre Murakami que, bajo el título de *Takashi Murakami declara que el mundo es plano*, fue escrito por Dana Friis-Hansen, quien había sido uno de los primeros especialistas occidentales en poner el foco en la obra de Murakami en la década de 1990.¹¹⁴ En este texto vemos cómo la exposición de Murakami, *Superflat*, que todavía no había llegado a Estados Unidos, había tenido ya un impacto en la escena internacional del arte. Como ya se ha indicado, esta exposición comenzó su andadura en Japón, y el catálogo, que fue editado en el año 2000, tenía un carácter bilingüe. De hecho, Friis-Hansen incluye alguna cita extraída directamente del catálogo de *Superflat*. En su texto, reflexiona sobre los planteamientos de Murakami en esta exposición:

«La teoría sobre lo “super flat” de Murakami aspira a fundir la simultaneidad estratificada y resbaladiza encontrada en las pantallas de video que exploran los últimos mundos virtuales generados por ordenador, con recursos compositivos encontrados en el arte japonés más antiguo. Está encontrando un camino para apartarse de modos occidentales de creación artística más dominantes para crear nuevos puntos de vista sobre la cultura japonesa. De este modo, trae emoción al medio, un nuevo dinamismo para la composición, y nuevos mundos que explorar».¹¹⁵

Imagen 68. Catálogo de la exposición *Twisted. Urban Visionary Landscapes in Contemporary Painting*

Por lo tanto, según Friis-Hansen, Murakami con su definición de lo *Superflat* está intentando incidir y cambiar el modo en que es recibido, interpretado y valorado el arte japonés contemporáneo, marcando una distancia del arte occidental.

A pesar de este deseo de «buscar un camino para apartarse de modos occidentales de creación artística», en su texto Friis-Hansen analizaba la obra de Murakami en relación con el arte normativo occidental del proyecto moderno, principalmente americano, como por ejemplo el

¹¹³ *Ibid.*, 8: «They rather seek opportunities to mold this culture for their own devices, manipulating and transcending it. In this way they create a world that outstrips even the reality of the mass media in its artificiality, a world that is exalted, in a manner of speaking, detached, thus creating a space for individual interpretation, to give an individual twist to reality».

¹¹⁴ Dana Friis-Hansen, “Takashi Murakami Declares the World Is Flat”, en *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting*, edited by Marente Bloemheuvel and Jaap Guldemond, 52–55. Eindhoven y Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum y NAI Publishers, 2000.

¹¹⁵ *Ibid.*, 55: «Murakami’s theory of “super flatness” seeks to morph together the layered, slippery simultaneity found on the video screens exploring the latest computer generated virtual worlds with compositional devices found in earlier Japanese art. He’s finding a way to push away from more dominant Western modes of artmaking, to bring new vantage points on Japanese culture. In doing so, he brings a excitement to the medium, a fresh dynamism for composition, and new realms to explore».

Expresionismo Abstracto y el Pop Art. Sin embargo, Friis-Hansen no planteaba esta conexión como una copia, sino que el especialista emplea el término «parodia», por lo que vemos de nuevo un ejemplo de cómo un artista de la llamada periferia puede abordar en su propio beneficio aspectos dictados desde el centro. El artista no se limita a copiar, sino a reflexionar sobre la validez de estos planteamientos para su propio contexto cultural, y puede emitir un juicio crítico y cuestionar planteamientos que desde el centro se consideran normativos o universales:

«Las pinturas de Murakami pueden ser analizadas en relación con el Expresionismo Abstracto y el Pop Art. En muchas de sus obras de gran formato resuena la escala épica iniciada por el Expresionismo Abstracto, pero Murakami sin duda parodia la actitud heroica de aquel movimiento, con su imagen popular como un club masculino de artistas, muy machos y arrojando pintura, y el goteo gestual de pintura como una representación primigenia del yo existencial. La superficie de las obras en su serie *Splash Paintings*, a pesar de sus alusiones pictóricas, es plana y seca, y más parecida a las representaciones sin inflexiones de iconos Pop de lo cotidiano o imitaciones de efectos pictóricos, hechos por Roy Lichtenstein, Andy Warhol o Ed Ruscha, que los gestos pincelados que pudiera parecer imitar».¹¹⁶

Por otro lado, el autor resaltaba los distintos aspectos que en la obra de Murakami Takashi se podían relacionar con la tradición pictórica japonesa: como sus alusiones a la tradición de la pintura de paisaje, en la línea de Kanô Sansetsu, que tenía una cualidad plana, o sus referencias visuales al formato japonés del biombo, o por supuesto, las referencias a las olas de Hokusai, o la caligrafía.¹¹⁷

En el año 2000 Murakami participó en la Quinta Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon, cuya temática estaba centrada en el exotismo en el arte. Bajo el título *Compartiendo exotismos* (*Partage d'Exotismes*) los organizadores buscaban replantear las cuestiones relacionadas con el exotismo en el cambio de milenio, término que había estado limitado por su connotación colonialista.¹¹⁸ No debería hablarse de exotismo, sino de exotismos, ya que tal como argumentaban los directores artísticos de la bienal, el exotismo debía ser una cuestión compartida y recíproca, aunque, era evidente que no era equitativa:

«No hay ingenuidad alguna por nuestra parte en la asertividad del título; este “compartir exotismos” no es igualitario porque es una parte de la esfera del arte que siempre ha estado circunscrito y refinado por Occidente. Hablamos, por supuesto, desde el punto de

¹¹⁶ *Ibid.*, 54: «Murakami's paintings can be considered in relation to Abstract Expressionism and Pop art. Many of his large-scale works echo the epic scale initiated by Abstract Expressionism, but Murakami surely mocks the heroic stance of that movement, with its popular image as a macho, paint-flinging men's club and the gestural paint drip as a primal representation of the existential self. The surface of works in his *Splash Painting* series, despite their painterly allusions, is flat and dry, and more like Roy Lichtenstein's, Andy Warhol's or Ed Ruscha's uninflected renderings of everyday Pop icons or imitated painterly effects than the brushy gestures that it might appear to replicate».

¹¹⁷ *Ibid.*, 54.

¹¹⁸ Los directores artísticos fueron Thierry Prat y Thierry Raspail.

vista que nos articula: la actual historia del arte en Occidente. Es más, somos blancos y varones; y a este respecto no somos ni filtros ni custodios de ninguna neutralidad».¹¹⁹

Según los organizadores, a principios del nuevo siglo se podía afirmar que la modernidad había sido superada y que el ámbito del arte contemporáneo se había expandido a escala planetaria, multiplicándose los usos, las prácticas, los símbolos y signos del arte, haciendo que lo local pasara a tener un carácter ubicuo en lo global; por lo que los «exotismos» pasaban a ser compartidos. A pesar de ello, este no era un fenómeno igualitario, ya que Occidente parecía seguir teniendo la voz cantante en el campo del arte.¹²⁰

«(...) queremos afirmar que *Partage D'Exotismes* afirma sólo una cosa: que no hay híbridos, no hay montajes post-modernistas de objetos varios. Tan sólo hay el encuentro de lecturas individuales, que son intercambiadas e, incluso si distorsionadas, compartidas. No hay centro, no hay periferia, un stock y algo de sencillez a la que recurrir y reorganizar».¹²¹

Jean-Hubert Martin, quien fuera el comisario de la exposición *Magiciens de la Terre*,¹²² fue comisario invitado de la Quinta Bienal de Lyon. En el catálogo, Martin reflexionaba sobre la naturaleza del exotismo, afirmando que era, ante todo, una cuestión de percepción; no algo inherente a la obra de arte, sino que dependía de algo ajeno a ella. Los artistas, al menos aquellos incluidos en la bienal, abordaban cuestiones relativas a realidades complejas y específicas por su vínculo con lo local y lo vernáculo, pero siempre, desde un punto de vista subjetivo. Las normas o convenciones, de cualquier orden, eran cuestionadas por los artistas, cuyos ojos se posaban sobre las distintas realidades ofreciendo su visión crítica e imparcial, y era en este contexto en el que residían los exotismos compartidos.¹²³

La exposición *Magiciens de la Terre*, según Jean-Hubert Martin, había puesto en evidencia cómo el proyecto de la modernidad, en el arte, se había aprovechado de las manifestaciones artísticas de otras culturas, reclamando para sí un falso espíritu de libertad e igualdad, cuando lo que realmente había hecho era silenciar las voces de estos creadores y de estas tradiciones artísticas no-occidentales.¹²⁴

¹¹⁹ *Partage d'exotismes: 5e Biennale d'art contemporain de Lyon* (Paris: Réunion des musées nationaux, D.L. 2000), 20: «There is no naivety on our part in the deliberate assertiveness of the title; this "sharing of exoticisms" is non-egalitarian because it is a part of the domain of art, which has always been circumscribed and refined by the West. We speak, of course, from the standpoint that structures us: the present history of art in the West. Furthermore, we are white, and male; and in this respect we are neither the filters nor the custodians of any neutrality».

¹²⁰ *Partage d'exotismes: 5e Biennale d'art contemporain de Lyon*. Paris: Réunion des musées nationaux, D.L. 2000, 20-21.

¹²¹ *Partage d'exotismes*, 24: «In conclusion, we would say that *Partage d'Exotismes* states one thing only: that there are no hybrids, no post-modernist montages of miscellaneous objects. There are just meetings of individual readings, which are exchanged and, even if distorted, shared. No centre, no periphery, a stock and some unaffectedness, to draw on and reconstitute».

¹²² Centre Georges Pompidou, 1989.

¹²³ Jean-Hubert Martin, "Sin título", en *Partage d'exotismes: 5e Biennale d'art contemporain de Lyon*. Paris: Réunion des musées nationaux, D.L. 2000, 45.

¹²⁴ *Ibid.*, 47.

«Existe una multitud de artistas arremolinados alrededor de nuestra puerta, pero no les vemos, porque el pensamiento repartido en cajitas ya hechas es siempre mucho más fácil que la apertura y la reflexión. Pero nuestras categorías son obsoletas, y realmente existe un eslabón perdido en el sistema institucional. El desarrollo de la modernidad se produjo en detrimento de culturas sin escritura, cuyas obras fueron loadas mientras que sus creadores fueron ocultados, incapaces de encontrar un lugar en una forma de modernidad basada en la creación individual. Fueron pronto relegados a un tiempo a-histórico y como creaciones comunitarias míticas, un producto de nuestra visión romántica».¹²⁵

El proyecto moderno se había apropiado de todos aquellos lenguajes que existían en los márgenes (arte «primitivo», arte popular, arte *naive*, etc.¹²⁶). A comienzos del siglo XXI ya no se podía justificar que desde el llamado centro se arrogaran el derecho de hablar en nombre de estas culturas, e interpretarlas de acuerdo a su visión etnocéntrica. Había que dejarles hablar con voz propia. Había que superar definitivamente el impuesto binarismo: cultura occidental y cultura no-occidental, que subsumía en estos términos tan genéricos una enorme diversidad (geográfica, histórica, cultural, etc.). El exotismo debía ser compartido y recíproco porque: «debemos comprender que el ineludible dominio del planeta por los modelos occidentales, y su normalización a nuestros ojos, no debe distraer de su extrañeza a los ojos de otros».¹²⁷ Por ello, en esta bienal se planteaba la necesidad de no sólo mostrar obras de distinta procedencia (geográfica, cultural, histórica), sino favorecer el encuentro y la coexistencia de las ideas generadas a través de estas obras surgidas de distintos sistemas de pensamiento.¹²⁸ Para ello, la bienal optó por un enfoque antropológico y sociológico, agrupando las obras en función de su función, su significado o su relación con distintas actitudes del ser humano, poniendo en evidencia similitudes y distinciones entre los distintos enfoques.¹²⁹

«un exotismo compartido, igualitario y recíproco, podría funcionar en un mundo en el que los poderes estuvieran en equilibrio. Es muy tentador para algunos artistas que se dan cuenta de que sus clientes están principalmente en Occidente, especiar sus obras con elementos exóticos para el beneficio de estos mismos clientes. Pero por otro lado, criticar cualquier uso de elementos vernáculos por un artista ajeno a nuestra cultura los condena a ser vistos como imitadores de nuestra cultura y a haber abandonado su propia historia. Algunas obras de artistas occidentales no están exentas de efectos exóticos, ya que cada vez más artistas tienen en cuenta la realidad de otras culturas. Aquí también, una condena sistemática sería absurda. Un retiro total en uno mismo no es imaginable, y lo que debe ser juzgado es el valor intrínseco de una obra, más allá del mero uso de lo pintoresco. Sería una tontería, hoy en día, afirmar que se ha identificado algún tipo de pureza étnica o

¹²⁵ *Ibid.*, 47: «There is a whole crowd of artists milling round our door, and we do not see them, because thought doled out into little ready-made boxes is always easier than openness and reflection. But our categories are obsolete, and there is really a missing link in the institutional system. The development of modernity came about to the detriment of cultures without writing, whose works were lauded while their makers were occulted, unable to find a place in a form of modernity based on individual creation. They were quickly relegated to ahistorical time and mythical communitarian creation, a product of our romantic vision».

¹²⁶ *Ibid.*, 49.

¹²⁷ *Ibid.*, 51: «It has to be realized that the virtually ineluctable domination of the whole planet by Western models, and their normalization in our eyes, does not detract from their strangeness in the eyes of others».

¹²⁸ *Ibid.*, 51.

¹²⁹ *Ibid.*, 51.

cultural que estuviera en conformidad con un deseo de autonomía desprovista de cualquier contacto con Occidente. El arte no es otra cosa que una sucesión de apropiaciones, contactos influyentes y mezclas, a pesar de lo que puedan pensar los defensores de la pureza estilística o étnica».¹³⁰

Es interesante este símil empleado por Jean-Hubert Martin sobre aquellos artistas que «especian» sus obras con elementos exóticos para adecuar sus obras a un público occidental, ya que precisamente esta es la estrategia adoptada por Murakami para lograr triunfar en Occidente. Estas palabras recuerdan a aquellas, ya mencionadas, del propio artista japonés que, en el año 2000, empleó un símil parecido al hablar de «condimentar sus obras con salsa de soja» para adecuarlas al público occidental.

En este sentido es en el que debemos entender, por tanto, la participación de Murakami en la Quinta Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon. En las palabras de Martin se deja entrever el hecho de que, a pesar de reivindicar una voz propia para los artistas de la llamada periferia, estos no dejan de tener que adecuarse de una manera u otra, a las imposiciones de Occidente que, en el ámbito del arte, seguía siendo el centro. Esta realidad es la que asume Murakami Takashi a la hora de comenzar su carrera a escala internacional, adoptando como estrategia el auto-exotismo en su obra.¹³¹ Sin embargo, tal como se quería plantear en la bienal, a comienzos del nuevo milenio, y con el fenómeno de la globalización en pleno apogeo, y todos los avances tecnológicos que favorecían el flujo de información, al menos Occidente debía comenzar a asumir que no era el centro del mundo:

«Los intercambios ya no son asimétricos. La era de las vanguardias ya ha terminado, cuando los artistas occidentales podían tomar sin miramientos (¿y sin escrúpulos?) para su propio uso los sistemas formales empleados en máscaras y otros tipos de esculturas “indígenas”, que consideraban como un vocabulario común de toda la humanidad. El hecho es que hoy en día, como dueños de su propio trabajo y tradiciones, los creadores de estas formas nos las ofrecen para que las podamos admirar y reflexionar sobre ellas; es el momento de que Occidente acepte el hecho de que ya no es el centro del mundo».¹³²

¹³⁰ *Ibid.*, 45-46: «A sharing of exoticism, egalitarian and reciprocal, could work in a world where the powers were in equilibrium. There is a great temptation, for certain artists who take it that their customers are mainly in the West, to spice their works with exotic elements for these very customers' benefit. But on the other hand, to cast aspersions on any use of vernacular elements by artists from outside our culture condemns them to being seen as mimicking our culture and abandoning their own history. Some works by Western artists are not without exotic effects, in that more and more of them are taking into account the reality of other cultures. Here too, systematic condemnation would be absurd. A total withdrawal into oneself is not imaginable, and what must be judged is the intrinsic value of a work, above and beyond the mere use of the picturesque. It would be foolhardy, today, to claim to have identified any type of ethnic or cultural purity that was in conformity with a desire for autonomy shorn of all contact with the West. Art is never anything other than a succession of appropriations, influential contacts and crossovers, whatever the proponents of stylistic or ethnic purity may think».

¹³¹ Murakami participó con tres obras, que aparecen reproducidas en el catálogo: *Manga ball* (1996); *Hiropon* (1997) y *My Lonesome Cowboy* (1998).

¹³² Philippe Peltier, “The flight of sense”, en *Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000), 165: «The exchanges are no longer asymmetrical. The age of the avant-gardes is now over, when Western artists could unceremoniously (unscrupulously?) take for their own use the systems of forms used in masks and other types of “indigenous” sculptures, which they considered as a vocabulary that was common to all of humanity. The fact is that today, as the masters of their own work and traditions, the creators of these forms give them to us to look at and to think about; it is time for the West to accept the fact that it is no longer the centre of the world».

Siguiendo con el análisis de la actividad expositiva de Murakami, a principios del año 2001 Murakami participó en la exposición colectiva *Under Pressure*, organizada por el Instituto Suizo de Arte Contemporáneo (Nueva York).¹³³ Es a partir de enero de 2001 cuando la exposición *Superflat* comisariada por Murakami comienza su andadura en los Estados Unidos, por lo que todas las exposiciones colectivas en las que participó el artista desde enero de 2001 hasta marzo de 2002, van a coincidir en el tiempo con la primera fase del proyecto *Superflat*.

La exposición *Under Pressure* buscaba reflejar por medio de las obras de arte seleccionadas ese estado tenue de calma y orden, anterior a un instante en que todo se torna en caos. Para ello, se servía de un medio, los globos e hinchables, como una metáfora asociada a un sentimiento de felicidad, (vinculado a lo festivo, lo vacacional, lo infantil) que siempre es susceptible de, en un instante, explotar en caos y desorden.¹³⁴ A través de las obras presentadas se buscaba, según la nota de prensa:

«jugar con este instante incierto de explosión inminente, siempre cargado de tensión. Un momento en el que nuestro entorno –habitualmente tan bonito, tan delicado –se encuentra, de repente, en estado de alerta permanente; un momento en el que el sentimiento de fracaso acecha, dispuesto a filtrarse por cualquier hueco, por la grieta más pequeña, de un mundo que se encuentra a punto de estallar en pedazos».¹³⁵

En este sentido, por tanto, debemos entender la obra con la que Murakami participó: uno de sus globos hinchables, *Mr. DOB* (1997). Este Dob hinchable, que en este caso mostraba su cara sonriente, indudablemente remite al mundo infantil, y en su ligereza, a ese aire de despreocupación. Sin embargo, su enorme sonrisa aparece congelada y en tensión, quizá anticipándose a ese caos que va a sobrevenir en cualquier instante; un caos y un desorden que afectan al propio personaje en numerosas de las obras que lo representan, fechadas en esas mismas fechas, algunas de las cuales pudieron verse en otra de las exposiciones colectivas en las que participó el artista.

Imagen 69. Vista de instalación *Under Pressure*, Instituto Suizo de Arte Contemporáneo (Nueva York), 2001

¹³³ Comisariada por Marc-Olivier Wahler, se pudo ver entre el 25 de enero y el 3 de marzo de 2001.

¹³⁴ Reena Jana, "Swiss Institute Wants to Play", *Artforum.com*, octubre 2001, último acceso 5 de junio de 2015, <http://artforum.com/news/week=200141#news1759>.

¹³⁵ "Under Pressure", Swiss Institute Contemporary Art, último acceso 5 de junio de 2015, http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2001_Under_Pressure/up_main_page.htm: «The exhibition, *Under pressure*, plays with this uncertain moment, always filled with tension, of imminent explosion. A moment where our environment -usually so pretty, so smooth- is suddenly on permanent alert ; a moment where the feeling of failure lurks, ready to seep into the smallest gap, the tiniest crack, of a world on the point of bursting into shreds».

Otra de las exposiciones en las que participó Murakami en el año 2001 fue *Painting at the Edge of the World*,¹³⁶ en el Walker Art Center, Minneapolis.¹³⁷ Esta exposición pretendía ofrecer una muestra de la multiplicidad de aproximaciones a uno de los medios artísticos por excelencia, la pintura. Tal y como explicaban los organizadores, tras numerosas amenazas respecto del fin de la pintura que habían tenido lugar en distintos momentos de la historia reciente del arte, esta no sólo no había muerto, sino que al inicio del nuevo milenio volvía a resurgir con fuerza, e incluso se podía encontrar una filosofía u ontología de la pintura en las manifestaciones artísticas más variadas, no necesariamente limitadas al medio pictórico:

«la pintura nunca se ha marchado sino que, como un virus expuesto a un antibiótico, ha mutado, imprimiendo su código genético en una generación completamente nueva de descendientes. Quizá, es más bien una cuestión sobre la ontología de la pintura, sobre la verdadera naturaleza de su existencia. Si trasladamos la discusión sobre la pintura más allá del ámbito de su muerte y renacimiento, quizá las cuestiones que deberíamos preguntarnos son estas: ¿es la pintura un modo de pensamiento? ¿Hay una filosofía de pensamiento que se extienda más allá de los límites del medio?». ¹³⁸

Por otro lado, la pintura, tal y como pretendían demostrar, «ya no era un medio limitado por categorías tradicionales como figuración, abstracción, retrato y paisaje, o incluso por una definición convencional del medio como pintura sobre lienzo». ¹³⁹

Y, ¿dónde encajaba Murakami en todo este planteamiento? Según D. Fogle, en el cuestionamiento de algunas categorías tradicionalmente vinculadas a la pintura. La obra de Murakami podía clasificarse como figurativa, pero en ella las categorías artísticas y los criterios estéticos eran cuestionados y modificados con una actitud provocativa al unir «la pintura tradicional japonesa, *nihonga*, con la iconografía y dimensiones temporales del manga y del *anime*». ¹⁴⁰ *Nihonga*, en su fusión de distintas tradiciones pictóricas japonesas es aquí interpretado como algo atemporal, mientras que el manga y el *anime* tienen unas claras dimensiones temporales, vinculadas a la contemporaneidad.

En este catálogo podemos ver cómo las teorías de Murakami, definidas en la exposición *Superflat*, fueron recogidas y valoradas por un sector de la crítica y los expertos. Tal es así que el

¹³⁶ Para profundizar en la recepción crítica de esta exposición ver: David Lefkowitz, "Edgy. Painting at the Edge of the World at Walker Art Center", *New Art Examiner*, (septiembre-octubre, 2001): 66–103; Michelle Grabner, "Painting at the Edge of the World." *Frieze Magazine*, n° 60 (agosto, 2001), último acceso 5 de junio de 2015, http://www.frieze.com/issue/review/painting_at_the_edge_of_the_world/; Massimiliano Gioni, "Painting at the Edge of the World", *Flash Art International* 34, n° 218 (junio, 2001): 147;

¹³⁷ Pudo verse del 10 de febrero al 6 de mayo de 2001.

¹³⁸ Douglas Fogle, "The Trouble with Painting", en *Painting at the Edge of the World*, ed. Douglas Fogle (Minneapolis: Walker Art Center, 2001), 15: «In fact, painting has never gone away, but, like a virus exposed to an antibiotic, it has mutated, imprinting its genetic code on an entire new generation of descendants. Perhaps, it's rather a question of the ontology of painting, the very nature of its being. If we move the discussion of painting out of the realm of its death and rebirth, maybe the questions we should be asking are these: is painting a mode of thought? Is there a philosophy of painting that extends beyond the confines of the medium? Where does the edge of the canvas end and the edge of the world begin?».

¹³⁹ *Ibid.*, 22.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 22: «The provocative marriage of traditional Japanese *Nihonga* painting with the iconography and temporal dimensions of manga and anime».

ensayo *Superflat*, escrito por Murakami y publicado en el catálogo de dicha exposición, fue reimpresso en el catálogo de *Painting at the Edge of the World*.¹⁴¹ Para apuntalar visualmente el contenido del ensayo, tal y como hiciera Murakami en el catálogo de *Superflat*, en esta reimpresión el texto también se acompañaba de numerosas imágenes que reproducían distintas obras del arte clásico japonés (de Itô Jakuchû y Kanô Sansetsu), junto con imágenes de fotogramas de la película *Galaxy Express 99* de Yoshinori Kanada. No sólo eso, sino que en esta publicación se incluía un texto de Matsui Midori en el que algunas de las imágenes que lo ilustraban eran las mismas que Murakami había incluido en su catálogo *Superflat*.

En su ensayo Matsui Midori de nuevo ponía el foco sobre Murakami, centrándose no sólo en su obra sino también en la de algunos artistas de su estela: Nara Yoshitomo, Sugito Hiroshi y Ochiai Tam.¹⁴² Para Matsui, estos cuatro artistas, aunque no formaban un grupo y ofrecían propuestas distintas, tenían en común sus planteamientos innovadores con los que cuestionaban el tipo de pintura que se realizaba en Japón, y que había devenido en una pintura de corte academicista, resultado de una «“modernidad” domesticada».¹⁴³ En este ensayo Matsui, quien como hemos visto había escrito ampliamente sobre Murakami desde mediados de los 90, recontextualizaba la obra de Murakami ante las últimas propuestas del artista, es decir, su teorización del movimiento *Superflat*, reflejado en el citado ensayo y la exposición comisariada por él.

Hacia principios de los 2000 Murakami, según el planteamiento de Matsui, había: «transformado la estrategia cínica del Neo-Pop en una teoría singular del arte vernáculo japonés al desvelar una significativa conexión ideológica y estética entre la pintura tradicional japonesa y el *anime*».¹⁴⁴ La intención de Murakami era «formular una teoría del Pop japonés al unir imaginarios populares marginalizados, premodernos y posmodernos».¹⁴⁵ Por un lado centrándose en la estética y la actitud de los llamados pintores excéntricos del período Edo, y por otro en la cultura del *manga* y el *anime*, en esos momentos, también una manifestación de la subcultura, y por tanto apartada de las corrientes dominantes. Matsui volvía a incidir en una idea ya apuntada en otros de sus textos, el sentimiento de vergüenza ante la inautenticidad de la identidad japonesa, inauténtica en su dependencia de lo occidental. En este análisis vemos de nuevo reflejada la idea de esa capacidad de la cultura japonesa de adoptar y adaptar para crear algo singular y específico. En este sentido, Matsui situaba la estrategia de Murakami dentro del discurso del orientalismo reverso, al resaltar esa idea de la esencia del arte japonés que se había mantenido a lo largo del

¹⁴¹ “Takashi Murakami. A Theory of Super Flat Japanese Art. 2000”, páginas 187-205.

¹⁴² Matsui Midori, “New Openings in Japanese Painting: Three Faces of Minor-Ity”, en *Painting at the Edge of the World*, ed. Douglas Fogle (Minneapolis: Walker Art Center, 2001): 46–77.

¹⁴³ *Ibid.*, 72.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 52: «He also transformed the cynical strategy of Neo-Pop into a unique theory of Japanese vernacular art by revealing a significant ideological and aesthetic link between traditional Japanese painting and *anime*».

¹⁴⁵ *Ibid.*, 52: «His ambition was to formulate a theory of Japanese Pop by uniting marginalized premodern and postmodern vehicles of popular imagination».

tiempo, y que conectaba manifestaciones culturales del pasado y el presente. Matsui explica esta actitud, especialmente en lo relacionado con el *manga* y el *anime*, y su uso por parte de Murakami, desde el punto de vista de la subversión postcolonial, que según Matsui, es una actitud de confrontación.¹⁴⁶ Esta idea de la subversión poscolonial debe ser entendida como la instrumentalización por parte del colonial de su situación de colonial, en su propio beneficio:

«lo que es más significativo, el *anime* presenta un modelo de subversión colonial. El *manga* y el *anime* japonés tuvieron un origen inauténtico, copiando las animaciones de Disney; pronto desarrollaron rasgos visuales asombrosos desconocidos en cualquier sitio fuera de Japón. Al contrario que la alta cultura japonesa, que se alimentó de traducciones de filosofías y literaturas occidentales, el *manga* y el *anime* lograron estilos exclusivamente japoneses, atrayendo a una amplia audiencia popular».¹⁴⁷

Continuando con las palabras de Matsui:

«(...) Murakami practica la genealogía cultural. Cimentando su propia práctica artística en esta redescubierta herencia de lo vernáculo japonés, realiza un acto de articulación cultural. Este acto le dota de un orgullo postcolonial que le permite ejercitar su voluntad artística en el campo internacional del “arte contemporáneo”».¹⁴⁸

Matsui establece un vínculo entre esta actitud y la defendida por Okakura Kakuzô en su formulación de la pintura *nihonga*, como reacción ante la colonización cultural que estaba experimentando Japón a finales del siglo XIX. «Se trata de (...) un acto consciente que transforma la situación colonial en una ocasión para crear una nueva identidad política».¹⁴⁹ Es decir, la identidad como estrategia artística, en beneficio propio. El concepto de «articulación cultural», tal y como lo emplea Matsui, es derivado de las ideas del teórico de los estudios culturales Stuart Hall.¹⁵⁰

Otra de las exposiciones en que participó Murakami en el año 2001 fue *Public Offerings*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, MOCA.¹⁵¹ En esta exposición se reunía obra de veinticinco artistas jóvenes que habían empezado a despuntar a finales de los 80 y principios de los 90, presentando obras de sus años de formación, o de poco después de haberse

¹⁴⁶ *Ibid.*, 63.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 52: «More significantly, anime presents a model of postcolonial subversion. Japanese anime and manga had an inauthentic origin, imitating Disney animations; they soon developed amazing visual features unseen anywhere outside Japan. Unlike Japanese high culture, which fed on translations of Western philosophies and literatures, manga and anime achieved uniquely Japanese styles, capturing a large popular audience».

¹⁴⁸ *Ibid.*, 53: «(...) Murakami practices cultural genealogy. Grounding his own artistic practice in this rediscovered heritage of the Japanese vernacular, he performs an act of cultural articulation. This act endows him with a postcolonial pride, which enables him to exercise his artistic agency in the international field of “contemporary art”».

¹⁴⁹ *Ibid.*, 53: «It is (...) a conscious act of turning the colonial situation into an occasion to create a new political identity».

¹⁵⁰ *Ibid.*, 49.

¹⁵¹ Fechas de la exposición: 1 de abril al 29 de julio de 2001. Comisariada por Paul Shimmel, quien sería también el comisario de la exposición retrospectiva ©*Murakami*.

graduado.¹⁵² El comisario, Paul Shimmel buscaba presentar obras que hubieran representado un punto de inflexión en la carrera de dichos artistas. Es interesante una de las afirmaciones realizadas por Shimmel en su capítulo del catálogo, teniendo en cuenta el rumbo que iba a tomar la carrera de Murakami desde principios de la década de 2000, en donde lo comercial y la idea de negocio iban a cobrar una importancia máxima. Según Shimmel, frente al inconformismo o el carácter radical y anti-comercial que habían caracterizado a la mayoría de los artistas progresistas de los años 60 y 70, en los años 80 surgió un nuevo paradigma en el mundo del arte, en el que tuvieron que integrarse estos jóvenes artistas. En este nuevo paradigma, el éxito comercial dejó de verse como un hecho que minaba la pureza de la obra de arte, para pasar a convertirse en una necesidad.¹⁵³ Sin embargo, a pesar de este cambio de paradigma, a principios de los años 90 el mercado del arte se encontraba en un momento de crisis, y estos artistas recién graduados debieron buscar otros modos de presentar y promocionar su obra:

«la contracción del mercado del arte, en cierto sentido, liberó a estos artistas al darles la libertad para creerse que no tenían nada que perder, lo que a su vez, abrió espacios de potencialidad. Debido a la necesidad, cultivaron un espíritu autosuficiente y empresarial que les ayudó a crear una infraestructura que respaldara sus ambiciones».¹⁵⁴

Otro rasgo que caracterizaba a todos estos jóvenes artistas era su internacionalidad, un aspecto que ya hacia 2001 definía plenamente la carrera de Murakami. Según Shimmel, nunca antes una generación de artistas se había movido con tanta facilidad de la universidad a la galería, pasando por el circuito internacional de residencias artísticas, por puestos docentes en universidades o por las bienales y otro tipo de exposiciones promocionadas por los gobiernos.¹⁵⁵ En este sentido, vemos cómo la carrera de Murakami se ajustaba a esta descripción: muy pronto había logrado una proyección internacional, siendo representado por galerías no sólo en Japón sino en Europa y Estados Unidos, había recibido becas para desarrollar residencias artísticas, había participado en programas de profesores visitantes en universidades, había participado en bienales, etc. Hacia el año 2001 podemos decir que Murakami tenía una carrera plenamente internacional.

En el catálogo de *Public Offerings* se incluía, como venía siendo habitual, un ensayo escrito por Matsui Midori en el que contextualizaba la obra de Murakami en sus años de formación a

¹⁵² Para profundizar en la recepción crítica ver: Jacqueline Cooper, "Superflat", *New Art Examiner* (octubre, 2001): 58-65; Nico Israel, "Public Offerings", *Artforum International*, 40, nº 1 (2001): 189; Irit Krygier, "Hello 21st Century", *Artnet.com*, (4 de octubre, 2001), último acceso 5 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/magazine/reviews/krygier/krygier4-10-01.asp#16>; Jan Tumlrir, "Public Offerings", *Artforum.com*, 2001, enero 2001, último acceso 15 de julio de 2015. <http://artforum.com/archive/id=110>; Jan Tumlrir, "Public Offerings", *Anti-Aphrodisiac*, *Arttext*, nº 74 (agosto 2001): 37-39.

¹⁵³ Paul Shimmel, "Public Offerings", en *Public Offerings*, ed. Howard Singerman (New York: Thames and Hudson, 2001), 12.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 13: «Yet, the contraction of the art market in a sense liberated these artists by giving them the freedom of believing that they had nothing to lose, which in turn opened up spaces of potentiality. Out of necessity, they cultivated a self-reliant, entrepreneurial spirit that helped them create an infrastructure that would support their ambitions».

¹⁵⁵ *Ibid.*, 13

principios de la década de 1990, en aquellos años entre 1991 y 1995 en el que un grupo de jóvenes artistas japoneses de la misma generación, entre los que se encontraba Murakami, comenzaron a realizar un tipo de obra novedosa y rompedora para el ambiente academicista del arte japonés, y que tomaban el mundo de la subcultura como inspiración para realizar una nueva versión del arte pop. Estos artistas compartían una serie de rasgos en común, tal y como resaltaba M. Matsui. Por un lado, su vinculación con una rompedora galería tokiota, el Röntgen Kunst Intitute, dirigido por Ikeuchi Tsutomu, donde estos artistas realizaron algunas de sus primeras y rompedoras exposiciones. Por otro lado, en su obra además de buscar inspiración en el mundo de la subcultura había una vinculación con la cultura de consumo, con la ciudad de Tokio y con la Universidad de Música y Arte de Tokio (*Geijutsu Daigaku*), de la que algunos de ellos se graduaron y en contra de la cual reaccionaron, por su enseñanza que veían como estancada.¹⁵⁶ Matsui destacaba también el papel del crítico de arte Sawaragi Noi y su formulación del término Simulacionismo en relación con estos artistas japoneses.¹⁵⁷ Fue en el año 1992, tal y como señala Matsui, cuando este grupo de artistas eclosionó, proliferando sus primeras exposiciones individuales en Tokio y Osaka. Sus obras compartían el uso de iconos de la cultura japonesa del *anime* y de los juguetes de coleccionista ligados también al mundo de la subcultura y en los que «realizaban una reflexión crítica sobre la relación ambigua entre el poder político japonés y la cultura popular».¹⁵⁸ Matsui situaba este arte rompedor en el contexto de la recesión económica japonesa y el ambiente posterior al estallido de la burbuja económica.¹⁵⁹

Matsui Midori realizaba también la semblanza de Murakami en el catálogo de *Public Offerings*. Dentro de esta exposición se destacaba de Murakami, en el contexto de su producción de los años 90, su crítica del aspecto derivativo del arte contemporáneo japonés, frente al cual, para cuestionar su autoridad, buscaba inspiración en el mundo del manga y del *anime*, como manifestaciones culturales fundamentales para la generación de japoneses posterior a los años 60. De nuevo se resaltaba aquí la idea del *anime* y el manga como manifestaciones únicas propias de Japón, pero que partían de la «imitación idiosincrática de la cultura popular americana, una paradoja que le proveía de un modelo para su propio arte».¹⁶⁰ Por otro lado se destacaba la crítica que realizaba de la pintura *nibonga*. El artista quería cuestionar el carácter de arte oficial nacional que se había consolidado para la pintura *nibonga*; sin embargo, Murakami quería lograr alcanzar para su propio arte, la misma popularidad que *nibonga* tenía en el público japonés.¹⁶¹

¹⁵⁶ Matsui Midori, "Conversation Days", 243-246.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 242.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 241: «Reflecting critically on the ambiguous relation between Japanese political power and popular culture».

¹⁵⁹ *Ibid.*, 246.

¹⁶⁰ Matsui Midori, "Takashi Murakami", en *Public Offerings*, ed. Howard Singerman (New York: Thames and Hudson, 2001), 92: «For Murakami anime and manga also represented a unique genre created from eclectic and idiosyncratic imitations of American pop culture, a paradox that provided him with a model for his own art».

¹⁶¹ *Ibid.*, 92.

El día de la inauguración de *Public Offerings* Murakami, en línea con sus teorías sobre la relación del arte y el entretenimiento en el arte japonés, y mostrando también su tendencia al exhibicionismo, realizó una performance en la que emergía de su obra *Sea Breeze*.¹⁶²

La actividad expositiva de Murakami en el año 2001 fue muy intensa, y en ese mismo año, su obra fue incluida en una exposición, organizada por el Duke University Museum of Art (DUMA) (dentro de un programa curatorial anual llevado a cabo por estudiantes de la universidad de Duke), titulada *Made in Asia?* En ella se mostraron obras de 9 artistas de origen chino, coreano y japonés.¹⁶³ Los comisarios buscaban, a través de la obra de estos artistas, poner sobre la mesa cuestiones sobre identidad, interpretaciones y estereotipos, ligados a conceptos aparentemente sencillos, o al menos, asumidos como tal: como «Occidente», «Asia» o «asianidad», cuestiones que son centrales en esta tesis doctoral:

«el término “Asia” acecha esta exposición. No sólo porque la exposición no se adecúa a lo que afirma representar: un grupo de artistas de China, Corea y Japón, sólo tres de las muchas naciones de Asia, sino porque “Asia” y el “Oriente” han tenido una historia tan incómoda como la antítesis de nuestro familiar “Occidente”. Tales reservas, sin embargo, no preocuparán a muchos de los espectadores de *Made in Asia?* Después de todo, la mayoría de nosotros nombramos “Asia” con facilidad, su significado es aparentemente sencillo. Nuestro entendimiento de que estas obras de arte son asiáticas y no occidentales se basa en la frágil suposición de que el lugar de nacimiento y el origen étnico de un creador de arte define un aspecto fundamental de la obra en sí. El signo de interrogación que sigue a “Asia” en el título de la exposición sugiere que la selección de los objetos expuestos aquí contradicen tal fácil categorización».¹⁶⁴

Esta exposición buscaba poner el foco sobre la obra de estos artistas asiáticos en un marco temporal muy concreto: artistas jóvenes que habían consolidado su carrera en la década de 1990, partiendo de una fecha clave, el año 1989. Esta fecha era tomada como un año clave para la historia mundial, como el momento del fin de la Guerra Fría, y del inicio de la globalización y de

¹⁶² Cooper, “Superflat”, 60.

¹⁶³ La exposición pudo verse entre el 6 de abril y el 10 de junio de 2001. Los comisarios fueron Randi Reiner y Phil Tinari. Los artistas fueron: Do-Ho Su, Kasahara Emiko, Kim Soo-Ja, Huang Yongping, Wang Gongxin, Murakami Takashi, Mori Mariko, C. C. Wang y Yanagi Yukinori.

¹⁶⁴ Abe, Stanley K. “Preface: Asia in the Multicultural Marketplace”. Abe, Stanley K. Y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/essays/index.html>: «The term “Asia” haunts this exhibition. Not only because the exhibition is inadequate to what it claims to represent: a group of artists from China, Korea, and Japan, only three of Asia’s many nation-states, but because “Asia” as the “East” has had such an uneasy history as the antithesis of our own familiar “West”. Such reservations, however, will probably not concern many viewers of *Made in Asia?* After all, for most of us “Asia” slips easily off the tongue, its meaning seemingly plain. Our knowledge that these artworks are Asian and not Western rests on the precarious assumption that the birthplace and racial background of the producer of art defines a fundamental aspect of the work itself. The question mark after “Asia” in the show’s title suggests that the selection of objects exhibited here may belie such easy categorization».

un capitalismo multinacional rampante, con el hecho histórico de la caída del muro de Berlín.¹⁶⁵ En el caso de las tres naciones representadas en la exposición, el año 1989 había sido de vital importancia para la historia de cada uno de estos países. En el caso japonés, el año 1989 fue la fecha del fallecimiento del emperador Hirohito, el emperador Showa, hecho al que ya se ha hecho referencia en capítulos anteriores de esta tesis, resaltando la importancia capital que tuvo para la psique japonesa. En el caso de China, 1989 fue el año de las protestas en la plaza de Tiananmen, que marcaron el inicio de un nuevo planteamiento del régimen comunista chino hacia posiciones más aperturistas. En el caso de Corea, los Juegos Olímpicos del año 1988, también supusieron un hecho importante en el país asiático, y de proyección internacional. Una década después de esa fecha vital, estas tres naciones representaban las economías más desarrolladas y potentes de Asia: «estas naciones se han convertido en la última década en tres modelos distintos de modernidad globalizada y globalizante».¹⁶⁶ Esta situación, junto con la relación que cada uno de estos países mantenía con los Estados Unidos y el modo en que estos países eran vistos desde Occidente (consolidándose el concepto equivocado de “Asia” como una entidad homogénea), había propiciado, según los comisarios de la exposición, unas políticas identitarias de resistencia al poder político y económico de los Estados Unidos y Europa.¹⁶⁷ Los comisarios planteaban analizar la obra de estos artistas dentro del marco de la globalización, en el que tanto el dinero, las mercancías o la cultura trascendían las fronteras nacionales, para plantear si era posible la existencia de un tipo de arte específico para este nuevo marco global para la creación artística. Este marco global imponía sobre los artistas un enfoque cosmopolita: «los artistas ahora tienen que emplear su tiempo danzando entre su país de “origen”, las bienales y exposiciones en galerías del circuito internacional del arte y, en la mayoría de los casos, una segunda, a veces permanente, residencia en Europa o Estados Unidos».¹⁶⁸

Todos los artistas representados en esta exposición, tal como resaltaban los comisarios, compartían un interés por los procesos de construcción de la identidad cultural, y cómo estos se veían afectados por la realidad global y transnacional del mundo del arte, en el que no sólo los artistas sino también las obras de arte estaban obligadas a trascender las fronteras. Con la innovación tecnológica de la era electrónica, imágenes y conceptos culturales viajaban a gran velocidad. No sólo eso, los artistas aquí representados, en algún momento, habían tenido que abandonar su país natal e instalarse en Occidente, para poder así integrarse en el circuito

¹⁶⁵ Tinari, Phil. “Making Asia? Modern History and Contemporary Art in China, Japan, and South Korea.” Abe, Stanley K. Y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/essays/index.html>.

¹⁶⁶ *Ibid.*, «these nation-state have come to serve in the past decade as three distinct models of a globalized and globalizing modernity».

¹⁶⁷ *Ibid.*, «In the nation-states where our artists were born, the discourse of Asia is similarly one of resistance: resistance to the overbearing political and economic power of the United States and Europe».

¹⁶⁸ *Ibid.*, «The artists now spend their time dancing among their “home” countries, the biennials and gallery shows of the international art circuit, and in most cases, a second, sometimes permanent, residence in Europe or the United States».

internacional del arte.¹⁶⁹ Por tanto, en esta exposición se estaban planteando cuestiones tales como: ¿eran importantes las identidades nacionales en el mundo del arte transnacional? ¿era posible un tipo de arte que, prescindiendo de las identidades nacionales, ofreciera un lenguaje válido para este mundo globalizado? ¿se podía hacer uso de las identidades nacionales para integrarse mejor en el circuito internacional del arte?

Los comisarios planteaban una cuestión en línea con el enfoque de esta tesis doctoral: los artistas que no pertenecen al área de influencia de los grandes centros de arte internacionales, a pesar de que quieran presentar una actitud de resistencia ante los discursos impuestos por la escena internacional del arte (es decir Estados Unidos y Europa Occidental), deben de alguna manera integrarse en ella, si quieren triunfar. Es en este sentido, en el que se plantea la obra de Murakami en esta tesis doctoral: el uso de su identidad como japonés para poder granjearse el triunfo internacional:

«el nuestro es un momento de flexibilidad, movilidad y de capital. Incluso para resistir, los artistas deben primero incorporarse al sistema dominante que gobierna la valoración y circulación de sus obras. (...) Al mirar *Made in Asia?* debemos pensar críticamente sobre cómo la cultura fluye en una era en la que el capital trasciende las fronteras. Debemos preguntarnos en qué maneras estos artistas y sus obras conservan distinciones y diferencias, basadas en una tradición cultural nacional, en el género, o en inclinaciones o alianzas artísticas. Debemos preguntarnos cómo impulsos conceptuales o políticos han sido canalizados hacia el sistema global constructor de significados, y en qué manera han permanecido fuera. Debemos mirar más allá de los simples límites del paradigma resistencia/complicidad para entender cómo estas obras han trabajado simultáneamente dentro y en contra del sistema».¹⁷⁰

En el caso de Murakami Takashi, el artista, según se planteaba en la exposición, tuvo que mirar hacia los Estados Unidos como lugar de legitimación de sus propuestas artísticas, ya que no existía en Japón un sistema que legitimara el arte contemporáneo, y lo distinguiera de otras manifestaciones artísticas. Según Phil Tinari, en el contexto japonés las propuestas de Murakami, inspiradas en el mundo del *anime* y el manga, aunque tuvieran un componente de crítica, podían perfectamente pasar desapercibidas o confundidas como una muestra más de un producto derivado precisamente del manga o el *anime*. En cambio, según Tinari, en Estados Unidos era interpretado como «un símbolo de un Japón digitalmente exótico».¹⁷¹ Es el reconocimiento como

¹⁶⁹ Reiner, Randi. "Identity, Identifying, and Identification: Issues in Contemporary Asian Art". En Abe, Stanley K. Y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/essays/index.html>.

¹⁷⁰ Tinari, "Making Asia?": «Ours is a moment of flexibility, mobility, and capital. Even to resist, artists must first incorporate themselves into a dominant system that governs the valuation and circulation of their works. (...) In looking at *Made in Asia?*, we must think critically about how culture flows in an age when capital transcends borders. We must ask in what ways these artists and artworks retain distinctions and differences, predicated on a national cultural tradition, on gender, or on artistic inclinations and allegiances. We must ask how conceptual or political impulses have been channeled into the global meaning-making system, and in what ways they remain outside. We must look beyond the simple boundaries of the resistance/complicity paradigm to understand how these pieces have worked simultaneously within and against that system».

¹⁷¹ *Ibid.*

arte de vanguardia en Occidente, lo que garantizaba su reconocimiento en Japón. Citando unas palabras del propio artista:

«el Japón de posguerra nunca tuvo una jerarquía sólida de discernimiento para dar al arte contemporáneo una posición influyente. Y debido a que no había un lenguaje común que otorgara el estatus adecuado a las personas que estaban haciendo obras innovadoras y originales con cómics, animación, y juegos de ordenador, fueron presentados en el mercado junto con todo lo demás. Tenemos nuestras artes tradicionales, cuyas reglas son estrictas, pero en el contexto contemporáneo ya no hay bellas artes. Las imágenes de la cultura pop se han convertido en el lenguaje dominante, así que trato de crear unas bellas artes para nuestro tiempo».¹⁷²

Según Tinari, Murakami, al igual que algunos de los artistas presentados en *Made in Asia?* eran capaces de tomar un elemento de su cultura nacional pero darle un enfoque global. Otros artistas de la exposición, como Yanagi Yukinori, sin embargo, creaban obras que no necesariamente, según Tinari, se relacionaban con su cultura nacional.¹⁷³

También en el año 2001, Murakami formó parte también de una exposición colectiva organizada por la galería de arte Barbican de Londres, un importante centro de arte de la capital británica. Esta exposición se tituló *JAM: Tokyo – London*, y fue una de las actividades que se organizaron en el contexto de *Japan 2001*, un gran evento cultural que tuvo lugar dicho año con el propósito de dar a conocer la cultura japonesa, tanto tradicional como contemporánea por todo el Reino Unido.¹⁷⁴ La exposición *JAM: Tokyo – London* era la segunda edición de una exposición similar, también con el título de *JAM*, pero centrada en la ciudad de Nueva York. La palabra «jam», en este contexto aludía al término musical que se refiere a tocar música (contemporánea, por ejemplo, rock o jazz), por un grupo de personas de una forma informal, sin ningún tipo de planificación o de ensayo previo. En el contexto de la exposición sobre Nueva York se había buscado mostrar la efervescencia de la escena cultural neoyorquina, mostrando obras que habitualmente no se solían mostrar en el contexto de una galería de arte: moda, fotografía de moda, música, diseño gráfico, entre otros medios. Además, se había incluido la obra de artistas emergentes con la de artistas consagrados.

¹⁷² *Ibid.*: «Postwar Japan never had a solid hierarchy of taste to give contemporary art an influential position. And because there was no common language to give the proper status to people who were doing innovative and unique work with comics, animation, and computer games, they were presented in the market along with everything else. We have our traditional arts, whose rules are strict, but in a contemporary context there is no fine art anymore. Pop culture imagery has become the dominant language, so through it I try to create a fine art for our times».

¹⁷³ Quizá aquí se estuviera refiriendo a la serie *Ant Farm*, en la que el artista emplea múltiples banderas de distintos países, entre ellas la japonesa. Sin embargo, la obra de Yanagi Yukinori sí que tiene elementos que las relacionan de una manera muy explícita con su cultura: como el uso de la bandera nacional, el crisantemo o los *haniwa*, como se planteó en el segundo capítulo de esta tesis doctoral.

¹⁷⁴ “‘Japan 2001’ Fest Set to Take Center Stage in U.K.”, *The Japan Times Online*, 15 de febrero de 2001, último acceso 5 de junio de 2015, <http://www.japantimes.co.jp/news/2001/02/15/national/japan-2001-fest-set-to-take-center-stage-in-u-k/>.

Esta idea era retomada en el año 2001 para mostrar la convergencia y las sinergias en la escena creativa de Londres y Tokio, mostrando obras de una serie de artistas británicos y japoneses, de distintos medios de expresión: moda, música, fotografía de moda y fotografía artística, diseño gráfico, marketing, etc.¹⁷⁵ De este modo se trataba de poner en evidencia las diferencias, pero también los elementos en común entre ambas ciudades y sus escenas artísticas vibrantes y rompedoras: «como tal, se convierte en un diálogo, una celebración de la diferencia y de los elementos en común». ¹⁷⁶ En este sentido, los organizadores se proponían intentar superar los posibles estereotipos de lo exótico:

«Nuestro interés en Oriente no es nuevo, pero históricamente ha estado coloreado por una tendencia a admirar sólo lo exótico. Comprensiblemente, por tanto, los participantes en Tokio estaban decididos a presentar una visión de su ciudad que difiriera de cualquiera de las ideas burdas que pudiéramos estar tentados de adoptar. Los viejos estereotipos, centrados en kimonos y el zen, son sustituidos por otros nuevos igualmente sesgados, por ejemplo, Pokemon, la Play Station y los hoteles del amor. Aunque el mundo de las fantasías sexuales y de los juguetes monos son predominantes en la cultura de Tokio, los colaboradores en JAM quieren aportar algo más a estos temas; el sentido del humor y las actitudes inteligentes que los distancian de lo cotidiano, y del uso establecido».¹⁷⁷

Es interesante este enfoque, en el que se plantea superar o cuestionar la dicotomía centro-periferia. En estas palabras se deja entrever el papel activo de los creadores japoneses, creadores de la «periferia», de jugar con los estereotipos establecidos en Occidente sobre Japón, los antiguos y los nuevos, para ir más allá y ofrecer otra visión, y por tanto, incidir en el modo en que Japón es percibido desde Occidente.

Esta no era sólo una cuestión geográfica. Las comisarias de la exposición percibían que había una tendencia por la cual temáticas, géneros o medios artísticos que antes eran secundarios, habían estado situados al margen, o existían perfectamente separados de las corrientes establecidas, estaban comenzando a cobrar importancia y a fusionarse. Esta era una cuestión muy común en la escena artística japonesa, pero no tanto en la occidental:¹⁷⁸ «Barreras y definiciones que son muy familiares para nosotros en Occidente se tornan muy carentes de sentido cuando muchos de los participantes de Tokio se mueven sin ningún esfuerzo entre distintos medios artísticos para expresar su visión».¹⁷⁹ Además, afirmaban:

¹⁷⁵ Jane Alison, "Foreword", en *Jam: Tokyo-London*, ed. Liz Farrelly (London: Booth-Clibborn, 2001), 6.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 6.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 6: «Our interest in the East is not a new one, but historically it has been coloured by a tendency to admire only the exotic. Understandably then, the contributors in Tokyo were determined to present a vision of their city that would be at variance with any crude ideas we might be tempted to adopt. Old stereotypes, centred on kimonos and Zen, are replaced by equally skewed new ones, i.e., Pokemon, Play Station and love hotels. While the worlds of fantasy sex and cute toys are undoubtedly to the fore in Tokyo culture, JAM's contributors bring more to these subjects; a sense of humour and intelligent attitudes that sets them apart from everyday, mainstream usage».

¹⁷⁸ *Ibid.*, 7.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 6: «Barriers and definitions we are familiar with in the West become pretty meaningless as many of the Tokyo contributors move effortlessly between different art forms in order to express their vision».

«Al comienzo de un nuevo siglo, el creciente interés por la fusión de diversos géneros artísticos parece ser un fenómeno global. Géneros de distintos medios artísticos, que antes coexistían ahora se solapan de una manera natural e intentan expandir los límites de su actividad. Energías emitidas desde los márgenes prácticamente han aplastado al centro».¹⁸⁰

Es interesante observar el hecho de que esta exposición tenía una serie de elementos en común con la exposición *Superflat* comisariada por Murakami, y que por las mismas fechas se encontraba en su fase de itinerancia por Estados Unidos. Por un lado, ambas mostraban obra de creadores de múltiples ámbitos, no sólo las artes visuales. La exposición *Superflat* comenzó su andadura en el año 2000 en Japón, lo que podría representar una posible influencia para los comisarios de esta exposición, aunque como se ha indicado previamente, la Galería Barbican ya había realizado una exposición similar sobre la escena creativa neoyorquina, en el año 1996. Quizá en este aspecto se tratara más de una coincidencia, o un reflejo de esas sinergias y elementos en común que se estaban intentando poner de manifiesto en esta exposición. Sin embargo, analizando la exposición de la galería Barbican se encuentran algunos elementos que indican que los organizadores conocían la exposición *Superflat* organizada por Murakami. De hecho algunos de los artistas que fueron seleccionados por el artista japonés para su proyecto *Superflat*, fueron también seleccionados para la exposición londinense: empezando por el propio Murakami y su Hiropon Factory, participaron también el fotógrafo Masafumi Sanai, el artista Nara Yoshitomo, el grupo de diseño gráfico Groovision (quienes diseñaron el cartel para la exposición de Londres), y el estudio de diseño Enlightenment (Sugiyama Hiro y Yonezu Tomoyuki).¹⁸¹ El conjunto de creadores japoneses reflejaban perfectamente esta idea de la mezcla de géneros y ámbitos creativos en la actividad creadora de muchos de estos artistas japoneses. Por ejemplo, el músico de pop-posmoderno Keigo Oyamada, bajo el nombre de Cornelius, tal como quedaba reflejado en el catálogo, fundía música, arte y diseño en sus producciones: «tanto artista como músico, los lanzamientos y los conciertos en directo de Cornelius son una fusión de aventura musical y diseño»;¹⁸² o el grupo Kyupi Kyupi, que estaba formado por el cineasta Yoshimasa Ishibashi, el escultor Mazuka Kimura, el cantante y escultor Mami Wakeshima, y el diseñador gráfico y pintor Emura Koichi, dedicados no sólo al cine, sino también a la música y las performances;¹⁸³ Nigo es un diseñador que creó una importante marca de ropa en Japón, llamada *A Bathing Ape*, de cuya marca en esos momentos era el director creativo y cuyos

¹⁸⁰ Katoaka Mami, "Foreword", en *Jam: Tokyo-London*, ed. Liz Farrelly (London: Booth-Clibborn, 2001), 7: «At the dawn of the new century, mounting interest in the fusion of diverse artistic genres seems to be a world-wide phenomenon. Genres in various media, that have previously coexisted are naturally overlapping and attempting to expand the margins of their activity. Energies emitted on the fringes have all but overwhelmed the centre».

¹⁸¹ En total en la exposición participaron 41 creadores.

¹⁸² Liz Farrelly, ed. *Jam: Tokyo-London* (London: Booth-Clibborn, 2001), 53: «as much an artist as a musician, Cornelius's releases and live shows are blends of musical adventure and design».

¹⁸³ *Ibid.*, 149: «the group's activities combine contemporary elements –urban popular culture, manga, pornography and cartoon characters –with the more traditional performance practices of cabaret and theatre».

productos tenían un diseño muy original. Además de esta faceta de diseñador, Nigo es D.J. y productor musical.¹⁸⁴

Estos son tan sólo unos ejemplos de cómo la actividad creadora de los artistas japoneses incluídos en la muestra *JAM. Tokyo-London* era multidisciplinar, abarcando el mundo de la cultura popular contemporánea en sus creaciones.¹⁸⁵ Precisamente esta era una de las cuestiones que había resaltado Murakami Takashi en su definición del movimiento *Superflat* sobre el mundo del arte japonés: el hecho de que las barreras entre disciplinas y entre artes mayores y menores, que en el mundo occidental parecían ser más claras, en Japón se diluían y los artistas contemporáneos se movían en un mundo creativo más fluido y multidisciplinar. Los artistas de la escena británica incluídos en la exposición, que residían y creaban en Londres, eran ejemplo de cómo en la escena artística londinense se estaba produciendo un fenómeno similar.¹⁸⁶

Es indudable que algunos de los planteamientos de Murakami en la exposición *Superflat* eran conocidos por los organizadores, y que por lo tanto, algunas de sus teorías influyeron en la exposición *JAM: Tokyo – London*. En el catálogo de *JAM* se resaltaba Hiropon Factory como equivalente del artista Murakami Takashi, sobre quien ya se afirmaba que quizá era el artista más reconocido de los artistas japoneses contemporáneos. Se resaltaba también la importancia de la exposición *Superflat*, y el hecho de que algunos de los artistas allí incluidos habían sido también seleccionados para *JAM*.

«La Hiropon Factory está diseñada para promocionar la obra de jóvenes artistas y del propio Murakami, y de diseminar la actividad creativa a través de múltiples ediciones que son vendidas comercialmente. (...) Murakami expone la teoría de que existe una estética decorativa firmemente bidimensional que describe “qué es Japón” y “cuál es la naturaleza del período en el que vivo”».¹⁸⁷

De las obras de Murakami reproducidas en el catálogo, una de ellas era el cartel que el artista diseñó para la fachada del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, que fue la única obra de Murakami incluida en su exposición *Super Flat*.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 183.

¹⁸⁵ Los creadores japoneses que formaron parte de esta exposición fueron: Cornelius; Deluxe; Enlightenment; Georgeous; Groovisions; Hachiya Kazuhiko; Hiropon Factory; Homma Takashi; Kyupi Kyupi; Nagashima Yurie; NAKA; Nara Yoshitomo; NIGO; Sanai Masafumi; Suzuki Tomoaki; Tanaka Hideyuki; Tanida Ichiro; Tsumura Kosuke; Tsuzuki Kyoichi; Ukawa Naohiro; Under Cover; World Design Laboratory; Yoshinaga Masayuki.

¹⁸⁶ Los artistas de la escena londinense fueron: Airside; Bump/Shoreditch Twat; Hussein Chalayan; Elaine Constantine; Paul Davis; Shelley Fox; Friendship/Multiplex; Steven Gontarski; Martina Hoogland-Ivanov; James Jarvis; Ben Judd; Chris Morris; Jessica Ogden; Graham Rountwaite; Norbert Schoerner; Six Eight Seven Six; Ewen Spencer; Simon Thorogood.

¹⁸⁷ Farrelly, *Jam: Tokyo-London*, 115: «The Hiropon Factory is designed to promote the work of younger artists and that of Murakami himself and to disseminate creative activity through multiple editions, which are sold commercially. (...) Murakami expounds the theory that there is a resolutely 2-D decorative aesthetic that describes “what is Japan” and “what is the nature of this period I live in”».

De esta forma vemos cómo Murakami Takashi ha conseguido influir en el modo en el que el arte contemporáneo japonés era recibido e interpretado en la escena artística internacional. Aunque en el contexto de *JAM*, Murakami parece ser incluido como uno más dentro de la gran variedad de artistas japoneses, incluso no siendo resaltado como un artista individual, sino por medio de la Hiropon Factory, vemos cómo sus teorías van calando en el ámbito occidental, siendo tomado como un referente. Por ejemplo, en las palabras dedicadas al grupo de diseñadores Enlightenment, se puede leer en el catálogo de la exposición londinense: «A pesar de que Sugiyama se considera a si mismo como un ilustrador-diseñador, el artista de la Hiropon Factory, Takashi Murakami lo ha descrito como un artista Pop en la línea del pionero de la década de 1960 Tadanori Yoko».¹⁸⁸

Imagen 70. groovisions, Cartel de la exposición *JAM. Tokyo-London*, Barbican Art Gallery, 2001.

En efecto, en el catálogo de la exposición *Superflat* podemos leer cómo Murakami establece una conexión entre Enlightenment y Yokô Tadanori. Para Murakami en Japón no existían las bases para que surgiera un Pop Art en los años 60, del estilo de Richard Hamilton o Andy Warhol, porque, según el artista japonés, el Pop Art de los años 60 surgió en respuesta a dos cuestiones fundamentales, por un lado, la sociedad de consumo (modelos de producción y consumismo) que se consolidó, principalmente, en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, y por otro, una cuestión de resistencia a una sociedad de clases. Estas dos cuestiones no se daban en Japón en aquellos años. Para Murakami, el único artista que sí que tuvo el potencial para crear un arte de este tipo fue Yokô Tadanori, ya que su arte surgía de su conexión con el mundo de la subcultura, vinculado a una cultura *underground* teatral. Para Murakami, Yokô en su obra planteaba la posibilidad de un cuestionamiento de los conceptos de alta y baja cultura. El grupo Enlightenment, en su posicionamiento que alinea arte y publicidad, establece una conexión con los planteamientos de Yokô Tadanori, lo que le llevaba a Murakami a hablar de Sugiyama Hiro, uno de los miembros de Enlightenment, como «el Yokô Tadanori actual».¹⁸⁹ La conexión entre las propuestas de Murakami en el catálogo de la exposición *Superflat* y las propuestas de *JAM* está por tanto clara. Respecto a los diseñadores Groovisions, se

¹⁸⁸ *Ibid.*, 70: «Although Sugiyama thinks of himself as an illustrator-designer, Hiropon Factory artist, Takashi Murakami has described him as a Pop artist in the vein of the 1960s pioneer Tadanori Yoko».

¹⁸⁹ Murakami Takashi, «Enlightenment (Hiro Sugiyama)», en *Superflat* (Tôkyô: Madora Shuppan, 2000), 127.

destacaba en el catálogo de *JAM* cómo habían formado parte de la exposición de Murakami *Superflat* y que, en esta ocasión, se trataba de su primera aparición en una exposición en el Reino Unido. Por lo tanto, vemos cómo el proyecto iniciado por Murakami había logrado tener un impacto en la escena expositiva internacional.

En Julio de 2001 se inauguró la Cuarta Bienal Internacional de Arte Contemporáneo organizada por el centro de arte Site Santa Fe, bajo el título de *Beau Monde: Hacia un cosmopolitanismo redimido (Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism)*.¹⁹⁰ Para esta bienal el comisario David Hickey, se planteaba reflexionar sobre las convenciones que se habían establecido en las últimas décadas en el fenómeno de las bienales, que habían proliferado en lugares alejados de los centros destacados del arte, en muchas ocasiones, con un marcado carácter regional, como lo podría representar la propia Bienal de Santa Fe, una ciudad en el estado norteamericano de Nuevo México, con un marcado carácter multicultural.

En su tesis comisarial, Hickey afirmaba:

«Montar la exposición que yo quiero ver requiere rediseñar las prioridades de las exposiciones internacionales, como las bienales de SITE Santa Fe, en el modo en que han evolucionado en los últimos treinta años. En el ahora tradicional formato de las bienales, en un espacio “neutral”, de estilo moderno-internacional, tipo factoría-*kunsthall* (suelos de cemento, paredes blancas, techos industriales) se instalan obras de arte locales y *site-specific*, conformadas teóricamente por una retórica crítica que insiste en la primacía de lo local, los imperativos de la identidad grupal, y la ineludible lógica de la necesidad histórica. Como consecuencia, la mayoría de estas exposiciones internacionales podrían ser mejor descritas como exposiciones multiregionales en las que el único elemento internacional es la prevalencia de una estética post-minimalista. Es más, con la evolución de estas internacionales multiregionales, su atractivo y función se ha tornado cada vez más profesional, y el visitante de museos lego ha ido perdiendo prioridad de una forma gradual. Hoy, tales exposiciones son esencialmente muestras profesionales para los conservadores de museos y *kunsthallen* de todo el mundo, quienes llegan al lugar en busca de instalaciones artísticas certificadas para rellenar sus programas expositivos».¹⁹¹

El comisario quería dar importancia a las obras de arte por sí mismas, y no partir de una teoría o hipótesis inicial. Las posibles relaciones de significado e interpretación entre las obras debían surgir después, una vez dispuestas en las salas, que para esta bienal el comisario se

¹⁹⁰ Las fechas de la Bienal fueron 14 de julio de 2001 – 6 de enero de 2002.

¹⁹¹ Dave Hickey, “Beau Monde. Curatorial Statement & Exhibition Description”, Site Santa Fe, último acceso 7 de junio de 2015, <http://beaumonde.sitesantafe.org/>: «Mounting the exhibition that I want to see requires redesigning the priorities of international exhibitions, like the SITE Santa Fe biennials, as they have evolved over the last 30 years. In the now-traditional biennial format, a “neutral,” international-modernist, factory-kunsthalle space (concrete floors, white walls, industrial ceilings) is installed with site-specific, regional artworks theoretically informed by a critical rhetoric that insists upon the primacy of the local, the imperatives of group identity, and the ineluctable logic of historical necessity. As a consequence, most of these international exhibitions may be more properly described as multiregional exhibitions in which the only international element is the prevalence of post-minimalist aesthetics. Moreover, as these multiregional internationals have evolved, their appeal and function has become increasingly professional, and the secular museum visitor gradually deprioritized. Today, such exhibitions are essentially trade shows for the curators of museums and kunsthallen the world over, who arrive at the site in search of internationally certified art installations to fill out their exhibition schedules».

propuso convertir en un espacio singular, alejado de la idea tradicional de espacio expositivo. En este contexto, el comisario reunió obra de artistas de diferente origen, de distintas generaciones y con estilos muy diferenciados.¹⁹² Tal como quería plantear D. Hickey su labor como comisario, era la de crear las condiciones a partir de las cuales el espectador pudiera crear significados a partir de la contemplación de ese conjunto tan variado de obras. La confluencia en un mismo espacio de obras de tan distinta procedencia (generacional, estilística, geográfica) servía para poner en evidencia afinidades entre ellas. Había una intención, además, de que el público principal al que la bienal estaba dirigida fuera un público general, y no profesionales del sector de las artes visuales.¹⁹³ La elección de artistas, según el propio comisario, estaba basada más en cuestiones de impacto visual, y en re-introducir el concepto de belleza en el discurso del arte, más que en cuestiones conceptuales. Finalmente, con su revisión del sistema de las bienales, Hickey quería cambiar el foco, del internacionalismo al cosmopolitanismo.¹⁹⁴

El comisario quería adoptar un modelo cosmopolita más que un modelo global para su bienal. En este sentido su criterio para la selección de los artistas participantes radicaba en que, en su obra, se plasmara de una manera muy visual la influencia y confluencia de múltiples fuentes culturales:

«Uno debe presuponer que, al igual que la política y la economía, toda estética es local, competitiva e impura –el arte creado en y para centros locales adquiere atributos cosmopolitas para el beneficio competitivo local. (...) En un mundo cosmopolita de vecindarios contiguos con fronteras porosas, aquellos vecindarios en los que sus artistas y artesanos se apropian con más facilidad y adaptan cualidades exóticas suelen predominar. (...) El arte producido en Nueva York, Colonia, Tokio, Londres y Los Ángeles durante este período, lejos de manifestar una integridad autónoma, se define por su ávida impureza. Uno puede, por supuesto, estar en contra de este mestizaje argumentando que simultáneamente subvierte la autonomía del lugar, la autonomía de la cultura, y la autonomía del artista. La hipocresía inherente en el apoyo a un provincialismo global administrado internacionalmente, sin embargo, argumentan hacer lo contrario».¹⁹⁵

¹⁹² Los artistas fueron: Kenneth Anger, Jo Baer, Jeff Burton, James Lee Byars, Pia Fries, Gajin Fujita, Graft Design, Frederick Hammersley, Marine Hugonnier, Jim Isermann, Ellsworth Kelly, Josiah McElheny, Darryl Montana, Sarah Morris, Murakami Takashi, Nic Nicosia, Kermit Oliver, Jorge Pardo, Ken Price, Stephen Prina, Bridget Riley, Ed Ruscha, Alexis Smith, Jesús Rafael Soto, Jennifer Steinkamp y Jimmy Johnson, Jessica Stockholder, y Jane and Louise Wilson.

¹⁹³ Hickey, "Beau Monde. Curatorial Statement".

¹⁹⁴ Dave Hickey, "Beau Monde, Upon Reflection", en *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, ed. Dave Hickey (Santa Fe: Site Santa Fe, 2001), 73.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 74-75: «One must presume that, like politics and economics, all aesthetics are local, competitive, and impure –that art created in and for local venues acquires cosmopolitan attributes for local competitive advantage. (...). In a cosmopolitan world of contiguous neighborhoods with porous boundaries, those neighborhoods whose artists and tradesmen most readily appropriate and adapt exotic attributes tend to predominate. (...) Far from manifesting autonomous integrity, the art produced in New York, Cologne, Tokyo, London and Los Angeles during this period is defined by its acquisitive impurity. One may, of course, disapprove of this mongrelisation on the grounds that it simultaneously subverts the autonomy of place, the autonomy of culture, and the autonomy of the artist. The hypocrisies inherent in espousing an internationally administered global provincialism, however, argue against doing so».

En este contexto Murakami Takashi realizó una obra que fue encargada específicamente para este evento artístico.¹⁹⁶ Para el comisario, la obra de Murakami era interesante precisamente por su «impureza» o su hibridismo, la mezcla y el solapamiento de influencias, que es en lo que radica para Hickey, la idea de cosmopolitanismo:

«el artista japonés Takashi Murakami amolda las tradiciones de la escultura italiana, los cómics norteamericanos y las prácticas japonesas tradicionales. Ya que no estoy interesado en la pureza y la identidad, estoy interesado en el modo en que las culturas aprenden unas de otras, en el modo en que los artistas individuales acumulan influencias culturales. Una de las cosas interesantes es que el arte cosmopolita tiende a ser o más simple o más complejo que el arte mono-cultural, es decir, que el arte que expresa la identidad de una cultura sin influencias. A medida que se acumulan múltiples iconografías de culturas, como Murakami, o haces que el arte exista en ese punto abstracto en el que las culturas se intersectan, como [Bridget] Riley, se hace más complejo o más simple».¹⁹⁷

Imagen 71. Takashi Murakami, *Hyakki-Yagyou* (2001)

Imagen 72. *Beau Monde: Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, Cuarta Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Site Santa Fe, 2001.

Es decir, para Hickey la confluencia entre culturas y el enfoque cosmopolita tenía como resultado, por un lado, la creación de obras en las que se veía un proceso de ensamblado o bricolaje de las distintas influencias culturales, resultando en obras complejas; y por otro lado, otro tipo de obras que tendían a una simplicidad formal casi abstracta en la que se depuraba la obra al máximo, dejando presente aquellos puntos de conexión.¹⁹⁸ La obra de Murakami, para Hickey, era un claro ejemplo de la primera tendencia. Para el comisario, el arte cosmopolita,

¹⁹⁶ Instalación de Murakami: *Hyakki-Yagyou* (2001, vinilo, helio, plomo, Corian, adhesive para mural; dimensiones de la instalación: 5,63 x 4,57 x 2,28 m.)

¹⁹⁷ David Hickey, citado en Hunter Drohojowska-Philp, "It's a Beautiful World", *Artnet.com*, 16 de julio de 2001, último acceso 7 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp7-16-01.asp>: «Japanese artist Takashi Murakami accommodates the traditions of Italian sculpture, American cartoons and traditional Japanese practice. Since I am not interested in purity and identity, I'm interested in the way cultures learn from each other, the way individual artists accumulate cultural influences. One of the interesting things is that cosmopolitan art tends to be either simpler or more complex than mono-cultural art that is, art that expresses the identity of one culture without influences. As you accumulate a lot of the iconography of cultures, like Murakami, or make art exist at that abstract point at which cultures intersect like Riley, it is more complex or simpler».

¹⁹⁸ Dave Hickey, "Beau Monde, Upon Reflection", 79.

precisamente por su multiplicidad de implicaciones, tendía a incentivar el instinto interpretativo del espectador en detrimento de ideas preconcebidas e internalizadas. La labor del comisario, tal como se la había propuesto Hickey en esta Bienal, era precisamente favorecer este instinto interpretativo del espectador.

Otra de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami fue *My reality. Contemporary art and culture of Japanese animation*,¹⁹⁹ organizada por el Des Moines Art Center (Des Moines, Iowa), donde tomaba el relevo de la exposición antes mencionada, también organizada por el Des Moines Art Center, titulada *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and contemporary art*.²⁰⁰ Esta exposición tuvo una amplia itinerancia, y desde el 2001 hasta el 2004 pudo verse en distintos centros de arte en los Estados Unidos, entre ellos el Brooklyn Museum of Art, en Nueva York.²⁰¹

En esta exposición se pretendía abordar las sinergias existentes entre la cultura popular contemporánea norteamericana y japonesa, y su reflejo en la obra de 18 artistas, la mayoría nacidos en la década de los 60, que investigaban sobre la influencia de la animación japonesa y la tecno-cultura en el arte del momento.²⁰² El punto de partida de *My reality. Contemporary art and culture of Japanese animation* era ofrecer una aproximación de conjunto a la influencia que la cultura del *anime* había ejercido sobre el arte contemporáneo. Los comisarios trazaban la siguiente cronología: en primer lugar, el *anime* ejerció una influencia muy importante sobre diversos artistas japoneses que crecieron durante la década de 1960 y 1970 en Japón, en el Japón post-Hiroshima; la fuerza de la cultura del *anime* no se limitó sólo al territorio japonés, sino que, con la popularización de fenómenos como *Hello Kitty* o *Pokemon*, se extendió más allá de Asia llegando a Europa y los Estados Unidos; en la década de 1990, diversos artistas japoneses lograron consolidar su presencia en el panorama artístico internacional; finalmente, debido a estos dos

¹⁹⁹ Fue comisariada por Jeff Flemming y Susan Lubowsky Talbott.

²⁰⁰ Para profundizar en la recepción crítica de esta exposición ver: Kathryn Hixson, "Editorial. Modern Artists in the Early Part of the 20th Century", *New Art Examiner* (octubre, 2001): 17; Ken Johnson, "Art Review. The Innocent Yet Sinister Aspects of Japanese Animation", *The New York Times*, 24 agosto 2001, último acceso 6 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2001/08/24/movies/art-review-the-innocent-yet-sinister-aspects-of-japanese-animation.html?pagewanted=all&src=pm>; Dennis Raverty, "Visions from a sinking world: Japanese anime at the Des Moines Art Center", *New Art Examiner* 29, n°1 (septiembre-octubre, 2001): 52-57; Ned Higgins, "Cartoon Reality", *Artnet.com*, último acceso 6 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/magazine/reviews/higgins/higgins8-7-01.asp>.

²⁰¹ Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa (10 de febrero – 6 de mayo de 2001); The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York (28 de julio – 3 de octubre de 2001); The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio (24 de enero – 31 de marzo de 2002); Tampa Museum of Art, Tampa, Florida (21 de abril – 23 de junio de 2002); Chicago Cultural Center, Chicago, Illinois (13 de julio – 8 de septiembre de 2002); Akron Art Museum, Akron, Ohio (21 de septiembre de 2002 – 5 de enero de 2003); Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida (12 de abril – 15 de junio de 2003); Museum of Glass, International Center for Contemporary Art, Tacoma, Washington (12 de julio – 21 de septiembre de 2003); The Huntsville Museum of Art, Huntsville, Alabama (13 de octubre – 4 de enero de 2004).

²⁰² "My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation. Press", Brooklyn Museum of Art, 2001, último acceso 6 de junio de 2015, http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1201/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation#.

últimos aspectos mencionados, se produjo la influencia de la cultura del *anime* en el arte contemporáneo.²⁰³

Según el catálogo de la exposición, el objetivo de esta muestra colectiva era explorar:

«la noción de la realidad comunal o personal inventada que funciona como una vía de escape de circunstancias sociales contemporáneas. Tanto para los artistas asiáticos como occidentales que participan en esta exposición, el escape resulta de la fantasía y el juego, ya sea por medio de un coche atómico diseñado para sobrevivir a un holocausto nuclear o por medio de una evasión más abarcadora hacia la historia, la tradición o la cultura popular. ¿Qué realidad empleas para sobrevivir? ¿Qué fantasía creas para satisfacer tus necesidades? Mi realidad, tu realidad –todo es tan solo una ilusión».²⁰⁴

En el catálogo de la exposición se destacaba el hecho de que para una generación de artistas japoneses el *anime*, una entre las distintas manifestaciones de la subcultura japonesa, representaba la realidad paralela que les permitía escapar de la realidad. El *anime*, el manga y los demás géneros de la cultura popular contemporánea de Japón (videojuegos, música pop, la publicidad, la moda), representaban un elemento tan persistente en la vida de estos artistas (y de muchos japoneses) desde la infancia hasta la edad adulta, que era la realidad en la que se inspiraban para crear sus obras.

Para Jeff Flemming, uno de los autores del catálogo de esta exposición, los artistas incluidos representaban en sus obras mundos imaginarios y alternativos a la realidad acuciante, basándose en un sentido propio o compartido de dicha realidad. El elemento lúdico es el que les permitía sobrevivir tanto al presente como al futuro distópico.²⁰⁵ Estos artistas tenían en común su inspiración en el mundo de la animación como un medio para escapar de la realidad. Los artistas exploraban:

«el concepto de la noción inventada de realidad comunal o personal que funciona como una avenida de escape de las circunstancias sociales contemporáneas. Tanto para los artistas asiáticos como occidentales que participan en la exposición, la escapatoria deriva de la fantasía y el juego (...)».²⁰⁶

El mundo de la cultura popular japonesa, no sólo representado por el manga y el *anime*, sino también por la música, la cultura *otaku*, el mundo de la publicidad y la moda, son un reflejo de la sociedad contemporánea y están dotados de un fuerte carácter lúdico y fantástico. A su vez,

²⁰³ Susan Lubowsky Talbott y Judith Richards, "Foreword. Acknowledgments", en *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, Jeff Fleming, Susan Lubowsky Talbott y Murakami Takashi (Des Moines, Iowa; Des Moines Art Center; New York: Independent Curators International, 2001), 9; Fleming, "My reality", 16.

²⁰⁴ Fleming, "My Reality", 15: «*My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation* explores the notion of the invented communal or personal reality that functions as an avenue of escape from contemporary social circumstances. For both the Eastern and the Western artists participating in the exhibition, escape derives from fantasy and play, whether through an atomic car designed to survive a nuclear holocaust or a more encompassing retreat into history, tradition, or popular culture. What reality do you use to survive? What fantasy do you create to meet your needs? My reality, your reality – it's all just an illusion».

²⁰⁵ *Ibid.*, 40.

²⁰⁶ *Ibid.*, 15: "the notion of the invented communal or personal reality that functions as an avenue of escape from contemporary social circumstances. For both the Eastern and the Western artists participating in the exhibition, escape derives from fantasy and play (...)".

se resaltaba el hecho de que muchas manifestaciones de la cultura popular japonesa tienen su origen en distintas manifestaciones culturales de Occidente (norteamericanas).

Según los organizadores, la exposición estaba dirigida a un público que podía estar familiarizado con el aspecto más comercial del *anime*, pero no con sus ramificaciones en el mundo del arte contemporáneo, por lo tanto un público de amplio espectro: desde un sector del público menos familiarizado con propuestas artísticas más rompedoras, a un público más entendido.²⁰⁷ Por lo tanto, tenía un afán divulgativo.

Además de la obra de Murakami Takashi,²⁰⁸ en esta exposición se incluía obra de los artistas japoneses Mori Mariko, Nara Yoshitomo, Yanobe Kenji, Chiezo Taro, Kato Mika, Mr. (Masakatu Iwamoto) y Torimitsu Momoyo. En contraposición con estos artistas japoneses se incluía la obra de artistas principalmente norteamericanos, quienes reflejaban en sus creaciones de ese momento preocupaciones o sensibilidades semejantes.²⁰⁹ Estas sinergias, sin duda habían sido propiciadas por la llegada del *anime* y del *manga* a Estados Unidos con gran fuerza a partir de la década de los 80 y 90 del siglo pasado. Tanto los artistas japoneses como occidentales reunidos en esta exposición compartían una serie de elementos en su obra, temáticas y elementos estilísticos que derivaban de la cultura del *anime* y del *manga*: la tecnología futurística, los androides, las criaturas fantásticas, los paisajes post-apocalípticos, los roles de género, el consumismo, la estética de lo mono o una cierta tendencia a la planaridad.²¹⁰

En el catálogo de la exposición se incidía en cuestiones que habían sido planteadas en la década de los 90 en el análisis e interpretación de Japón y su cultura, y que eran continuadas a principios de los 2000: por un lado, el hibridismo y por otro, el carácter singular de la cultura japonesa.

J. Fleming, en su capítulo del catálogo, destacaba el carácter híbrido de la sociedad contemporánea japonesa, carácter híbrido que se fundamentaba en la importante influencia que Occidente había ejercido en Japón desde finales del siglo XIX, momento en el que el país se formó como un Estado moderno. Esta influencia occidental se había tornado en americanización después de la Segunda Guerra Mundial, y se apuntaba a que esta fusión de culturas había creado un sentimiento de ansiedad y de inquietud, ideas que ya habían sido destacadas anteriormente por otros autores²¹¹:

²⁰⁷ Lubowsky Talbott y Richards, "Foreword. Acknowledgments", 9.

²⁰⁸ En esta exposición se expusieron dos obras de Murakami: *DOB in the Strange Forest* (1999) y *Smooth Nightmare* (2001).

²⁰⁹ Estos artistas eran: Matthew Benedict (Conneticut, 1968), Lee Bul (Corea, 1964), James Esber (Cleveland, 1961), Inka Essenhigh (Pensilvania, 1969), Micha Klein (Holanda, 1964), Miltos Manetas (Atenas, 1964), Paul McCarthy (Salt Lake City, 1945), Richard Patterson (Inglaterra, 1963), Tom Sachs (Nueva York, 1966) y Charlie White (Philadelphia, 1972).

²¹⁰ Fleming, "My Reality", 18.

²¹¹ Louise Dompierre, *The Age of Anxiety*. (Harbourfront Centre: Power Plant Contemporary Art Gallery, 1995); Matsui, "New Japanese Painting", 8-13.

«en una nación devastada por la guerra, América se convirtió en el modelo, y el capitalismo y las empresas impulsadas por el consumo de mercancías florecieron. Sin embargo, esta fusión no fue fácil, propiciando el conflicto en la mente japonesa, lo que, a su vez llevó a la explosión cultural que define en la actualidad a la cultura popular».²¹²

Es decir, el origen de esa cultura popular no es japonés, sino americano, y debía ser situado en las producciones de Disney, Warner Brothers o de Max y Dave Fletcher. Sin embargo, esa dependencia se tornó en el origen de una fuerte oleada de creatividad en el campo de la cultura popular y la subcultura en Japón, dando lugar a una manifestación singular y propia de la cultura japonesa.²¹³ Otro aspecto que compartían todos los artistas reunidos en esta exposición era su ejercicio de apropiación de personajes de animación, en numerosos casos de *anime*.

Murakami Takashi era señalado como la figura clave en esta tendencia. De Murakami se señalaba su deuda con Andy Warhol y con la pintura tradicional japonesa, su habilidad para aunar el arte con el espectáculo, la cultura popular y el mundo empresarial y comercial. De hecho, en su texto, Fleming recogía algunos de los planteamientos de Murakami Takashi, por ejemplo, su idea del juego como un mecanismo de supervivencia (*play as a survival mechanism*), concepto que fue definido por el artista en su definición del movimiento *Superflat*.²¹⁴ Otro aspecto señalado por Fleming, y que es tomado de Murakami, es el señalar la fusión de la cultura popular con distintas formas de espectáculo (*entertainment*) como algo propiamente japonés. También, su afirmación de que la imposición cultural norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial, (la adopción del modelo americano, el capitalismo y la economía basada en el consumo) produjo tensión y conflicto en la sociedad japonesa, conflicto del que surge la explosión de creatividad que caracteriza a la cultura popular japonesa.²¹⁵

Murakami Takashi era destacado, dentro este grupo de artistas japoneses que compartían intereses, inquietudes y sensibilidades, como una figura central, de la que se destacaba el carácter híbrido en su habilidad para fusionar culturas, por ejemplo, en el origen del personaje Dob, para fusionar arte y entretenimiento, o en sus vínculos con el mundo de Andy Warhol:

«como Warhol, Murakami ve el proceso creativo como una empresa comunal que refleja la sociedad. Haciendo de DOB una empresa capitalista y vinculándolo al entretenimiento y a la cultura popular, crea sus propios objetos comerciales. Sin embargo, se siente orgulloso de las técnicas y las cualidades formales de la pintura tradicional de Japón, como por ejemplo, la planitud de la superficie pictórica y el uso exquisito de la línea y la composición».²¹⁶

²¹² Fleming, "My Reality", 15: «In the war-devastated nation, America became the model, and capitalism and commodity-driven enterprises flourished. The merger was uneasy, however, creating conflict in the Japanese mind, and this in turn led to the creative explosion that now defines Japanese popular culture».

²¹³ *Ibid.*, 15.

²¹⁴ Murakami, "A Theory of Super Flat", 15.

²¹⁵ Fleming, "My Reality", 15.

²¹⁶ *Ibid.*, 36: «Like Warhol, Murakami sees the creative process as a communal enterprise reflecting society. Making DOB a capitalist enterprise and attaching it to entertainment and popular culture, he creates his own commercial objects. Yet he takes pride in traditional Japanese painting techniques and formal qualities, such as the flatness of the picture plane and an exquisite use of line and composition».

También se destacaba el papel de Murakami animando a otros artistas japoneses a realizar obras con estos intereses.

La importancia que los comisarios otorgaban a la figura de Murakami Takashi como figura clave en la proyección internacional de la cultura del *anime* y su expansión al mundo del arte queda reflejada en el hecho de que Murakami fue el único artista que aportó un texto para el catálogo, texto titulado *Impotence Culture – Anime*. Esto responde al efecto producido por la exposición comisariada por Murakami *Superflat* que, como ya se ha mencionado, pudo verse en Estados Unidos en el año 2000. De hecho, algunos de los artistas incluidos en *My reality. Contemporary art and culture of Japanese animation* había participado en dicha exposición: Yoshitomo Nara y Mr. (Masakatu Iwamoto).²¹⁷ Vemos cómo en este texto Murakami continúa algunas de las ideas que habían sido teorizadas por él en su exposición *Superflat*, y que continuará desarrollando en dicho proyecto hasta su exposición final, *Little Boy. The Art of Japan's Exploding Subculture*. En su texto *Impotence Culture – Anime* Murakami destacaba que el anime, una manifestación cultural esencialmente japonesa pero de origen occidental, se había convertido en una realidad extremadamente compleja, ya que estaba estrechamente relacionada con otros géneros de la subcultura, como el manga o los videojuegos. Para Murakami, el ímpetu creativo que buscaba inspiración en este mundo, y que el artista veía en

Imagen 73, 74, 75. *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation.* Vista de instalación, The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York, 2002.

²¹⁷ Kenji Yanobe sería incluido por Murakami en la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005).

una tendencia principalmente en Asia de esos años, era tan válido como el deseo de captar la belleza de un paisaje o un desnudo.²¹⁸

En este texto Murakami continuaba incidiendo en las cuestiones planteadas en su exposición *Superflat*, y que continuará en sus siguientes exposiciones del proyecto *Superflat*: la importancia del fenómeno *amateur* en la cultura del manga y del *anime*, su capacidad de incidir en la propia industria y de ejercitar un cambio en esta, el surgimiento de la cultura *otaku* etc. Además, insistía de nuevo en la idea de que todas estas cuestiones referidas al mundo de la cultura popular japonesa eran el resultado de un Japón que, tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la ocupación norteamericana, se convirtió en una sociedad impotente, es decir, incapaz de desprenderse de la influencia cultural (política y económica) de los Estados Unidos. En este ambiente de «imposición» cultural, fue el mundo de la subcultura el que fue cobrando fuerza siendo capaz de crear obras como mecanismo de escape y con una personalidad propia. La fuerza de esta subcultura es tan fuerte que, Murakami señalaba, incluso artistas que podrían encuadrarse en el campo de las Bellas Artes se han visto arrastrados por su fuerza.²¹⁹

La pervivencia de las bombas atómicas en la memoria quedaba reflejada en la exposición en la obra de muchos de los artistas japoneses: los efectos de la mutación y transformación como resultado de la radiación, por ejemplo en los champiñones *kawaii* en la obra de Murakami (*DOB in the Strange Forest*, 1999; *Smooth Nightmare*, 2001), los dos conejos hinchables de un tamaño enorme de la obra de Torimitsu Momoyo (*Somehow I don't feel comfortable*, 2000) o las esculturas móviles de Chiezo Taro, mitad plátano mitad cordero (*Lamb Bananas*, 1994); las esculturas de Yanobe Kenji, que nos hablan, con un toque de humor, sobre la supervivencia ante un eventual desastre nuclear (*Survival Gacha-pon*, 1998; *Atom Car White*, 1998; *Survival Racing Car*, 1997); o las obras de Mori Mariko, de un marcado carácter futurista, que nos pueden hablar de un estado de la humanidad posterior a una destrucción nuclear (*Last Departure*, 1996). En todas estas obras, el miedo o la amenaza ante la destrucción nuclear, es suavizado por medio de distintos recursos como el humor o la estética *kawaii*.

En su texto Murakami defendía la legitimidad de que el mundo de la cultura popular contemporánea y la subcultura se tornaran en inspiración para el mundo del arte, tal y como, por ejemplo, la naturaleza lo había sido en distintos momentos de la historia del arte:

«el deseo de entender aunque sea solo una parte del profundo bosque cultural del *anime* es para mí, quizá sorprendentemente, una motivación tan pura y creativa como el impulso

²¹⁸ Murakami Takashi, "Impotence Culture – Anime", en *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, Jeff Fleming, Susan Lubowsky Taibott y Murakami Takashi (Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center; New York: Independent Curators International, 2001), 58.

²¹⁹ *Ibid.*, 66.

artístico por captar la belleza de un paisaje o de un desnudo con los rudos instrumentos del arte».²²⁰

Bajo el complejo y variado mundo de la cultura contemporánea popular de Japón el artista detectaba un trasfondo muy oscuro, resultado de lo acontecido en la sociedad japonesa desde la Segunda Guerra Mundial y los años de la posguerra. Murakami transmitía una visión negativa de su país y su cultura, retratándolo como una nación debilitada, dominada por un sentimiento de impotencia tras la derrota, la subsiguiente ocupación norteamericana, y los años de desarrollo económico, bajo el auspicio de los Estados Unidos. Según el artista, el mundo del *anime* y de la subcultura japonesa, especialmente a partir de la década de 1970, comenzó a abordar, desde el punto de vista de la ficción y la ciencia ficción, este malestar que estaba estrechamente ligado al sentimiento traumático que dominó la sociedad japonesa tras la Segunda Guerra Mundial y su desenlace: «sin embargo, bajo ese llamativo estímulo del *anime* se encuentra la sombra del trauma de Japón tras la derrota en la Guerra del Pacífico».²²¹ A través del *anime* y del manga, muchos jóvenes japoneses (según Murakami) encontraron una válvula de escape psicológica para esa sensación de frustración, trauma o impotencia en la que la sociedad japonesa estaba sumida. Murakami, en su texto, se mostraba pesimista acerca de la superación de este sentimiento de trauma e impotencia:

«*otaku* y anime, los pilares de la cultura de la impotencia post-derrota de Japón, se apoyan en ese rico sustrato y (al contrario que Disney) en el lado oscuro de los sueños-hechos-realidad. Con esto a modo de armas, se han hecho con un enorme mercado del entretenimiento y lo están convirtiendo en un profundo bosque cultural, atrayendo y cautivando incluso a artistas con su potencial. *Otaku* y anime han sido apropiados como un mecanismo de escape de la realidad tipo Disney. Sin embargo continúan creciendo, y lo seguirán haciendo en el futuro, como una cultura de la impotencia».²²²

Todas las cuestiones reflejadas en este texto escrito por Murakami Takashi anticipan las premisas de la última exposición del proyecto *Superflat*, titulada *Little Boy. The Arts of Japans Exploding Subculture*, celebrada en el año 2005.

A pesar de que una de las premisas de la exposición era la de analizar la influencia del manga y del *anime* japonés sobre artistas occidentales, analizando la obra de los artistas no-

²²⁰ *Ibid.*, 58: «Yet the desire to understand even a part of the deep cultural forest of anime is to me, perhaps surprisingly, as pure and creative a motivation as the artistic drive to capture the beauty of a landscape or a nude with the rough tools of the art».

²²¹ *Ibid.*, 58: «Yet behind the flashy titillation of anime lies the shadow of Japan's trauma after the defeat of the Pacific War. The world of anime is a world of impotence».

²²² *Ibid.*, 58: «The pillars of Japan's postdefeat culture of impotence, *otaku* and *anime* rely on that rich soil and (unlike Disney) the dark side of dreams-made-real. With these as their weapons, they have seized an enormous entertainment market and are developing into a deep cultural forest, attracting and enticing even fine artists with its potential. *Otaku* and anime have been appropriated as Disneyesque escape mechanism from reality. Yet they continue, and will continue in the future, to grow as a culture of impotence».

japoneses incluidos en la muestra, esa influencia no parecía reflejarse de un modo claro y evidente. Este aspecto fue señalado en algunas de las críticas realizadas sobre la exposición.²²³

Quizá debamos entender esa influencia como algo más sutil. El elemento que comparten tanto los artistas asiáticos como los occidentales representados en la exposición es la presencia en sus obras del juego, el escapismo, la tecnología futurística; estos elementos son interpretados como intrínsecos a la cultura contemporánea popular japonesa y, para J. Flemming, los artistas occidentales de la exposición han recibido de una forma directa o indirecta esta influencia, debido a la popularización de esta manifestación cultural japonesa en Occidente.²²⁴ Algunos de estos artistas se apropian de personajes de animación, tanto japonesa como occidental: Hello Kitty²²⁵, Sailor Moon²²⁶, los enanitos de Blancanieves de Disney²²⁷; otros crean personajes inspirados claramente en el mundo del manga y el *anime*, como el propio Murakami Takashi, Nara Yoshitomo o Mr. Otros artistas se inspiran en el mundo de los videojuegos y de la música pop, o introducen elementos futuristas y fantásticos, propios de la ciencia ficción. También la estética de lo mono, presente en el *anime*, ha sido adoptada no sólo por artistas japoneses (Murakami o Nara), sino también occidentales, como McCarthy.

Otra de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami fue *Form Follows Fiction*, que pudo ser vista en Turín en el año 2001.²²⁸ Esta exposición pretendía reflexionar sobre distintas tendencias artísticas que se habían desarrollado en la última década y que parecían tener un rasgo común: el deseo de los artistas de trabajar en la zona intermedia que separaba/unía la ficción y la realidad. En este sentido, podía relacionarse con la exposición *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, aunque en este caso no se trataba de poner el foco exclusivamente sobre la relación entre el arte y el mundo de la animación.

En *Form Follows Fiction* se proponía reflexionar sobre cómo cada vez más la realidad y la ficción parecían estar más unidas, confundándose cada vez más. En la presentación de la exposición, se resaltaba cómo un elemento decisivo en este proceso lo constituía Internet y los nuevos medios tecnológicos que, entre otros aspectos, facilitaban la creación de realidades virtuales que permitían desarrollar múltiples, y ficticias, personalidades a un mismo individuo. En el mundo de lo real, cada vez estaban cobrando mayor presencia el espectáculo, el

²²³ Ken Johnson, "Art Review. The Innocent Yet Sinister Aspects of Japanese Animation", *The New York Times*, 24 agosto 2001, último acceso 6 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2001/08/24/movies/art-review-the-innocent-yet-sinister-aspects-of-japanese-animation.html?pagewanted=all&src=pm>.

²²⁴ Fleming, "My reality", 22.

²²⁵ Tom Sachs, *Super Dynamite Soul* (1998).

²²⁶ Taro Chiezo, *Angry Girl* (1996). *Sailor Moon* es un manga muy popular creado por Takeuchi Naoko en 1992.

²²⁷ Paul McCarthy, *Dwarf Head*, 2000.

²²⁸ Esta exposición pudo verse en Castello di Rivoli. Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, entre el 17 de octubre de 2001 y el 27 de enero de 2002. El comisario fue Jeffrey Deitch.

entretenimiento o el simulacro. Los artistas seleccionados para esta exposición²²⁹ eran ejemplo de cómo muchos artistas en la década anterior habían construido en su producción artística universos estéticos personales en los que la distinción entre lo real y lo artificial, o entre la vida y el espectáculo, eran difusas, ofreciendo por ello un incisivo comentario sobre el mundo contemporáneo.²³⁰ No se percibía un estilo dominante en las propuestas de estos artistas, ni la consolidación de un nuevo «ismo», sino una diversidad de aproximaciones y estilos que, sin embargo parecían tener intereses semejantes en cuanto al contenido de sus propuestas:²³¹

«Los artistas más influyentes de la pasada década están construyendo sus propios universos estéticos a través de su obra, universos en los que uno pierde la noción del límite entre lo artificial y lo real. Algunos de estos artistas crean estructuras artísticas que intersecan con la vida cotidiana, empujando a su audiencia hacia el espacio entre ficción y hecho. Otros artistas crean mundos ficticios en donde pasado, presente y futuro se reducen en uno, y donde los iconos de la historia del arte y los detritos de la cultura contemporánea popular tienen la misma relevancia. Otros crean sistemas ficticios que funden elementos de realidad y de fantasía».²³²

En este sentido, es interesante aquí aportar la interpretación ofrecida en este catálogo sobre la obra de la artista japonesa, Mori Mariko, que también participaba en esta exposición:

«Mariko Mori ha construido su propio mundo etéreo a partir de tradiciones pictóricas tanto japonesas como occidentales, y de la historia del arte y la cultura popular. Mori flota en su reino de fantasía como una diosa sobrenatural. Parece haberse transformado en una figura sintética, muy alejada de la vida de una artista de Nueva York real. Su imagen pública es la fusión de una sacerdotisa y un superhéroe de manga, sagrada y profana. Al igual que un número de cautivadores artistas de su generación, invita al espectador a adentrarse en su mundo estético personal».²³³

Indudablemente, Murakami Takashi encajaba perfectamente en estas cuestiones planteadas por el comisario J. Deitch en el catálogo: con su universo personal, en el que el espectáculo y la fantasía tienen un papel dominante; un mundo ficticio en el que las referencias a la historia del arte y a la cultura popular se fundían, al igual que el pasado, el presente y el

²²⁹ En total fueron 21 artistas, incluyendo a Murakami: Franz Ackerman, Amy Adler, Doug Aitken, Cai Guo-Qiang, Gregory Crewdson, Vanessa Beecroft, John Currin, Olafur Eliasson, Pierre Huyghe, Kurt Kauper, Toba Khedori, Matthieu Laurette, Margherita Manzelli, Mori Mariko, Tim Noble & Sue Webster, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Piplotii Rist, Matthew Ritchie, Kara Walker.

²³⁰ Giorgio Verzotti, "Form Follows Fiction", Castello Di Rivoli, último acceso 6 de junio de 2015, <http://www.castellodirivoli.org/en/mostra/form-follows-fiction-forma-e-finzione-nellarte-di-oggi/>.

²³¹ Jeffrey Deitch, "If It Doesn't Fit, You Must Acquit!", en *Form Follows Fiction*, por Jeffrey Deitch, (Milano: Charta, 2001), s.p.

²³² *Ibid.*: «The most influential artists of the past decade are constructing their own aesthetic worlds through their work, worlds in which one loses one's grasp of the border between the artificial and the real. Some of these artists create artistic structures that intersect with everyday life, pushing their audience into the gap between fiction and fact. Other artists create fictional worlds where past, present and future are collapsed into one and where art historical icons and the detritus of contemporary popular culture have equal relevance. Others are creating elaborate fictional systems that fuse elements of reality and fantasy».

²³³ *Ibid.*: «Mariko Mori has constructed her own ethereal world out of both Japanese and Western pictorial traditions and out of both art history and popular culture. Mori floats above her fantasy domain as an otherworldly goddess. She appears to have transformed herself into a synthetic figure, far removed from the life of an actual New York artist. Her persona is a fusion of a priestess and manga superhero, sacred and profane. Like a number of the most compelling artists of her generation, she invites the viewer to enter her personal aesthetic world».

futuro.²³⁴ Es interesante la mención hecha aquí por Deitch a la ausencia de un nuevo «ismo», ya que precisamente Murakami buscó darse a conocer y consolidarse en el panorama internacional del arte con la definición de *Superflat* como un «ismo» japonés».

Esta tendencia a la creación de mundos ficticios, en los que el espectador era invitado a adentrarse, compartida por parte de estos artistas en la década de 1990, había surgido en paralelo a la misma tendencia a la confusión entre realidad y ficción en el mundo de la política, la información, los negocios, el entretenimiento, y la cultura en general. De hecho se percibía una cada vez mayor influencia de la publicidad, las relaciones públicas y del entretenimiento, a todos los niveles, incluido el mundo del arte contemporáneo. Este aspecto era ensalzado en la obra de Murakami Takashi:

«la conexión entre la realidad artificial de la cultura contemporánea japonesa y las tradiciones artísticas de Japón, ha inspirado la obra de Murakami Takashi. Tiene un título de Doctor en la tradicional pintura *Nihonga*, además de familiaridad entusiasta con el mundo de fantasía de los *otaku*, habitado por fanáticos del cómic manga y los videos. Expande el concepto de lo que un artista hace para abarcar los roles de teórico cultural, promotor y empresario. Su obra representa el desdibujamiento de la línea entre fantasía y realidad, en el arte y la vida, tanto en la cultura japonesa tradicional como contemporánea».²³⁵

En el ámbito de las galerías de arte, en el año 2001 Murakami participó en una exposición colectiva en la Galería Stephen Friedman, en Londres. En ella, bajo el título de *Jap in a Box (Japo en una caja)* se presentaba obra pictórica reciente de seis artistas japoneses: Kuwahara Masahiko, Mr., Nara Yoshitomo, Ochiai Tam, Sugito Hiroshi y Murakami Takashi. Según los organizadores, estos artistas compartían el incorporar en su obra elementos de su propia tradición cultural con influencias occidentales, como reflejo de la sociedad híbrida posmoderna japonesa.²³⁶ Por ejemplo, el artista conocido por Mr. se situaba en un espacio intermedio, y por tanto híbrido, entre la marginalidad de los *otaku* y el reconocimiento de un artista, creando obras que se encontraban a caballo entre el arte y el *hobby*. Nara Yoshitomo, por su parte, creaba obras en las que coexistían múltiples elementos: lo humano y lo animal, la ternura y la violencia, lo angelical y lo diabólico.²³⁷ En el caso de Murakami:

«emplea el vocabulario del manga y el *anime* japonés para resaltar las contradicciones de la cultura japonesa, particularmente las complicaciones que surgen de su encuentro con

²³⁴ En la exposición se pudieron ver dos obras de Murakami: *Hiropon*, 1997 (Fiberglass, acrylic, oil, iron, 70 x 44 x 39 in. Private Collection. Courtesy Blum and Poe); *Second Mission Project Ko² (Human Type)* (1999-2000. Óleo, acrílico, resina sintética, fibra de vidrio y hierro). En el catálogo: detalle y vista de instalación.

²³⁵ Deitch, "If It Doesn't Fit", s.p.: «The link between artificial reality of contemporary Japanese culture and Japan's artistic traditions has inspired the work of Takashi Murakami. He has a doctoral degree traditional *Nihonga* painting in addition to an enthusiastic familiarity with the *otaku* fantasy world inhabited by manga comic and video fanatics. He expands the concept of what an artist does to encompass the roles of cultural theorist, impresario and entrepreneur. His work involves the blurring of the line between fantasy and reality in art and in life in both traditional and contemporary Japanese culture».

²³⁶ "Jap in a Box", Stephen Friedman Gallery, último acceso: 6 de junio de 2015, <http://www.stephenfriedman.com/exhibitions/past/2001/jap-in-a-box/>

²³⁷ *Ibid.*

Occidente. También toma del legado de las estrategias del Pop Art y del arte conceptual, y ha creado DOB, su propio dibujo animado hibridizado (reminiscente de creaciones Disney y del japonés Astro Boy). Emplea a Dob en sus pinturas y esculturas». ²³⁸

Entre diciembre de 2001 y febrero de 2002 Murakami participó en la exposición colectiva *Kyozon*, en la ciudad canadiense de Kamloops (Columbia Británica). La exposición fue organizada por el Centro de Arte Kamloops, con ayuda económica donada por el gobierno japonés al Canada Council for the Arts, uno de cuyos objetivos es promocionar el estudio, producción y disfrute de las artes. Es interesante la participación económica del gobierno japonés, lo que nos habla de la política de difusión e internacionalización de las artes promovida desde Japón, a la que se ha referido en el primer capítulo.

Los artistas incluidos en la exposición además de Murakami fueron: Ishidate Taichi, Kinoshita Hidehiro, Kubo Takao, Mori Mariko, Takahashi Rika, Satoru Tamura y Yamamoto Kaori. De entre todos ellos, Murakami fue el artista mejor representado, con 10 obras, en comparación con la media de 1 o 2, de los demás artistas, aunque todas las obras de Murakami fueron obra gráfica de formato pequeño. ²³⁹

La exposición pretendía ofrecer una perspectiva sobre la especificidad del arte japonés contemporáneo, y los artistas seleccionados lo fueron por «haber explorado las enigmáticas cuestiones sobre identidad, lugar y cultura popular, prestando especial atención a la síntesis de Oriente y Occidente, así cómo sus propias posiciones dentro de este complejo panorama». ²⁴⁰ Vemos por tanto cómo las cuestiones que ha ido planteando Murakami en su labor comisarial habían ido calando, y cómo el artista figura a la cabeza de ese nuevo movimiento artístico que él propugnaba. Sin embargo, es necesario mencionar que ninguno de los artistas con los que aparece aquí agrupado Murakami habían sido incluidos en la exposición *Superflat*.

El título de la exposición, *Kyozon*, se refería al término japonés cuyo significado es coexistencia (きょうぞん, 共存). ²⁴¹ Según el catálogo de la exposición: «la fusión o unión de cosas opuestas». ²⁴² Estos opuestos aludían a la experiencia de la interculturalidad en el mundo global, a comienzos del siglo XXI, en el que se sentía la amenaza de la homogeneización. En el caso japonés, según la comisaria de la exposición Susan Edelstein, la experiencia de la interculturalidad era abiertamente manifiesta, con la mezcla de la cultura tradicional japonesa, la

²³⁸ *Ibid.*: «Murakami uses the vocabulary of Japanese manga and anime to highlight the contradictions of Japanese culture, particularly the complications that arise from its encounter with the West. He also draws on the legacy of Pop and Conceptual Art strategies, and has created DOB, his own hybridised cartoon character (reminiscent of Disney creations and the Japanese Astro Boy). He uses DOB in his paintings and sculptures».

²³⁹ 7 serigrafías, y 3 impresiones laser a color.

²⁴⁰ Jann LM Bailey, "Foreword", en *Kyozon*, ed. Trish Keegan (Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002): 35: «The artists represented in *Kyozon* have explored the enigmatic issues of identity, place, and popular culture with careful consideration of the synthesis of East and West, as well as their own positions within this complex landscape».

²⁴¹ *Denshi Jisho*, Online Japanese Dictionary.

²⁴² Susan Edelstein, "Preface: Rigid Borders, Porous Boundaries", en *Kyozon*, ed. Trish Keegan (Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002), 37.

cultura contemporánea japonesa y la cultura contemporánea occidental.²⁴³ Vemos reflejada en el planteamiento de la exposición esa idea del hibridismo, como resultado de la interculturalidad, un hibridismo que produce una sensación de «extraña (in)comodidad».²⁴⁴ Ese proceso de hibridización cultural ponía en cuestión, según Edelstein, la supuesta amenaza de la homogeneización cultural (entendida como occidentalización):

«A pesar de que sin duda alguna existe un intercambio Oriente/Occidente, un cierto grado de transformación tiene lugar en el proceso. Aunque puede que la globalización esté haciendo que el público occidental y oriental se familiarice con la cultura de cada uno, muchas cosas son transformadas en la transferencia entre culturas, lo que es contrario a la idea de la homogeneización y comprensión global».²⁴⁵

Otro aspecto al que se refería el título *Kyozon* era al de la mezcla de dos tendencias en el trabajo de los artistas de la exposición (como representantes de una tendencia más generalizada en la obra de los artistas japoneses más jóvenes), que era la fusión de tendencias más progresivas o de vanguardia, con elementos que claramente remitían al arte japonés premoderno, cuyo resultado eran obras muy variadas (en la temática, formato, materiales, etc.) como reflejo de la rica y diversa historia cultural de Japón.²⁴⁶ Los distintos enfoques y perspectivas planteados por los artistas de *Kyozon* sin embargo compartían un componente en su obra, que era el de la identidad y los problemas a los que se veía sometida por la situación en que estaba sumido Japón a principios del siglo XXI:

«los puntos de vista contemporáneos de los artistas ofrecen distintas perspectivas, que coexisten todas ellas bajo el paraguas de la identidad, y que intentan trabajar al margen de la corriente dominante o corporativa de la sociedad japonesa. Explorando los conflictos y las contradicciones que se encuentran en la actualidad en la cultura japonesa, estos jóvenes artistas crean, a través de sus obras, un punto de partida para el debate. Admitiendo la recesión de la economía, las estructuras que se desmoronan, y el continuado y restrictivo desequilibrio de género, los artistas desafían los rígidos límites de la cultura japonesa».²⁴⁷

Los artistas seleccionados para esta exposición colectiva eran vistos como representativos de una nueva generación de artistas que, formados en el contexto de los años 90, habían incorporado una temática de lo cotidiano en su obra a la que, en numerosos casos, dotaban de un

²⁴³ *Ibid.*, 37.

²⁴⁴ *Ibid.*, 37.

²⁴⁵ *Ibid.*, 39: «While there is no doubt that an East/West exchange exists, a certain amount of transformation occurs in transit. While globalization may be making Western and Eastern audiences familiar with each other's culture, a great deal is altered in the transfer between cultures, contrary to the idea of homogeneization and global compression».

²⁴⁶ "2002 Exhibitions. *Kyozon*", Kamploops Art Gallery, último acceso 11 de junio de 2015, <http://www.kag.bc.ca/2002.htm>.

²⁴⁷ *Ibid.*: «The contemporary viewpoints of the artists provide differing perspectives, all co-existing under the umbrella of identity and attempting to work outside mainstream or corporate Japanese society. Exploring the conflicts and contradictions currently found in Japan's culture, these young artists create, through their works of art, a starting point for discussion. Recognizing an economy in recession, crumbling infrastructures, and the ever-restricting gender imbalance that exists for women, the artists push the rigid boundaries of Japanese culture».

contenido crítico sobre la sociedad japonesa contemporánea. De todos ellos, se destacaba la figura de Mori Mariko y Murakami Takashi, como artistas ya plenamente establecidos, en cuya obra se asumía plenamente, y con todas sus complejidades, el carácter híbrido de la cultura japonesa contemporánea.²⁴⁸ Para el Profesor Kimura Yoichi, el hecho de que Murakami pasara gran parte del tiempo en Nueva York, le brindaba la posibilidad de mirar hacia su cultura, y criticarla, con cierta distancia:

«Describe su personaje de cómic insignia, DOB, como una representación de los aspectos negativos de la sociedad japonesa. DOB es atractivo en la superficie, pero carece del significado y entendimiento de las cuestiones importantes de la vida. Murakami tanto critica como se aprovecha de la obsesión japonesa por el *anime* (dibujos animados) y el *manga* (cómic), beneficiándose de la popularidad de DOB llevándole al ámbito del arte elevado, y simultáneamente inmortalizándole en forma de muñecos de peluche, alfombrillas para ratones de ordenador y camisetas».²⁴⁹

Esta idea de que Murakami se «aprovecha» y «se beneficia» de la cultura contemporánea japonesa está en línea con la tesis que se defiende en esta tesis. Murakami se apropia de distintos aspectos de la cultura japonesa (ya sea contemporánea o pre-moderna), para emplearlos de una forma instrumentalizada como parte de su estrategia. Pero no sólo de aspectos de la cultura japonesa, sino como ya se ha mencionado, realiza constantes referencias al arte occidental. Esta estrategia no sólo está dirigida hacia el público japonés sino también el occidental. Para ello dota a sus obras de múltiples niveles de significado, que pueden contribuir a hacer su obra más entendible a ambos públicos.

Un aspecto que se resaltaba en esta exposición era precisamente el de la importancia de la cuestión identitaria en el arte japonés como resultado de la confrontación de lo occidental con lo autóctono. Un rasgo que se destacaba de la obra de los artistas que participaron en *Kyozon* fue el de su reflejo del carácter híbrido de la cultura contemporánea japonesa. Para generaciones anteriores a la de Murakami, esta presencia de lo occidental, y especialmente lo norteamericano durante y tras los años de la ocupación, había representado un problema de identidad:

«a finales de la década de 1960 Japón tenía problemas con su identidad como sujeto “colonizado” por Occidente, asimilando la obligada modernización e industrialización occidental que estaba en contradicción con los valores tradicionales. Fuertes revueltas estudiantiles tuvieron lugar, en protesta por la ocupación americana y la política de los militares japoneses. Algunos artistas de esa generación definieron su “japonesidad”

²⁴⁸ Kimura Yoichi, “Kyozon”, en *Kyozon*, ed. Trish Keegan (Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002), 45.

²⁴⁹ Kimura, Yoichi. “Kyozon.” In *Kyozon*, ed. Trish Keegan. Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002, 45. «He describes his signature cartoon figure, DOB, as a representation of the negative aspects of Japanese society. DOB is outwardly appealing, but lacks meaning and understanding of life’s greater issues. Murakami both critiques and exploits the Japanese obsession with *anime* (animation) and *manga* (cartoons), capitalizing on the popularity of DOB by taking him into the realm of high art and simultaneously immortalizing him in the form of plush dolls, mouse pads, and T-Shirts».

sorteando la frontera entre una tradición japonesa más estática y la latente influencia de Occidente». ²⁵⁰

Este conflicto identitario surgido ante la hibridización de la cultura y el arte japonés, según el catálogo de la exposición, parecía haber sido superado en la generación de artistas que aparecían representados en esta exposición. El carácter híbrido de la cultura japonesa era plenamente asumido por estos artistas que ya no estaban obligados a seguir unos dictámenes impuestos desde fuera, sino que a través de su obra reflejaban una toma de conciencia del constante tira y afloja, y la complejidad del intercambio transcultural característico en el que estaba sumido el mundo a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. ²⁵¹ La obra de estos artistas revelaba otro aspecto importante: no sólo Japón estaba sujeto a influencias norteamericanas, sino que también se podía percibir una fuerte influencia japonesa en los Estados Unidos. Este flujo cultural en ambos sentidos, planteaba cuestiones de autenticidad y propiedad. ²⁵²

Murakami era resaltado en esta exposición como el artista que había alcanzado un mayor reconocimiento, tanto en Japón como en el extranjero, llegando ya a ser a principios de la década de 2000 una celebridad. El reconocimiento de Murakami en el extranjero era indudablemente consecuencia, tal como se destacaba en el catálogo, de su proyecto curatorial *Superflat*. ²⁵³ En este sentido, cabe destacar cómo en este catálogo se destacaba una de las cuestiones ya mencionadas en esta tesis en el capítulo 2: en numerosas ocasiones los artistas japoneses han obtenido el reconocimiento a su labor en Japón tan sólo una vez que lo han obtenido en el extranjero. En cierto modo esta realidad reflejaba todavía una cierta dependencia del arte japonés contemporáneo respecto del occidental, desvelando las todavía vigentes relaciones de centro-periferia en el campo del arte: «para muchos artistas japoneses un factor de validación de la carrera, sugiere cierto grado de falta de respeto o comprensión local». ²⁵⁴ En este contexto era entendida la labor curatorial de Murakami quien, por medio de su exposición *Superflat* había ofrecido a los jóvenes creadores que participaron en dicha exposición itinerante un mayor acceso, no sólo a un público occidental, sino también al público japonés. El viaje de ida a Occidente, en su regreso, traía como consecuencia un mayor reconocimiento en Japón: «como un *manager* benevolente, ayudó a que estos artistas ganaran en credibilidad en Japón al itinerar la exposición

²⁵⁰ Kevin Ei-ichi De Forest, "KYOZON - Co-Dependence - New Japanese Artists," en *Kyozon*, ed. Trish Keegan (Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002), 57: «the late 1960s saw a Japan that was struggling with its identity as a "colonized" subject to the West, coming to terms with necessary Western modernization and industrialization that was at odds with traditional values. Enormous student riots occurred in protest of the American occupation and Japanese military policy. A number of artists of that generation defined their "Japaneseness" as negotiating the borderline between a more static Japanese tradition and the impending influence of the West».

²⁵¹ *Ibid.*, 60.

²⁵² "2002 Exhibitions. *Kyozon*", Kamloops Art Gallery.

²⁵³ De Forest, "KYOZON", 58.

²⁵⁴ *Ibid.*, 56: «as a career-validating factor for many artists in Japan, it suggests a certain local lack of respect or comprehension».

en Estados Unidos». ²⁵⁵ Murakami era presentado como el líder de un nuevo movimiento formado por un grupo de jóvenes artistas que habían creado un híbrido, aquel formado por la mezcla entre arte contemporáneo y cultura de masas. En esta ocasión no se situaba este híbrido cultural en la estela dejada por Andy Warhol, sino en un aspecto de la cultura japonesa pre-moderna, tal y como había sido apuntada por Murakami ya con *Superflat*: que esa distinción entre alta y baja cultura, o arte elevado y arte comercial, en Japón había sido importada tras la apertura a Occidente en el siglo XIX: «quizá la necesidad de esa distinción pueda ser considerada una presunción por parte de la vanguardia occidental, ya que Murakami argumentará que Hokusai, uno de los más celebrados grabadores del siglo XIX, en realidad trabajaba en un ámbito muy comercial». ²⁵⁶

En línea con esta cuestión, se destacaba ya en este catálogo el aspecto extremadamente mercantilista de la obra de Murakami, que según K. E. De Forest, estaba dirigida hacia un público japonés joven, inmerso en una economía de consumo muy competitiva. ²⁵⁷ Esta afirmación no es del todo correcta. Es necesario realizar aquí una aclaración respecto a este aspecto que, indudablemente, forma parte de la obra de Murakami. Cuando se habla del desdibujamiento de los límites entre alta y baja cultura, o bellas artes y cultura popular de masas, parece darse por sentado que el público al que aspira llegar Murakami no entiende tampoco de estas distinciones. Realmente este no es el caso. Aunque en las obras de Murakami veamos la inclusión de una temática relacionada con la cultura popular, el artista a través de su empresa, crea productos dirigidos a públicos totalmente distintos. Las «bellas artes» no se funden con las «artes populares»: los grandes cuadros, esculturas o instalaciones que ha realizado el artista están dirigidas indudablemente a un público especializado en arte, que es el único que realmente puede permitirse pagar las cantidades desorbitadas que alcanzan sus creaciones en el mercado del arte: grandes coleccionistas, instituciones privadas, museos, etc; su obra gráfica indudablemente es accesible para un coleccionista ligeramente más modesto. Son los otros productos que crea, incorporando la misma temática que incorpora a su obra, el llamado *merchandising* (llaveros, muñequitos, camisetas, etc.) la que pudieran estar dirigidos a un público joven. En este sentido Murakami se aprovecha de la cultura de mercado ligada a la cultura popular, en la que junto al producto principal (sea un videojuego, una película, un cómic, etc.) se desarrollan muchos otros productos de *merchandising*, que buscan incrementar los beneficios a gran escala, muy por encima de las ganancias que el producto original, por si solo, pudiera conseguir. En cuanto al público occidental, tal y como se argumenta en esta tesis, para Murakami es muy importante llegar a un

²⁵⁵ *Ibid.*, 58: «as a benevolent manager, he helped these artists gain credibility in Japan by touring the show abroad in the United States».

²⁵⁶ *Ibid.*, 58: «Perhaps the need for that distinction could be considered a Western avant-garde conceit, as Murakami will argue that Hokusai, one of Japan's most celebrated printmakers from the nineteenth century, was in fact working in a highly comercial realm».

²⁵⁷ *Ibid.*, 58.

público muy amplio, para ello recurre a aspectos que puedan resaltar su «japonesidad», intentando capitalizar el atractivo que la cultura japonesa continúa teniendo en el imaginario colectivo occidental. En la actualidad, la cultura popular japonesa ha obtenido un gran reconocimiento y tiene una gran presencia en Occidente. Murakami busca beneficiarse de este hecho en su estrategia artístico-comercial, fundiendo indudablemente estas alusiones, con otras a la cultura tradicional japonesa, que tenían un lugar más asentado en el imaginario colectivo occidental.

En cuanto al contexto en el que se había desarrollado la obra de Murakami en los años 90 y principio de los 2000, el de la era post-Hirohito, en el catálogo se situaba la obra de Murakami como una reflexión y crítica a la sociedad japonesa contemporánea, especialmente el hiperconsumismo. El vínculo de las obras de Murakami con la cultura *otaku* era visto como la otra cara de la moneda de lo *kawaii*.²⁵⁸ Frente a esta estética (dulce, *naive*, inocente) que, tal y como se señalaba en el catálogo, se había desarrollado en el reinado de Hirohito,²⁵⁹ el lado más oscuro de la sociedad japonesa, el mundo de los *otaku* que, en su intento de apartarse de la sociedad, reflejaban «un sentido sintomático de depresión, un deseo de escapar a un mundo de fantasía alejado de las presiones sociales de la realidad japonesa».²⁶⁰

Tras este análisis pormenorizado de la actividad expositiva de Murakami Takashi en la escena internacional del arte, entre los años 2000 y 2001, queda claro cómo en el contexto del inicio del proyecto *Superflat*, el artista logra consolidar su presencia por medio de su participación en exposiciones, tanto en Europa como por todos los Estados Unidos, exposiciones que en muchos casos coinciden en el tiempo. Realmente, en el tiempo que antecedió a la llegada de la exposición *Superflat*, y hasta la finalización de dicha muestra a finales de 2001, Murakami Takashi tuvo una intensísima agenda expositiva, tanto en Estados Unidos como Europa. Por lo tanto, aunque su presencia en la exposición *Superflat* no destacara como artista del resto de creadores reunidos allí, su labor como comisario y teórico en dicha exposición, junto con su actividad expositiva sin duda contribuyeron a que su presencia en la escena internacional del arte fuera cada vez más ubicua, y en paralelo sus obras fueron revalorizándose.

²⁵⁸ *Ibid.*, 58.

²⁵⁹ En este sentido, se relaciona esta interpretación con aquella referencia de Nanjō Fumio del reinado de Hirohito como un reinado de la monada («rule by cuteness»), mencionado en capítulos anteriores.

²⁶⁰ *Ibid.*, 58: «a symptomatic sense of depression, a desire to escape into a realm of fantasy far from the realities of Japan's social pressures».

4.3 El viaje de vuelta a Japón: la exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?*

En este contexto se organiza una importante exposición individual del artista en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. Aunque, esta tesis se quiere poner el foco sobre la proyección de Murakami en Occidente, se ha considerado oportuno analizar esta exposición ya que se puede considerar como parte de su estrategia, pero también reflejo de un aspecto común sufrido por los artistas japoneses: es el éxito internacional (en Occidente), lo que les brinda el éxito y el reconocimiento en su propio país.

Debemos volver aquí a las palabras del artista antes mencionadas en las que explicaba su estrategia: «Primero, conseguir el reconocimiento in situ (Nueva York). Incluso, ajustar el condimento según las necesidades del lugar». Vemos por lo tanto cómo con la exposición *Superflat* y toda la actividad expositiva paralela desarrollada por el artista, éste consiguió su primer objetivo: conseguir el reconocimiento internacional de su obra. Ya se ha analizado, en este capítulo y el anterior, el modo en que Murakami adaptó su obra «a las necesidades del lugar», es decir, a los dictámenes del panorama artístico internacional.

Murakami se había propuesto triunfar primero en Nueva York y, una vez logrado el éxito, regresar a Japón para obtener también allí el reconocimiento: «Con este reconocimiento a modo de paracaídas, aterrizaré de vuelta en Japón. Ajustar los condimentos ligeramente hasta que sean japoneses. O quizás, modificar las obras por completo para ajustarlas al gusto japonés».²⁶¹ En este sentido debemos entender la exposición organizada en el Museum of Contemporary Art Tokyo en el año 2001 titulada *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?*,²⁶² y que coincidió en el tiempo con la itinerancia de la exposición *Superflat* en Estados Unidos.²⁶³ Esta exposición pretendía ser la primera gran retrospectiva del artista japonés, y en ella se pudieron ver 100 obras de las más representativas del artista, incluyendo pintura, escultura, serigrafías, inflables, figuritas de coleccionista, etc.²⁶⁴

En el prólogo del catálogo se explicaba cuales eran las razones de peso para organizar una exposición tan importante de este artista:

²⁶¹ Murakami, "Life as a Creator", p.131.

²⁶² El título hacía referencia a una canción de un grupo de rock japonés llamado Quruli (くゝり), titulada LV-30, en la que el estribillo final repetía: «Should I summon, open the door, heal, or die?». Para la letra de esta canción en japonés, y su traducción al inglés, ver: Murakami Takashi. *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?* (Tôkyô: Kaikai Kiki, Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001), 16.

²⁶³ Esta exposición pudo ser vista en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio entre el 25 de agosto y el 4 de noviembre de 2001.

²⁶⁴ Para la lista completa de obras ver: Murakami Takashi, *Murakami Takashi - Summon Monsters?*, 150-153.

«Este año, el primero del siglo XXI, estamos especialmente satisfechos de presentar la obra de Takashi Murakami, un artista que ha logrado reputación mundial por innovar con audacia en el lugar intermedio entre la cultura popular y el arte contemporáneo. (...) Este trabajo finalmente le mereció máximas alabanzas tanto en casa como en el extranjero como una forma de arte pop que reflejaba el estado actual de la cultura japonesa. En la segunda mitad de la década de 1990, Murakami comenzó a recibir oportunidades para mostrar su obra en el extranjero, y en la actualidad es visto como un artista representativo de su generación, tanto a nivel internacional como en Japón. Ha logrado también atención por otras actividades que sugieren nuevas posibilidades para el arte futuro, organizando un grupo de jóvenes artistas, Hiropon Factory, para desarrollar nuevo talento, y publicando sus opiniones provocativas sobre el arte y la cultura japonesa en su libro *Superflats*».²⁶⁵

Podemos ver reflejado en esta breve presentación cómo el objetivo de Murakami había sido logrado. Es principalmente su reconocimiento internacional el que le abre las puertas a ser objeto de una importante retrospectiva en su propio país, en uno de los museos de arte contemporáneo más importantes de Japón. Quizá para suavizar el hecho de que sea el reconocimiento internacional lo que le otorga credibilidad, el museo presenta la obra de Murakami como un artista que está anticipando el futuro o abriendo nuevas vías para el arte contemporáneo en el nuevo milenio, es decir, está innovando y quizá en el futuro sean otros artistas internacionales los que le sigan a él. Por todas estas razones, Murakami Takashi era considerado como un artista que merecía esta gran retrospectiva. El catálogo de la exposición, traducido al inglés, garantizaba la difusión internacional.

Imagen 76. Cartel de la exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?* en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (2001), diseñado por groovisions.

Imagen 77. Catálogo de la exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?* en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (2001), diseñado por groovisions

²⁶⁵ Museum of Contemporary Art, Tokyo, "Foreword", en *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Murakami Takashi (Tôkyô: Kaikai Kiki, Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001), 2: «This year, the first of the twenty-first century, we are especially pleased to present the work of Takashi Murakami, an artist who has gained a world-wide reputation for boldly breaking new ground in the interval between popular culture and contemporary art. (...) This work eventually earned high praise at home and abroad as a form of pop art reflecting the current state of Japanese culture. In the latter half of the 1990s, Murakami began receiving opportunities to show his work overseas, and at present he is seen as a representative artist of his generation internationally as well as in Japan. He has also gained attention for other activities that suggest possibilities of future art, organizing a young artists' group, Hiropon Factory, to develop new talent and publishing his provocative views on Japanese art and culture in the book SUPERFLAT».

La exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?* en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio es muy relevante. Este museo había sido inaugurado seis años antes y se había caracterizado por la organización de exposiciones de artistas occidentales como, por ejemplo, Andy Warhol, Mark Rothko, Cindy Sherman, David Hockney o Jasper Jones, entre otros. En el museo se habían organizado exposiciones de artistas japoneses como Nakanishi Natsuyuki²⁶⁶ (1996), On Kawara (1997), Morimura Yasumasa (1998), Yayoi Kusama (1999) o Araki Nobuyoshi (1999). Todos estos artistas eran artistas plenamente reconocidos, tanto en Japón como en el panorama internacional. El hecho de que Murakami fuera objeto de una exposición en este museo es, por tanto, relevante y demuestra cómo, tras el reconocimiento obtenido por la exposición *Superflat*, tanto su obra como su figura eran ya plenamente reconocidas.

Es necesario destacar dos aspectos de esta exposición y de su catálogo.²⁶⁷ Por un lado el papel que adopta Murakami con este proyecto, erigiéndose en maestro o guía para los jóvenes artistas japoneses. Por otro lado, en el catálogo el artista da voz a muchos de sus colaboradores en la Hiropon Factory. Este papel de Murakami como mentor de jóvenes artistas será llevado un paso más allá con la feria GEISAI que organiza dos veces al año en Tokio, y en la que busca dar un espacio para que artistas que están comenzando su carrera puedan exponer su obra, sin necesidad de tener una galería, y darse a conocer.

En el catálogo, en un breve texto, Murakami se dirigía a los lectores y visitantes de la exposición, adoptando el papel del artista que ya ha alcanzado el reconocimiento de su obra y ofrece su experiencia a los jóvenes artistas japoneses que buscan iniciar una carrera en el complicado mundo del arte. En este sentido Murakami buscaba convertirse en un maestro, un *sensei*:

«Este libro se concibió especialmente para la gente joven interesada en las cosas bellas. Dedicar tu vida al arte es una elección muy complicada de tomar, pero en el descubrimiento y la creación de la belleza hay recompensas que superan con creces las dificultades. Esta colección fue organizada de tal modo que presentara, de la forma más clara posible, la teoría técnica y los conceptos que hemos cultivado a lo largo de nuestro trabajo artístico. Quizá sea de alguna utilidad como fundamento sobre el que puedas construir tus propias creaciones. Tómate tu tiempo y disfruta».²⁶⁸

Como ya ha sido esbozado previamente, un joven artista japonés que decidía dedicarse profesionalmente al mundo del arte contemporáneo, se encontraba frente a un panorama lleno

²⁶⁶ Nakanishi Natsuyuki fue miembro integrante del grupo Hi Red Center.

²⁶⁷ El diseño del catálogo, tanto la portada como el diseño interior, así como el cartel de la exposición corrió a cargo del colectivo Groovisions.

²⁶⁸ Murakami, *Murakami Takashi - Summon Monsters?*, 3. "This book was made especially for young people with an interest in beautiful things. Devoting your life to art is a difficult Choice to make, but in the discovery and creation of beauty there are rewards that far surpass the hardships. This collection was arranged in such a way as to present, in as clear a manner as possible, the technical theory and concepts we have cultivated throughout our artwork. Perhaps it will be of some use as a foundation upon which you can build your own creations. Take your time, and enjoy".

de complicaciones, dificultades por las que pasó el propio Murakami. Por ello destaca su afán por erigirse como mentor o guía de los jóvenes artistas japoneses, ofreciendo en este catálogo una explicación pormenorizada, y acompañada de un importante corpus de imágenes, del largo y complejo proceso de creación de sus tres líneas de trabajo más importantes en aquel momento: el proyecto *otaku*, el proyecto Dob y el proyecto de creación de personajes. Sobre estas tres líneas de trabajo, el artista nos ofrece información visual muy detallada: desde los primeros esbozos, rápidos y a mano alzada plasmando la inmediatez de la idea original, a bocetos más elaborados, algunos a mano, otros digitalizados, en los que vemos la evolución de sus obras desde la idea primigenia hasta la obra final. Murakami nos ofrece también detalles como las cartas de colores, detallando con precisión qué colores y dónde se aplican, o también imágenes de las obras en medio del proceso creativo. Resulta interesante el modo en que queda reflejado uno de los aspectos característicos de su producción artística: la serialización y la transformación de los distintos personajes.

El catálogo estaba dividido en cinco capítulos. En el primero, bajo el epígrafe de *Summon Monsters (Invoca los monstruos)*, el artista presentaba sus tres grandes proyectos artísticos hasta la fecha. Por un lado las figuras tridimensionales, a las que el artista se refiere aquí como su proyecto *otaku*; en segundo lugar, su proyecto sobre Dob; y finalmente, su proyecto más amplio de creación de personajes. Es interesante analizar las páginas de este capítulo, porque en ellas queda reflejado, de una manera muy visual, la complejidad de estos proyectos y el modo de operar de Murakami en cuanto a la realización de obras.

El proyecto *otaku* incluía algunas de las esculturas que causaron mayor impacto en la escena internacional del arte, y que indudablemente contribuyeron a consagrar al artista. Son aquellas esculturas en las que el artista se apropió de la estética de la cultura *otaku*, materializándola en grandes esculturas que evocaban las figuras que estos fans japoneses coleccionaban y atesoraban. Obras como *Hiropon, My Lonesome Cowboy, Miss Ko²*, y *Second Mission Project Ko²*. El proyecto sobre las figuras *otaku*, tal como explicaba Murakami en el catálogo, había surgido con la idea de analizar la cultura *otaku* a fondo, como una investigación sobre el deseo que generaban los personajes de *anime* en los *otaku*, y el hecho de que trasladaran ese deseo hacia las figuritas que representaban sus personajes en tres dimensiones.²⁶⁹ En las páginas dedicadas a este proyecto *otaku* quedaba muy bien reflejado visualmente cómo este proyecto, y el modo de operar de Murakami, iba más allá de recrear las típicas esculturitas tan valoradas por los *otaku* a una escala mucho mayor. Estas grandes esculturas subvertían, precisamente por su gran tamaño, la naturaleza de las pequeñas figurillas atesoradas por los *otaku*. Por otro lado, también se diferenciaban de ellas por el hecho de que el personaje representado no era tomado de ningún *anime*, sino que había sido creado por el artista, imitando la estética característica y la estereotipada

²⁶⁹ *Ibid.*, 19.

e hiper-sexualizada representación de la figura femenina. Junto con estas grandes esculturas, el artista produjo cuadros de pequeño formato, en los que aparecían estas figuras femeninas flotando en fondos monocromos; por ejemplo, el cuadro *Miss ko²*, en el que el mismo personaje de la gran escultura aparece representada sobre un fondo gris (*Miss ko²*, 1996, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 100 x 100 cm.). Además de estas esculturas y pinturas, que podían encuadrarse en el ámbito de las bellas artes, Murakami y su equipo desarrollaron otro tipo de productos, también integrados en el proyecto *otaku*, pero que pertenecían más al mundo del *merchandising* o del coleccionismo. Por ejemplo, las figurillas que representaban los mismos personajes de las grandes esculturas y los lienzos, pero en tamaño mucho menor, y que pertenecían al mundo de las figurillas de coleccionista, similares a las que coleccionaban los *otaku*, por ejemplo la figurilla *Miss ko²* que medía 53,2 x 14,5 x 21,5 cm., fechada en 1996, que venía empaquetada en su pequeña caja. Además se diseñaron kits de modelos a escala, en resina, para ser ensamblados y coloreados por el comprador, algo que también es habitual en la cultura *otaku*; también cuadros de pequeño formato; de nuevo de la misma serie, *Project ko²*, kit de modelaje, escala 1/5, 1998, serie de 50.²⁷⁰

Respecto al personaje Dob, Murakami afirmaba en el catálogo que su creación y diseño respondió a su deseo de:

«investigar el secreto de la supervivencia en el mercado, es decir, el carácter universal de personajes como el Ratón Mickey, el Puercoespín Sonic, Doraemon, Miffy, Hello Kitty, y sus copias producidas en Hong Kong. Dob empezó con ese propósito, pero con el tiempo ha evolucionado para convertirse en mi propio arte personal».²⁷¹

En el catálogo de la exposición, se ofrecían numerosísimas imágenes pertenecientes al proyecto Dob, en las que, por medio de esbozos iniciales, dibujos preparatorios, apuntes, ideas, obras en medio del proceso de elaboración, pantones de color, u obras ya finalizadas, se podía ver la evolución del personaje y sus múltiples transformaciones, desde el año 1993 hasta el 2001.²⁷²

Finalmente, en la última sección del primer capítulo, Murakami presentaba los demás personajes que fueron apareciendo, y continúan haciéndolo, en su obra a partir de su trabajo para el proyecto *otaku* y el proyecto Dob:²⁷³ Kaikai y Kiki, sus flores, Time Bokan, los ojos de medusa, etc. de nuevo ofreciendo, de una manera visual, información sobre el proceso de creación de estos personajes y cómo son digitalizados en una base de datos, clasificados, con datos como

²⁷⁰ *Ibid.*, 2000, 22-25.

²⁷¹ *Ibid.*, 26: «I set out to investigate the secret of the market survivability, that is to say, the universality of the characters such as Mickey Mouse, Sonic the Hedgehog, Doraemon, Miffy, Hello Kitty and their knock-offs produced in Hong Kong. The DOB began with that purpose, but over time has evolved to become my own personal art».

²⁷² *Ibid.*, 27-44.

²⁷³ *Ibid.*, 46.

colores, posiciones, tamaños, etc. proceso que facilita el proceso de producción de las obras de Murakami por parte de sus ayudantes.

El segundo capítulo, titulado *Open the door? (¿Abrir la puerta?)* se incluían dos textos de dos autores distintos. Por un lado, un texto escrito por Minami Yusuke, en esos momentos Conservador en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, y por otro, Michael Darling, Conservador Ayudante en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Estos dos autores ofrecían claves para la comprensión de los distintos niveles de significación comprendidos en las creaciones de Murakami, ya que, tal como explicaba Y. Minami:

«(...) se puede ver cómo embebido en las aparentemente brillantes obras *Superflat*, con su total ausencia de profundidad, hay una variedad de contextos culturales, políticos, sociales, históricos relativos a las relaciones entre arte elevado y subcultura, entre Japón y América, entre arte contemporáneo y arte tradicional japonés, entre arte y capitalismo. Si ponemos estos contextos dentro de un paréntesis y fingimos ignorarlos, la fuerza de la superficie de alta calidad y súper plana se hace muy evidente, pero en el momento en que abordamos esos contextos, el cuadro comienza a dejar entrever infinitos significados».²⁷⁴

Por su parte Michael Darling se refiere también a la multiplicidad de niveles de significado en las obras de Murakami, que él situaba en su gran conocimiento del pasado artístico, tanto el japonés como el occidental, por un lado, y por otro su habilidad para conectar su obra con los lenguajes del presente, por medio de su recurso a la cultura popular contemporánea:

«(...) prácticamente no hay otro artista que haya sido capaz de entretener con tanto éxito profundos intereses históricos y sociológicos con el zumbido superficial de la dinámica de consumo más puntera, como lo ha hecho Murakami. El proyecto de Murakami, de hecho, se ha hecho tan sofisticado, con tantos niveles, y complejo que es casi imposible separar lo nuevo de lo viejo, lo real de lo sintético, la crítica de la apreciación».²⁷⁵

M. Darling ilustra esta multiplicidad de significados con el proyecto Dob, un claro ejemplo de cómo las obras del artista japonés son más complejas de lo que pudieran parecer a simple vista, con sus colores planos, su carácter gráfico y su repetición de motivos. Por un lado Darling destacaba la mutabilidad del personaje y del producto Dob, que se materializa en objetos clasificables como objetos artísticos (desde pinturas, esculturas o grabados) y en otros vinculados a la cultura de consumo (figurillas de coleccionista, llaveros o camisetas). Esta diversificación,

²⁷⁴ Minami Yusuke, "Takashi Murakami Strikes Back", en *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Murakami Takashi (Tôkyô: Kaikai Kiki / Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001), 61: «(...) it can be seen that embedded in the apparently vivid *Superflat* works, with their total absence of depth, are a variety of cultural, political, social and historical contexts concerning the relationships between high art and subculture, between Japan and America, between contemporary art and traditional Japanese art, between art and capitalism. If we place these contexts within brackets and pretend to ignore them, the strength of the high quality, super flat surface is most apparent, but the moment we summon up these contexts, the picture starts to hint at endless meanings».

²⁷⁵ Michael Darling, "past+present=future", en *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Murakami Takashi (Tôkyô: Kaikai Kiki / Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001), 65: «(...) there is almost no other artist who has been able to so successfully weave together deep historical and sociological interests with the superficial buzz of cutting-edge consumer dynamics than Murakami. Murakami's project, in fact, has become so sophisticated, multi-layered, and complex that it is nearly impossible to separate the new from the old, the real from the synthetic, the critique from the appreciation».

para Darling, era consecuencia de la apropiación por parte del artista de uno de los mecanismos del mundo de mercado: el recurso a un producto nunca predecible y siempre cambiante. Por otro lado, la estética del personaje, remitía a la estética *kawaii* vinculada al universo de baratijas que se comercializan y que están inspiradas en el mundo de los dibujos animados, muy presente en Japón.²⁷⁶

Por otro lado, la estética vinculada al mundo de los dibujos animados escondía, según las palabras de Darling, una realidad más compleja vinculada al pasado más reciente de Japón y sus relaciones con Occidente, principalmente Estados Unidos:

«El Sr. Dob insinúa una enrevesada cadena de eventos que se inicia con la ocupación americana de Japón después de la Segunda Guerra Mundial, la introducción de dibujos animados americanos (principalmente Disney) en Japón, la asimilación japonesa de los estilos americanos de animación a su propia y distintiva cultura de animación, la continuada occidentalización de Japón hasta la década de 1980 y 1990 (incluyendo una continuada, y algunos dirían ominosa, presencia de Disney en Japón y otros lugares), y la reintroducción en el arte por Murakami de imágenes basadas en los dibujos animados, de un modo similar al Pop americano de la década de 1960. Esta genealogía simplificada comienza a sugerir la complejidad del toma y daca entre Oriente y Occidente en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial (...).»²⁷⁷

Esta complejidad en las relaciones entre Oriente y Occidente, o Japón y Estados Unidos, según Darling quedaba perfectamente reflejada en algunas obras del proyecto Dob que fueron creadas por Murakami con reminiscencias del estilo pictórico *Nibonga*. Obras como *727* o *And then and then and then and then and then*, de mediados de la década de 1990. En ellas Murakami combinaba la figura de Dob, con su estilo gráfico perfectamente visible (líneas nítidas, colores planos, estética de los dibujos animados) con un tratamiento de los fondos vinculados a esta escuela pictórica japonesa. De esta forma Murakami ponía en evidencia un fenómeno parecido al de la influencia norteamericana en el *anime* japonés: la adaptación de una influencia foránea a la idiosincrasia nacional, apuntando a cuestiones vinculadas con la identidad nacional y cultural del Japón contemporáneo:

«Al igual que el Sr. Dob proviene de un complicado linaje que es por un lado celebrado como un producto cultural original japonés –a saber, *anime* y manga –y una importación occidental, también la práctica de *nibonga* plantea problemas sobre autenticidad cultural. El extraño matrimonio de *nibonga* entre antiguas técnicas pictóricas y lo último en puntos de vista occidentales para formar un estilo pictórico nacional es, como mínimo, artificioso

²⁷⁶ *Ibid.*, 65-66.

²⁷⁷ *Ibid.*, 66: «Mr. DOB hints at a convoluted chain of events that begins with American occupation of Japan after World War II, the introduction of American (chiefly Disney) cartoons to Japan, the Japanese assimilation of American cartoon styles into their own distinctive cartoon culture, the continuing westernization of Japan into the 1980s and 1990s (including a continued, some would say ominous, presence of Disney in Japan and elsewhere), and the reintroduction of cartoon-based imagery to art by Murakami in a manner similar to American Pop artists of the 1960s. This simplified genealogy begins to suggest the complexity of the social and cultural give-and-take between East and West in the Post-War period (...).»

pero resulta perfectamente adecuado para las preocupaciones de Murakami sobre colonialismo e identidad nacional».278

En general ambos textos resumían cuestiones que se habían barajado sobre el artista japonés y sus propuestas, por lo que estos textos dentro del catálogo de la gran retrospectiva de Murakami suponían un estado de la cuestión en aquel momento. Por otro lado, recogían muchas de las cuestiones que había tratado el propio Murakami en su catálogo *Superflat*.

En su texto, Minami Yusuke afirmaba de una manera clara el carácter estratégico de la carrera de Murakami, estrategia por medio de la cual ha buscado insertar sus obras, las obras de un artista japonés, dentro de la escena internacional del arte, enmarcándolas dentro del contexto artístico contemporáneo occidental y la tradición artística japonesa. Esta idea no era valorada desde un punto de vista negativo:

«Murakami es muy consciente de su propio éxito. Ha formulado un programa para guiarle en su carrera con el único propósito de convertirse en famoso en la escena internacional del arte, particularmente en América/Europa, y es preciso decir que ha conseguido su objetivo con creces».279

En general, en ambos textos se vuelve a repetir la dinámica de asociar las propuestas de Murakami con el arte contemporáneo occidental, principalmente el Pop Art y el Expresionismo Abstracto, y por otro lado, con la tradición artística japonesa pre-moderna, y con la cultura contemporánea popular. Estas eran cuestiones que se habían ido consolidando en la interpretación de la obra de Murakami, y que habían quedado finalmente consolidadas por él mismo en la exposición *Superflat*. Para Minami, la relación de obras como *Splash* con el Expresionismo Abstracto, no es una relación de dependencia ni de imitación, sino que para este experto, esta asociación realizada conscientemente por el artista Murakami, como parte de su estrategia arriba mencionada, era un gesto de Murakami para parodiar la fama del Expresionismo Abstracto. Por lo tanto, según esta interpretación, un artista de la periferia está cuestionando el discurso dominante de la historia del arte occidental, y su supuesto carácter universal. El «subalterno» no se limita a copiar, sino que alza la voz, cuestiona y parodia, en cierto modo, subvirtiendo el proceso contrario en el que se había fundamentado las relaciones de poder en el campo del arte entre centro y periferia.

Es interesante detenernos en el análisis que realiza Minami sobre la obra de Murakami titulada *Splash* ya que podemos ver cómo una obra aparentemente simple, puede estar dotada de

²⁷⁸ *Ibid.*, 67: «Just as Mr. DOB comes from a complicated lineage that is at once celebrated as an original Japanese cultural product –namely anime and manga and a Western import, so does the practice of *Nihonga* raise issues about cultural authenticity. *Nihonga*'s bizarre marriage of ancient painting techniques and the latest in Western approaches to form an institutionalized national style is contrived, to say the least, but perfectly suited to Murakami's concerns about colonialism and national identity».

²⁷⁹ Murakami, *Murakami Takashi - Summon Monsters?*, 58: «Murakami is very conscious of his own success. He formulated a program to guide his career with the sole aim of becoming famous on the international art scene, particularly in America/Europe, and it must be said that he has most definitely achieved his goal».

múltiples niveles de significado, y en estos diferentes niveles, Minami sitúa la obra dentro del flujo transcultural de influencias mutuas entre Japón y Estados Unidos, que se dio desde el momento mismo en que Japón se vio forzado a abrir sus fronteras a la comunidad internacional en el siglo XIX. Minami establece la conexión entre esta obra y el Expresionismo Abstracto, algo que era habitual en la interpretación de esta obra y que ya ha sido analizada en páginas anteriores. Sin embargo, Minami aporta otro aspecto interesante. Según Minami esta referencia, que para este especialista es una manera de Murakami de «burlarse de la gloria del Expresionismo Abstracto y parodiar el casi mítico machismo que se adscribía a las pinceladas de sus principales exponentes, como Pollock y De Kooning»,²⁸⁰ pasada por el filtro del aplanamiento y la ausencia de tridimensionalidad, más propias de la tradición pictórica japonesa, era una manera de Murakami de poner en evidencia que quizá el Expresionismo Abstracto hubiera recibido más influencia del arte japonés del que era comúnmente reconocido. Este cruce de influencias, era el opuesto al de la animación japonesa que, a partir de una influencia americana, había sido adaptado a la cultura japonesa.²⁸¹ Para Minami:

«De este modo, se nos presenta el círculo sin fin de referencias culturales mutuas que existen entre Japón y América a través de los medios de la pintura y el manga/*anime*, aunque el ingenio y el entramado visual que acecha detrás de las obras de Murakami no se detiene aquí».²⁸²

Minami sitúa también la obra de Murakami dentro de la estela del Pop Art, sin embargo establece una diferencia. Para este especialista japonés, la apropiación o el préstamo de motivos tomados de la cultura popular era una estrategia desarrollada por el Pop Art clásico. Sin embargo, en los años 60, la diferencia entre alta y baja cultura estaba perfectamente delimitada. Para Minami, en los años 90 la separación entre ambas esferas ya no estaba tan clara; la causa principal era, según él, que la economía de consumo en cierta manera había absorbido a las bellas artes, mientras éstas a su vez se habían dedicado a imitar la cultura de masas y el sistema de la economía de consumo. Este fenómeno, para el autor, quedaba reflejado en la obra simulacionista de Jeff Koons.

²⁸⁰ Minami, "Takashi Murakami", 59.

²⁸¹ *Ibid.*, 58: «Murakami's *Splash Painting*, for instance, uses the visual style used in Japanese animation, or "Japanimation" as it is commonly known, to mock the glory of Abstract Expressionism and parody the almost mythical machismo ascribed to the brushstrokes of its leading proponents such as Pollock and De Kooning. If this was all he set out to achieve, it could be argued that the reinterpretation of Abstract Expressionism had already been dealt with by Lichtenstein and members of the "Pop" movement. However, Murakami's style, while obviously recognizing the premise of these earlier works, also deals with the inherent problems of Japanimation, that is to say the exploitation of flowery, Disney-like, 3dimensional American animation and its flattening by interpretation into an alien cultural dimension. Furthermore, it also suggests that this "flattening" process is in fact a manifestation of the tradition of Japanese painting, where calligraphic brushstrokes are used to express pictorial space unidimensionally. This provides another reference to a high-art context, alluding to the fact that the brushstrokes used by members of the Abstract Expressionism movement borrowed more than a little from oriental art».

²⁸² *Ibid.*, 59: «In this way, we are presented with the endless circle of mutual cultural referential relationships that exists between Japan and America through the media of paintings and manga/*anime*, but the wit and visual network that lurks behind Murakami's art does not stop here».

Minami destaca también la influencia del Simulacionismo, especialmente en la obra inicial de Murakami. Simulacionismo que él ve reflejado en sus creaciones de personajes. Según Minami:

«(...) los personajes originales que ha creado, el Sr. Dob y la Sta. Hiropon, representan no sólo su puesta en práctica de las imágenes de la cultura de masas, sino también una parodia del sistema del manga/*anime* en sí mismo. Expresan el movimiento Pop Art post-simulacionista en una era en la que la relación estable entre cultura popular y alta cultura se ha fracturado».²⁸³

El capítulo 3 del catálogo de *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?* se titulaba *Heal?* (¿Curarse?), y tenía como subtítulo: *Making of Hiropon Factory (Haciendo Hiropon Factory)*. Este capítulo estaba dedicado exclusivamente a su estudio Hiropon Factory y a las personas que allí trabajaban. Este es un aspecto relevante del catálogo de esta exposición porque aquí Murakami Takashi daba voz a sus propios colaboradores. Una de las críticas negativas que se suele achacar al artista es que sus obras son realizadas por otros en su taller, en la Hiropon Factory luego convertida en Kaikai Kiki. Esto no es del todo cierto, ya que el artista sí que interviene en sus obras, aunque hay distintas fases de la producción que son encomendadas a sus ayudantes. En el catálogo de la exposición de Tokio, Murakami ofrecía una explicación pormenorizada del proceso de creación de sus obras, pero explicada a través de las palabras de sus propios colaboradores en el momento de realización de la exposición en el 2001, reconociendo de esta forma la importancia de su papel en el resultado final. No son colaboradores anónimos, artistas en prácticas que están durante un tiempo trabajando y luego dejan el trabajo con el artista reconocido para iniciar su propia carrera, artistas de los que no conocemos ni el nombre. Aquí, Murakami les pone cara y les deja el protagonismo.²⁸⁴

Así conocemos el proceso de creación de su obra pictórica y escultórica, desde cómo se mezclan los colores, cómo se crea y maneja el catálogo digital de su personajes, cómo se fabrican las esculturas, los globos o las figuritas de modelos, quién está a cargo de la publicidad, del diseño, etc...

El capítulo 4 del catálogo se titulaba *Or Dye?* (¿O muere?) estaba conformado por un texto escrito por el propio Murakami, titulado *Life as a Creator*. Es interesante destacar que el texto de Murakami, en el que el propio artista hace un resumen de su carrera hasta ese momento, no venía al principio del catálogo, sino después de que otros hablaran sobre su producción (capítulo 2) y que sus propios ayudantes explicaran las entrañas de la producción artística de Murakami (capítulo 3). Este texto es en el que Murakami presentaba su simul de la salsa de soja, previamente mencionado.

²⁸³ *Ibid.*, 58: «(...) the original characters he has created, Mr. DOB and Miss Hiropon, represent not merely his application of mass-culture imagery, but also a parody of the manga/anime character system itself. They express the post-simulationism Pop Art movement in an age where the stable relationship between popular culture and high culture has collapsed (...)»

²⁸⁴ De hecho, en la página 123 del catálogo se incluía la extensa lista de todos los artistas que habían colaborado con Murakami, desde el año 1991 hasta el año 2000.

En este texto Murakami resumía su trayectoria hasta la fecha, explicando uno por uno el origen de sus distintos personajes (*Dob*, *Oval*, *Time Bokan*, las flores, los ojos de medusa), y dedicando especial atención a su proyecto *otaku*, explicando todo el proceso creativo de las distintas esculturas vinculadas con la estética y la cultura *otaku*. Murakami explicaba también cómo había llegado a la conclusión de la necesidad de la buena gestión y dirección del proceso artístico como herramienta esencial para posicionar la obra de un artista en el mercado:

«Incluso en Estados Unidos y Europa, bajo ningún concepto es fácil navegar para un artista contemporáneo. Siempre hay que luchar contra los efectos dramáticos de la economía en general. Subidas drásticas y desplomes repentinos de los precios del arte debilitan la confianza de los seguidores del arte y de la población en general. Sin embargo, este es un aspecto desconocido para aquellas personas implicadas. Esto exige que los artistas aprendan la filosofía de la gestión incluso a la vez que continúan aprendiendo a crear arte, es algo que les debe ser enseñado».²⁸⁵

Es en este sentido en el que el artista creó la feria de arte GEISAI, para poder ayudar a jóvenes artistas en sus comienzos como artistas en el mundo del arte contemporáneo.

La exposición de Murakami en el año 2001 en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio no fue la única exposición individual de un artista vinculado a Superflat en Japón. Ese mismo año, Nara Yoshitomo fue objeto de una exposición en el Museo Yokohama de Arte, titulada *I don't mind if you don't forget me*.²⁸⁶ Fue tal el impacto que estos dos artistas obtuvieron en la escena artística japonesa de aquel año que algunos críticos hablaron del «año de Narakami», fusionando los apellidos de ambos artistas. Por ejemplo, la portada de la revista japonesa de arte *Brutus*, en su número de septiembre de 2001, estaba protagonizada por los dos artistas.²⁸⁷

Una vez finalizado el repaso a la actividad expositiva del artista en los años 2000 y 2001 en Occidente, y con un apartado especial a la exposición retrospectiva organizada en Tokio, en el siguiente apartado se va a ofrecer un análisis de la recepción crítica de las propuestas de Murakami Takashi.

²⁸⁵ Murakami, "Life as a Creator", 146: «Even in the U.S. and Europe, it is by no means smooth sailing for contemporary artist. There is always the dramatic effect of the general economy to contend with. Sharp rises followed by sudden plummeting of art prices weaken the trust of art fans and the general populace alike. However, this is obscure to those people most involved. This necessitates that artists learn the philosophy of management even as they continue to create art, it is something that they must be taught».

²⁸⁶ 11 de agosto – 14 de octubre de 2001.

²⁸⁷ Kay Itoi, "Japan's Year of Narakami", *Artnet.com*, 2001, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.artnet.com/Magazine/features/ittoi/ittoi10-22-01.asp#8>.

4.4 Recepción crítica de la exposición *Superflat* y de la obra de Murakami entre los años 2000 y 2001

La actividad expositiva de Murakami en Estados Unidos a finales de la década de los 90 del siglo pasado y del año 2000, que anticiparon la llegada de Murakami y el grupo de artistas y propuestas que apadrinó con su exposición *Superflat*²⁸⁸ de 2001, hicieron que la presencia del artista, aunque todavía menor, fuera creciendo en las revistas de arte contemporáneo occidentales. Es interesante un artículo publicado en el año 2000 por Matsui Midori, quien como hemos visto ocupó un papel muy activo en la presentación de la obra de Murakami en Occidente. Antes de la llegada de la exposición *Superflat* a Estados Unidos, en *Flash Art* Matsui destacaba la obra de diversos artistas japoneses que eran resaltados, según el artículo, precisamente por su carácter innovador. Dentro de este grupo se encontraban Nara Yoshitomo, Sugito Hiroshi, Sakai Yoshie, Ochiai Tam, Fujita Jun y Murakami Takashi. Lo que compartían estos artistas era que:

«aportando una sensibilidad estética singularmente japonesa al campo de la pintura a la vez que se mantienen completamente “contemporáneos”, la obra de estos pintores ejemplifica las fructíferas transformaciones de la estética moderna en el mundo no-occidental sin adecuarse a un vanguardismo poco original o cayendo por completo en el regionalismo».²⁸⁹

Es interesante detenerse en este párrafo, ya que la autora parece indicar que una estética singularmente japonesa pudiera anclar a estos artistas en el pasado, en la práctica de un arte anticuado. Sin embargo, según Matsui, consiguen combinar ambos aspectos, japonesidad y contemporaneidad, y lo hacen, según la autora, de una manera original, sin caer en la copia. Deberíamos preguntarnos a qué se refiere con “contemporáneos”: probablemente a un lenguaje que encaje en la escena internacional del arte, que en última instancia está determinada por los dictámenes de Occidente. Finalmente, la autora defiende que estos artistas han logrado crear un arte que no está limitado por su carácter local (la japonesidad), y que no puede ser considerado una modernidad de segundo orden o poco original (es decir, copia del proyecto moderno que aspiraba a la universalidad). Es decir, estos artistas, entre los que se encuentra Murakami,

²⁸⁸ Para profundizar en la recepción crítica de la exposición *Superflat*, ver: Rosanna Albertini, “Superflat: MOCA, Pacific Design Center”, *Art Press* 268 (mayo, 2001): 12-14; Cooper, “Superflat”, 28-65; Amanda Curreri, “Shinjinrui”: 14-16; Cotter, “Carving a Pop Niche”; Michael Darling, “Plumbing the Depths of Superflatness”, *Art Journal* 60, n° 3 (otoño, 2001): 77-89; Doug Harvey, “Superflat”, *Art Issues* 67 (marzo-abril, 2001): 53; Carmine Iannaccone, “Superflat”, *Frieze Magazine*, 60 (junio-agosto, 2001), último acceso 7 de junio de 2015, <http://www.frieze.com/issue/review/superflat/>; Matsui Midori, “Japanese Innovators: Fruitful Transformations of the Modernist Aesthetic”, *Flash Art International* 33, n° 210 (enero-febrero, 2000): 90-91; Eric Nakamura, “The Year Otaku Broke”. *Artext* 73, (mayo-julio, 2001): 33-39.

²⁸⁹ Matsui, “Japanese Innovators”: 91. «Bringing a uniquely Japanese aesthetic sensibility to the field of painting while remaining completely “contemporary”, these painters’ works exemplify fruitful transformations of modernist aesthetic in the non-Western world without conforming to formulaic avantgardism or entirely falling back on regionalism».

representan otro tipo de modernidad, quizá una modernidad adecuada al concepto de «modernidades múltiples» definido por H. Harootunian, y al que se ha referido en el primer capítulo.

En este contexto, Matsui resume la actividad artística de Murakami hasta el momento y ofrece una síntesis de lo que el artista presentaría en Estados Unidos con la exposición *Superflat* (no debemos olvidar que la exposición, aunque un tanto cambiada, pudo verse en Japón con anterioridad a su llegada a Estados Unidos). Matsui destaca el aspecto teórico de Murakami, en su visión de la existencia de una conexión entre la pintura pre-moderna japonesa y la animación contemporánea, y resaltando cómo en su obra pictórica llevaba a cabo una reconstrucción puramente plana del espacio pictórico, con un fuerte carácter ornamental, por medio de la cual crear una nueva percepción del espacio pictórico. En última instancia, Matsui indicaba que esta visión representaba un cuestionamiento de la representación racional del espacio propio de la pintura occidental.²⁹⁰

Como ya se ha mencionado, la exposición *Superflat* se expuso en tres museos en los Estados Unidos durante los años 2001 y 2002. La exposición ocupó un lugar importante en la crítica artística y, en general, fue recibida de una forma positiva. Es necesario volver a recordar que en esta exposición colectiva, Murakami exponía junto con este grupo de creadores, pero que su obra no destacaba sobre la de los demás. Como artista que exponía colectivamente, su obra formaba parte del colectivo de artistas cuyos planteamientos se encuadraban dentro de lo *superflat*. Su labor en esta exposición destacaba más como comisario, teórico e inspirador de un movimiento artístico. Indudablemente, en las críticas a la exposición se valoraba este papel del artista como ideólogo y principal exponente de este movimiento.

En general, la crítica y la prensa valoraron positivamente la exposición. Algunos críticos interpretaron la exposición como una reflexión realizada por Murakami, como comisario, sobre el panorama contemporáneo de la sociedad y la cultura en Japón, sobre su presente pero también sobre su pasado y su futuro, mostrando los aspectos tanto positivos como negativos, ofreciendo una reflexión crítica pero sin adoptar una posición moralizante.

«La premisa comisarial de Murakami tiene algún parecido con este tipo de comentario social, pero no es puramente crítica y evita la moralización. Más bien, la motivación detrás de *Superflat* es quizás mejor vista como de observación, ya que encuentra tanto signos perturbadores como sanos en su diagnóstico. En su propia obra y proyectos comisariales como este, Murakami nunca elude los temas complicados y las historias disputadas».²⁹¹

²⁹⁰ *Ibid.*, 91

²⁹¹ Darling, "Plumbing the Depths": 89. «Murakami's curatorial premise bears some resemblance to this kind of social commentary, but it is not purely critical and avoids moralizing. Rather, the motivation behind *Superflat* is perhaps more fairly viewed as observational, as he finds both disturbing and healthy signs in his diagnosis. In his own artwork and curatorial projects such as this, Murakami never shies away from complicated issues and contested histories».

«*Superflat* no es un juicio moral, es simplemente una visión de la realidad. No representa la totalidad de la escena artística de Japón: es un monstruo construido por todos los hábitos culturales que dan forma de una forma anormal a nuestras vidas, a lo largo de todo el mundo. Lo que se retrata es un estado mental, una percepción espinosa y cómica del adversario invisible que hemos alimentado dentro de nuestros cuerpos de posguerra, que es nuestra ausencia superplana de visión. (...) Somos absorbidos en la planitud y despojados de la vida real».²⁹²

En este sentido, la labor de Murakami es entendida como una suerte de mediador cultural, que puede facilitar la comprensión de la realidad japonesa a un público occidental. Para otros críticos, más que presentar un análisis del Japón real, la exposición fue interpretada como una fantasía del Japón actual:

«En conjunto, entonces, la exposición fue una meditación ampliada sobre la fantasía que, incitada por los medios electrónicos, mutó en escapismo, narcisismo y auto-eroticismo. Lo que clasificaba esta especie particular de fantasía aquí exhibida era la relación de la obra con sus fuentes, que ya son fantásticas: el manga japonés, el espectáculo televisivo, las películas de animación, la pornografía. Si estos originales están en cierto grado apartados del mundo real, entonces sus versiones hormonadas se desconectan totalmente, aunque mantienen una conexión por medio de la semejanza. Quizá esto es lo que las dotaba del poder escalofriante de los fantasmas y la fantasmagoría».²⁹³

En general, las reseñas críticas a esta exposición valoraban:

- 1- La inspiración en el mundo de la cultura popular japonesa, especialmente el manga y el *anime* y la existencia de una estética derivada de estos lenguajes.
- 2- El peso ejercido por la Segunda Guerra Mundial y la posterior ocupación norteamericana en la configuración de la cultura contemporánea japonesa:

«Mientras que la imaginería del anime y el *manga* se centra específicamente en la juventud, “Superflat” como una exposición y más importante como un manifiesto no puede ser entendido sin el marco de la Segunda Guerra Mundial y su continuada influencia sobre la cultura japonesa».²⁹⁴

²⁹² Albertini, “Superflat: MOCA”: 13. “Superflat is no moral judgement, it is just a vision of reality. It does not depict the entire contemporary art scene in Japan: it’s a monster constructed of all the cultural habits that abnormally shape our lives, all over the World. What’s portrayed is a state of mind, a prickly and humorous perception of the invisible adversary we have nurtured within our post-war bodies which is our super-flat lack of vision. (...) We are absorbed into the flatness and stripped from real life”.

²⁹³ Iannaccone, “Superflat”: «As a whole, then, the show was an extended meditation on fantasy, which, abetted by electronic media, mutated into escapism, narcissism and auto-eroticism. What qualified the particular species of fantasy being showcased here was the work’s relationship to its sources, which are already fantastical: Japanese *manga*, television spectacle, animated cinema, pornography. If these originals are at a certain remove from the real world, then the steroid-fed versions go into complete disconnection while still remaining linked through resemblance. Perhaps this is what lent them the eerie power of phantoms and phantasmagoria».

²⁹⁴ Cooper, “Superflat”: 61. «While the imagery of *anime* and *Manga* specifically focuses on youth, ‘Superflat’ as an exhibition and more importantly as a manifesto cannot be understood without the crucial framing device of the Second World War and its continuing influence on Japanese culture».

«Las secuelas de la Segunda Guerra Mundial aun amenazan sobre la cultura y la sociedad en Japón, ya sea la aceptación de la pérdida material, humana y espiritual de la guerra, o en la importación en la posguerra de valores y productos occidentales; ambas son cruciales para el pensamiento detrás de *Superflat*». ²⁹⁵

3- *Superflat* como crítica a la hegemonía de categorías estéticas occidentales en Japón:

«“Superflat” como movimiento también critica de una manera consciente y se opone a la hegemonía pedagógica de la estética occidental, con su énfasis en el espacio perspectivo del Renacimiento en la educación moderna japonesa». ²⁹⁶

4- el esfuerzo de Murakami Takashi por establecer una genealogía que vinculara manifestaciones visuales actuales con el arte tradicional de Japón:

«Murakami intenta reconstruir un linaje conectando las técnicas visuales estructurales tanto de las pinturas tradicionales antiguas como las más recientes». ²⁹⁷

«(...) en la exposición colectiva “Superflat” (...) mezcló astutamente su propia obra con la de algunos de sus contemporáneos, e insertó su estilo Neo-Pop colectivo en el linaje clásico del arte japonés». ²⁹⁸

5- La estética *kawaii*, que esconde bajo ella un trauma social:

«En general, el arte en “*Superflat*” es dulce y pastoso. El trauma subyacente en la obra es más apocalíptico que la apreciación ahistórica de las explosiones fantásticas en el *anime* y el manga». ²⁹⁹

6- El contenido sexual de algunas de las obras expuestas, que daban expresión al *Lolicom* (*Lolita complex*) y que, en la mayoría de las críticas a la exposición era vinculado al manga y el *anime* erótico y pornográfico.

7- la nivelación de las distinciones jerárquicas entre géneros y el emborronamiento de la distinción entre Arte con mayúscula y mercancía:

«Al juntar a ilustradores, animadores, fotógrafos comerciales, diseñadores gráficos, diseñadores de moda, y artistas en un espacio de las bellas artes, Murakami propone un aplanamiento de las distinciones jerárquicas entre los géneros que él encuentra demasiado delimitadores en Japón». ³⁰⁰

²⁹⁵ Darling, “Plumbing the Depths”, 79: «The after-effects of World War II still loom large over culture and society in Japan, whether it is the coming to terms with the material, human, and spiritual loss of the war, or in the postwar importation of Western values and products; both are crucial to the thinking behind Superflat».

²⁹⁶ Cooper, “Superflat”: 61. «“*Superflat*” as a movement also consciously critiques and opposes the pedagogical hegemony of Western aesthetics, with its emphasis on Renaissance perspectival space in modern Japanese education».

²⁹⁷ Albertini, “Superflat”: 13. «Murakami attempts to rebuild a lineage linking to the structural visual techniques of both ancient and more recent traditional paintings».

²⁹⁸ Cotter, “Carving a Pop Niche”: «(...) in the group show ‘Superflat’ (...) he shrewdly mixed his own work with that of some of his contemporaries and insert their collective Neo-Pop style into the classical lineage of Japanese art».

²⁹⁹ Cooper, “Superflat”: 64. «Overall, the art in ‘Superflat’ is sweet and tart eye candy. The underlying trauma in the work is more apocalyptic than the ahistorical appreciation of fantasy explosions in anime and Manga».

³⁰⁰ Darling, “Plumbing the Depths”: 87: «By bringing illustrators, animators, commercial photographers, graphic designers, fashion designers, and fine artists together in a fine-art space, Murakami proposes a flattening of hierarchical distinctions among genres that he finds all too confining in Japan».

8- Encuadrar su obra dentro del arte pop, en la estela de Andy Warhol:

«Su estrategia Pop de mezclar referencias a figuras o temas canónicos de la historia del arte con el mundo del consumo, es análoga a la obra de Andy Warhol o Roy Lichtenstein de principios de la década de 1960 (...). Al igual que artistas Pop norteamericano anteriores, Murakami los elementos más básicos y sobre-expuestos de la cultura popular – en su caso, los personajes y estilos de las viñetas y dibujos animados –y los ha llevado al ámbito de las bellas artes».³⁰¹

Para Michael Darling, que fue co-comisario junto a Murakami de la exposición mostrada en el MOCA, el concepto *Superflat* debe ser entendido dentro del marco de la crisis experimentada por Japón en la década de 1990, con el estallido de la burbuja económica además de otros hechos negativos que ya han sido mencionados con anterioridad, como el atentado con gas sarín en el metro de Tokio. Además, el consumo desaforado que caracterizaba a la sociedad japonesa también había contribuido a una cultura de lo superficial. La tendencia a la homogeneización característica del mundo globalizado también son interpretados por el comisario en este texto como una manifestación de lo *superflat*.³⁰²

Para el crítico Eric Nakamura, lo realmente interesante de esta exposición era el hecho de que por primera vez la cultura *otaku* había traspasado la barrera de la subcultura y la cultura *underground*, para pasar a alojarse en las salas de los museos. Según Nakamura, para el público que conforma habitualmente los visitantes de un museo, la exposición debía parecer «una gran exposición de *freaks* dispuesta con los colores más llamativos del *pop*»,³⁰³ asumiendo que la gran mayoría de ese público no estaría familiarizado con este tipo de manifestación cultural. Al día siguiente de la inauguración, unos 5.000 visitantes acudieron al museo MOCA, formando largas colas, lo que, según Nakamura, llevó a Murakami a comparar este evento con un concierto de rock, pero en este caso con la gente haciendo cola para ver arte contemporáneo.³⁰⁴

La exposición también tuvo críticas desfavorables. Por ejemplo, el crítico Doug Harvey, desde la revista *Art Issues*, criticaba el hecho de que esta exposición hubiera sido ensalzada mediante una intensa campaña de promoción y *marketing*, alabando a los artistas en ella representados como miembros de un nuevo movimiento innovador y rompedor. Para este crítico, aunque algunas obras eran dignas de ser resaltadas, en general, realizando un análisis meramente formal del concepto *Superflat*, criticaba el hecho de que la exposición no reflejaba bien esa supuesta tendencia a la bidimensionalidad en el arte emergente de Japón:

³⁰¹ *Ibid.*, 77: «His Pop strategy for mixing referents to canonical art-historical figures or subjects with consumer sources is analogous to the work of Andy Warhol or Roy Lichtenstein in the early 1960s (...). Like earlier American Pop artists, Murakami has also taken the most base and overexposed elements of popular culture – in his case, animated and still cartoon characters and styles – and brought them into the realm of fine art».

³⁰² *Ibid.*, 83.

³⁰³ Nakamura, «The Year Otaku Broke»: 73. «this must have looked like a big-time freak show orchestrated in the brightest of pop colors».

³⁰⁴ *Ibid.*, 73.

«Muchos de los puntos débiles de “*Superflat*” radican en la incoherencia de su programa. (...) La mitad de las obras son enfáticamente tridimensionales y, aunque las fotografías, pinturas, impresiones digitales, e imágenes de video son indudablemente planas, no lo son en ningún modo discerniblemente distinto que cualquier otra fotografía o pintura».³⁰⁵

Para D. Harvey, el material generado para la promoción y *marketing* de la exposición (catálogo, invitaciones, carteles y *merchandising*) transmitían de una forma más coherente que las propias obras expuestas el argumento sobre la existencia de una estética manga-pop. Según este crítico el verdadero público a quien iba dirigida esta exposición no era el occidental, sino el *art-establishment* japonés. Los artistas *Superflat*, encabezados por Murakami, estaban buscando legitimar sus propuestas, no tanto en el mercado internacional, sino en el doméstico, de un marcado carácter clásico y conservador:

«finalmente se me ocurrió que lo “*Superflat*” está dirigido a los círculos artísticos japoneses, en una apuesta por legitimar su arte inspirado en el manga en una artocracia, notoriamente conservadora y celosamente protegida, de acuarelas de cerezos en flor y vajilla de la ceremonia de té. Al igual que Lichtenstein y Warhol antes que él, Murakami y sus colegas están presionando por su legitimidad, empleando las estrategias que les funcionaron a los artistas Pop».³⁰⁶

Esta presencia más o menos constante de Murakami Takashi en la escena artística estadounidense no pasó desapercibida por la crítica, y es habitual que en las distintas reseñas se mencione más de una de las exposiciones en las que por aquellos años estaba involucrado Murakami. Por ejemplo el número de marzo-abril de 2001 de la revista *Tema Celeste*³⁰⁷ incluía un artículo titulado *Let's Entertain*, una reseña sobre una de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami entre los años 2000 y 2001, en la que se destacaba su obra, además de otras breves reseñas sobre exposiciones en las que participó el artista japonés: su exposición en la *Galería Emmanuel Perrotin*³⁰⁸, la exposición comisariada por Murakami *Superflat*³⁰⁹, la Bienal Internacional de SITE Santa Fe, *Beau Monde: Towards a Redeemed Cosmopolitanism*³¹⁰, además de una reseña sobre el catálogo de la exposición *Twisted. Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting*³¹¹.

³⁰⁵ Harvey, “*Superflat*”: 53. «Much of the weakness of ‘*Superflat*’ lies in the incoherence of its agenda. (...) Half of the work is emphatically three-dimensional, and though the photographs, paintings, digital prints, and video images are indeed flat, they are not so in any discernibly different way from any other photograph or painting».

³⁰⁶ *Ibid.*, 53. «it finally occurred to me the “*Superflat*” is directed at the Japanese art establishment, in a bid to legitimate *manga*-inspired art in a notoriously conservative and jealously guarded Artocracy of cherry-blossom water colors and tea-ceremony dishware. Like Lichtenstein and Warhol before them, Murakami and his colleagues are lobbying for legitimacy, using the strategies that worked for the Pop artists».

³⁰⁷ Francesco Poli, “*Let's Entertain*”. *Tema Celeste. Contemporary Art* 84 (marzo-abril, 2001): 54–59.

³⁰⁸ *Tema Celeste. Contemporary Art* 84 (marzo-abril, 2001): 105.

³⁰⁹ *Ibid.* 116.

³¹⁰ *Ibid.* 118.

³¹¹ *Ibid.* 22.

Por otro lado vemos cómo en estas reseñas, el concepto y el término *superflat* promovido por Murakami va calando poco a poco, y es adoptado incluso en otras áreas.³¹² En cierto modo el término y el concepto *superflat* se ponen de moda, lo que es un reflejo de la capacidad del artista de influir en la escena internacional del arte y por tanto, del éxito de su estrategia. Un ejemplo interesante es el número de la revista *New Art Examiner* en su número de septiembre-octubre de 2001, en donde se incluyen diversos artículos que reflexionan sobre las propuestas de tres exposiciones en las que por esas fechas participaba Murakami: *Superflat*, *My Reality* y *Painting at the Edge of the World*. En el editorial de dicho número se reflexionaba sobre la idea de planitud en el arte y la cultura, especialmente en relación de la idea de planitud (*flatness*) tal y como es definida por Murakami en la exposición *Superflat*.³¹³ La autora, sitúa el concepto de planitud en el arte y la cultura en un contexto más amplio. Por un lado, lo remonta a la influencia que ejerció la estampa japonesa (*ukiyo-e*) en el arte occidental, precisamente por su característica representación del espacio, tendente a la planitud y que rechazaba el ilusionismo de la representación tridimensional tal y como había definido el arte occidental desde el Renacimiento. Por otro lado, la autora se refería también a la definición de la pintura y el plano pictórico como superficie plana, reivindicada por Clement Greenberg. En un plano más amplio, se refería al aplanamiento de la cultura, representado de la forma más dramática en Japón, por el lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, que arrasaron el paisaje de dichas ciudades, pero que en un contexto más amplio, representaron un aplanamiento de la vida y, por tanto, la civilización y cultura de Japón:

«esto quedó muy claro cuando los aviones americanos arrojaron bombas atómicas en Japón, aplanando completamente Hiroshima y Nagasaki. Ahora, después de cinco décadas de reconstrucción, *boom* económico e influencia internacional, Japón es mucho más multidimensional y compleja. Sin embargo, según el artista Takashi Murakami, la cultura de Japón no es sólo plana, es “Superplana”».³¹⁴

En el contexto más amplio del arte y la cultura, a principios del siglo XXI, la autora resaltaba el aplanamiento de jerarquías, de las fronteras entre medios artísticos, o de las fronteras geográficas debido a la globalización y sus repercusiones en el arte y los artistas: «Siempre y cuando no caigamos de nuevo en esa visión miope que sostenía que el mundo era realmente plano, parece que, por ahora, lo “plano” es profundo y efervescente».³¹⁵

³¹² Darling, Michael. 2001. “Plumbing the Depths”: 77.

³¹³ Kathryn Hixson, “Editorial. Modern Artists in the Early Part of the 20th Century”, *New Art Examiner* (octubre, 2001): 17.

³¹⁴ *Ibid.*, 17: «This was made very clear when the American planes dropped atom bombs in Japan, completely flattening the landscape of Hiroshima and Nagasaki. Now, after five decades of reconstruction, economic boom, and international influence, Japan is far more multidimensional and complex. But, according to the artist Takashi Murakami, Japanese culture is not just flat, it is “Superflat”».

³¹⁵ *Ibid.*, 17: «As long as we don’t sink back to that myopic view that the world really is flat, it seems that for now, “flat” is deep and effervescent».

La intensa actividad expositiva de Murakami era destacada, por ejemplo, en una reseña publicada en la revista de arte *Art New England*, con motivo de la exposición *Made in Japan*, donde se podía leer cómo Murakami:

«durante los últimos años ha estado en una especie de intensa gira por los centros artísticos de América –Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago. (...) Tanto él como su obra provienen de Japón y su popularidad se ha disparado desde que se ha comercializado y empaquetado para el sistema del arte en el extranjero. Sus pinturas, esculturas, y proyectos comisariales presentan su programa para disfrutar y representa el futuro de la identidad cultural y visual japonesa».³¹⁶

Es interesante esta expresión que define la labor de Murakami como una obra que se «ha comercializado y empaquetado» para Occidente, ya que recoge las ideas planteadas por el propio artista en cuanto a la adaptación de su estilo y sus obras al gusto occidental como requisito para triunfar y sobrevivir en un mercado del arte dominado por Occidente. En este sentido, se reconocía el proceso de auto-exotismo realizado por el artista japonés.

En el periódico *New York Times*, H. Cotter resumía así la ubicuidad de Murakami: «Takashi Murakami es un producto de moda en el circuito internacional. Está aquí; está allí; está en todas partes».³¹⁷

Como venía siendo habitual, se consolida aun más el establecer un vínculo entre Murakami y Andy Warhol. Esta asociación con la obra de Andy Warhol fue recogida por la crítica, en unos casos positivamente y en otros negativamente. Por ejemplo, en una reseña de la exposición *Takashi Murakami. The Meaning of the Nonsense of the Meaning* en *Artforum*, D. Rimaneli afirmaba que, aunque esa conexión era clara (no sólo con Warhol, sino también con otros artistas Pop), no debía hacer a los espectadores desdeñar su obra y verla como una versión nueva (otra más) del Pop Art, ya que en sus propuestas había un componente importante de originalidad que, para este autor, estaba relacionado con su especificidad o particularidad, es decir, con su carácter japonés.³¹⁸

No sólo se relaciona la obra de Murakami con la de Warhol, sino también con la de otros artistas como Jeff Koons, o Damien Hirst.³¹⁹ En ocasiones, la obra de Murakami es relacionada con estos artistas, sin valorar la naturaleza de esta relación, sino simplemente situando al artista

³¹⁶ Curreri, "Shinjinrui": 15. «He's been on somewhat of a whirlwind tour of American art centers for the past few years –New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago. (...) He and his art hail from Japan and have exploded in popularity since being marketed and packaged for the art system abroad. His paintings, sculpture, and curatorial projects put forth his agenda to enjoy and to represent the future of Japanese cultural and visual identity».

³¹⁷ Cotter, "Carving a Pop Niche": «Takashi Murakami is a hot item on the international circuit. He's here; he's there; he's everywhere».

³¹⁸ David Rimaneli, "Takashi Murakami", *Artforum International*, 38, 3 (1999): 135. «Though the works of Andy Warhol, Roy Lichtenstein, et al. long ago settled comfortably into the canon the spores germinating from their carcasses may have left even the most sympathetic, Pop-attuned viewers rather eye-glazed. (...) But if the temptation to regard Murakami as yet another metastasis of the Pop consciousness is, in the most obvious, dumpeheaded way, "correct", it fails to account for the artist's specificity –in short, his originality».

³¹⁹ *Ibid.*

dentro de una tendencia cuyo origen se podría situar en Andy Warhol, pero que muchos otros han continuado. Es decir, Murakami como uno más, sin entrar a cualificar este hecho como una relación de dependencia, una copia o una superación. Tal es el caso, por ejemplo, de un artículo publicado en la revista *Tema Celeste*, previamente mencionado,³²⁰ en el que, en el contexto de las múltiples exposiciones en las que estaba participando en ese año Murakami, se presenta su obra dentro de una tendencia más amplia que, según el autor, refleja las teorías del filósofo francés Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo:

«para evitar el riesgo de marginalización cultural gradual –incluso dentro de su torre de marfil –el arte contemporáneo ha sido forzado, en cierto modo, a alinearse cada vez más y más cerca con el perverso paradigma del espectáculo, que está por todas partes difuminado por los métodos e insinuado por el contenido de los medios de masas. Este posicionamiento ha afectado el desarrollo de técnicas artísticas, estrategias de instalación y actitudes estéticas».³²¹

En este contexto, el autor planteaba como inicio de esta tendencia la figura de Andy Warhol, presentaba a Jeff Koons como uno de los mejores seguidores de Warhol y proponía a Murakami como un artista con similares inclinaciones, junto con la artista Mori Mariko.³²²

En ocasiones, vemos cómo es el propio artista el que busca establecer esta conexión: «cuando se le pregunta sobre su relación con Andy Warhol, Murakami se sitúa dentro de una línea después de Warhol y del artista “Sensation” británico Damien Hirst. ¿Qué comparten estos tres artistas? “La comercialización exitosa de la belleza”».³²³

Sin embargo, son frecuentes las interpretaciones de su obra que minimizan su valor precisamente por esta herencia de la que bebe Murakami, y que en ocasiones, parece ser interpretada como un ejemplo de ese arte de lo híbrido colonial, que copia al colonizador pero que no puede llegar a superarlo, o que se queda en mero arte de segunda. Por ejemplo, en una reseña de la exposición *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, D. Raverty presentaba la estrategia liderada por Murakami en su movimiento *Superflat* (tal y como quedaba reflejado en la exposición del mismo nombre, según la cual referencias al mundo del manga y el *anime* eran apropiadas, subvertidas, y re-codificadas con otros significados, a menudo irónicos y críticos respecto la sociedad contemporánea, especialmente la sociedad de consumo), como carente de originalidad, y en cierto modo, pasada de moda:

³²⁰ Francesco Poli, “Let’s Entertain”, *Tema Celeste. Contemporary Art* n° 84 (marzo-abril, 2001): 54–59.

³²¹ *Ibid.*, 54: «To avoid the risk of gradual cultural marginalization –even if within an ivory tower – contemporary art has been forced, so to speak, to align itself more and more closely with the pervasive paradigm of the spectacle, which is everywhere diffused by the means and insinuated by the content of mass media. This alignment has affected the development of artistic techniques, installation strategies, and aesthetic attitudes».

³²² Además de estos artistas, en la misma tendencia el autor incluía a Matthew Barney, Jake & Dinos Chapman, Cindy Sherman, Jeff Wall, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Paul McCarthy y Mike Kelley.

³²³ Curreri, “Shinjinrui”: 16. «When asked about his relationship to Warhol, Murakami inserted himself in a lineup after Warhol and the British “Sensation”-artist Damien Hirst. What do the three artists share? “Successful marketing of beauty”».

«Para los espectadores occidentales, esta estrategia de doble codificación no es nada novedosa –recuerda al arte mercancía de la década de 1980 (por ejemplo, la apropiación realizada por Jeff Koons de dibujos animados y otras imágenes de la cultura pop) y al Pop Art de la década de 1960». ³²⁴

Esta visión se aplicaba no sólo a la obra de Murakami, sino al conjunto de artistas representados en *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*. ³²⁵ No sólo esto, sino que el concepto de la planitud propuesto por Murakami, según el autor, recordaba demasiado a la versión del concepto de planitud de Clement Greenberg de los años 60:

«sin embargo, todas estas discusiones sobre la “planitud” recuerdan un poco a la “integridad del plano pictórico” de la que los formalistas modernos tardíos, como Clement Greenberg hablaban en América a mediados de los 60. Para los supervivientes del Posmodernismo, el concepto de “planitud” es apenas una novedad –como tampoco lo es el hecho de que la Modernidad, incluso diluida en dibujos animados, deriva de ideas tradicionales japonesas de diseño, que han influido en el arte occidental tan profundamente durante el último siglo». ³²⁶

Por su parte, el crítico Jerry Saltz afirmaba que Murakami estaba buscando equipararse con Warhol de una manera consciete, pero el resultado eran artefactos que no podían considerarse obras de arte, ya que primaba más el negocio:

«sus defensores sostienen que es “el equivalente japonés de Andy Warhol”. Y Murakami realiza numerosas referencias pretenciosas a Warhol. (...) ¿Me puedo permitir recordarles que la factoría de Warhol era sobre todo un arca, un estado mental, una astronave de la conciencia, que emitía extrañas vibraciones sagradas, sensaciones divinas, e inspiración. El estudio de Murakami es un negocio». ³²⁷

Aparte de consolidarse el vínculo de Murakami con Andy Warhol, es también habitual que en las interpretaciones sobre su obra se establezcan paralelismos con otros artistas occidentales, como si para entender la obra de este artista japonés solo sea posible si se sitúa dentro de la historia del arte occidental. En cierto sentido, esto es resultado de la propia estrategia artística de Murakami. Por ejemplo, en referencia a una de las obras de Murakami en que aparecen champiñones, expuesta en la exposición *My Reality*, en una reseña podemos leer: «En su cuadro *Smooth Nightmare* (2001), un desfile de champiñones mutantes, de distintas formas y

³²⁴ Raverty, “Visions from a Sinking World”: 53. «To Western art viewers, this strategy of double coding is nothing new-it is familiar from commodity art of the 1980s (for example, Jeff Koons's appropriations of cartoons and other pop-culture imagery) and Pop art of the 1960s».

³²⁵ *Ibid.*, 57.

³²⁶ *Ibid.*, 53: «But all his talk of "flatness" sounds a little like the "integrity to the picture plane" that Late Modern formalists like Clement Greenberg were talking about in America in the mid 1960s. To Western survivors of Postmodernism the concept of "flatness" is hardly new-nor is the fact that Modernism, even watered down in cartoons, is derived from traditional Japanese ideas of design, which have influenced Western art so profoundly during the last century».

³²⁷ Saltz, “Imitation Warhol”: «His supporters maintain he is “the Japanese equivalent of Andy Warhol”. And Murakami makes a lot of pretentious references to Warhol. (...) May I remind you that Warhol's Factory was most of all an ark, a state of mind, a spacecraft of consciousness, emitting strange holy vibrations, godly sensations, and inspiration. Murakami's studio is a business».

tamaños, se desenvuelven frente a un fondo plano plateado, una versión de dibujos animados de las figuras varadas de Yves Tanguy».³²⁸

Otro aspecto de la obra de Murakami que se va consolidando en la recepción crítica de su obra en estos años es el establecer un vínculo de sus obras con distintos aspectos estilísticos del arte clásico japonés. Indudablemente, esta vinculación era incentivada por el propio Murakami, y había quedado planteada en la exposición *Superflat*, y que en paralelo consolidó en su exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Boston, *Made in Japan*. Por tanto Murakami logra que la crítica perpetúe esta interpretación de su obra, al igual que su vinculación con el desarrollo del arte occidental. Respecto a las referencias al arte premoderno japonés, es evidente cómo en algunos casos es precisamente este aspecto el que se valora más positivamente de la obra de Murakami:

«Si las obras del Sr. Murakami mantienen el interés cuando se las considera junto a sus modelos históricos en Boston es, obviamente, una pregunta, pero sin duda una que no se debe contestar ahora mismo. Todavía está, al fin y al cabo, produciendo sorpresas y en el proceso de evolucionar. Es más importante ver que tiene esos modelos, y que les ha prestado suma atención. De repente, el aplanamiento adquiere profundidades interesantes».³²⁹

R. Rubinstein, desde las páginas de *Art in America*, también valoraba de una manera muy positiva estas referencias al arte premoderno japonés. Para este autor, era cierto que el empleo a referencias del arte del pasado no era una novedad en el Arte Pop, pero sin duda, lo que era verdaderamente extraordinario era la habilidad de Murakami de unir lo antiguo y lo moderno de una forma tan creativa e ingeniosa:

«(...) el arte de Murakami es sorprendente por el modo extraordinario en el que une sin fisuras lo nuevo y lo viejo: esos fondos plateados son herederos tanto de las pantallas de ordenador como de los biombos del período Edo (y quizá también tengan algo de las serigrafías de Warhol, así como los inflables recuerdan a las almohadas plateadas llenas de helio de Warhol). Más allá de esta síntesis del pasado y el presente de Japón, la obra nueva de Murakami es especialmente importante por su exuberante juego formal (...)».³³⁰

³²⁸ Ned Higgins, "Cartoon Reality", *Artnet.com*, 7 de agosto de 2001, último acceso 7 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/magazine/reviews/higgins/higgins8-7-01.asp>: «In his painting *Smooth Nightmare* (2001), a cavalcade of mutant mushrooms of many shapes and sizes comport themselves against a flat silver field, a cartoon version of the stranded shapes of Yves Tanguy».

³²⁹ Cotter, "Carving a Pop Niche": «Whether Mr. Murakami's art sustains interest when considered beside his historical models in Boston is, of course, a question, but surely not one to be answered quite yet. He is, after all, still producing surprises and very much on the move. More important is seeing that he has these models, and that he has clearly paid close attention to them. Suddenly, flatness gains interesting depths».

³³⁰ Rubinstein, "In the Realm of the Superflat": 114. «(...) Murakami's art is impressive for the remarkably seamless way that it brings together new and old: those silver backgrounds owe as much to computer screens as they do to Edo screens (and perhaps also something to Warhol's silkscreen paintings, just as the inflatables recall Warhol's helium-filled silver pillows). Beyond its synthesis of Japan's past and present, Murakami's new work is especially important for its rampant formal play (...)».

Por otro lado, como ha sido mencionado, a algunos críticos no les escapa el hecho de que esta conexión con el arte clásico japonés es parte de su estrategia, llegando a valorar estas conexiones de un modo negativo. Por ejemplo, en una de las reseñas sobre la exposición *Superflat* se calificaba estas referencias al arte clásico japonés como «un exoticismo sutilmente condescendiente»,³³¹ referencias por tanto un poco facilonas e insertadas en la obra de Murakami con un claro objetivo. En una de las reseñas de esta época, D. Raverty incide precisamente en este asunto, afirmando el autor que todas esas referencias estilísticas y formales (en cuanto a la bidimensionalidad) con las que Murakami conectaba el manga y el *anime* con *ukiyo-e* no eran lo verdaderamente importante. Lo verdaderamente importante era otro aspecto que conectaba ambos mundos: la similitud entre el mundo flotante del período Edo con el de la subcultura del Tokio contemporáneo:

«*ukiyo-e* se traduce literalmente por “mundo flotante”, y engloba algo mayor que el arte. Se refiere a todo el mundo crepuscular de escape y fantasía situado entre el mundo de los negocios y las responsabilidades en el hogar; el mundo marginal de los barrios de placer del Edo de los siglos XVII y XVIII (en la actualidad Tokio), donde las Geishas, el teatro Kabuki, el vino y el entretenimiento creaban un escape de las presiones de la vida cargada de responsabilidades (y exclusivamente masculina). Artistas como Kitagawa Utamoro [sic] creaban representaciones de los grandes animadores y las bellezas de este mundo marginal en su momento de apogeo. El *Anime* y el Manga, me parece a mí, proporcionan un escape similar del mismo tipo de responsabilidades en la sociedad consumista contemporánea –ahora en forma de un reino de escape completamente imaginario de dibujos animados a través de los medios de comunicación y de Internet».³³²

Imagen 78. Portada revista *Art in America*, junio de 2001.

Vemos también cómo el reconocimiento de las propuestas de Murakami se refleja en el hecho de que es el protagonista de algunas portadas de revistas en estas fechas, como por ejemplo en el número de junio de 2001 de la revista *Art in America*, o en el número de abril de 2001 de la revista *Giant Robot*. Ambas portadas siguiendo un diseño muy similar: toda la portada aparece cubierta por los ojos de medusa de Murakami.

³³¹ Harvey, “Superflat”, 53. «The slight (and slightly condescending) exoticism of the sources of “Superflat” isn’t enough to create sufficiently meaningful dis- location».

³³² Raverty, “Visions from a Sinking World”: 53-54. «I believe anime is linked to Ukiyo-e more profoundly than through mere style. Ukiyo-e is literally translated as “floating world”, and encompasses something much broader than art. It refers to the whole twilight world of escape and fantasy situated between the business world and duties home; the demimonde of the pleasure districts in the eighteenth-and nineteenth-century Edo (now Tokyo), where Geishas, Kabuki theater, wine, and entertainment created an escape from the pressures of a dutiful (and exclusively male) life. Artists like Kitagawa Utamoro created mass-produced, enormously popular representations of the great entertainers and beauties of this demimonde during its heyday. Anime and Manga, it seems to me, supply a similar escape from the same kinds of pressures in contemporary consumer society-now in the form of a completely imaginary realm of cartoon escape via the mass media and the Internet».

La exposición Superflat fue, por tanto, la primera fase de la estrategia perfectamente orquestada por Murakami para lograr su reconocimiento en el mercado internacional del arte. Tras analizar la trayectoria expositiva de Murakami durante este período y su recepción crítica, es evidente cómo esta estrategia se va consolidando. Murakami, consigue estar presente de un modo más o menos constantes en la escena artística, tanto en exposiciones como en los medios especializados, su obra es destacada por encima de los demás artistas que participan en la exposición, y el término superflat comienza a hacerse familiar. Una vez logrado el reconocimiento en la escena norteamericana, la segunda fase del proyecto Superflat se traslada a Europa, con la exposición *Coloriage* y su exposición individual *Kaikai Kiki*, que serán analizadas en el siguiente capítulo.

Capítulo 5: Segunda fase del proyecto: *Coloriage* (2002-2004)

Tras el reconocimiento en Japón y en Estados Unidos, el siguiente paso en el proyecto *Superflat*, y en la estrategia de Murakami, fue el reconocimiento en suelo europeo. Aunque la obra de Murakami ya había sido vista en algunas exposiciones en Europa, en el año 2002 fue objeto de la primera gran exposición individual en dos centros de arte de gran importancia para el arte contemporáneo: la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo, en París, y la Galería Serpentine, en Londres. Ambas instituciones colaboraron en la organización de esta exposición, que pudo ser vista primero en París y luego en Londres. Además, en el año 2003 el artista desveló sus obras resultado de la colaboración con la marca de lujo francesa Louis Vuitton, en sendas exposiciones individuales, tanto en Nueva York como en París. La serie *Superflat Monogram* causó un gran impacto y revuelo, suscitando tanto críticas positivas como negativas, y supuso para Murakami un importantísimo paso en su encumbramiento definitivo. Además de estos dos hechos importantes, el artista desarrolló su primera escultura de gran formato, que pudo verse en uno de los lugares más emblemáticos de Nueva York, el Rockefeller Center. Esta obra, titulada *Reversed Double Helix* fue también un hito importante en el reconocimiento de la obra del artista japonés.

En este capítulo, se va a analizar la exposición *Coloriage*, como segunda fase del proyecto *Superflat*, además de la exposición *Kaikai Kiki* con la que está estrechamente relacionada. Además, como se ha hecho anteriormente, se analizará la actividad expositiva tanto individual como colectiva del artista, para ayudar a contextualizar la estrategia artística diseñada por el artista y su posicionamiento por parte de los agentes artísticos (un importante sector de comisarios, críticos, coleccionistas) como uno de los artistas contemporáneos japoneses más importantes e influyentes. Para ello, además, se realizará un análisis pormenorizado de la presencia del artista en la crítica de arte y publicaciones especializadas. Este análisis pormenorizado ofrece las claves para entender el éxito de Murakami que, en el período analizado, ya es considerado el artista japonés más importante del momento, muy por encima de cualquiera de los artistas *superflat* a los que promocionaba. A través de su estrategia, el artista logra que sus teorías sobre la situación del arte contemporáneo japonés, pero a la vez, su obra será seleccionada como representativa de distintas tendencias generalizadas en el mundo del arte de aquel momento. Indudablemente, esto tendrá un efecto muy importante en la revalorización económica de su obra.

5.1 Las exposiciones *Coloriage* y *Kaikai Kiki*

En el año 2002 Murakami Takashi organizó, actuando como comisario, la segunda exposición del proyecto *Superflat*, que tuvo el título de *Coloriage*, y que pudo verse en la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo, de París. Esta exposición es interesante porque, en cierto modo quedó eclipsada, como se va a explicar en las próximas páginas, por una importante exposición individual del artista organizada en paralelo, en la misma Fundación Cartier. El proyecto expositivo aglutinaba las dos exposiciones, bajo el título de *Kawaii. Vacances d'été*: por un lado la exposición colectiva, titulada *Coloriage* y por otro la exposición individual de Murakami, bajo el título de *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*. Esta exposición individual, tras su edición parisina fue mostrada en Londres, en la Galería Serpentine (la exposición *Coloriage*, sin embargo, solo fue vista en París).¹ Además, al contrario que en el caso de *Coloriage* no se publicó un catálogo, mientras que de la exposición individual de Murakami, sí.²

De nuevo vemos cómo con esta exposición Murakami adoptó la misma estrategia que con la exposición *Superflat*: por un lado, ejerciendo el papel de comisario y intermediario cultural, organizó una exposición colectiva en la que se presentaba obra de diversos creadores japoneses de diversas disciplinas vinculadas con la cultura contemporánea popular. En paralelo, se presentó una exposición individual de la obra de Murakami. En este caso, a pesar de que *Coloriage*, según manifestó en diversas ocasiones el artista, era la exposición que representaba la segunda fase de su proyecto *Superflat*, fue la exposición individual la que acaparó todo el interés. En el caso de la exposición *Superflat*, Murakami había ocupado un lugar secundario como artista dentro de la exposición, aunque indudablemente ocupaba el importante papel de comisario, ideólogo y facilitador de la muestra. En el caso de París, el lugar principal le fue adjudicado al artista por su exposición individual, que ocupaba las salas principales de la Fundación Cartier.

En el folleto publicado por la Fundación Cartier con motivo de la exposición se resaltaba la exposición *Coloriage* como continuación de la exposición *Superflat*, además de resaltar la figura de Murakami como un artista que «cristalizaba en sus obras y proyectos la nueva subcultura de Tokio».³ Es interesante mencionar aquí cómo, en un texto escrito por el propio Murakami para el catálogo de la exposición *Little Boy*, en el que reflexionaba sobre el proyecto *Superflat*, el artista también situaba *Coloriage* como la segunda etapa de este proyecto (iniciado con *Superflat* y finalizado con *Little Boy*), y se «olvida» de mencionar la exposición *Kaikai Kiki*, que fue mostrada

¹ Las fechas de la exposición fueron: Fondation Cartier pour l'art contemporain, del 27 de junio al 27 de octubre de 2002; Serpentine Gallery, del 12 de noviembre de 2002 – 26 de enero de 2003.

² *Takashi Murakami: Kaikai Kiki* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Arles: Actes Sud, 2002).

³ Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Kawaii! Vacances d'été* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002). Folleto de la exposición.

en paralelo con *Coloriage*, y que, por su situación en el museo y por su dimensión, realmente era la exposición importante.

Para la exposición *Coloriage* Murakami invitó a un grupo de artistas, seleccionados por ser representantes de «la efervescencia creativa de Tokio»: los ilustradores Tsutaya Kiiichi y Taniuchi Rokurô; los artistas Aoshima Chiho, Katô Mika, Satô Rei, Mr. y Aida Makoto; el autor de *manga* Mizuki Shigeru, el fotógrafo Shinoyama Kishin; el cineasta Kitano Takeshi; el colectivo de diseñadores gráficos Groovision; el productor musical y DJ Nigo; el rapero Shing02; el comediante Nasubi; y finalmente la empresa de juguetes y figuritas de plástico Kaiyodo. Junto con la obra de estos creadores, Murakami incluyó referencias a varios productos de la cultura popular japonesa contemporánea: TarePanda, Pokémon, DiGiCharat, Digimon, *Mobile Suit Gundam* y Denpa Shônen.⁴ De este grupo, algunos habían sido incluidos también en la exposición *Superflat*.

El título *Coloriage* alude a los típicos libros infantiles para colorear por números, en los que las líneas y los colores vienen perfectamente indicados, y los niños tan sólo tienen que seguir las instrucciones. Con este título Murakami quería aludir a la cultura japonesa desde el período Meiji que se había desarrollado en función de imposiciones extranjeras y, especialmente, imposiciones norteamericanas tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial. Para el artista el arte europeo y norteamericano habían ofrecido un corsé que había guiado y limitado el desarrollo del arte japonés. Las líneas delimitadoras del dibujo y el código numérico de colores a los que aludía el título de la exposición eran las directrices dentro de las que se había movido el arte japonés, «sin salirse de la línea». Sin embargo, el artista percibía que desde la década de 1990 en Japón se estaban desarrollando manifestaciones artísticas que escapaban de esas restricciones y que se enmarcaban dentro de lo que en Occidente se denominaba subcultura.⁵

En la nota de prensa de la exposición individual del artista, *Kaikai Kiki*,⁶ se resaltaba el hecho de que, aunque Murakami hubiera participado ya en diversas exposiciones en suelo europeo, esta exposición (primero en París y después en Londres) era la primera ocasión en que se organizaba una exposición individual del artista mostrando una amplia perspectiva de su trabajo desde mediados de los 90 hasta el año 2002, mostrando obras realizadas en los distintos medios que practicaba el artista: cuadros de diversos formatos, esculturas, hinchables, papel de pared, etc. La nota de prensa presentaba la obra de Murakami como un artista ya plenamente reconocido y como uno de los artistas japoneses jóvenes más populares del momento. Se contextualizaba su obra dentro de los parámetros que se habían ido consolidando en la década anterior y en la recepción crítica de la exposición *Superflat*: su inspiración en el mundo de la

⁴ Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Kawaii! Vacances d'été*.

⁵ Murakami, "Superflat Trilogy", 156-157.

⁶ "Takashi Murakami. Kaikai Kiki. Press Release", Fondation Cartier pour l'art Contemporaine, último acceso 17 de julio de 2015, <http://presse.fondation.cartier.com/archives-presse/takashi-murakami-kaikai-kiki/>.

cultura popular y la subcultura contemporánea japonesa (manga, *otaku*, videojuegos, etc.) junto con sus referencias al arte japonés pre-moderno. Es decir, su esfuerzo por crear obras que fueran «auténticamente japonesas». Por otro lado, sus referencias al arte occidental (Andy Warhol y el Pop Art). Es interesante ver cómo en dicha nota de prensa no se menciona en absoluto la exposición *Coloriage*, comisariada por Murakami, y que podía verse en el mismo centro durante las mismas fechas. Por lo tanto, el proyecto *Superflat* (del que formaba parte *Coloriage*), y que según Murakami había sido ideado para presentar la escena creativa japonesa contemporánea, en este caso era relegado a un segundo plano para dar importancia a la primera gran exposición individual en suelo europeo del artista japonés: la presencia en la escena internacional del arte que su labor como comisario le ofreció con la exposición *Superflat*, es capitalizada por el artista en su propio beneficio. La exposición *Coloriage*, en comparación con la exposición individual de Murakami en las espaciosas salas de la Fundación Cartier quedó, sin embargo, en cierta manera enterrada en el sótano del edificio, como apuntó algún crítico. Terry Myers, desde la revista *Modern Painters*, reflexionando en el año 2005 sobre esta exposición del 2002, escribió:

«Cuando la vi [*Coloriage*], me sorprendió un poco el modo en que estaba embutida en el sótano mientras que Murakami presentaba una exposición imponente de su propia obra en el espléndido espacio superior. La implicación parecía clara, especialmente en París: yo soy Picasso; el resto de vosotros no sois ni siquiera Braque».⁷

El crítico Pierre-Évariste Douaire, en la revista *Paris Art* daba en la clave al afirmar que «la plétora de artistas que él ha escogido permite comprender su obra y situarla dentro de una historia y una geografía típicamente japonesa».⁸ Es decir, la obra de los creadores presentados en la exposición en la planta baja simplemente cumplían la función de contextualizar la obra de Murakami: ayudar a comprenderla y en definitiva a situarla en su japonesidad. Douaire describía la exposición *Coloriage* como el «supermercado en el subsuelo».⁹ Douaire coincidía con Myers en la idea de que el objetivo de Murakami era presentarse como la figura principal de un movimiento artístico japonés:

«el propósito de Murakami es anclar sus propios personajes, sus propias creaciones, en relación con el universo del *manga*. Él presenta a la vez a sus maestros y a sus discípulos. Él rinde homenaje a la vez que se presenta como el líder de una nueva generación de

⁷ Terry R. Myers, "Little Boy Boom", *Modern Painters* (abril 2005): 59. «When I saw it, I was taken a bit aback by the way in which it was crammed in the basement while Murakami presented a breathtaking exhibition of his own work in the glorious space above. The implication seemed clear, especially in Paris: I am Picasso; the rest, of you aren't even Braque».

⁸ Pierre-Évariste Douaire, "Takashi Murakami. Kawaii/Vacances d'été", *ParisArt.com*, 2002, último acceso 12 de junio de 2015, <http://www.paris-art.com/marche-art/Kawaii/%20Vacances%20d%E2%80%99%C3%A9t%C3%A9/Murakami-Takashi/3931.html>: «La pléthore d'artistes qu'il a retenus permet de comprendre son oeuvre et de l'installer dans une histoire et une géographie typiquement japonaises».

⁹ *Ibid.*: «Le supermarché du bas».

diseñadores y de pintores. El propósito es promover esta cultura destinada a los niños, de legitimarla y de dotarla de cartas de nobleza».¹⁰

Takashi Murakami. Kaikai Kiki fue, por tanto, la primera ocasión en que Murakami fue objeto de una gran exposición individual en Europa, pudiendo ser vista en dos centros de arte que se caracterizan por la organización de importantes exposiciones de arte contemporáneo en las que exhiben obra de los artistas más innovadores, no sólo artistas ya consagrados, sino también artistas cuya obra está comenzando a ser reconocida internacionalmente.¹¹ Por lo tanto, la presencia de Murakami con una importante exposición individual tanto en la Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo como en la Galería Serpentine, representaban un paso más en el reconocimiento del artista a nivel internacional, y pueden ser interpretadas como consecuencia del impacto que tuvo la exposición *Superflat* en Estados Unidos: Murakami comenzaba a recoger los frutos de su estrategia.

En la exposición *Kaikai Kiki*, se reunían ejemplos de la obra más reciente de Murakami, algunas de ellas expresamente creadas para dicha exposición. En el folleto de la exposición en la Fundación Cartier se indicaba, como uno de los principales aspectos a destacar de la obra de Murakami, su defensa de la capacidad del arte japonés de encontrar un cierto grado de autonomía frente al modelo occidental, con el que indudablemente había una dependencia.¹² En este sentido se situaba el personaje Dob, muy presente en la exposición en sus múltiples mutaciones, como un intento de Murakami de crear un personaje «auténticamente japonés», principalmente en su reflejo de la cultura de lo *kawaii*, como rasgo propio de la cultura contemporánea de Japón; incluso, a pesar de que las referencias a la

Imagen 79. Exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*. Vista de instalación. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain París, 2002.

Imagen 80. Exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*. Vista de instalación. Serpentine Gallery, 2002.

¹⁰ *Ibid.*: «Le propos de Murakami est d'ancrer ses propres personnages, ses propres créations, au regard de l'univers *manga*. Il présente à la fois ses maîtres et ses disciples. Il rend hommage autant qu'il se présente comme chef de file d'une nouvelle génération de dessinateurs et de peintres. Le but est de promouvoir cette culture destinée aux enfants, de la légitimer et de lui donner ses lettres de noblesse».

¹¹ La Fundación Cartier ha desarrollado un papel activo en la introducción de la obra de artistas japoneses contemporáneos al público europeo a través de la organización de múltiples exposiciones, entre las que destacan: Araki Nobuyoshi (1995), Moriyama Daido (2003), Kawauchi Rinko (2005), Tadanôri Yokô (2006) o Tabaimo (2006).

¹² Fondation Cartier pour l'art contemporain, *Kawaii! Vacances d'été*.

cultura popular contemporánea norteamericana eran evidentes (Mickey Mouse), consolidando por tanto la interpretación que se venía dando a este personaje.¹³

Junto al ya característico Sr. Dob en esta exposición se destacaba el papel relevante que habían cobrado una serie de personajes creados por el artista y que, en sus múltiples transformaciones, habían pasado a dominar su obra: los champiñones, los ojos y las flores, y las criaturas Kaikai y Kiki. Los champiñones como metáfora de las bombas en Hiroshima y Nagasaki, pero también una referencia a un artista de comienzos del siglo XX: Takehisa Yumeji.¹⁴ Por su parte, en el folleto de la exposición se establecía una conexión entre los ojos de medusa murakamianos y Andy Warhol, al ser presentados como un elemento de camuflaje, en la línea de las pinturas camuflaje warholianas. Los ojos, que habían surgido en la segunda mitad de los 90 como un elemento decorativo de los champiñones, esparcidos por la superficie de estos, finalmente se convertirán en un motivo independiente. Finalmente las flores (que comienzan a aparecer en su obra hacia el año 1995), y que se conectan directamente con la pintura de flores de la pintura japonesa pre-moderna, en especial con los biombos. En el folleto se puede leer:

«a menudo desarrollados en polípticos, los lienzos de Murakami evocan formalmente las pinturas antiguas de los biombos. El artista une así un aspecto esencial del arte japonés tradicional: el gusto decorativo que responde a una celebración de la vida y a la toma de consciencia de la fugacidad de las cosas».¹⁵

Por lo tanto, la japonesidad de la obra de Murakami es reforzada no sólo por sus conexiones con la cultura contemporánea popular, sino también con la historia del arte japonés clásico, aquel que desde finales del siglo XIX había sido muy estimado y valorado en Occidente.

Imagen 81. Murakami Takashi, "Troll's Umbrella", Vista de instalación Fondation Cartier pour l'Art Contemporain París, 2002

Imagen 82. Portada del catálogo de la exposición Takashi Murakami. Kaikai Kiki, 2002.

¹³ *Ibid.*: «(...) ce personnage répond avant tout au voeu de Murakami de créer une image qui soit vraiment "japonaise". Une image qui soit séduisante et "mignonne", à l'instar de ce caractère "kawaii" (mignon) qui marque le Japon dans son quotidien et son imaginaire».

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*: «souvent développées en polyptyques, les toiles de Murakami évoquent formellement les peintures anciennes de paravents. L'artiste rejoint ainsi un aspect essentiel de l'art japonais traditionnel: le goût décoratif qui répond à une célébration de la vie et à la prise de conscience de la fugacité des choses».

En el catálogo de la exposición se incluía una larga entrevista del artista, en la que destacaban sus reflexiones sobre la posición de su arte en relación con el arte occidental. Inquietudes con las que el artista, de alguna manera, recogía una cuestión que ya ha sido apuntada en el capítulo 2 de esta tesis: cómo el arte japonés contemporáneo ha tenido que definirse y posicionarse respecto del arte occidental. En la entrevista, el artista afirmaba que para él, en esos momentos, era importante reflexionar sobre qué puesto ocupaba su arte en relación a la historia del arte occidental:

«Últimamente estoy muy interesado en la cuestión sobre cuál es la posición que ocupan mis obras en relación con la historia del arte occidental. Por ejemplo, cuando trabajo en un dibujo, a menudo me remito a obras clásicas occidentales, con la esperanza de que el contraste que se percibe como resultado haga posible la creación de un determinado contexto, uno que adquiriera una cierta importancia en la historia del arte».¹⁶

Estas referencias al arte occidental que Murakami menciona van más allá de la ya consolidada relación con Andy Warhol, el Pop Art o el Expresionismo Abstracto. En esta exposición, y en el catálogo que la acompañaba, el artista se esforzó por establecer otros vínculos, realizando referencias a otros artistas del panorama artístico occidental. Por ejemplo, dos de las obras incluidas en la exposición realizaban una referencia directa al pintor Francis Bacon: *Homenaje a Francis Bacon (Estudio de Isabel Rawsthorne)* (2002) y *Homenaje a Francis Bacon (Estudio de George Dyer)* (2002).¹⁷ Es interesante destacar el hecho de que para su gran presentación en el Reino Unido, el artista presentara dos obras nuevas en las que hacía una referencia directa al pintor anglo-irlandés Francis Bacon. Quizá era su forma de «ajustar el condimento según las necesidades del lugar», volviendo a su metáfora de la salsa de soja previamente mencionada.¹⁸

Imagen 83. Murakami Takashi, *Homage to Francis Bacon (Study of Isabel Rawsthorne)* (2002)

En la mencionada entrevista Murakami explicaba cómo el arte contemporáneo occidental fue un referente muy importante desde el inicio de su carrera, y sus respuestas están plagadas de referencias a artistas occidentales, más allá de Andy Warhol. Por ejemplo, el artista sitúa el origen del personaje Sr. Dob en la línea del arte practicado por Jenny Holzer y Barbara Kruger a

¹⁶ Hélène Kelmachter, "Interview with Takashi Murakami". En *Takashi Murakami. Kaikai Kiki* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Arles: Actes Sud. 2002),76: «These days, I am very interested in the question of where my work stands in relation to the history of Western art. For example, when I am working on a drawing, I often refer to classical Western works, and I hope that the contrast that is perceptible as a result will make it possible to create a certain context, one which may acquire a certain importance in the history of art».

¹⁷ *Homage to Francis Bacon (Study of Isabel Rawsthorne)*, (2002, pintura acrílica sobre lienzo montado en tabla, 120 x 120 x 5 cm.); *Homage to Francis Bacon (Study of George Dyer)* (2002, pintura acrílica sobre lienzo montado en tabla, 120 x 120 x 5 cm.).

¹⁸ Murakami, "Life as a Creator", 131.

mediados del los 90, en el que el lenguaje ocupaba un papel central, aunque fuera para denunciar que el arte japonés no debía simplemente copiar tendencias extranjeras:

«El Sr. Dob se ha convertido ya en una especie de autorretrato. Sin embargo, fue creado en un contexto muy particular: el momento en el que artistas como Jenny Holzer y Barbara Kruger, en cuya obra tiene un importante papel el lenguaje, se expusieron en Japón. Cuando yo empecé este estilo de arte tuvo un éxito increíble en Japón, y el concepto del Sr. Dob nació originalmente en relación con estas artistas americanas. Me percaté de que juntando palabras no relacionadas de ninguna manera —específicamente, la frase *dobojite, dobojite, oshamanbe* —podías hacer una obra de arte al “estilo Jenny Holzer”. (...) mi principal objetivo era mostrar que el arte propugnado por esos artistas americanos (...) era totalmente inapropiado para los japoneses, y que la imitación debía de cesar, porque era una verdadera vergüenza para nosotros».¹⁹

Murakami explicaba un aspecto esencial para entender el concepto de *superflat*, tal y como comenzó a definirlo en la exposición inaugural de la trilogía. Este concepto de *superflat*, que el artista define como auténticamente japonés y como un elemento constante en la historia del arte japonés hasta la llegada de la modernidad, es decir, hasta la llegada de la influencia occidental en el arte. En este sentido, el artista ahonda más en la explicación sobre cómo llegó a concebir este concepto, que relacionaba por un lado con la historia del arte japonés, pero también con la historia del arte occidental. Murakami explicaba cómo llegó a la definición de este concepto al percatarse, en su estudio de la historia de la pintura occidental, de la importancia que en ésta había tenido la perspectiva lineal para la representación ilusionista de la realidad. Sin embargo, tal como explica Murakami, esta técnica pictórica para la representación del espacio no había sido empleada en la historia de la pintura de Japón, en donde la multiplicidad de puntos de vista había dominado en la representación del espacio pictórico. El artista llamaba la atención sobre el hecho de que fue precisamente a finales del siglo XIX cuando en el arte occidental se comenzó a cuestionar este sistema matemático de representación, justo cuando comenzó a recibirse la influencia del arte japonés:

«El apogeo del Japonismo en Francia se produjo en un momento en el que la perspectiva de un punto de fuga —que esencialmente, es un procedimiento científico, o, digamos, matemático —había alcanzado sus límites en relación con las posibilidades de representar la realidad. Era, en efecto, algo “objetivo”, y la propia pintura era en consecuencia un modo de expresar una visión objetiva de la realidad: por un lado, el ser humano, y por otro, la divinidad. En cambio, la pintura japonesa juega con la subjetividad, con la libertad

¹⁹ Kelmacher, “Interview”, 75: «Mr. Dob has now become a kind of self-portrait. However, he came into existence in a very particular context: this was the time when artists like Jenny Holzer and Barbara Kruger, whose works gave a prominent role to language, were being shown in Japan. This style of art was incredibly successful in Japan when I started out and the concept of Mr. Dob was originally born in relation with these American artists. I realised that by lining up totally unrelated words —to be specific, the phrase *dobojite, dobojite, oshamanbe*- you could make a “Jenny Holzer-style” art. (...) my main aim was to show that the art advocated by those American artists (...) was totally unsuited to the Japanese, and that the imitating had to stop, because it was a real embarrassment for us».

de entrar en la realidad de una escena a través de una mirada que puede venir de cualquier ángulo».²⁰

En este sentido, explicaba el artista, se debía entender el modo en el que organizaba la composición de sus obras, en las que no predominaba un determinado punto de vista, no hay punto de fuga, y la mirada del espectador no está condicionada a deslizarse por la superficie del lienzo siguiendo un determinado recorrido, marcado precisamente por la primacía de un punto de vista fijado por la perspectiva. En la superficie de sus obras pictóricas el artista despliega una multiplicidad de elementos, y todos

reclaman la misma atención por parte del espectador, no existe un punto más importante que otro en la composición. El artista, aunque no de una forma directa, estaba estableciendo una conexión entre la ruptura de la visión única impuesta por el sistema perspectívico empleado en la pintura del Renacimiento (que llegaría a su fin a principios del siglo XX con el Cubismo, en el que Picasso y Braque introdujeron distintos puntos de vista en el lienzo) con la influencia del arte japonés que comenzó a llegar a Europa a finales del siglo XIX. Reivindicaba, por tanto, la importancia que el arte pictórico japonés había tenido en la revolución artística que se produciría en el arte occidental, que «había alcanzado sus límites en relación con las posibilidades de representar la realidad».

De este modo se deben entender, en palabras de Murakami, sus obras en las que aparecen representados los ojos de medusa, multiplicados y esparcidos por toda la superficie pictórica, cada uno mirando en una dirección distinta, por lo tanto cuestionando el punto de vista fijo que había caracterizado el arte pictórico occidental. Esa multiplicidad de puntos de vista es la que, para él, se asemeja más a la visualidad contemporánea:

«(...) el gran número de ojos en la obra da la impresión de que esos ojos vivos están mirando al espectador, quien a su vez mira la obra desde distintos puntos de vista. Si conectáramos todos esos ojos a una cámara de video o a un ordenador, entonces en la pantalla de control podríamos visualizar una realidad que es completamente diferente a la de la perspectiva de un punto de fuga. Y esa es sin duda la realidad visual de nuestro tiempo».²¹

Imagen 84. Exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*. Vista de instalación. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain París, 2002.

²⁰ *Ibid.*, 81-83: «The heyday of Japonisme in France came at a time when one-point perspective –which essentially, is a scientific procedure, or, let's say, a mathematical one –had reached its limits in relation to the possibilities of representing reality. It was, in effect, something “objective”, and painting itself was consequently a way of expressing an objective vision of the world: on the one hand, the human being, on the other, the divinity. In contrast, Japanese painting plays on subjectivity, on the freedom to enter into the reality of a scene through a gaze that can come from any angle».

²¹ *Ibid.*, 83: «(...) the great number of eyes on the piece gives the impression that those living eyes are looking at the viewer who is himself looking at the work from different angles. If we connected all those eyes to a video

Así debemos entender también sus obras pictóricas en las que aparece representado el personaje Dob, no sólo multiplicado, sino también transformado por la multiplicidad de puntos de vista a la que es sometido. O las obras en las que toda la superficie pictórica aparece ocupada por las características flores de Murakami, en las que no parece haber una zona en la composición más importante que otra. En un grupo de obras realizadas en el año 2002, el artista crea sobre la superficie del lienzo el efecto tridimensional de una bola totalmente cubierta por sus flores. Para conseguir este efecto ilusionístico de tridimensionalidad en una superficie bidimensional, el artista explica que se propuso lograrlo sin recurrir a la técnica occidental de la perspectiva, o a recursos como el sombreado o degradado del color que le podían ayudar a conseguir el efecto de volumen. Para ello Murakami recurrió a un objeto tridimensional esférico que le sirvió como modelo, sobre el que pegó una a una cada flor; el paso siguiente fue traspasar esta imagen a una imagen digital, por medio del escaneado, a partir de la cual obtuvo una imagen que pudo traspasar a un dibujo, a partir del cual crear, en sus propias palabras, una «falsa perspectiva».²²

Imagen 85. Murakami Takashi, *Flowerball Sexual Violet*
No.1 (3D), (2008)

Otro aspecto interesante a destacar en esta entrevista es el hecho de que el artista confirma la importancia que tenía el aspecto identitario en su obra, especialmente en los años iniciales de la década de 1990, en los que, según el propio Murakami, estaba buscando un lenguaje artístico con el que expresar «su propia originalidad».²³ El artista vincula el proceso de transformación que experimenta su práctica artística desde la pintura *nibonga* hacia el arte contemporáneo, con una búsqueda de identidad, identidad de la que, según sus propias palabras, carecía en sus primeros años como alumno de pintura *nibonga*. Es interesante esta asociación entre identidad y originalidad, en la que podemos ver quizá una de las razones por las que se

camera or a computer, then on the control screen, we would be able to visualise a reality that is completely different from that of a single-point perspective. And that is no doubt the visual reality of our time».

²² *Ibid.*, 85.

²³ *Ibid.*, 73.

apartó (al menos aparentemente) de la pintura *nihonga*. Además, el artista apuntaba otras causas: durante sus años de estudio de *nihonga*, Murakami junto con sus compañeros recibían una exhaustiva formación en los aspectos técnicos de la pintura. Quizá este tipo de formación no incentivaba la originalidad o la creación de un estilo propio, y sólo recibían instrucciones sobre cómo utilizar el papel japonés *washi*, la cola *nikawa*, o los pigmentos que podían emplearse en el papel japonés.²⁴

Reflexionando sobre su búsqueda de una identidad propia, el artista explica que esta exploración le llevó a recurrir a su propio trasfondo cultural y educativo, formado por distintos sustratos, que son los que va a comenzar a incorporar a su obra. Es decir, que en esta búsqueda por un lenguaje propio, como cualquier artista, Murakami realiza una mirada introspectiva y extrae elementos de su propia experiencia vital, sus gustos, su educación, en definitiva todo aquello que puede contribuir a la configuración de una identidad artística:

«¿Pero cuál era mi identidad? La respuesta es que realmente no tenía ninguna. Así que sentí que la única cosa que podía hacer, para explicar la ausencia de identidad, era apilar todas las capas formativas que habían contribuido en mi desarrollo: por ejemplo, mi trabajo en el campo de *nihon-ga*, las figuritas de soldados que empleaba, mi gusto muy marcado por el manga y el *anime*».²⁵

En la entrevista Murakami reflexionaba sobre un aspecto que ya ha sido mencionado en el capítulo 2, en relación con el proceso de identificación con la cultura nacional y reivindicación de lo propio que se desencadena cuando un artista se traslada al extranjero por un tiempo. En el capítulo 2 quedó reflejado cómo muchos artistas japoneses comenzaron a reflexionar sobre su identidad japonesa cuando viajaron al extranjero (por una beca, residencia de artista, etc.) y, desde la distancia, comenzaron a volver la mirada hacia la cultura propia. En esta entrevista Murakami explica cómo sufrió un proceso similar. Cuando el artista se trasladó a Estados Unidos en el año 1992, se intensificó la mirada hacia la cultura de su propio país:

«Me encontré a mi mismo pensando cada vez más en mi trasfondo cultural, y cada vez que sentía nostalgia hacia mi país, la primera cosa que quería hacer era ver una película de animación japonesa. Así que me compraba revistas especializadas para obtener la información más actualizada en la materia. Leerlas me reafirmaba, me tranquilizaba, y calmaba mi nostalgia. (...) Fue en el momento en que fui a Nueva York cuando allí realmente descubrí mi identidad de *otaku*».²⁶

²⁴ *Ibid.*, 73.

²⁵ *Ibid.*, 73: «But what was my identity? The answer is that I didn't really have one. So I felt that the only thing I could do, to explain the absence of identity, was to pile up all the formative layers that had contributed to my background: for example, my work in the field of *nihon-ga*, the soldier figures that I used, my very marked taste for *manga* and *anime*».

²⁶ *Ibid.*, 77: «I found myself thinking more and more about my cultural background, and whenever I got homesick the first thing I wanted to do was to watch Japanese anime films. So I bought specialist magazines to get the freshest information on the subject. Reading them reassured me, soothed me, soothed my nostalgia. (...) It was when I went to the United States that I really discovered my identity there as an *otaku*».

Para Murakami, esta nostalgia hacia su contexto cultural le lleva a volver la mirada hacia la cultura popular contemporánea, y en concreto la cultura *otaku* que, según sus palabras, había abandonado a principios de su carrera en el momento en que decidió dedicarse al arte contemporáneo. Este es el momento en que el artista comienza a realizar unas obras de carácter conceptual, en el que reflexionaba y criticaba distintos aspectos de la sociedad contemporánea japonesa, y de su pasado más reciente, especialmente en el contexto de la muerte del emperador Hirohito. La razón esgrimida por el artista para dejar de lado ese aspecto de su identidad cultural, fue que los *otaku* representaban un grupo marginalizado de la sociedad y, en ese momento, al artista le pareció que si quería tener algún éxito en el campo del arte contemporáneo, que no dejaba de ser un mercado elitista, debía abandonar este aspecto fundamental de su identidad. Es a partir de su primera estancia en Nueva York, en 1994-95, cuando la distancia y la nostalgia cultural le llevan a volver la mirada a un aspecto de su identidad personal: la cultura popular contemporánea, el mundo de los *otaku*, en el que se había criado durante su adolescencia y juventud. Es a partir de esta encrucijada en su carrera cuando surgirán sus famosísimas esculturas inspiradas en la cultura de los *otaku*: *Hiropon*, *Miss Ko*²⁷ o *My Lonesome Cowboy*.²⁷

Otro aspecto interesante a destacar de esta entrevista, en relación con aspectos identitarios y la relación entre Japón y Occidente, son las referencias que realiza Murakami a las exposiciones de arte japonés contemporáneo realizadas por comisarios occidentales, que el artista en ocasiones ha calificado como proyectos «exóticos» y «colonialistas». El artista confirma que su proyecto *Superflat* era una manera de presentar el arte japonés de una determinada forma, una forma que se adecuara a su propia visión del arte japonés y que no respondiera a una visión occidental. De esta forma el artista, con su proyecto cuasi-manifiesto, aspiraba a reivindicar una cierta autonomía para el arte contemporáneo japonés respecto del occidental.²⁸ Por lo tanto, el proyecto *Superflat* era un intento por parte de un artista de la periferia por influir en el modo en que el arte de los márgenes era interpretado en Occidente.

«Cuando concibo una exposición, intento determinar en qué aspecto de la “esencia” —de la especificidad japonesa— es más importante concentrarse, y también en cuál es nuestro mayor complejo. Y, al mismo tiempo, dónde querría yo localizar el punto de encuentro entre nosotros y, digamos, los franceses o los ingleses, cuáles son los aspectos de nuestra cultura que ellos detestan... Cuando hago una crítica fuerte de una exposición, no estoy realmente tratando de decir que no es buena, o que es demasiado realista, sino simplemente que hay algo en ella distinto a mi estilo, o a mi modo de vida. De hecho, entiendo muy bien que esas exposiciones son necesarias. Pero, si fuera a sucumbir a la tentación de hacer lo mismo, crearía un mundo que está completamente modelado por la visión occidental. Por ello quería presentar lo que ocurre en el mundo japonés a mi

²⁷ *Ibid.*, 77.

²⁸ *Ibid.*, 99.

propia manera. Pero soy muy consciente de que la mayoría de la gente no ve mucha diferencia entre mi punto de vista y el de los comisarios occidentales».²⁹

En algunos momentos de la entrevista se deja entrever una visión de Murakami que se adecúa a un discurso orientalista reverso, aquel que, como ya ha sido explicado, resalta las diferencias y reivindica una especificidad cultural que le sirve para definir lo propio y desmarcarse de su papel como alteridad de Occidente. Lo vemos reflejado en palabras del artista como cuando habla de la «esencia» de la cultura japonesa, su «especificidad»,³⁰ es decir aquella supuesta esencia de lo japonés que se ha mantenido, según esta visión, inalterada siglo tras siglo y que puede pervivir, incluso a pesar de la enorme influencia occidental. Este discurso del orientalismo reverso en Japón trata de justificar las múltiples oleadas de influencia extranjera que ha recibido el archipiélago nipón a lo largo de su historia, resaltando esa capacidad de convertir en algo propio lo recibido del exterior, argumentando que en el fondo de la cultura japonesa se mantiene esa esencia inalterada. El discurso de Murakami polariza Japón frente a un Occidente, que en ocasiones es Estados Unidos o un Occidente general.

En este sentido podemos entender la explicación que ofrece el artista sobre la importancia de la estética de lo *kawaii*, y la importancia que tienen en Japón las figuritas o personajes «monos». Según Murakami están relacionados con las divinidades tradicionales de Japón y con el sintoísmo, en el que cualquier elemento de la naturaleza puede ser una deidad. Este animismo se relaciona a su vez con un mundo fantástico de fantasmas y espíritus. Para Murakami existe una conexión entre este aspecto del sintoísmo, con el interés en las figuritas e iconos que caracteriza a la sociedad contemporánea de Japón. Según el artista este sería un elemento constante que se ha mantenido a lo largo de toda la historia de Japón. La cultura de lo *kawaii* surge cuando este elemento inherente a la cultura japonesa se funde con una influencia exterior, en este caso, del mundo de la cultura popular estadounidense, y en especial de Disney. Cuando estos personajes empiezan a ser importados, en especial a partir de la década de 1950, se produce una especie de fusión con el mundo de las divinidades tradicionales de Japón, dando lugar al predominio de esta cultura de lo *kawaii*, un mundo poblado de personajes «monos». Según Murakami, sería un proceso de traducción cultural, cuyo resultado sigue siendo un

²⁹ *Ibid.*, 99-101: «When I conceive an exhibition, I try to determine which aspect of the “core” –of the Japanese specificity- it is most important to focus on, and also which is our biggest complex. And, at the same time, where I would like to locate the meeting-point between us and, say, the French or the English, what are the aspects of our culture that they detest... When I make a strong criticism of an exhibition, I am really not trying to say that it’s no good, or too realistic, but simply that there is something in it that is different from my style, or from my way of living. In fact, I understand very well that those exhibitions are also necessary. But if I were to succumb to the temptation of doing the same thing, I would create a world that was completely shaped by Western vision. That’s why I wanted to present what is going on in the Japanese world in my own way. But I am well aware that most people don’t see much difference between my approach and that of Western curators».

³⁰ *Ibid.*, 99.

producto autóctono.³¹ Este razonamiento le permite a Murakami reivindicar como propia una manifestación cultural que tiene una clara influencia estadounidense en su origen.

Se consolida también en esta exposición, a través de las palabras del artista, esa idea del complejo de inferioridad y el trauma experimentado por Japón tras el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, con el lanzamiento de las dos bombas atómicas. Esta idea cuajará definitivamente en la última etapa del proyecto *Superflat*, la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Es una actitud victimista por parte de Murakami, y que encaja con un sentimiento nacionalista bastante consolidado en algunos sectores de la sociedad japonesa; sentimiento que ignora el hecho de que Japón además de víctima fue verdugo.

«el efecto posterior de la derrota en la Segunda Guerra Mundial todavía permanece en un gran sentimiento de trauma en lo más profundo de nuestra cultura. El hecho de que enfrentáramos el final de la guerra con el lanzamiento de las bombas atómicas es muy simbólico y de una gran influencia, no sólo para la gente que vivió la guerra sino también para mi generación, que no la vivió. En cierto sentido, los japoneses tienen el principio de vivir sólo el momento».³²

Es interesante ver cómo, en el marco de esta exposición, Murakami realiza una conexión con el Japonismo de finales del siglo XIX, planteando la posibilidad de que el movimiento *Superflat* sea interpretado como un «nuevo Japonismo». Sin embargo, su empleo del término Japonismo resulta un tanto confuso, ya que en sus palabras parece que lo emplea para referirse al arte japonés que, por las mismas fechas, recibió la influencia occidental.³³ El arte japonés, a partir de la era Meiji, tomó como modelo central el arte occidental, llegando a abandonar sus propias tradiciones, y seguir al pie de la letra los dictámenes occidentales. Sin embargo, en el momento actual, el artista percibía que la creación artística contemporánea japonesa, sin dejar de tener presente el arte occidental, se distanciaba de él desarrollando nuevas formulaciones. Estos nuevos derroteros del arte japonés contemporáneo podían representar para Murakami, un nuevo Japonismo:

«[el concepto detrás de la exposición *Coloriage* es] (...) el contexto nuevo, transformador y mutante, que trae a la superficie el sentido de distancia, tanto conceptual como cronológica, entre la escena creativa contemporánea de Japón y el Japonismo del pasado, que retiene el contexto del arte occidental a la vez que se aparta de esas órbitas. En otras palabras, nuevo Japonismo, o post Japonismo».³⁴

³¹ *Ibid.*, 101.

³² *Ibid.*, 101: «The after effect of defeat in World War II still keeps a big sense of trauma in the depths of our culture. The fact that we faced the end of the war by the dropping of atomic bombs is very symbolic and influential, not only for people who experienced the war but also for my generation who didn't. In a sense, the Japanese have the principle of living only for the moment».

³³ Este entrevista publicada en el catálogo, aparece traducida tanto al francés como al inglés. Las respuestas originales de Murakami, en japonés, fueron primero traducidas al francés, y posteriormente del francés al inglés. En el punto donde el artista reflexiona sobre este nuevo Japonismo, la traducción inglesa, que es la que se ha venido empleando, resulta un tanto confusa, quedando más claro el mensaje de Murakami en la versión francesa. Kelmachter, "Interview", 102 y 104 (para la versión francesa), 103 y 105 (para la traducción inglesa).

³⁴ *Ibid.*, 103: "(...) the new, transforming and morphing context which brings to the surface the sense of distance, both conceptually and time-wise, between the contemporary creative scene of Japan and the Japonisme of the

Debemos situar estas palabras de Murakami dentro del contexto, explicado en el capítulo 2, en el cual los artistas y el arte de las llamadas periferias en un determinado momento encuentran su voz propia, y buscan plantear una alternativa al centro. Según la visión de Murakami, el arte japonés a partir de la era Meiji se vio abocado a seguir los modelos occidentales, copiando los modelos al pie de la letra, como si los artistas estuvieran empleando uno de esos cuadernillos infantiles para colorear a los que hacía referencia el título de la exposición colectiva que comisarió Murakami en paralelo a su exposición individual:

«Coloriage es pintar por números. Después de la Restauración Meiji, el arte japonés siguió las siluetas marcadas por la historia del arte occidental, y con diligencia pintó los colores prestando especial cuidado a las siluetas, incluso sin llegar a entender su significado. En aquel momento, en un esfuerzo por alcanzar a Occidente, Japón abandonó la totalidad de su legado cultural para así empezar de cero, añadiendo la influencia occidental a la mezcla, y lo que adquirió fue una obsesión con la marginalidad, que continuó manteniendo».³⁵

Esa pérdida de su legado artístico a favor de lo occidental determinó, en palabras de Murakami, el que el arte japonés desde ese momento se desarrollara siempre en relación a tendencias que eran importadas, y no a ideas que pudieran surgir desde Japón, fenómeno que para Murakami se convirtió en una obsesión que trataba de compensar la pérdida ocasionada desde la era Meiji. Según el artista: «Japón se olvidó durante un tiempo de que la cultura no es el acto de pintar dentro de las líneas, sino de crear las líneas».³⁶ Tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, continúa Murakami, Japón recibió otra gran oleada de influencia extranjera, en este caso estadounidense; según sus palabras, «una explosión de influencia cultural». En este momento, siguiendo la metáfora empleada por el artista, esas líneas y esas siluetas, dentro de las cuales se movía el arte japonés, se consolidaron más: «(...) los contornos de América y de sus aliados europeos se unieron e incrementaron su grosor, proporcionando un armazón externo y rígido para la cultura y el arte japonés».³⁷ Sin embargo, en los últimos años y en especial desde la década de 1990, el artista percibía cómo esas líneas delimitadoras y limitadoras, habían comenzado a desdibujarse hasta disolverse por completo. En el momento actual, las líneas del arte japonés las marcaban los propios artistas japoneses, que habían alcanzado por tanto su autonomía respecto

past which retains the context of Western art while straying from those orbits. In other words, new Japonisme, or post Japonisme”.

³⁵ *Ibid.*, 103: «Coloriage is painting by numbers. After the Meiji Restoration, Japanese art followed the outlines of Western art history and diligently painted the colors with close attention to the outlines and even without understanding the meaning of them. At that time, in an effort to catch up with the West, Japan abandoned its entire cultural heritage so as to start from scratch, adding influence from the West into the mixture, and what it acquired was an obsession with destitution, which it continuously held».

³⁶ *Ibid.*, 103: «Japan forgot for a while that culture is not the act of painting within the lines, but of creating the lines».

³⁷ *Ibid.*, 105: «(...) the outlines from America and its European allies combined and increased their thickness, providing the rigid external framework for Japanese culture and art».

del arte occidental. La nueva fuente de inspiración para los artistas japoneses no era el arte de fuera, sino modos culturales que en Occidente eran clasificados como subcultura:

«Ahora los nuevos contornos se están dibujando con nuestras propias manos... Hay que tener presente que están desorganizados, pero no provienen del “arte” occidental, sino de géneros que en Occidente son llamados subcultura. Este es el libro de colorear creado por Japón, en el que no hay diferencia entre la cultura principal y la subcultura. Creo que es significativo presentar este nuevo brote artístico en París, el lugar donde se inició el *Japonismo*».³⁸

Hay que destacar que esta metáfora que emplea el artista para referirse a la historia del arte japonés contemporáneo, comparándolo con un libro de colorear, es decir con un libro infantil, está relacionada con una de las ideas que desarrollará más adelante, en la tercera exposición del proyecto *Superflat*, titulada *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, en el que amplía su idea de la infantilización de Japón y su cultura, debido a la dependencia de los Estados Unidos. Otro de los términos que emplea en esta entrevista para referirse a esa influencia norteamericana, a la que califica de explosión, será también desarrollado en dicha exposición.

Parece desprenderse de las palabras de Murakami que el único arte japonés que representaba una tendencia original, que había alcanzado la autonomía respecto del arte occidental, era aquel inspirado en el mundo de la cultura popular japonesa, que parece convertirse, según la teorización y promoción realizada por el propio artista, en el único arte contemporáneo japonés, obviando que existían (y existen) otras muchas tendencias en el arte de Japón. Esta visión en cierto modo será recogida por la crítica occidental que, al menos durante un tiempo, ensalzó a Murakami y a los artistas *superflat* como «el art japonés contemporáneo».

Es interesante analizar este ejercicio de tira y afloja que realiza Murakami constantemente entre su arte y el arte occidental. Por un lado, tal como ha quedado reflejado, su definición de *Superflat* está ligado a la reivindicación de un lenguaje pictórico auténticamente japonés, que no ha estado influido por el modo de visualizar la realidad y representarla ilusionísticamente en el lienzo, según la tradición pictórica occidental. Al rechazar la perspectiva lineal, reivindicando que el arte japonés pre-moderno había seguido parámetros distintos en la representación de la realidad y en la organización del plano pictórico, Murakami está realizando una reivindicación de un modo pictórico que define como auténticamente japonés, y que él presenta como una alternativa a los modelos occidentales. Sin embargo, su discurso está plagado de referencias al arte occidental, con las que parece querer insertar su obra dentro del desarrollo de la historia del arte occidental. Por otro lado, las referencias al pasado pictórico japonés son constantes. Según el artista en su proceso de creación de personajes, por ejemplo, tenía la intención de crear personajes que fueran

³⁸ *Ibid.*, 105: «Now new outlines are being drawn with our own hands... Mind you, they are disorganized but they came not out of the Western “art”, but out of the genres that are called subculture in the West. This is the coloring book created by Japan, where no difference between the main and subculture exists. I think it is meaningful to present this new bud of art in Paris, the place where *Japonisme* started».

«algo japoneses», pero que resultaran universales.³⁹ Esta afirmación es un tanto contradictoria ya que, como ya ha sido mencionado en páginas anteriores, Murakami al principio de su carrera declaró en varias ocasiones que no quería crear obras de carácter universal, sino marcadas por la especificidad cultural.⁴⁰ En cuanto a su estilo pictórico, debemos entender que esa búsqueda de un lenguaje que sea válido universalmente se materializa en un producto híbrido conseguido a base de fusionar elementos tomados de distintos aspectos de la cultura japonesa (desde el arte pre-moderno, pasando por el arte Meiji y de eras posteriores, y finalmente múltiples aspectos de la cultura popular contemporánea), con constantes referencias a artistas o movimientos de la historia del arte occidental.

En este sentido debemos entender esas palabras de Murakami mencionadas anteriormente en las que hablaba de adaptar el estilo a la audiencia, ya fuera occidental o japonesa. Estas cuestiones quedan perfectamente reflejadas en esta entrevista concedida por el artista en el catálogo de la exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*, en la que el artista realiza referencias constantes tanto a su propia tradición cultural como al arte occidental. Por un lado, el artista incluye referencias a objetos o productos de la cultura popular japonesa que probablemente sean muy difíciles de interpretar para el público occidental del mundo del arte. Por ejemplo, una de esas referencias, es el personaje *Hyakume* (Cien Ojos) creado por el autor de *manga* Shigeru Mizuki, que se convirtió en un personaje popular de la infancia de Murakami. Este personaje fantástico, cuyo cuerpo estaba cubierto por una multiplicidad de ojos, es una de las referencias a un episodio de su infancia, y probablemente de muchos japoneses de su generación, que es probablemente muy difícil de captar por un público occidental. Por otro lado las referencias al arte japonés son constantes, tanto en sus obras como en sus explicaciones: el artista establece conexiones con el período Momoyama, Edo, Meiji, Taishô, etc. Algunos de los artistas que menciona son artistas que han obtenido un enorme reconocimiento en Occidente, como Hokusai, por lo que el artista introduce una referencia de interpretación «fácil» para un público occidental: la *Gran ola de Kanagawa* quizá sea la imagen más icónica de la historia del arte japonés en Occidente. Realiza también referencias a artistas como Ôgata Kôrin y al estilo Rimpa, que es también uno de los más fácilmente identificables como japonés para un público occidental, con su predominio del diseño y su visión estilizada de la naturaleza. Por otro lado, incluye referencias a otros artistas que quizá no sean tan fácilmente reconocibles para un público extranjero, pero sí para un público japonés, como el pintor Takehisa Yumeji o el pintor *nihonga* Hayami Gyoshû, ambos del período Taishô. En cuanto al arte occidental, realiza referencias constantes a artistas, obras o movimientos, cuyo objetivo es quizá hacer su obra más familiar al público occidental, o al menos, dotarla de un

³⁹ *Ibid.*, 87.

⁴⁰ Murakami Takashi, citado en: Nanjô e Mesquita, *Transculture*, 142: «I like things that are not universal».

trasfondo teórico o estilístico, que permita al público occidental situar su arte dentro de la historia del arte occidental.

Todo este entramado de referencias van aportando múltiples niveles significativos a sus obras, y permiten que su obra pueda viajar con facilidad de Japón a Occidente y de Occidente a Japón, y que para los distintos públicos siempre resulte «extrañamente familiar». Este es uno de los elementos clave de su estrategia artística, que se ve completada por el llamado proyecto *Superflat*: las tres exposiciones y los dos catálogos, por medio de los cuales el artista articula un discurso teórico y formula un movimiento artístico que le sirve para facilitar la recepción de su obra en la escena internacional del arte.

Como parte de su estrategia artística, debemos analizar también otras actividades desempeñadas por Murakami y que han contribuido a situar de una forma más sólida sus obras de arte en la escena internacional del arte. Además de su labor de comisario en el proyecto *Superflat*, Murakami ha comisariado otras exposiciones en las que ha reunido obra de artistas afines a sus teorías; el artista también ha editado libros o dictado conferencias para un público occidental.

En el período analizado en este capítulo, cabe destacar una conferencia dictada por el artista en el 2003 en Londres, organizada por la Royal Academy of Arts, que surgió como continuación a la presencia de Murakami en la capital británica por medio de su exposición en la Galería Serpentine. El título de la conferencia fue *La revolución Superflat* y en ella el artista resumió para el público británico su carrera desde los años 90 hasta ese momento, poniendo especial atención en sus teorías sobre lo *superflat*. Vemos resumidas en esta conferencia algunos de los planteamientos realizados por Murakami en la exposición *Superflat* y en su catálogo acompañante.

Ante el público británico el artista situaba su presencia en la Real Academia de las Artes, una prestigiosa institución, en el contexto de su exposición organizada en la Galería Serpentine. Ante el éxito de su primera gran muestra individual en suelo británico, el artista buscaba reforzar la presentación de sus obras con la explicación de sus teorías. A lo largo de su conferencia, Murakami dejaba muy claro cómo las preocupaciones sobre identidad, la identidad japonesa o la identidad japonesa occidentalizada, fueron constantes desde el mismo momento en el que comenzó a enfocar sus aspiraciones artísticas hacia la escena artística internacional, haciéndose preguntas como si era posible la creación de algo original y distintivamente japonés en un contexto de occidentalización de lo japonés.⁴¹

Según la narración que el artista ofreció en esta conferencia de su evolución artística fue durante sus prolongados años de estudiante universitario en la especialidad de *nibonga* donde se pudo percatar de la existencia de elementos en común entre la pintura tradicional y la animación

⁴¹ Murakami, "The Superflat Revolution".

japonesa. Esta revelación, se convirtió en una obsesión para el artista que desde ese momento, según el propio Murakami, trató de dilucidar las razones que pudieran explicar estos elementos comunes, en un proceso que acabó convirtiéndose en sus teorías sobre lo *superflat*.

Como ya había hecho con anterioridad, el discurso de Murakami se centró en el análisis de distintos aspectos de la pintura del período Azuchi-Momoyama y el período Edo, y en especial, en aquellos artistas considerados como excéntricos, según las teorías de Tsuji Nobuo. Las palabras de Murakami contenían numerosas expresiones con las que buscaba resaltar el carácter distintivo y singular de lo japonés. Refiriéndose a la manera de pintar de estos pintores llamados excéntricos, el artista hablaba de «una manera característicamente japonesa de comprometerse con un sentido de lo visual que quiere firmemente permanecer plano (sin perspectiva)», o «su expresividad está cargada de un sentido de lo efímero que es tan típicamente japonés».⁴² En referencia a la cultura popular contemporánea de Japón, y en concreto al manga y el *anime*, Murakami decía «el manga y la animación son en cierto modo manifestaciones culturales muy particularmente japonesas, que el Japón de posguerra ha nutrido desde dentro».⁴³ Sin negar la influencia norteamericana, el resultado era particularmente japonés. Con estas referencias a rasgos «específicamente» japoneses, podemos ver cómo Murakami estaba recurriendo al discurso de la esencia inalterable de lo genuinamente japonés que, a pesar de posibles influencias foráneas, se habría mantenido a lo largo del tiempo. Vemos por tanto en las palabras de Murakami una interpretación positiva del carácter híbrido de la cultura japonesa.

El artista, en su conferencia, buscaba definir de una forma resumida qué era este concepto de *superflat* por él inventado. Por un lado volvía a introducir muchas de las cuestiones abordadas en su catálogo de la exposición *Superflat*. Por otro lado, introducía un aspecto novedoso que, según él, era la primera vez que lo manifestaba en público, al definir *superflat* como una forma de post-pop, o un descendiente del pop. Partiendo de la definición que hiciera Richard Hamilton del arte pop, Murakami ofrecía una definición de *superflat*. Empleando las palabras de Murakami:

«el Pop Art, según Richard Hamilton: esta dirigido al público general y recibe aclamación popular; es efímero (de corta duración y desaparece con rapidez); es fácilmente desechable (se olvida con facilidad); es barato, de bajo coste; se produce en masa; es para la juventud (dirigido a una audiencia joven); está a la moda (es fresco); es sexy; un poco “falso”; atractivo; se trata de hacer dinero con él».⁴⁴

Las palabras de Richard Hamilton habían sido:

⁴² *Ibid.*: «a very typically Japanese engagement with the visual sense that wants resolutely to remain planear (denying perspective)»; «their expression is full of this sense of the ephemeral that is so typically Japanese».

⁴³ *Ibid.*: «Manga and animation are in a way very particularly Japanese forms of culture that post-war Japan has nurtured from within».

⁴⁴ Murakami, “Superflat Revolution”: «Pop art, according to Richard Hamilton, is: Addressed to the public at large, and receives popular acclaim; It is short-lived (very short term and vanishes quickly); It is easily disposable (easy to forget about); It is cheap, low-cost; Mass-produced; For kids (targeted to young audience); Fashionable (or cool); Sexy; Just somehow “fake”; Attractive; It is about making money out of it».

«el Pop Art es: popular (diseñado para una audiencia de masas); efímero (soluciones a corto plazo); prescindible (se olvida con facilidad); de bajo coste; producido en masa; joven (dirigido a la juventud); ingenioso; sexy; a la última moda; glamuroso; un gran negocio».⁴⁵

Partiendo de esta definición del arte pop dada por el artista británico, Murakami ofrece su definición de *superflat*, como post-pop art. Lo *superflat* es:

«infantil (irresponsable); introvertido; de aspecto imperfecto; un tanto *amateur*; mono; ambiguo; lleno de contradicciones; anti-occidental; multi-focal; improvisado; carente de jerarquías; llano y plano; efímero; erótico».⁴⁶

Es interesante el hecho de que, para su presentación pública en la Real Academia de las Artes de Londres, Murakami recurriera a la definición de Pop Art dada por el artista británico Richard Hamilton, cuando lo que es frecuente en sus obras son las referencias a Andy Warhol. Vemos un claro ejemplo de cómo el artista adapta su discurso según el público al que se dirija.

Vemos cómo algunos de los rasgos de lo *superflat* enumerados en esta conferencia por Murakami definían su obra a principios de la década de 2000. Desde luego el carácter infantil y mono eran rasgos que se podían aplicar a la mayor parte de su producción; el componente erótico, sin embargo, era muy evidente sólo en algunas de ellas. Respecto a cuestiones plásticas, indudablemente muchas de sus pinturas, por ejemplo, podían ser descritas como multi-focales (en su ausencia de la perspectiva lineal), o llanas y planas; este último aspecto también podía aplicarse a su producción multidisciplinar, en la que se mezclaban distintas artes: mayores, menores, cultura popular, *merchandising*, etc., a lo que también se refería como carente de jerarquías. Otros de estos rasgos, encajan menos con la producción murakamiana. Es interesante la afirmación de que lo *superflat* es anti-occidental. En este sentido, el afán de Murakami de posicionarse en la escena internacional del arte, y principalmente en Estados Unidos, iría en contra de esta afirmación. Tampoco sus obras parecen desgastadas, *amateur* o improvisadas. Si hay algo cierto, es que el proceso de creación de cualquier obra de Murakami implica un alto grado de habilidad técnica, mucho tiempo de elaboración y un alto grado de perfeccionismo. Respecto al carácter efímero, no parece que haya sido un elemento importante en la obra de Murakami. Su repetición constante de algunas temáticas, como el personaje Dob, desde luego tienen el efecto contrario, perpetuar la imagen por su carácter ubicuo. Introvertido tampoco parece ser un adjetivo que describa su obra con precisión. En cuanto al carácter contradictorio y ambiguo, quizá sí que sea un elemento que defina su producción ya que el afán por ajustarse al

⁴⁵ Mark Godfrey, Paul Schimmel y Vicente Todolí, eds. *Richard Hamilton* (Madrid: TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014), 312: «Pop Art is: Popular (designed for a mass audience); Transient (short-term solution); Expendable (easily forgotten); Low Cost; Mass produced; Young (aimed at youth); Witty; Sexy; Gimmicky; Glamorous; Big Business».

⁴⁶ Murakami, "Superflat Revolution": «Childish (irresponsable); Introverted; Shabby; Amateurish; Cute; Ambiguous; Full of contradictions; Anti-Western; Multi-focal; Improvised; Absence of hierarchy; Plane and flat; Ephemeral; Erotic».

público al que se dirige le hace caer en contradicciones. Quizá esta definición de Murakami sobre lo *superflat*, sea más bien una definición sobre la cultura *otaku*. Las propuestas del artista japonés, aunque en algunos aspectos se relacionan con lo *otaku*, quizá no queden constreñidas sólo en eso.

Para Murakami, esta definición de lo *superflat* podía aplicarse no sólo a las artes, sino también a numerosos otros campos, es decir, era un concepto multidisciplinar, y que además trascendía las fronteras. De hecho, según las palabras del artista, podía decirse que en Japón lo *superflat* afectaba al conjunto de las manifestaciones culturales: música, arquitectura, deportes, filosofía, etc.

El artista también resumía su proyecto *Superflat*, que para él estaba todavía vivo y activo, y del que por aquel entonces se habían desarrollado la primera y segunda fase. La culminación tenía que llegar todavía, según las propias palabras del artista, en la exposición que se iba a organizar en la Japan Society de Nueva York, y que será analizada en el siguiente capítulo. En sus palabras dejaba claro que la exposición *Coloriage* era la segunda fase del proyecto:

«Luego, en paralelo y simultáneamente con mi exposición individual en la Fundación Cartier de Arte Contemporáneo en París, organicé también una exposición colectiva llamada *Coloriage*, que de hecho es la continuación del programa *superflat*. En esta exposición, nos concentramos en la cultura japonesa que se vio tan “occidentalizada” después de la Segunda Guerra Mundial. (...) y *Superflat* verá su culminación final como una trilogía en otoño de 2004 en la Japan Society de Nueva York, sobre el tema “¿Qué es *otaku*?».47

Para esta exposición final del proyecto, el artista anticipaba un título que luego no fue empleado: *Superflat. Final Trilogy Version. The Vengeance of the Otaku*.48 Finalmente el título sería cambiado por *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Lo que, en cualquier caso, nos demuestran las palabras de Murakami es que el proyecto *Superflat* fue un proyecto estudiado y planeado. Ya en el año 2002 tenía cerrada la exposición del 2004 en Nueva York. Si en la primera exposición se había centrado principalmente en explicar ese concepto de la planitud, en el plano pictórico y en el campo de la cultura, y en la segunda exposición se centró en analizar las influencias occidentales en la cultura contemporánea japonesa, la tercera y última exposición del proyecto *Superflat* iba a versar sobre la cultura de los *otaku*, ese grupo de fans de la cultura contemporánea quienes, como explicaba Murakami en esta conferencia del año 2002, eran valorados de una manera despectiva dentro de la sociedad japonesa.

⁴⁷ *Ibid.*: «Then in parallel and simultaneously with my solo exhibition at the Cartier Foundation of Contemporary Art in Paris, I also organized a group exhibition called *Coloriage*, which in fact is a *superflat* continuation programme. In this exhibition, we focused on the Japanese culture which became so “Westernized” after the Second World War. (...) and *Superflat* will see its final culmination in the fall of 2004 at the Japan Society in New York as a trilogy, on the theme of “What is *Otaku*?». ()

⁴⁸ *Ibid.*

Otra mecanismo por medio del cual Murakami Takashi lograba consolidar su mensaje en la escena internacional del arte (y por tanto consolidar su obra), era la organización de actividades ideadas por Murakami a través de Hiropon Factory/Kaikai Kiki Co. por medio de las cuales contribuía a difundir su visión del movimiento *Superflat*. En este apartado se puede incluir su labor de promoción de la obra de jóvenes artistas japoneses, por medio del comisariado de exposiciones en los que se presentaba su obra en la escena internacional del arte. Este es el caso de la exposición titulada *Tokyo Girls Bravo*. En el año 1999 Murakami había comisariado a través de Hiropon Factory una exposición en la sala Nadiff de Tokio, donde mostró la obra de cuatro artistas japonesas: Takano Aya, Yamaguchi Ai, Akira Fujimoto y Aoshima Chiho; artistas identificadas en la presentación de la exposición como artistas de Hiropon, estableciéndose el vínculo entre sus propuestas y la figura de Murakami, quienes las «presentaba» al público japonés.⁴⁹ En la vocación de internacionalidad de Murakami, y de brindar la posibilidad de dar el salto al contexto internacional del arte para estas jóvenes artistas, esta exposición fue también exhibida en Los Ángeles.⁵⁰

Imagen 86. Portada del catálogo de la exposición *Tokyo Girls Bravo*, 2002.

En el año 2002 Murakami volvió a comisariar una exposición con el mismo título y para la misma galería en Tokio. En esta ocasión reunió la obra de diez artistas japonesas, y publicó a través de Kaikai Kiki un catálogo.⁵¹ En una pegatina incluida en el embalaje del catálogo se podía leer: «*Tokyo Girls Bravo*. Takashi Murakami. 10 talentos: mujeres artistas de Tokio descubiertas por el comisario de *Superflat*», con lo que indudablemente el nombre del artista y el concepto *superflat*, eran empleados como reclamo que legitimaba la labor de estas artistas. Estas mujeres artistas eran seleccionadas por su condición de mujer, su vinculación con Tokio y como artistas que estaban realizando un arte «no visto en otro lugar del mundo», es decir, un arte propio, distintivo de Tokio y Japón.⁵² Las artistas que participaron en esta segunda exposición fueron Takano Aya, Inada Yumiko, Rei Sato, Kunikata Mahomi, Iwaoka Hisae, Kasahara Rieko, Aoshima Chiho, Ban

⁴⁹ «Tokyo Girls Bravo (東京ガールズ・ブラボー)», Nadiff Gallery, último acceso 12 de junio de 2015, <http://www.nadiff.com/archives/1999/tgb.html>.

⁵⁰ Galería George's, Los Angeles, 1999. Murakami Takashi, ed. *Tokyo Girls Bravo* (Asaka-shi: Kaikai Kiki, 1993), 10.

⁵¹ *Tokyo Girls Bravo 2* pudo verse entre el 20 de noviembre y el 25 de diciembre de 2002. «Tokyo Girls Bravo 2. 東京ガールズブラボー2», Nadiff Gallery, último acceso 12 de junio de 2015, <http://www.nadiff.com/archives/2002/tgb2/tgb2.html>.

⁵² *Ibid.*: «東京の街で暮らすガールたちの、世界のどこにもないアートの姿に出会ってください».

Chinatsu, Fujimoto Aki y Kudo Makiko. Algunas de estas artistas, a día de hoy, siguen vinculadas con Kaikai Kiki Co.⁵³

Tal y como explicaba Murakami en la publicación que acompañaba la exposición del 2002, el título de la exposición estaba tomado de un *manga* muy popular publicado en Japón en los años 90 y creado por Okazaki Kyoko, en el que la heroína era una chica joven a través de cuyas experiencias quedaba reflejada cómo era la vida de muchas mujeres jóvenes en el Tokio de los 80, en el que debían lograr superar las dificultades que suponía «proyectar su propia identidad en medio de toda la superficialidad, el alboroto y la vanidad» propias del Tokio de aquella época, aspectos que, para Murakami, seguían vigentes a comienzos del siglo XXI.⁵⁴ Para Murakami las diez artistas representadas en la exposición *Tokyo Girls Bravo* eran como las heroínas en los mangas de Okazaki, y su especificidad cultural venía determinada por su vinculación con la ciudad de Tokio: «¿Cuál es su “Tokio”? ¿De qué colores, formas, olores está hecho? ¿Les gusta? ¿Lo odian? ¿Sienten algo en absoluto? ¿Qué hay en esta ciudad que les ha hecho convertirse en creadoras? ¿Quieren sobresalir, enriquecerse, ser queridas, o elogiadas? ¿Qué es lo que quieren?». ⁵⁵

El texto de la publicación *Tokyo Girls Bravo* estaba escrito en japonés y traducido al inglés, lo que enfatizaba el afán de Murakami por lograr una mayor proyección para «sus» artistas, pero también para sí mismo. Esta proyección internacional continuaría en el año 2004 cuando Murakami llevó la exposición *Tokyo Girls Bravo* a Estados Unidos, donde pudo ser vista en la Galería Marianne Boesky, en Nueva York, que por entonces era un a de las galerías estadounidenses que llevaban la obra de Murakami.⁵⁶ El papel de Murakami era resaltado en la nota de prensa de la exposición en Nueva York:

«Murakami ha sido la figura influyente principal en la promoción y respaldo del Pop y de movimientos artísticos emergentes de Japón a lo largo de los últimos seis años. En un intento de redefinir el mercado del arte en Japón, ha apoyado y alentado el crecimiento de artistas emergentes a través de proyectos curatoriales, colaboraciones y el festival Geisai, su propia versión de una feria de arte contemporáneo». ⁵⁷

⁵³ Takano Aya, Aoshima Chiho, Ban Chinatsu y Sato Rei. Ver: “Artists”, Kaikai Kiki Co., Ltd., último acceso 12 de junio de 2015 <http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/>.

⁵⁴ Murakami Takashi. “Introduction”, en *Tokyo Girls Bravo*, ed. Murakami Takashi (Asaka-shi: Kaikai Kiki, 1993), s.p.

⁵⁵ *Ibid.*: «What is their “Tokyo”? What colors, shapes, and smells is it made of? Do they like it? Do they hate it? Do they feel nothing at all? What about this city has led them to become creators? Do they want to stand out, to get rich, to be loved, or to be praised? What do they want?».

⁵⁶ Esta exposición pudo verse en la Galería Marianne Boesky, Nueva York, entre el 6 de febrero y el 13 de marzo de 2004.

⁵⁷ “Tokyo Girls Bravo. Press Release”, *Marianne Boesky Gallery*, último acceso 12 de junio de 2015, <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/tokyo-girls-bravo/pressRelease>: «Takashi Murakami has been the leading influence in the promotion and endorsement of the Japanese Pop and emerging art movements over the past six years. As an attempt to redefine the art market in Japan, he has supported and encouraged the growth of emerging artists through curatorial projects, collaborations and the Geisai festival, his own version of a contemporary art fair».

Por lo tanto, vemos cómo por un lado Murakami, empleando su proyección internacional facilitaba la proyección internacional de otros artistas que estaban vinculados con su visión del arte contemporáneo japonés, contribuyendo por tanto a la difusión de sus teorías, pero también al reconocimiento de su propia labor, y por tanto a su prestigio, lo que indudablemente tendría un efecto en la valoración crítica y económica de sus obras en la escena internacional del arte.

Imagen 87. Vista de la exposición *Tokyo Girls Bravo*. Galería Marianne Boesky, Nueva York, 2004.

5.2 Actividad expositiva en paralelo con *Coloriage* y *Kaikai Kiki*

Al igual que en el capítulo anterior, en esta sección se va a analizar la actividad expositiva de Murakami Takashi en Occidente, entre los años 2002 y 2004, tanto las exposiciones individuales como las colectivas, con el objeto de contextualizar su consolidación en la escena artística internacional. Es precisamente en estos años cuando, por medio del impacto producido por su colaboración con la marca de lujo Louis Vuitton, cuando Murakami se convierte en un fenómeno mediático que trasciende el ámbito específico de las artes visuales. En paralelo con sus exposiciones individuales, el artista continuará siendo incluido en un gran número de exposiciones colectivas, lo que contribuirá a consolidar su imagen como el artista más representativo de la escena artística contemporánea de Japón.

Exposiciones individuales:

- *Superflat Monogram*. Marianne Boesky Gallery, Nueva York (11 de abril – 10 de mayo de 2003)
- *Superflat Monogram*. Gallerie Perrotin, París (26 de abril – 14 de junio de 2003)
- *Reversed Double Helix*. Rockefeller Center (9 de septiembre – 12 de octubre de 2003)
- *Inochi*. Blum & Poe Gallery, Los Ángeles (14 de mayo – 26 de junio, 2004)

Exposiciones colectivas⁵⁸:

- *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá (9 de febrero – 26 de mayo de 2002)
- *The Japanese Experience inevitable*, Fundación Ursula Blickle, Kraichtal, Alemania (9 de junio-14 de julio de 2002)
- *Comic Release. Negotiating Identity for a New Generation*, Regina Gouger Miller Gallery, Universidad Carnegie Mellon, Pittsburgh (13 de enero al 21 de marzo de 2003); The Center for Contemporary Art, New Orleans (11 de abril a 15 de junio de 2003); The University of North Texas Gallery, Denton (25 de agosto al 18 de octubre de 2003); Western Washington University, Bellingham (12 de enero al 13 de marzo de 2004).
- *On the Wall: Wallpaper and Tableau*. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence (7 de febrero al 20 de abril de 2003); Fabric Workshop and Museum, Philadelphia (9 de mayo al 13 de septiembre de 2003)
- *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania (1 de marzo al 29 de junio de 2003)
- *Splat Boom Pow! The Influence of Cartoons in Contemporary Art*. Contemporary Arts Museum, Houston (12 de abril al 29 de junio de 2003); Institute of Contemporary Art, Boston (17 de septiembre de 2003 – 4 de enero de 2004); Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio (31 de enero al 30 de abril de 2004);

⁵⁸ Otras exposiciones en las que participó Murakami entre los años 2002 - 2004: *Out of the Box: 20th century Print Portfolios*, Philadelphia Museum of Art (30 de marzo – 23 de junio de 2002); *Chiho Aoshima, Mr., Takashi Murakami, Aya Takano*, Gallerie Emmanuel Perrotin, París (1 de junio – 27 de julio de 2002); *Reality Check: Painting in the Exploding Field (Selections from the Vicky and Kent Logan Collection)* (10 de octubre – 14 de diciembre de 2002); *Pop Jack: Warhol to Murakami*, Museum of Contemporary Art, Denver (2002); *Drawing Now: Eight Propositions*. Museum of Modern Art, Nueva York (17 de octubre, 2002 – 6 de enero, 2003).

Henie Onstad Kunstsenter Hovikodden, Noruega (3 de junio al 19 de septiembre de 2004)

- *Pulp Art: Vamps, Villains, and Victors from the Robert Lesser Collection*. Brooklyn Museum, Nueva York (16 de mayo al 10 de octubre de 2003)
- *Pittura/Painting: Rauschenberg to Murakami, 1964-2003*. Museo Correr, Venecia. Exposición integrante del programa de la 50ª Bienal de Venecia (15 de junio – 2 de noviembre de 2003)
- *Blum & Poe Inaugural Group Show*, Galería Blum & Poe, Los Ángeles (4 de septiembre – 4 de octubre de 2003).
- *Popular, Pop & Post Pop: Color Screenprints 1930s to Now*. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (11 de octubre de 2003 – 25 de enero de 2004)
- *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, Museo de Arte Moderno de San Francisco, Estados Unidos (13 de diciembre de 2003– 23 de mayo de 2004)
- *Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art*. Ballroom Marfa, Marfa, Texas (23 de abril – 27 de junio de 2004)
- *Monument to Now. The Dakis Joannou Collection*. DESTE Foundation for Contemporary Art, Atenas, Grecia, 22 de Junio – 31 de diciembre de 2004.
- *Walker's Billboard Project. Walker Without Walls*. Minneapolis. (15 de septiembre – 14 de noviembre).
- *International 04. Third Liverpool Biennial. Liverpool Biennial of Contemporary Art*. Liverpool, Reino Unido (18 de septiembre – 28 de noviembre de 2004)
- *Funny Cuts. Cartoons and Comics in Contemporary Art*. Staatsgalerie Stuttgart, Alemania (4 de diciembre de 2004 – 7 de abril de 2005)

Tras la gran exposición individual del artista organizada por la Fundación Cartier de París y por la Galería Serpentine de Londres en el año 2002, en el año 2003 Murakami Takashi expuso una serie de obras nuevas en las galerías de Nueva York y París que por entonces le representaban: la galería Marianne Boesky y la galería Perrotin. En estas dos exposiciones fue cuando el artista desveló su nueva serie resultado de su colaboración con la marca de lujo francesa

Imagen 88. Murakami Takashi, *LV Monolith* (2003,

Louis Vuitton (LVMH). Tanto la exposición parisina como la neoyorquina recibieron el mismo

título: *Superflat Monogram*.⁵⁹ «Superflat» indudablemente aludía al universo murakamiano, mientras que «Monogram» se refería al famoso logotipo de la marca francesa. Esta exposición causó un enorme revuelo en el mundo del arte. Las obras con el tema central del logotipo de la marca de lujo Louis Vuitton fueron el resultado de un proyecto inicial en el cual Murakami colaboró con Marc Jacobs, responsable artístico de la marca, en el diseño de una serie de complementos, entre

⁵⁹ *Superflat Monogram*, Marianne Boesky Gallery, Nueva York, 11 de abril-10 de mayo de 2003. *Superflat Monogram*, Gallerie Perrotin, París, 26 de abril – 14 de junio, 2003.

ellos bolsos y monederos, que se pusieron a la venta en las tiendas de dicha marca. En la exposición *Superflat Monogram*, Murakami iba un paso más allá en esta colaboración al traspasar a la superficie del lienzo su versión del famoso logotipo de la marca francesa. Con estas obras, expuestas por primera vez en Marianne Boesky y Perrotin, Murakami daba un paso más allá en el desdibujamiento de las fronteras entre arte y consumo y, tal como resaltaban en la nota de prensa de la exposición, en la utilización del recurso del apropiacionismo, tan característico del Pop Art. Aunque, por si quedaba alguna duda de que estas obras pudieran no ser consideradas obras de arte, desde la Galería Marianne Boesky afirmaban que a pesar de ese culto a la cultura de consumo reflejado en esta nueva serie de Murakami, todos los rasgos que habían caracterizado hasta ese momento la obra de Murakami seguían allí:

«las pinturas y esculturas mostrarán los elaborados y coloridos diseños que engalanan estos productos comerciales. Las superficies y el detallismo son distintivos del estilo de Murakami de hacer arte. Más allá del contenido, estos cuadros todavía contienen los elementos de las verdaderas pinturas de Murakami —*superflat*, minimalismo, abstracción, y figuración. Al aceptar con valentía hacer este proyecto, Murakami traspasa el arte de meramente apropiarse de imagerie de la cultura popular, hacia un demasiado cuestionable dominio del arte como comercio. Tal como Murakami continuamente enfatiza, los límites entre obras comerciales y las bellas artes son maleables, y los diseños y decoraciones de ambos pueden ser iluminadores».⁶⁰

Imagen 89. Murakami Takashi. *SUPERFLAT Monogram* (2003,

En la nota de prensa también se destacaba la figura de Murakami como una de las figuras que lideraban el reciente reconocimiento del arte japonés contemporáneo en la escena internacional contemporánea, y se resaltaba su labor como artista, teórico y comisario, fundamental en este fenómeno, por medio del cual demostraba «un profundo conocimiento de la modernidad occidental, la historia del arte tradicional japonés, y la cultura de consumo contemporánea».⁶¹ Parece quedar implícito que el reconocimiento de la labor de Murakami en la escena internacional del arte se debe en gran parte a su conocimiento de la modernidad

⁶⁰ “Takashi Murakami. Press Release”, Marianne Boesky Gallery, último acceso 15 de junio de 2015, <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami/pressRelease>: «The paintings and sculptures will display the elaborate and colorful motifs emblazoned on these commercial products. The surfaces and attention to detail are signature to Murakami’s style of art making. Other than the content, these paintings still contain the elements of Murakami’s true painting—*superflat*, minimalism, abstraction, and representation. By boldly agreeing to do this project, Murakami moves beyond the art of merely appropriating pop culture imagery, to an all too questionable realm of art as commerce. As Murakami continually emphasizes, the boundaries between commercial works and fine art is malleable, and the patterns and decorations of both can be illuminating».

⁶¹ *Ibid.*

occidental, por lo que vemos un grado de dependencia de los dictámenes occidentales: la modernidad en el arte es un proyecto occidental, que artistas de otras naciones no-occidentales deben conocer y adecuarse a él, en lo que podría ser una modernidad de imitación; por otro lado, se resalta su conocimiento del arte japonés tradicional, aquel que en Occidente es reconocido como original de Japón, auténtico, único, y verdaderamente de valor.

La colaboración entre Murakami y Marc Jacobs, para la marca Louis Vuitton tuvo un enorme impacto para el artista japonés. Esta colaboración, materializada primero en la línea de productos de lujo y después en los cuadros y otras obras en las que Murakami tomaba el logotipo de LV y lo incorporaba a su obra, supuso un revuelo tanto en el mundo del arte (con críticas a favor y en contra), y en el mundo del consumo (los productos de Louis Vuitton con el logotipo diseñado por Murakami se convirtieron en los productos estrella de la temporada, para aquellos que se pudieran permitir los precios). En el próximo apartado de este capítulo se analizará la recepción crítica de esta nueva serie de Murakami y su impacto, por ejemplo, en la Bienal de Venecia del año 2003.

Imagen 90. Murakami Takashi, *Panda* (2003,

Como continuación de su exposición en la galería Marianne Boesky en la primavera de 2003, en septiembre de ese mismo año, Murakami presentó un proyecto público en las calles de Nueva York. Titled *Reversed Double Helix (Doble hélice invertida)*, estuvo instalado durante un mes frente al Centro Rockefeller, uno de los lugares más emblemáticos de Nueva York.⁶² La instalación estaba formada por una escultura de grandes dimensiones de su personaje *Tongari-kun (Mr. Pointy, en inglés)*, flanqueado por cuatro esculturas de menor tamaño, dos grandes inflables con su temática de los ojos de medusa, que flotaban sobre la pista de patinaje al aire libre del Rockefeller Plaza, y un bosque de pequeños champiñones que actuaban como taburetes, para el descanso de los viandantes. Además, flanqueando la puerta de entrada al Rockefeller Center, Murakami diseño dos banderolas.

Al igual que lo hiciera en el año 2001, con su instalación *Wink* en la Estación Central de Nueva York, Murakami volvía a presentar una gran instalación en uno de los lugares más emblemáticos de Nueva York, por donde pasan millones de personas al año. En cierto sentido,

⁶² Esta instalación estuvo expuesta en el Rockefeller Center, Nueva York, desde el 9 de septiembre al 12 de octubre de 2003.

esta presencia de Murakami en las calles de Nueva York iba a anticipar la exposición comisariada por el artista en el año 2005, *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, que también pudo verse en la ciudad, y en la que algunos de los artistas incluidos en la exposición organizaron proyectos en las calles de Nueva York.

El proyecto de arte público *Reversed Double Helix* fue organizado por el Centro Rockefeller con la colaboración de la organización Public Art Project.⁶³ Uno de los propósitos del Centro Rockefeller es la promoción de la cultura y las artes, objetivo que, entre otros medios, lleva a cabo mediante estos proyectos de arte público que se exponen en la plaza frente al famoso edificio del mismo nombre:

«desde sus comienzos, el Centro Rockefeller ha estado dedicado al arte público. Desde los planes estructurales de ingeniería hasta los detalles más nimios en los dispositivos lumínicos, los Rockefeller reconocieron el poder de la estética, y trabajaron duro por convertir el Centro en un lugar de belleza e inspiración. Incluso el paseo más presuroso alrededor del Complejo revela la arquitectura, escultura, los mosaicos y murales que son reconocidos y admirados mundialmente».⁶⁴

En estos proyectos habían participado artistas de gran renombre internacional, por lo que, en cierta manera, el hecho de que Murakami fuera invitado a participar indica cómo, ya en 2003, se había convertido en un artista plenamente establecido y reconocido en la

Imagen 91, 92, 93. Murakami Takashi. *Reversed Double Helix*. Vista de instalación. Rockefeller Center, Nueva York, 2003.

escena artística. Otros artistas que habían participado antes que Murakami fueron Jeff Koons

⁶³ Organización que también fue responsable de la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*.

⁶⁴ "Public Art for All. A history of our major installations", Rockefeller Center, último acceso 15 de junio de 2015, <http://www.rockefellercenter.com/blog/2014/07/15/public-art-all/#sthash.OuXzUIHc.dpuf>: «Since its inception, Rockefeller Center has been dedicated to public art. From the structural engineering plans to the tiniest detail of the light fixtures, the Rockefellers recognized the power of aesthetics, and worked hard to make the Center a place of beauty and inspiration. Even the quickest stroll around the Complex reveals architecture, sculpture, mosaics and murals that are universally renowned and admired».

(2000), Louise Bourgeois (2001), o Nam June Paik (2002).⁶⁵ Por otro lado, esta exposición indudablemente contribuyó a la proyección del artista, precisamente por lo emblemático del lugar y las dimensiones del proyecto.

En la presentación de la instalación por parte del Public Art Fund se resaltaba de la obra de Murakami su combinación de elementos que se relacionaban con la cultura tradicional y contemporánea. Se resaltaba el carácter eminentemente visual de sus propuestas, lo que en cierta manera, cuestionaba que el artista japonés estuviera realizando reflexiones más profundas por medio de sus creaciones visuales. En cierto modo, era una manera de caracterizar su obra como superficial:

«*Doble hélice invertida* se refiere a las espirales enrolladas de las cadenas de ADN. Juega con el universo de Murakami de personajes de animación mutantes, donde los champiñones de grandes ojos coexisten con gigantes de múltiples brazos, flores felices, y criaturas élficas. Caracterizado por brillantes diseños en acrílico y superficies planas inmaculadas, las obras de Murakami se inspiran en una mezcla de tradición y modernidad. Con su sofisticación formal y su por siempre alegre elenco de personajes, el arte de Murakami apela a un nivel puramente visual, a pesar de que haga referencias a la religión, la subcultura y la historia del arte».⁶⁶

Es interesante detenerse a analizar este proyecto con detenimiento, ya que refleja los mecanismos con los que, en ocasiones, el arte contemporáneo se mueve intrínsecamente relacionado con otros intereses comerciales y de *marketing*, un aspecto que Murakami ha integrado en sus planteamientos artísticos. A pesar del afán de promocionar la cultura y el arte del Centro Rockefeller y el Public Art Fund, tal como queda perfectamente definido, por ejemplo, en su presentación en Internet, proyectos públicos como el de Murakami son empleados con otros intereses y objetivos, más allá de los puramente artísticos y estéticos.

El proyecto público *Reversed Double Helix* fue organizado por la organización Public Art Fund y por la empresa Tishman Speyer Properties. Public Art Fund es una organización sin ánimo de lucro que, como tal, depende de las contribuciones de individuos y otras instituciones para recaudar los fondos necesarios para la organización de sus programas, entre ellos sus instalaciones públicas de arte. La misión de Public Art Fund es: «traer arte contemporáneo dinámico a un público amplio en la ciudad de Nueva York por medio del montaje de ambiciosas

⁶⁵ Public Art Fund organiza proyectos de arte público en diversos puntos emblemáticos de todo Nueva York. Ver: "Projects", Public Art Fund, último acceso 15 de junio de 2015, <http://publicartfund.org/projects>.

⁶⁶ "Takashi Murakami. Reversed Double Helix". *Public Art Fund*, último acceso 15 de junio de 2015, http://publicartfund.org/view/exhibitions/5831_reversed_double_helix#sthash.UUbyOh83.dpuf: «Reversed Double Helix refers to the twisted spirals of DNA strands. It plays upon Murakami's universe of mutant cartoon characters, where wide-eyed mushrooms coexist with multi-armed giants, happy flowers, and elfin creatures. Characterized by bright acrylic patterns and flat unblemished surfaces, Murakami's works are an inspired mix of tradition and modernity. With its formal sophistication and ever-gleeful cast of characters, Murakami's art appeals on a purely visual level even as it references religion, subcultures, and art history».

exposiciones gratuitas de carácter e impacto internacional, que ofrecen al público potentes experiencias con el arte y el entorno urbano».⁶⁷

Tishman Speyer es una empresa inmobiliaria propietaria, desde abril de 2001, de todo el complejo del Centro Rockefeller. En su página de presentación la empresa destaca entre todas sus propiedades, el Centro Rockefeller, como:

«la propiedad comercial más reconocida del mundo. (...) es no solo un lugar de negocio, sino también un destino de primera clase con tiendas de clase mundial, restaurantes y lugares de ocio. (...) atrae a unos 350.000 visitantes al día para maravillarse con su arquitectura, comer en sus famosos restaurantes, comprar en sus numerosas tiendas de lujo o disfrutar de una de las opciones de entretenimiento de clase mundial, incluyendo la plataforma de observación Top of the Rock, el Radio City Hall o The Rink».⁶⁸

Para lograr la financiación necesaria para el proyecto de Murakami, en esa ocasión, Tishman Speyer contó con la financiación de un patrocinador privado, Target Store, unos grandes almacenes norteamericanos.

Indudablemente los proyectos de arte público de artistas como Murakami, Koons o Bourgeois son concebidos como proyectos de impacto con la finalidad de atraer a un mayor número de visitantes que puedan luego consumir en cualquiera de los negocios comerciales albergados en el Centro Rockefeller. Es decir la cultura y el arte son empleados como una herramienta para fomentar el consumo y el enriquecimiento de todas las empresas que forman parte de dicho centro. Por lo tanto debemos entender la participación del patrocinador Target Store como un modo de lograr una mayor difusión de su marca. Tishman Speyer, para sacar adelante el proyecto *Reversed Double Helix* «identificó, desarrolló y aseguró una alianza estratégica con la Corporación Target». Esta alianza implicaba, lógicamente, el desarrollo de un programa de patrocinio que aunara los intereses de los tres agentes implicados: la institución, el Rockefeller Center a través de Tishman Speyer; el artista, Murakami Takashi; y el patrocinador, Target Stores.

«Después de presentar un exhaustivo paquete de patrocinio que ofreciera a Target un reconocimiento y una imagen de marca sin precedentes con la primera presentación pública del Sr. Murakami en Nueva York [Tishman Speyer] elaboró con éxito una fusión de sede para el evento, exposición de artista y esponsor –todo ello subrayando el valioso compromiso y posicionamiento de Target con las artes».⁶⁹

⁶⁷ “About”. *Public Art Fund*, último acceso 15 de junio de 2015, <http://publicartfund.org/>: «Public Art Fund brings dynamic contemporary art to a broad audience in New York City by mounting ambitious free exhibitions of international scope and impact that offer the public powerful experiences with art and the urban environment».

⁶⁸ “Rockefeller Center”, *Tishman Speyer*, último acceso 15 de junio de 2015, <http://es.tishmanspeyer.com/properties/rockefeller-center>. The Rink es la famosa pista de patinaje de hielo que se encuentra a los pies del edificio Rockefeller.

⁶⁹ “Takashi Murakami ‘Reversed Double Helix’ Sponsored by Target”, *Non Stop*, último acceso 15 de junio de 2015, <http://nonstop-enterprises.com/takashi.html>: «After presenting a comprehensive sponsorship package that afforded Target unprecedented recognition and brand equity with Mr. Murakami’s first public presentation in New York, [Tishman Speyer] successfully crafted a merger of venue, artist’s exhibition and sponsor – all of which underscored Target’s valued commitment and alignment to the arts».

Todas las actividades que se desarrollaron en torno al proyecto de Murakami Takashi, que atrajeron indudablemente a un número importante de visitantes, sin duda contribuyeron también a que la marca Target Store tuviera una gran presencia, y por lo tanto, mayores beneficios. Entre estas actividades destacaron, por ejemplo, una conferencia de Murakami Takashi.⁷⁰

En el mes de abril de 2003, y ligado al proyecto *Reversed Double Helix*, pero antes de su inauguración, Murakami ofreció una conferencia en Nueva York⁷¹ en la que explicaba su futura presentación pública del mes de septiembre de ese año. Esta conferencia coincidió en el tiempo con su exposición individual en Nueva York, en la Galería Marianne Boesky (ya mencionada), y por lo tanto Murakami, por medio de ella, estaba anticipándose y creando expectativas, y consolidando su presencia en la ciudad de Nueva York.

En el año 2004 la Galería Blum & Poe organizó una exposición individual de Murakami titulada *Inochi*.⁷² Inochi-kun es otro de los personajes inventados por Murakami, que se relaciona claramente con el mundo de la ciencia ficción, tan desarrollado en la cultura contemporánea popular japonesa, y que fue presentado por primera vez en esta exposición. El proceso de diseño, creación y manufacturación duró 6 años, y en ella estuvieron implicadas hasta 70 personas.⁷³

Esta figura, de tamaño natural, era presentada en la nota de prensa de la exposición como una suerte de *alter ego* de Murakami:

«Una importante variación en la obra de Murakami inspirada en el *anime*, “Inochi” es una figura de tamaño real, mitad ciencia ficción, mitad autorretrato. “Inochi” (que significa “vida” en japonés) se refiere no sólo a la visión que Murakami tiene sobre el arte contemporáneo japonés, sino también más ampliamente, a los valores humanísticos básicos que él ve trascienden el tiempo y la evolución».⁷⁴

Imagen 94. Murakami Takashi. *Inochi*. Vista de instalación. Blum & Poe. 2004

⁷⁰ “Takashi Murakami ‘Reversed Double Helix’ Sponsored by Target”, Non Stop.

⁷¹ Murakami Takashi dictó una conferencia en la que presentaba este proyecto el 15 de abril de 2003. (“Spring 2003 Talks”, Public Art Fund, último acceso 15 de julio de 2015, https://publicartfund.org/view/5391_public_programs/5937_talks_spring_2003).

⁷² *Inochi*. Blum & Poe Gallery, 14 de mayo – 26 de junio, 2004.

⁷³ “Takashi Murakami’s Unique Sculpture Makes its Japan Debut”, Kaikai Kiki Co. Ltd., último acceso 15 de junio de 2015, http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/takashi_murakamis_unique_sculpture_inochi_makes_its_japan_debut/

⁷⁴ “Takashi Murakami. Inochi. Press Release”, Blum & Poe, último acceso 15 de junio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-2#press>: «In a major departure from Murakami’s anime-inspired work, “Inochi” is a life-sized figure, part science-fiction, part self-portrait. “Inochi” (meaning “life” in Japanese) alludes not only to Murakami’s vision of contemporary Japanese art, but more broadly, to the basic humanistic values that he sees transcending time and evolution».

En la página web de Kaikai Kiki, el estudio-empresa de Murakami, encontramos un análisis más detallado de las intenciones y el significado de esta obra. Desde Kaikai Kiki se resalta como fuente de inspiración para Murakami los diseños originales de Stanley Kubrick para la película *Inteligencia Artificial (A.I.)*, el mundo allí creado, en concreto inspirándose en el personaje del niño-robot.⁷⁵ *Inochi*, en este contexto, se plantea preguntas como: «¿cuál es el futuro de la belleza humana? ¿En una nación como Japón que sobresale en la construcción de robots, qué rasgos definen la forma humana?». ⁷⁶ Por lo tanto debemos entender a Murakami, en esta obra, realizando una reflexión sobre la excesiva tecnificación y artificiosidad de la humanidad. En este sentido, dado el papel a la vanguardia de Japón en estas cuestiones, se podría interpretar esta obra como una adecuación a la imagen tecno-orientalista de Japón. Por otro lado, indudablemente obras de este tipo, junto con *Project Mission Kō*², en las que encontramos una fuerte conexión con el ámbito de la inteligencia artificial (la robótica y la tecnología) por un lado, y por otro lado el mundo de la ciencia ficción, cuestionan uno de los estereotipos más consolidados en Occidente sobre el arte japonés, que es el de su conexión con el mundo de la naturaleza.

El proyecto *Inochi* es un reflejo muy interesante del modo de trabajar de Murakami, en el que, no sólo necesita de numerosas personas para materializar sus ideas, sino que cada proyecto se expande desde la obra original, en este caso, la escultura de tamaño real, a múltiples formatos que complementan la idea original, y que van dirigidos a distintos ámbitos. En el caso del diseño de la escultura contó con la ayuda de Eisaku Kito, un artista famoso por sus creaciones de figuras de robots, además de la empresa Lucky Wide para la materialización del diseño en fibra de vidrio, y la empresa Cinq Art para la aplicación de la pintura.⁷⁷ Además, junto a la figura escultórica, en la exposición de Blum & Poe de 2004, el artista presentó unos videos rodados con un formato de anuncio comercial, en los que el protagonista era el propio *Inochi*. Estos videos eran definidos como la «campana publicitaria» de la escultura. Para los videos, Murakami contó con la colaboración de la empresa Shingata, especialista en publicidad, y dirigida por Hosono Hideaki.⁷⁸

Inochi es un personaje resultado de la imaginación e invención total del artista. Está inspirado en el mundo de la ciencia ficción, pero no está relacionado con ningún personaje específico. Sin embargo Murakami, en el desarrollo del proyecto, crea un universo ficticio para este personaje, apropiándose de los métodos de producción, mercadotecnia y comercialización de la cultura popular contemporánea, ya sea películas de cine, videojuegos, etc. en los que a partir de un producto central surgen otro tipo de productos, también comercializados, y que apelan al deseo y al afán consumista de los fans de la cultura popular. Murakami se apropia y simula este

⁷⁵ *Inteligencia Artificial (I.A.)* fue un proyecto original de Stanley Kubrick que finalmente llevó a cabo Steven Spielberg en el año 2001.

⁷⁶ "Takashi Murakami. Inochi. Press Release": «What is the future of human beauty? In a nation like Japan that exceeds in building robots, what features define the human form?».

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

tipo de mercadotecnia y *merchandising*. Además, los proyectos de Murakami se van prolongando en el tiempo, surgiendo distintos objetos (artísticos y/o comerciales) relacionados con la idea original.

Los videos pertenecientes al proyecto *Inochi*, parecen servir de *trailers* para alguna película o serie de ficción en la que Inochi-kun fuera el personaje principal. Son tres *trailers* cortos en los que se nos muestra a Inochi, como un escolar japonés, pero con sus característicos rasgos mitad robot mitad criatura extraterrestre. No sabemos si es un robot o un extraterrestre, ni cómo ha llegado a estar escolarizado en una escuela japonesa, pero indudablemente, en el contexto del colegio, Inochi-kun es el elemento exótico. Rodeado de escolares japoneses, en ese contexto al que parece no pertenecer, y en el que no parece encajar, debe aprender a gestionar emociones propias de un adolescente. Sus amigos, todos personajes humanos, le ayudan en esta tarea.

Si, como indicaba la nota de prensa de la exposición en la Galería Blum & Poe, con la escultura de *Inochi* Murakami reflexionaba sobre la visión que él tiene del arte contemporáneo japonés, quizá con el video buscaba transmitir esa idea que el artista ha mencionado en numerosas ocasiones, de cómo dentro del panorama artístico japonés el arte de vanguardia representaba algo ajeno al

Imagen 95. Figuritas *Inochi*, realizadas por la empresa Medicom.

público general, es decir, algo extraño e incluso exótico. Sentimientos similares probablemente a la situación de los artistas japoneses en el contexto internacional del arte contemporáneo. Por lo tanto, podemos relacionar de nuevo esta obra con cuestiones de identidad y con la relación Japón-Occidente, sobre las que tanto reflexiona Murakami. Por otro lado, si relacionamos esta obra con las esculturas del proyecto *otaku*, que Murakami había realizado unos años antes, quizá podemos relacionar ese elemento de exotismo de esta figura con la marginalización de los *otaku* respecto del grueso de la sociedad japonesa.

La escultura *Inochi*, tras su presentación en Blum & Poe, fue mostrada en distintas exposiciones en las que participó Murakami, y en especial en su exposición retrospectiva ©Murakami (2007-2009). En el año 2009 sería presentada por primera vez en Japón, en la Galería Kaikai Kiki. En esta ocasión, se presentó junto a una serie limitada de pequeñas figuritas de acción coleccionables de *Inochi*, que venían con distintos trajes. De nuevo, este es un ejemplo de cómo, en el modo de producción de Murakami, distintos productos son diseñados a partir de la idea original y comercializados de distintas maneras. En el caso de las figuritas de *Inochi*, manufacturadas por la empresa Medicom Toy, uno de los más importantes fabricantes de este

tipo de figurillas coleccionables, reproduce a escala pequeña la gran escultura de Inochi. Para estas figuras se necesitaron tres años desde el proceso de diseño hasta su producción. El vestuario de Inochi en estas pequeñas figuras reproduce el uniforme escolar, en distintos colores, con su gorra y mochila que pueden ser retirados. En total eran cinco versiones y se produjeron en una serie limitada en dos versiones, una edición de 200 y una edición de 25, todas firmadas por el propio Murakami.⁷⁹ El nivel de exigencia en la producción de este tipo de objetos, al igual que en toda su obra, es elevadísimo por lo que en este caso se retrasó un tiempo la venta de estas figuras al no estar al gusto del artista.⁸⁰

En la exposición de la Galería Blum & Poe de 2004 además se presentaron otras obras nuevas de Murakami que son también reflejo de su proceso de creación multidisciplinar. Hacia el año 2004, Murakami inició el proyecto para realizar una película de animación titulada *Jellyfish Eyes* (めめめのくらげ).⁸¹ En relación con este proyecto, la galería expuso algunas esculturas de personajes vinculados con la película, y algunos cuadros con la temática de los ojos de medusa. Además, durante la exposición se pusieron a la venta en la galería pequeñas figuritas *shokugan*⁸² (realizadas por la empresa Kaiyodo, en series de 30.000), que reproducían algunos de los personajes característicos de Murakami, y que venían en sus cajas para coleccionistas.⁸³

Hasta aquí el análisis de la actividad expositiva individual del artista entre los años 2002 y 2004, en la que como ha quedado explicado se produjeron varios hechos importantes que contribuyeron a la consagración definitiva del artista a una escala que trascenderá el ámbito exclusivo del arte contemporáneo: su primera exposición individual en Europa en dos centros de relevancia para el arte contemporáneo, su desarrollo de una serie novedosa en la que llevaba la unión entre arte, marca y consumo a sus máximos niveles, y la ejecución de una importante exposición de arte público en la que exhibió su primer conjunto escultórico de enormes dimensiones. En el marco de todos estos hitos en su producción, la actividad expositiva del artista en exposiciones colectivas fue muy intensa, como se va a analizar en las siguientes páginas.

En el año 2002 la obra de Murakami fue incluida en una exposición colectiva que tuvo lugar en Vancouver bajo el título de *Lo siniestro: Experimentos en cultura ciborg* (*The Uncanny*:

⁷⁹ "Takashi Murakami's Unique Sculpture Makes its Japan Debut".

⁸⁰ "The Inochi Exhibition Has Opened". *Kaikai Kiki. Report*, último acceso 16 de junio de 2015, http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/the_inochi_exhibition_has_opened/

⁸¹ Este ha sido un proyecto muy largo. Originalmente la película iba a ser de animación, pero finalmente, el proyecto se transformó para la producción de una película que combina imagen real con imágenes generadas por ordenador. La película, dirigida y producida por Murakami Takashi, fue finalmente estrenada en 2014. Ver: "Takashi Murakami. Jelly Fish Eyes", *Jelly Fish Eyes de Movie*, último acceso 16 de junio de 2015, <http://www.jellyfishyesthemovie.com/>

⁸² Las figuritas *shokugan* son pequeños juguetes que suelen venderse en supermercados o establecimientos similares, con un precio muy módico. La figurita *shokugan* suele venir acompañada de un pequeño snack.

⁸³ "Takashi Murakami. Inochi. Press Release".

Experiments in Cyborg Culture).⁸⁴ El término siniestro del título (en inglés, *uncanny*; en alemán *unheimlich*) se refería a un concepto desarrollado por Sigmund Freud, en un ensayo publicado en 1919 (y que estaba incluido en el catálogo de la exposición). Por medio del concepto *unheimlich*, aplicado a la estética, Freud se refería a aquellas cosas que, aunque familiares, pueden parecer siniestras y generar un sentimiento en nosotros de extrañeza e incluso espanto. A partir de este concepto, en la exposición se buscaba analizar la figura del cibernético, mitad humano-mitad máquina, como una figura que había aparecido representada de una manera más o menos constante en el imaginario colectivo occidental, y los intercambios que había habido entre las artes visuales y otras disciplinas creativas en la representación del cibernético.⁸⁵

«La historia del cibernético siniestro es la de una ansiedad cultural duradera en torno al nacimiento de la máquina y la función mecánica en la cultura occidental. Es indudable que la máquina como una poderosa presencia no sólo ha modelado la formación socio-económica del mundo moderno, pero también ha actuado como un mensaje cifrado en debates culturales más amplios sobre la naturaleza del ser».⁸⁶

Según el comisario de la exposición, Bruce Grenville, tomando el punto de vista freudiano, el cibernético o androide era siniestro no porque fuera extraño, sino precisamente porque era demasiado familiar. El desarrollo de la Inteligencia Artificial y de las nuevas tecnologías, en las décadas más recientes, comenzaron a plantear la posibilidad de que en algún momento hombre y máquina llegaran a fundirse, y no ser dos entidades separadas. Mientras tanto, en el campo de la ciencia ficción, esa separación no era obligatoria, y uno de los temas más recurrentes de este género, ha sido el de la unión de la conciencia humana y la inteligencia artificial (muy especialmente en la ciencia ficción japonesa).⁸⁷ Aunque el objetivo principal de esta exposición estaba centrado en analizar estas representaciones visuales en la cultura occidental, se hacía una mención especial a estas mismas cuestiones en la cultura japonesa; en especial a cómo la imagen del cibernético tenía un lugar privilegiado en la obra de algunos artistas japoneses contemporáneos: Mori Mariko, Yanobe Kenji, Tomatsu Shomei, Ameya Norimizu, Mikami Seiko y Murakami Takashi.

Es interesante el enfoque dado en esta exposición, ya que se relacionaba la obra de estos artistas con el tecno-orientalismo, al que se ha referido en el primer capítulo de esta tesis. En este sentido se incluían una serie de textos, escritos por autores japoneses, en los que se reflexionaba sobre esta idea del tecno-orientalismo como una continuación del Orientalismo occidental

⁸⁴ Esta exposición fue organizada por la Vancouver Art Gallery, y pudo ser vista desde el 9 de febrero al 26 de mayo de 2002.

⁸⁵ Bruce Grenville, "The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture", en *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*, ed. Bruce Grenville (Vancouver: Vancouver Art Gallery / Arsenal Pulp Press, 2002), 13.

⁸⁶ *Ibid.* 13: «The story of the uncanny cyborg is that of a lasting cultural anxiety surrounding the birth of the machine and the machinic function in western culture. There can be no doubt that the machine as a powerful presence has not only shaped the socio-economic formation of the modern world but also acted as a cipher for larger cultural debates on the nature of being».

⁸⁷ *Ibid.*, 34-37.

proyectado sobre Japón y que construía una imagen de Japón como una cultura de «autómatas y tecno-frikis».⁸⁸ El discurso del tecno-orientalismo continuaba proyectando una imagen de Japón como alteridad de Occidente. En la segunda mitad del siglo XX, con su desarrollo tecnológico y económico avanzado, había puesto en entredicho la supuesta superioridad occidental, lo que había supuesto una crisis de identidad en Occidente (Occidente-Modernidad-Progreso), que respondía alterando el discurso tradicional del orientalismo por uno basado en la construcción de imágenes negativas de Japón: imágenes deshumanizadas de Japón y los japoneses basadas en su avanzado desarrollo tecnológico. En especial destacaba el texto publicado en 1999 por Ueno Toshiya, y reimpresso en este catálogo, titulado *Japán y Tecno-Orientalismo*.

Según B. Grenville, los artistas japoneses incluidos en la exposición, entre ellos Murakami, estaban realizando una reconceptualización del discurso del tecno-orientalismo. Es interesante leer la interpretación que en este catálogo se daba a la obra de Murakami, *S.M.P.Ko2 (Second Mission Project Ko²)*:

«es un típico proyecto de la [Hiropon] Factory que reúne a un amplio número de colaboradores y de fuentes para crear la obra. Murakami describe el proyecto como un intento de producir “...una chica-robot que se transforma, a tamaño real, algo nunca visto hasta ahora”. Desde luego, la decisión de Murakami de transformar una figura que habría estado más cómoda ocupando el diminuto y bidimensional mundo del manga y del *anime* fue problemática, no sólo por el reto técnico que representaba, sino también porque la propuesta de Murakami de producir una escultura de tamaño real amenazaba con eliminar la “distancia estética” tradicional que distinguía la escultura de figuras *otaku* de la pornografía. La decisión de Murakami de producir una figura femenina que se transforma de mujer en avión está relacionada, en parte, con narrativas existentes en el *anime* japonés contemporáneo, pero debe ser también entendida como una afirmación del ciborg y su narrativa de transformación y dispersión».⁸⁹

Indudablemente, el ciborg como fusión de ser humano y máquina era un híbrido, por lo que vemos cómo la obra de Murakami continuaba siendo analizada y posicionada dentro de este discurso de lo híbrido, como lo había sido en la década anterior. En esta misma línea se encuadraba la interpretación de la obra del artista japonés en otra de las exposiciones colectivas en las que participó en el año 2002, titulada *The Japan Experience Inevitable*, e inaugurada en el verano de 2002. Esta exposición, organizada por la Fundación Ursula Blickle, pudo verse en la ciudad alemana de Kraichtal.⁹⁰ En el catálogo de esta exposición volvemos a ver las referencias al

⁸⁸ *Ibid.*, 41.

⁸⁹ *Ibid.*, 43: «Murakami's *S.M.P.Ko²* (1999-2000) is a typical Factory project that draws together a wide range of collaborators and sources to create the work. Murakami describes the project as an attempt to produce “...a life-size transforming robot girl, something never seen before”. Certainly, Murakami's decision to transform a figure that would more comfortably occupy the diminutive, two-dimensional world of manga and anime was problematic, not only for the technical challenge that it raised, but also because Murakami's proposal to produce a life-size figure sculpture threatened to erase the traditional “aesthetic distance” that distinguished *otaku* figure sculpture from pornography. Murakami's decision to produce a female figure that transforms from a woman to an aircraft is linked, in part, to existing narratives within contemporary Japanese anime but must also be seen as an affirmation of the cyborg and its narrative of transformation and dispersion».

⁹⁰ La exposición pudo verse entre el 9 de junio y el 14 de julio de 2002.

hibridismo y al Japonismo, en línea con lo que había planteado Murakami anteriormente. Es interesante destacar el hecho de que para la investigación desarrollada para la organización de esta exposición se contara con la ayuda de la Fundación Japón, lo que indica cómo este tipo de arte era destacado por parte de las instituciones japonesas como un digno representante de su cultura.⁹¹ Esta exposición es un claro ejemplo de cómo las teorías de Murakami, articuladas en el proyecto *Superflat*, calan en la escena internacional del arte. Esta exposición buscaba poner el foco sobre esta tendencia artística contemporánea japonesa, y algunos de los artistas incluidos en ella también formaban parte del proyecto Superflat.

En relación con el hibridismo, volvemos a encontrar referencias a esa idea de lo «familiar-extraño», que es un elemento consustancial del hibridismo. En el catálogo se situaba este hibridismo como resultado del contexto creativo de estos artistas, que se había convertido en un complejo entramado del que extraían sus múltiples y entrecruzadas referencias a la hora de enfrentar su proceso creativo: «la tradición japonesa y el *zeitgeist* internacional, el manga y el *nihonga*, la ciencia ficción y el pop, la cultura *otaku* y el diseño por ordenador están conformando conglomerados híbridos que, para el ojo del observador occidental, irradian proximidad y extrañeza a partes iguales».⁹²

La comisaria de la exposición *The Japanese Experience. Inevitable* Margrit Brehm, establecía una conexión entre el trabajo de los artistas incluidos en la exposición y el Japonismo, en línea con lo planteado por Murakami en la exposición *Kawaii! Vacances d'été*. Es interesante ver cómo estas dos exposiciones son coetáneas, por lo que se evidencia que algunas de las ideas presentadas por Murakami sobre su obra, y sobre el movimiento *Superflat*, habían ido calando y son recogidas por comisarios y especialistas por aquellos años. De este modo, el mensaje de Murakami se va haciendo más ubicuo. Para Brehm, el nuevo arte que venía de Japón representaba un desafío a las convenciones visuales de la mirada occidental.⁹³ Por otro lado, la mayoría de los artistas participantes eran artistas vinculados a Murakami y su proyecto *Superflat*: Mr. (Iwamoto Masakatu), Takano Aya, Nara Yoshitomo, Sugito Hiroshi, Kuwahara Masahiko, Hasegawa Jun y Miyake Shintaro.

Dentro de este grupo de artistas, en el catálogo de la exposición se establecían dos tendencias, o «escuelas»: una liderada por Murakami Takashi y la otra por Nara Yoshitomo. Sin embargo, en el catálogo de la exposición se percibe cómo se otorgaba mayor importancia a la figura de Murakami, ya que las páginas dedicadas al artista eran mucho más numerosas que las dedicadas al resto de artistas, incluido Nara, quien para entonces ya gozaba de un gran

⁹¹ Margrit Brehm, ed., *The Japanese Experience: Inevitable* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002), 4.

⁹² Margrit Brehm, "The Floating World That Almost Was", en *The Japanese Experience: Inevitable*, ed. Margrit Brehm, (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), 8: «Japanese tradition and international *zeitgeist*, *manga* and *nihonga*, science fiction and pop, *otaku* culture and computer design are forming hybrid conglomerates which, to the eye of the western observer, radiate proximity and strangeness in equal measure».

⁹³ *Ibid.* 8.

reconocimiento internacional. Además, el capítulo dedicado a Murakami era el primero de todos los dedicados a explicar la trayectoria de cada artista. De hecho, se resaltaba en el catálogo el momento crucial en el que se encontraba la carrera de Murakami a principios del siglo XXI: tras más de diez años de práctica artística, intensificada en los últimos años con su labor como comisario y teórico de arte, se planteaba en el catálogo si las ideas propuestas y defendidas por Murakami en sus múltiples facetas tendrían continuidad en el nuevo siglo.⁹⁴ Se destaca el hecho de que Murakami, hacia principios de la década de 2000 era en general identificado como «el portavoz intelectual de una nueva era»,⁹⁵ destacando su papel como teórico del arte y figura aglutinadora de un grupo de artistas y de una nueva visión del arte japonés contemporáneo. Este nuevo concepto de arte, tal y como es presentado por Murakami, debe ser entendido como «un conglomerado de creatividad, producción, distribución, economía, teoría, *marketing* y, no menos importante, la expresión de la contemporaneidad».⁹⁶

Los artistas que se podían adscribir al grupo «liderado» por Nara Yoshitomo eran Kuwahara Masahiko, Sugito Hiroshi y Miyake Shintaro. En su obra se percibía un predominio del mundo infantil, además de estar dotadas de una mayor subjetividad poética. Los otros artistas (Takano Aya, Mr. y Hasegawa Jun) eran situados más en la línea de las propuestas de Murakami, y su obra era interpretada como manifestaciones más claras de lo *superflat*.⁹⁷ A pesar de esta división, y de los estilos personales de cada uno, se percibían unos elementos en común: por un lado la pintura *nihonga* (en la que se habían formado algunos de estos artistas), el manga y el mundo infantil: *nihonga* como una técnica pictórica y una referencia a la tradición artística; el manga como repertorio formal y como un lenguaje pictórico contemporáneo, y lo infantil como una metáfora de un estado social.⁹⁸ Otro de los aspectos que compartían estos artistas era precisamente la cuestión de la identidad personal y nacional, como conflicto:

«Lo que reconocemos en su mundo de imágenes y figuras es un impresionante anhelo, y el agotamiento teórico-artístico, por la búsqueda de una identidad, cuyo principio obedece las reglas de una visión innata, de unos ideales estético-formales y la propagación de un espacio público para la independencia personal».⁹⁹

Brehm plantea una idea interesante en su texto del catálogo, en relación con el modo en que el arte japonés había sido recibido y valorado desde la crítica y el público occidental. Sus argumentos se encuadran en la hipótesis defendida en esta tesis, en la cual se pone el foco sobre

⁹⁴ Margrit Brehm, "Takashi Murakami", en *The Japanese Experience: Inevitable*, ed. Margrit Brehm (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002), 36.

⁹⁵ Gregor Jansen, "In the Realm of Picture Wars", en *The Japanese Experience: Inevitable*, ed. Margrit Brehm (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002), 108.

⁹⁶ Brehm, "Takashi Murakami", 36: «a conglomeration of creativity, production, distribution, economy, theory, marketing and not least the expression of contemporaneity».

⁹⁷ Brehm, "The Floating World", 10-11.

⁹⁸ *Ibid.*, 12.

⁹⁹ Jansen, "In the Realm", 111: «What we recognize in their world of pictures and figures is an amazing longing for, and the art-theoretical exhaustion of, a search for identity, whose principle obeys the rules of an inborn vision, of formal-aesthetic ideals and the propagation of a public space for personal independence».

el concepto de estrategia para influir en el modo en el que la obra de arte (en este caso la de Murakami) es recibida y valorada en el mercado internacional del arte, dominado todavía por la visión occidental. Para la comisaria de esta exposición el Neo Pop japonés en los años 90 no suponía sólo una nueva tendencia del arte contemporáneo de Japón, sino que representaba también un cambio en el modo en que el arte japonés había sido recibido hasta ese momento, suponiendo el fin de la imagen de lo japonés vinculada a una idea de esteticismo refinado que se encontraba muy asentada en el imaginario colectivo occidental. En la década de los 90 este grupo de artistas habían comenzado a cuestionar esta idea, vinculada al discurso del orientalismo, y se convertían en agentes en la difusión de otra imagen de lo japonés vinculada a la condición contemporánea de la globalización, caracterizada por los múltiples flujos de información, uno de cuyos resultados era la hibridación cultural. Estos artistas, cuestionando la supuesta amenaza de la homogeneidad, reivindicaban el contexto nacional propio, su identidad japonesa, pero como una realidad híbrida resultado de múltiples influencias. La hibridación como resultado de la mezcla de lo local y de lo importado. Los artistas Neo Pop japoneses comenzaron a apropiarse de imágenes tomadas del mundo de los medios de comunicación y del entretenimiento popular, introduciendo lo trivial en sus obras de arte y creando imágenes que eran «contemporáneas en su misma artificialidad», y reflejo de una condición social y un modo de ver contemporáneo:

«Quizá no sea una coincidencia el que precisamente esta nación densamente poblada sobre la superficie de tierra más pequeña, caracterizada por una industria muy tecnológica y un consumismo desmedido, esté produciendo un arte que está instrumentalizando con éxito el flujo global de imágenes para sus propios intereses y, mediante un acto de malabarismo entre el arte elevado y el arte menor, esté definiendo posiciones que aúnan la relevancia intelectual y al atractivo popular».¹⁰⁰

Otra característica común en la obra de estos artistas era la tendencia a igualar o cuestionar las fronteras entre bellas artes y artes populares. En la obra presentada en la exposición *The Japan Experience. Inevitable* este aspecto no quedaba reflejado en la apariencia formal de estas obras (que en sus técnicas o estilos no parecían representar ningún cuestionamiento a los límites de lo que tradicionalmente era reconocido como bellas artes), sino en su contenido, en sus alusiones y su significado, en los que sí que se veía una actitud mucho más subversiva:

«La ambivalencia entre la apariencia aparentemente simple de sus obras y la complejidad de su contenido es parte de una estrategia artística, que en una especie de técnica de rebobinado y adelantado, se aprovecha de la simultaneidad de lo no-simultáneo y de la mezcla de lo incompatible como una de las características de la percepción contemporánea, de modo que otorga expresión y refleja el espíritu de su tiempo, que

¹⁰⁰ Brehm, "The Floating World", 10: «Perhaps it is no coincidence that this densely populated state on the smallest area of land, characterized by high-tech industry and excessive consumerism, is producing an art that is successfully instrumentalising the global flood of images for its own purposes and, by a balancing-act between high and low art, is defining positions that bring together intellectual relevance and popular appeal».

tiene importancia más allá de las fronteras de Japón pero que, quizá sorprendentemente, ha adoptado su forma más clara allí».¹⁰¹

Brehm enfoca la estrategia mercantilista seguida por Murakami como otro gesto apropiacionista del artista. Murakami, al igual que Nara, produce numerosos objetos que pueden ser clasificados como objetos para ser comercializados, o *merchandising*. Los objetos producidos y comercializados a través de la empresa *Kaikai Kiki* podrían parecer los típicos *souvenirs* que pueden encontrarse en las tiendas de los museos. Pero para Brehm tenían un carácter distinto por su modo de distribución. Los productos inspirados en las obras de arte de Murakami podían comprarse no sólo en museos o centros de arte en los que se organizaba una exposición del artista, sino también en Internet, y en distinto tipo de establecimientos como librerías o tiendas especializadas en cómics, haciéndolos mucho más accesibles. Para M. Brehm esta es una estrategia desarrollada por Murakami para devolver su arte al lugar del que surge, la subcultura contemporánea y la cultura de consumo. Es su forma de hacer llegar el arte a un público más amplio (y ampliar sus beneficios). Los objetos de Murakami no están apelando al conocimiento o interés (mayor o menor) sobre arte, que se sobreentiende en el visitante a un museo. Están apelando a otras cuestiones como la atracción que ejercen las modas pasajeras que hacen que determinados productos se hagan deseables, o a un cierto aire lúdico inherente al mundo cultural del que proceden.¹⁰²

Continuando con la discursos interpretativos anteriores, en esta exposición de nuevo se establece la relación de Murakami, su arte y sus prácticas, en la línea del Arte Pop, y de Andy Warhol, aunque para la comisaria de esta exposición el nuevo pop art japonés, y en concreto el de Murakami, superaba los planteamientos de Warhol. Esta interpretación es interesante, ya que no se ve en ella esa connotación negativa de la imitación o la copia, que sí se percibe en otras ocasiones en las que se establece el vínculo entre Murakami y Warhol. Para Magrit Brehm:

«Warhol convirtió el nuevo mundo feliz de las mercancías en una temática digna de ser representada, definió la obra de arte como un producto de la división del trabajo y de esa forma cuestionó el gesto individual del artista genio como la base del arte. Las obras del Nuevo Pop también son creadas a partir de la cultura de la sociedad de masas, pero en este caso el enfoque ya no está en la adaptación de una imagen existente, sino en la invención de nuevas imágenes (en esta ocasión, también por parte de un artista-director-genio), que funcionan exactamente igual que las imágenes mediáticas. Ya no se trata de transformar la estética de lo cotidiano en arte –esta fase se terminó hace ya tiempo –sino

¹⁰¹ *Ibid.*, 12: «The ambivalence between the apparent simplicity of the works' appearance and the complexity of their content is part of an artistic strategy which, in a kind of rewind & fastforward technique, patently avails itself of the simultaneity of the non-simultaneous and the melding of the incompatible as characteristic of contemporary perception, thereby lending expression to, and reflecting the zeitgeist which has importance far beyond the borders of Japan yet, perhaps unsurprisingly, has taken on its clearest form there».

¹⁰² *Ibid.*, 15.

de mostrar claramente que ambos mundos extraen imágenes del mismo banco y –al menos en potencia- tienen el mismo destinatario». ¹⁰³

Por otro lado, las referencias al arte pre-moderno japonés o a la pintura *nibonga* eran interpretadas como una reflexión sobre la imposibilidad de crear imágenes originales en el mundo contemporáneo, en el que hay una sobre-exposición de imágenes. ¹⁰⁴

En este catálogo ya se otorgaba importancia al estudio-fábrica de Murakami, estableciendo las ya consabidas conexiones con Warhol. Aunque en esta ocasión se resaltaban las diferencias, y se resaltaba una cuestión importante, en relación con la hipótesis defendida en esta investigación. *Hiropon Factory*, más tarde *Kaikai Kiki Co.* surgió como un centro de trabajo en el que Murakami desarrollaba sus creaciones con la ayuda de un grupo de jóvenes artistas, quienes a su vez, obtenían facilidades para realizar su propia obra, además de promocionarla. Según M. Brehm, el hecho de que el grupo de artistas que colaboraban con Murakami en este estudio fluctuara y fuera muy cambiante, tuvo también un impacto en la difusión de sus teorías sobre el arte japonés contemporáneo y lo *superflat*, ya que este centro de actividades funcionaba en cierta manera también como un centro de formación artística, en la que los jóvenes artistas que entraban a colaborar en la materialización de las obras de Murakami también recibían, a cambio, formación técnica en los procesos de elaboración de una obra de arte o participaban en los debates teóricos sobre la naturaleza del arte contemporáneo (japonés e internacional), liderados por Murakami. Por ello, para M. Brehm, Hiropon/Kaikai Kiki ha sido una parte importante en la estrategia de Murakami. La sede de Hiropon abierta en Nueva York en 1996, en línea con la visión de Murakami de que un artista japonés debía triunfar primero en Occidente antes de lograrlo en Japón, podía representar para sus jóvenes colaboradores japoneses un trampolín, que pudiera hacer su obra más accesible a un público occidental. ¹⁰⁵

En el año 2003 Murakami participó en la exposición colectiva *Comic Release. Negotiating Identity for a New Generation*. Esta exposición fue organizada por un centro de arte dependiente de la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, donde pudo ser vista a principios de 2003. Posteriormente la exposición itineró a otros centros de arte estadounidenses también vinculados con centros universitarios, hasta marzo de 2004. ¹⁰⁶ Esta exposición estaba conformada por la

¹⁰³ *Ibid.*, 15: «Warhol made the brave new world of commodities worthy of being depicted, defined the work of art as a product of the division of labour and thus questioned the individual gesture of the ingenious artist as the basis of art. The works of New Pop too, are developed from the culture of a mass society, but here the focus is no longer on adapting the existing image, but on inventing new images (this time, also by an art-director-genius) which function just like the media images. It is no longer a case of transforming everyday aesthetics into art –this phase is long since over- but of clearly showing that both realms draw from the same pool of images and –at least potentially –have the same target group».

¹⁰⁴ *Ibid.*, 17.

¹⁰⁵ Brehm, "Takashi Murakami", 54.

¹⁰⁶ The Regina Gouger Miller Gallery at Carnegie Mellon University (13 de enero al 21 de marzo de 2003); The Center for Contemporary Art, New Orleans (11 de abril a 15 de junio de 2003); The University of North Texas

obra de más de 100 artistas, cada uno presente con una obra, por lo que realmente la obra de Murakami no destacaba dentro del conjunto de obras en las que, la estética y la temática se centraban en el mundo del cómic. También participó en esta exposición Nara Yoshitomo.

Según los organizadores la presencia de la imágenes relacionadas con las tiras cómicas se había convertido en un elemento generalizado que afectaba a muchas y variadas áreas: el cine, los videojuegos, la moda, la publicidad, la música contemporánea popular, etc. Indudablemente, esta tendencia no había sido tampoco ignorada por el mundo de las artes visuales, y muchos artistas empleaban este tipo de estética y de imágenes para abordar temas a veces espinosos y complejos:

«con un pum y un zas, la imaginería del cómic ha explotado recientemente. Artistas, novelistas gráficos, y creadores de fanzines están sacando provecho del potencial que ofrece contar historias en un lenguaje reconocible y familiar. Desde Japón hasta Israel y las Américas, los artistas emplean imaginería del cómic para abordar asuntos problemáticos. En ese proceso, participan en la construcción identitaria, en sus múltiples facetas, entretejiendo aspectos tales como raza, género, orientación sexual, violencia y guerra, pérdida de la inocencia y la mercantilización de la identidad en narraciones complejas y con múltiples capas. Y, en ocasiones, haciéndonos reír de nosotros mismos».¹⁰⁷

Ese lenguaje reconocible y familiar, el de los cómics, era un lenguaje visual muy sencillo y directo, y por lo tanto se convertía en un lenguaje común y muy accesible, permitiendo a los artistas introducir en sus obras temática seria pero con una estética más llevadera, ofreciendo un punto de relajación o escape por medio del contenido lúdico o cómico. «Comic release» era una válvula de escape cómica: «un interludio humorístico o absurdo en una obra seria, especialmente una tragedia, con la intención de aliviar la tensión dramática o intensificar el impacto emocional por medio del contraste».¹⁰⁸ Los organizadores además resaltaban el hecho de que tanto el arte como el mundo de los cómics tenían muchos elementos en común. Obviamente, compartían el aspecto visual: ambas manifestaciones emplean un lenguaje visual. Por otro lado, y más importante, ambas eran dos métodos de expresión individual en los que los creadores, fueran artistas visuales o dibujantes de cómics, se inspiraban y reflexionaban sobre temas similares:

«a medida que intentamos asumir nuestro mundo —especialmente desde el período de posguerra con los vertiginosos cambios en los derechos civiles, de las mujeres, los gays y

Gallery, Denton (25 de agosto al 18 de octubre de 2003); Western Washington Univeristy, Bellingham (12 de enero al 13 de marzo de 2004).

¹⁰⁷ “Comic Release. Negotiating Identity for a New Generation”, Miller Gallery at Carnegie Mellon University, último acceso 16 de junio de 2015, <http://millergallery.cfa.cmu.edu/exhibitions/comicRelease/index.php>: «With a pow and a zap, cartoon imagery has recently exploded. Artists, graphic novelists, and zine makers everywhere are taking advantage of the potential to tell stories in a recognizable and familiar language. From Japan and Israel to the Americas, artists use cartoon imagery to address problematic issues. In the process, they participate in the construction of identity in its many guises, weaving aspects such as race, gender, sexual orientation, violence and war, loss of innocence, and the commodification of identity into complex, layered tales. And at times, they make us laugh at ourselves».

¹⁰⁸ Vicky A. Clark, ed., *Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation* (New York: D.A.P. Inc., in association with The Regina Gourger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburgh Center for the Arts, 2002), guarda: «Comic release: a humorous or farcical interlude in a serious work, especially a tragedy, intended to relieve the dramatic tension or heighten the emotional impact by means of contrast».

las lesbianas; en ciencia, tecnología, y el medioambiente; la televisión, las películas, e Internet; el sida, las drogas, y la clonación; la apatía religiosa, el escándalo y los fanáticos – aquellos involucrados en los cómics y las artes visuales han batallado con los mismos temas. (...) Ambos campos han explorado la identidad, la historia, y las supuestas que dan color a nuestras historias».¹⁰⁹

Por otro lado, los organizadores destacaban que los antiguos prejuicios que distinguían entre artes mayores y artes menores, habían desaparecido, y en el momento actual había constantes intercambios entre ambos mundos. Por ejemplo, artistas visuales habían contribuido al discurso identitario, y a evidenciar cómo las identidades se definen y redefinen constantemente, haciendo uso de imaginería típica del mundo de la cultura popular, para así deconstruir imágenes estereotipadas y evidenciar cómo el constante bombardeo visual al que el individuo está sometido en la sociedad contemporánea tiene una enorme influencia sobre él. Los personajes de cómics y dibujos animados indudablemente contribuyen construir y validar identidades.¹¹⁰ Para ilustrar estas teorías, Vicky Clark citaba unas palabras de Murakami Takashi en las que se refería a la importancia del manga y el *anime* en su infancia y adolescencia: «Me parecían reales porque crecí con ellos».¹¹¹

La obra de Murakami que fue mostrada en esta exposición era una de sus obras con el personaje Sr. Dob¹¹² y, en esta exposición, todo el conjunto de obras de Murakami en las que aparecía representado este personaje se situaba dentro del fenómeno de apropiación de personajes icónicos de la cultura norteamericana. Dob se ponía en relación con Mickey Mouse, pero se destacaba que en este apropiacionismo el artista japonés no se encontraba sólo, sino que, como se destacaba en el catálogo de la exposición:

«en la actualidad muchos artistas internacionales –de países que incluyen Colombia, México, Francia, Israel, Alemania y Japón –se apropian de Mickey Mouse de un modo bastante ajeno al concepto original de Disney. Aunque no suele aparecer representado de una forma trágica, el ratón de Disney en muchas de estas obras es un personaje siniestro, reflejando un miedo nacionalista bastante extendido hacia la explotación de la imaginación de sus espectadores jóvenes e impresionables por parte de la máquina de los sueños de Hollywood».¹¹³

¹⁰⁹ *Ibid.*, 28-29: «as we struggle to come to terms with our world –especially since the postwar period with rapid changes in terms of civil, women’s, gay, and lesbian rights; science, technology, and the environment; television, films, and the Internet; AIDS, drugs, and cloning; and religious apathy, scandal, and zealots –those involved in comics and the visual arts have struggled with the same issues. (...) Both camps have explored identity, history, and the common assumptions that color our histories».

¹¹⁰ *Ibid.*, 33.

¹¹¹ *Ibid.*, 33: «I found them real because I grew up with them». Clark toma estas declaraciones del siguiente artículo: Kay Itoi, “Pop Goes the Artist”, *Newsweek* (verano 2001, número especial), 86.

¹¹² Murakami Takashi, *Blue Back*, 1998. Acrílico sobre lienzo, 48,26 x 63,5 cm. Obra reproducida en el catálogo.

¹¹³ Barbara Bloemink, “Is It Ok to Laugh Yet?”, en *Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation*, ed. Vicky A. Clark (New York: D.A.P. Inc., in association with The Regina Gourger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburgh Center for the Arts), 100: «Currently many international artists –from countries including Colombia, Mexico, France, Israel, Germany and Japan –appropriate Mickey Mouse in a manner quite foreign to Disney’s original concept. Though rarely portrayed as tragic, Disney’s mouse in many of these Works is a sinister character, reflecting widespread nationalistic fear of the exploitation of the imagination of their Young and impressionable viewers by the Hollywood dream machine».

Entre estos artistas, en el catálogo se destacaba la obra del mexicano Enrique Chagoya, el colombiano Nadín Ospina, el franco-canadiense Michel Boulanger, el canadiense Myfanwy MacLeod, y por supuesto, Murakami Takashi con su Sr. Dob. Indudablemente, en los años 60 artistas como Andy Warhol y Roy Lichtenstein ya se habían apropiado de la imagen de personajes de los dibujos animados, como Mickey o Popeye, y desde entonces, este fenómeno de apropiación de la imagen de personajes universalmente reconocibles había continuado en el trabajo de distintos artistas. Sin embargo, para B. Bloemink la intención que subyacía en el fenómeno de apropiación más actual, y reflejado en la obra de esos artistas que tomaban a Mickey prestado, era distinto que aquel que movió a los artistas Pop de los 60:

«estos personajes, reconocidos universalmente, son usados para expresar los percances, las flaquezas y vulnerabilidades de la existencia humana. En la actualidad, tanto en pinturas y esculturas así como en numerosas novelas gráficas, los protagonistas de dibujos animados se encuentran a menudo en situaciones inquietantes que son muy distintas de aquellas planeadas por sus creadores originales».¹¹⁴

Tal era el caso del Sr. Dob creado por Murakami. El personaje japonés no se mostraba con la amabilidad característica del ratón de Hollywood. Más bien al contrario, según B. Bloemink, el Sr. Dob era el gemelo maligno de Mickey Mouse, mostrando una sonrisa sarcástica y maliciosa. Respecto a la obra de Murakami, además de repetir la ya plenamente establecida vinculación de Murakami con Warhol y con Disney, se ponía el énfasis en el enfoque comercial de la obra de Murakami. Además se resaltaba la idea del sentido de inferioridad respecto a la cultura norteamericana experimentado por Japón, tal y como había quedado definido por críticos como Matsui Midori, y planteado por el propio Murakami:

«con sus líneas marcadas y composiciones simplificadas, las estampas japonesas Ukiyo-e de los siglos XVIII y XIX eran los cómics/novelas gráficas de su tiempo. A pesar de la larga tradición de novelas gráficas bellamente realizadas, los artistas japoneses en el siglo XX experimentaron inicialmente un sentido de inferioridad respecto a Disney y el dominio de la sociedad americana. Como resultado, durante las décadas recientes un gran número de artistas e ilustradores japoneses han comenzado a usar imaginería de los dibujos animados americanos para atraer y alienar simultáneamente al público. Las obras resultantes son a menudo crueles y perturbadoras».¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibid.*, 100: «these universally recognized characters are used to express the mishaps, foibles, and vulnerabilities of human existence. Today, in paintings and sculpture as well as in many graphic novels, the cartoon protagonists find themselves in often disturbing circumstances that are quite different from those their original creators intended».

¹¹⁵ *Ibid.*, 102: «In their bold lines and simplified compositions, eighteenth-and nineteenth century Japanese Ukiyo-e prints were the comic books/graphic novels of their time. Despite a long tradition of beautifully rendered graphic novels, Japanese artists in the twentieth century initially experienced an inferiority complex toward Disney and the dominance of American society. As a result, during recent decades an enormous number of Japanese artists and illustrators have begun using American cartoon imagery to simultaneously allure and alienate audiences. The resulting works are often cruel and disturbing».

Otra de las exposiciones en las que participó Murakami en el año 2003 fue incluido en la exposición *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*.¹¹⁶ Esta exposición estaba en la línea de otras que por la misma época habían reflexionado sobre la importancia y la vigencia del medio pictórico en un contexto artístico en el que otros medios como la fotografía y el video, pero también la televisión, el cine, la publicidad o las tecnologías por ordenador habían cobrado una gran importancia en el campo de la creación artística. La pintura, un medio tradicional, era en el mundo contemporáneo una más entre los posibles medios para crear una imagen, encontrándose en una encrucijada:

«los pintores hoy toman como temática para sus obras imágenes de los medios, o emplean el ordenador como una especie de cuaderno de bocetos para crear su propia imagen del mundo, como lo han hecho durante siglos. Del mismo modo, artistas que emplean la fotografía o el video citan narrativas pictóricas y gestos pictóricos, o trabajan con la pintura y el cine al mismo tiempo. (...) *Painting Pictures* trata sobre la pintura como una posibilidad actual de creación de imágenes y también sobre la diferencia y la coexistencia de la pintura y de la imagen (artística), que puede tomar la forma no sólo de una pintura sino también de una fotografía, o sin duda, de imágenes en movimiento, es decir, de película».¹¹⁷

Otro rasgo importante del medio pictórico que quedaba reflejado por medio de la obra de los artistas incluidos en la exposición era la ausencia de un estilo vigente, que primara sobre otros posibles estilos, ni de una temática. Los artistas no se limitaban a un determinado estilo, o a una determinada temática.¹¹⁸

Murakami¹¹⁹ era destacado en el catálogo como uno de los artistas japoneses contemporáneos más importantes.¹²⁰ En este marco de la exposición, la obra de Murakami Takashi era seleccionada por la relación de su obra con el mundo de la cultura popular, la cultura de las imágenes generadas por ordenador, o del mundo de la televisión, etc. ya que las imágenes

¹¹⁶ Organizada por el Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania. Los comisarios fueron Holger Broecker y Annelie Lütgens. (1 de marzo – 29 de junio de 2003).

¹¹⁷ Annelie Lütgens, "On the Pleasure of Depicting the Present", en *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age* (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg; Bielefeld: Kerber Verlag, 2003), 10: «Painters today make images from the media the subject of their works or use the computer as a kind of sketchbook to create their own image of the world, as they have done for centuries. By the same token, artists who use photography or video can be seen to cite the pictorial narratives and gestures of painting, or to work with painting and film at the same time. (...) *Painting Pictures* is about painting as a current possibility of image-making and also about the difference between and coexistence of the painting and the (artistic) image, which can take the form not only of a painting but also of a photograph or indeed of images in motion, that is, film».

¹¹⁸ Los artistas representados fueron, además de Murakami Takashi: Franz Ackerman, Doug Aitken, Ingrid Calame, Brian Calvin, Benjamin Edwards, Inka Essenhigh, Torben Giehler, Andreas Gursky, Eberhard Havekost, Gary Hume, Sarah Jones, Jeff Koons, Udomsak Krisanamis, Michel Majerus, Sarah Morris, Albert Oehlen, Laura Owens, Erik Parker, Richard Patterson, Elizabeth Peyton, Lari Pittman, Monique Prieto, Fiona Rae, Michael Raedecker, David Reed, Matthew Ritchie, Lisa Ruyter, Thomas Scheibitz, Wolfgang Tillmans, Fred Tomaselli, Bill Viola, Massimo Vitali, Jeff Wall.

¹¹⁹ Las obras de Murakami incluidas en la exposición fueron: *PO+KU Surrealism (Green)*, (1999, acrílico sobre lienzo montado en madera, 279 x 419,1 cm.); *PO+KU Surrealism (Blue)*, (1999, acrílico sobre lienzo montado en madera, 279 x 419,1 cm.). Además, en el catálogo aparecían también reproducidas las siguientes obras: *PO+KU Surrealism (Pink)*, (1999, acrílico sobre lienzo montado en madera, 280 x 419,1 cm.); además de una foto de la instalación de estas tres obras en la Feria de Arte Basel, en 2001.

¹²⁰ Anne Bobzin, "Takashi Murakami", en *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age* (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg; Bielefeld: Kerber Verlag, 2003), 211.

plasmadas en sus obras, con una técnica tan depurada, limpia y perfeccionista, podían pasar por imágenes creadas por una máquina, ya que en su factura prácticamente no se reflejaba el trabajo manual que, sin duda, existía detrás de todas sus creaciones pictóricas (su mano, y la de su amplio equipo). Además, en el proceso de generación de la imagen, en las fases preliminares, los programas informáticos de diseño y de generación de imágenes son parte fundamental del proceso creativo de Murakami.¹²¹

Se repetían las interpretaciones ya consolidadas sobre la obra de Murakami. Por un lado, su recurso a aspectos de la tradición pictórica japonesa, y por otro, su dependencia de algunos movimientos o artistas occidentales. Se continuaba con el ya plenamente asumido paralelismo entre la obra de Murakami con el Pop Art, y con Andy Warhol, a través de su Hiropon Factory;¹²² pero también con el artista norteamericano Jeff Koons:

«sus extravagantes incursiones en la cultura trivial y la producción intensiva de taller hacen a Murakami parecerse a un Jeff Koons japonés. Y, similar a Koons, los personajes cómicos y coloridos en el arte de Murakami mutan a través del uso de la explosión y la repetición, que los convierte en figuras monstruosas».¹²³

Para los comisarios de la exposición, aunque en un primer lugar las obras de Murakami pudieran parecer superficiales, por su recurso a la cultura popular o por su carácter decorativo, tenían un importante componente crítico; para ellos esto daba un mayor peso a su obra, al ofrecer una visión de la cultura japonesa contemporánea y su carácter híbrido resultado de su relación con Occidente, situando por lo tanto la obra de Murakami dentro del contexto de la identidad cultural y nacional:

«mientras que las imágenes de Murakami tan a la moda puedan parecer muy superficiales en un principio, sus observaciones sobre la cultura y la identidad de la sociedad japonesa son importantes para el arte. Las obras de Murakami encarnan visiones, esperanzas y traumas que surgen principalmente de la occidentalización de la cultura oriental».¹²⁴

Continuando con la actividad expositiva de Murakami en el año 2004, a finales del 2003 y principios del 2004 el artista participó en la exposición colectiva *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, organizada por el Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA).¹²⁵ En esta exposición se mostraba obra de la colección privada del matrimonio Logan, quienes han sido importantes coleccionistas del arte asiático contemporáneo en general, y de la obra de Murakami en particular. Su colección ha podido ser vista en numerosas exposiciones colectivas en los

¹²¹ *Ibid.*, 211.

¹²² *Ibid.*, 211.

¹²³ Lütgens, "On the Pleasure", 212: «His extravagant excursions into trivial culture and labour intensive workshop production make Murakami appear to be a Japanese Jeff Koons. And similar to Koons, the comical, colourful characters in Murakami's art mutate through the use of blow-up and repetition into monster-like figures».

¹²⁴ *Ibid.*, 212: «While Murakami's trendy images may appear very shallow at first, his observations on the culture and identity of Japanese society are important for art. Murakami's works embody visions, hopes and traumas that arise primarily from the westernization of Eastern culture».

¹²⁵ 13 de diciembre de 2003 – 23 de mayo de 2004.

Estados Unidos, en las que, habitualmente, ha sido incluida la obra de Murakami, como ha quedado reflejado en páginas anteriores. En la exposición *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, además de la obra de Murakami, se expuso obra de otros artistas japoneses, tales como, Morimura Yasumasa, Nara Yoshitomo, Sugimoto Hiroshi y Yanagi Yukinori.¹²⁶ Aunque dentro de este grupo de artistas se destacaba especialmente la obra de Murakami.¹²⁷ En esta exposición se pretendía ofrecer una visión de la práctica artística desarrollada durante los años 90 que, en palabras de la nota de prensa, era:

«una década en la que se produjeron algunas de las más rompedoras y excitantes obras de arte contemporáneo. (...) *Supernova* refleja un período particularmente rico marcado por un *boom* tecnológico sin precedentes, el uso masivo de Internet, y una perspectiva nueva e internacional del arte contemporáneo».¹²⁸

La colección de estos importantes coleccionistas norteamericanos era presentada como un ejemplo muy relevante para entender el desarrollo de las artes en la década de los 90, cuyo arte no era fácil de ser clasificado en casilleros perfectamente delimitados, debido a que el arte de los 90 había sido resultado de una mezcla de distintos temas y estilos, igualmente válidos:

«los artistas de la década de 1990 hicieron buen uso de la ausencia de un movimiento o estilo distintivo predominante y autoritario, y aquellos que más triunfaron, como Currin, Hirst o Murakami, se sirvieron de modos personales, incluso excéntricos, que fueron más intencionados que espontáneos».¹²⁹

Ese carácter «intencionado», por lo tanto, desvelaba el carácter estratégico de los planteamientos de Murakami que, en la interpretación dada en esta exposición, era ya evidente en la obra del artista japonés de la década de 1990.

Por otro lado, otro rasgo que caracterizaba la colección de arte contemporáneo de los Logan, también reflejo de las condiciones de la escena artística del arte contemporáneo en aquella década, era su carácter internacional, dentro de lo cual se podía encuadrar la presencia de artistas japoneses, y especialmente de Murakami, en su colección:

«la lista de artistas representados en la colección hablan de una comunidad artística cada

¹²⁶ La exposición agrupó la obra de 45 artistas de distintas nacionalidades, entre pintura, escultura y fotografía. Además de los artistas japoneses señalados, se expuso obra, entre otros, de: Franz Ackermann, John Currin, Philip-Lorca diCorcia, Tracey Emin, Fang Lijun, Katharina Fritsch, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Kerry James Marshall, Sarah Morris, Vik Muniz, Juan Muñoz, Chris Ofili, Thomas Schutte, Kiki Smith, Sam Taylor-Wood, Jeff Wall, Rachel Whiteread, Xu Yihui, Lisa Yuskavage y Zhang Huan.

¹²⁷ De todos los artistas expuestos en la exposición se ponía especial atención en 5: Murakami Takashi, Felix Gonzalez-Torres, Robert Gober, Damien Hirst y Katharina Fritsch.

¹²⁸ «SFMOMA Presents *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*», SFMOMA, 15 de agosto de 2015, último acceso 16 de junio de 2015, http://www.sfmoma.org/about/press/press_exhibitions/releases/175: «a decade that produced some of the most challenging and exciting contemporary art. (...) SUPERNOVA reflects a particularly rich period marked by an unprecedented boom in technology, mass use of the Internet and a new, international perspective in contemporary art».

¹²⁹ Madeleine Grynsztejn, «Introduction and Interview with Vicky and Kent Logan», en *Supernova: Art of the 1990s From the Logan Collection*, ed. Madeleine Grynsztejn (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Distributed Art Publishers, 2003), 12: «Artists in the 1990s made good use of the lack of an overriding, authoritative movement or signature style, and those who succeeded best, such as Currin, Hirst, and Murakami, availed themselves of individual, even eccentric modes that were more knowing than spontaneous».

vez más descentralizada y floreciente que abarca regiones anteriormente consideradas, al menos en Occidente, como situadas en los márgenes. El compás global de la colección se deriva del interés de los Logan por obras creadas en “puntos calientes” artísticos, y que datan del momento exacto en el que esos centros se estaban forjando (de ahí la amplia representación de los Jóvenes Artistas Británicos, de Londres, la significativa concentración en arte chino y japonés, y la actual atención al arte de Berlín).¹³⁰

La Colección Logan, según la comisaria de la exposición, reflejaba cómo en la década de 1990 alcanzaron total madurez prácticas artísticas multiculturales que habían comenzado a eclosionar en la década de 1970, que reconocían el valor y la aportación de artistas que, con anterioridad, habían sido marginados del canon artístico.¹³¹

En esta exposición fueron presentadas cuatro obras del artista japonés.¹³² Como se ha dicho, los Logan coleccionaron la obra de Murakami desde un momento temprano de su carrera artística y de hecho, el título de la exposición, hacía referencia directa a una obra de Murakami Takashi, *Super Nova*, que formaba parte de la colección Logan. Vemos cómo se va consolidando, a partir de la presentación que hace Murakami de su obra (a través de sus reflexiones teóricas y de las exposiciones que organiza), la idea de la pervivencia en la sociedad contemporánea de Japón del trauma nuclear. Según Dan Cameron esta obra del año 1999 representa:

«nada menos que la destrucción de un lugar terrenal por medio de armas atómicas, cuyas nubes de hongos son representados con cautivadores detalles coloridos. Con su inevitable referencia a las bombas de Hiroshima y Nagasaki, y a su legado en la cultura juvenil japonesa actual, *Super Nova* planta cara directamente a la brecha de significado que prevalece en la mayor parte de los debates acerca de la naturaleza de la diferencia cultural y sus orígenes históricos».¹³³

La trayectoria de Murakami, en esta exposición, era presentada desde el punto de vista del Pop Art y la figura de Andy Warhol, partiendo del manga y del *anime*. Destacándose la mezcla de distintas tradiciones tanto autóctonas como occidentales en su obra, es decir, su carácter híbrido: la fusión de elementos reminiscentes de «las tradiciones artísticas japonesas así como de

¹³⁰ *Ibid.* 15: «the roster of artists represented in the collection speaks to an increasingly de-centered and thriving art community encompassing regions formerly considered, at least in the West, to be on the margins. The collection's global compass stems from the Logans' interest in works generated in artistic "hot spots" and dating from the exact moment when those centers were being forged (hence the in-depth representation of London's Young British Artists, the significant concentration of Chinese and Japanese art, and the current attention to art from Berlin)».

¹³¹ *Ibid.* 15.

¹³² *Hiropon* (1997, fibra de vidrio pintada sobre pedestal de madera pintado, 223,52 x 104,14 x 121,92 cm.); *May Sathuki* (1998, acrílico sobre lino sobre tabla, dividida en 4 secciones, 270,51 x 541 cm. Cuatro paneles en total); *Melting DOB E* (2001, acrílico sobre lienzo, 100,01 x 100,01 cm.); y *Super Nova* (1999, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 299,72 x 1051,56 cm.).

¹³³ Dan Cameron, "Beyond Tech: The Current Role of Painting", en *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, ed. Madeleine Grynsztejn (San Francisco: San Francisco Museum of Art), 61: «His epic painting *Super Nova* (1999) depicts nothing less than the destruction of an earthly terrain by atomic weapons whose mushroom clouds are rendered in ravishingly colorful detail. With its inescapable reference to the bombings of Hiroshima and Nagasaki and to their legacy within Japanese youth culture today, *Super Nova* directly confronts the gulf of meaning that prevails in most contemporary discussions concerning the nature of cultural difference and its historical roots».

precedentes históricos occidentales». Es interesante esta diferenciación entre tradiciones japonesas y precedentes occidentales. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua una tradición es la: «transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación»; y un precedente es algo «que precede o es anterior y primero en el orden de la colocación o de los tiempos».¹³⁴ Ambos términos implican algo que es anterior en el tiempo, aunque el matiz es ligeramente distinto. En el caso de lo japonés vemos de nuevo aquí lo japonés identificado con la tradición, con el pasado. Sin embargo se resalta lo occidental como anterior, en el sentido de lo original, lo primigenio. Indudablemente Murakami introduce muchas referencias en sus obras, más o menos veladas, a la tradición pictórica japonesa anterior a la era Meiji, pero indudablemente, en su obra también hay una fuerte presencia de la contemporaneidad japonesa.

En el catálogo de la exposición se destacaba el intento de Murakami de subvertir o trastornar el carácter singular de la obra de arte al explorar los recursos de la producción en serie y al haber creado con el Sr. Dob un icono pop. Además sus versiones escultóricas de personajes (inventados) de manga o *anime* eran interpretados como intentos de subvertir convenciones aceptadas del arte contemporáneo o de la cultura popular japonesa.¹³⁵

Respecto a su relación con la obra de Andy Warhol, se interpretaban las propuestas de Murakami como un intento de ir más allá, en su intento de fusionar arte y mercancía a través de sus proyectos con Issey Miyake y Louis Vuitton. Por lo tanto, no vemos aquí una interpretación negativa de la relación entre las propuestas de Warhol y las de Murakami.

Además, el catálogo hacía una referencia a su teoría de lo *superflat*, de la que se destacaba uno de los aspectos apuntados por Murakami: la ausencia de recursos ilusionistas para crear la tridimensionalidad en el plano pictórico, característica del arte occidental desde el Renacimiento, pero ausente del arte japonés:

«sustentado en su formación en *nihon-ga* (...) la teoría de súper-*flat* ofrece una alternativa a la perspectiva de un punto de fuga, la invención del Renacimiento italiano que ha dominado la representación occidental desde el siglo XV. En vez de depender de técnicas ilusionistas tales como el *trompe l'oeil*, el arte japonés deliberadamente aplanar el plano pictórico y funde múltiples perspectivas. Él rastrea este concepto que subyace en el arte japonés desde las composiciones de paisaje de la pintura *nihonga* hasta la imaginería del manga y el *anime*, poniendo en práctica la teoría en su propia obra».¹³⁶

¹³⁴ Clara Kim, "Takashi Murakami", en *Supernova: Art of the 1990s From the Logan Collection*, ed. Madeleine Grynstejn (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2003), 78: «reminiscent of Japanese artistic traditions as well as Western historical precedents».

¹³⁵ *Ibid.*, 78.

¹³⁶ *Ibid.*, 78: «Informed by his training in *nihon-ga* (...) the super-flat theory offers an alternative to one-point perspective, the Italian Renaissance invention that has dominated Western representation since the fifteenth century. Instead on relying on illusionistic techniques such as *trompe l'oeil*, Japanese art deliberately flattens the picture plane and conflates multiple perspectives. He traces this underlying concept of Japanese art from the landscape compositions of *nihonga* to the imagery of manga and anime, putting the theory into practice in his own work».

La obra de Murakami se ponía en relación con la de otros artistas pertenecientes a la colección de los Logan, y que compartían principalmente el medio pictórico, como medio artístico de preferencia, como por ejemplo, Franz Ackerman, Inka Essenhigh o Gary Hume. La comisaria de la exposición resaltaba que en la colección Logan, como reflejo de su carácter plenamente actual, las nuevas tecnologías digitales estaban presentes en la colección. Sin embargo, lo estaban de una manera original, a través de un medio tradicional: el de la pintura. Varios de los artistas presentados en la exposición *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, entre los que se situaban las propuestas de Murakami, compartían:

«un tratamiento del espacio, la forma y el color que recuerda las características de un mundo *online*. Al igual que las imágenes en una pantalla de ordenador, estos cuadros son superficies finas como la piel que generan la ilusión de tridimensionalidad por medio de estructuras nítidas, sin modular, formas definidas con severidad, y colores sintéticos sin gradación. Sin embargo, aunque estas pinturas puedan ser equivalentes visuales de la experiencia actual del ciberespacio desterritorializado, al final no son generadas por ordenador, sino hechas a mano. Sus creadores siguen dedicados a las técnicas y cuestiones inherentemente pictóricas, tales como la perspectiva y la composición de la superficie, en lienzos que a menudo son pintados a una escala muy grande que neutraliza cualquier idea de vida en un mundo no-físico. Hay una nueva lógica formal en juego en estas obras, que reflejan una sensibilidad que nos habla de nuestra condición contemporánea como arraigada tanto en lo corpóreo como en lo virtual, fusionando, de la manera en que lo hace, formas de lenguaje visual tanto viejas como nuevas».¹³⁷

Otro rasgo que caracterizaba la obra de algunos de los artistas de la colección Logan, presentados en la exposición *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, era la tendencia a resaltar la contradicción o tensión que surgía entre lo global y lo local, en el mundo globalizado. El mundo, cada vez más interconectado, hacía que ambas manifestaciones, lo global y lo local, aparecieran entrelazados de una forma indisoluble. La obra de algunos de estos artistas ponía en evidencia una suerte de «“internacionalismo vernáculo” —un injerto de lo local y lo global, lo personal y lo social —que articula tanto una identidad cultural cambiante y una experiencia híbrida de lo cotidiano».¹³⁸ Aunque en el catálogo no se hacía referencia a Murakami en este sentido, indudablemente estas son cuestiones que se pueden ver reflejadas en la obra del artista japonés.

¹³⁷ *Ibid.* 78: «Paintings by artists from Berlin (Franz Ackermann), New York (Inka Essenhigh), London (Gary Hume), and Tokyo (Takashi Murakami) share a treatment of space, form, and color that recalls the characteristics of an online world. Like the images on a computer screen, these paintings are skin-thin surfaces that generate three-dimensional illusion from crisp, unmodulated spatial structures, sharply defined shapes, and uninflected synthetic colors. However, although these paintings may be visual equivalents to the present-day experience of a de-territorialized cyberspace, they are in the end not computer-generated, but made by hand. Their makers continue to be dedicated to inherently painterly techniques and concerns, such as perspective and surface composition, in canvases that are often rendered in an outsize scale that further countermands any idea of a nonphysical life-world. There is a new formal logic at play in these works, reflecting a sensibility that speaks to our contemporary condition as being both corporeally and virtually embedded, fusing as it does older and newer forms of visual language».

¹³⁸ *Ibid.* 78: «a kind of "vernacular internationalism"—a grafting of the local and the global, the personal and the social—that articulates both a shifting cultural identity and a hybrid experience of everyday life».

Murakami no sólo participaba en exposiciones en algunos de los museos o centros de arte más importantes en el panorama internacional del arte, o en exposiciones en las que se mostraban algunas de las colecciones de arte contemporáneo internacional más relevantes, y de las que su obra formaba parte. También, vemos a Murakami participando en exposiciones o bienales en lugares un tanto más alejados de los centros del arte contemporáneo, es decir, instituciones y ciudades de la periferia artística, como pudiera ser su participación en la Bienal del Site Santa Fe (Nuevo México), analizada en el capítulo anterior, o su participación en una exposición colectiva que tuvo lugar en un pequeño centro de arte contemporáneo en el estado norteamericano de Texas. Esta exposición, titulada *Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art*, fue organizada por la centro de arte Ballroom Marfa (Marfa, Texas).¹³⁹ Este centro de arte contemporáneo, fundado en 2003, es una organización sin ánimo de lucro que pretende ofrecer un escenario en el que poder explorar distintos aspectos de la contemporaneidad desde los más variados puntos de vista y medios artísticos (arte, cine, música o la representación escénica), ofreciendo la oportunidad a creadores y comisarios de procedencia local, nacional e internacional, tanto emergentes como reconocidos, a llevar a cabo proyectos de impacto cultural de relevancia en esta pequeña ciudad del desierto de Texas.¹⁴⁰ Para esta exposición se seleccionaron una serie de artistas internacionales cuya obra «celebra la vida, incorporando el placer visual, el humor, la interactividad, el color, la tecnología, el diseño industrial, la política, el paisaje, la espiritualidad y la cultura popular».¹⁴¹ En última instancia, estos artistas, incluido Murakami, eran valorados como artistas que reflexionaban sobre las complejidades y las maravillas de la vida contemporánea, con un enfoque positivo en el futuro.¹⁴²

Imagen 96 y 97. *Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art*. Ballroom Marfa, Marfa (Texas), 2004.

¹³⁹ Pudo verse entre el 23 de abril y el 27 de junio de 2004. Los artistas participantes fueron: Polly Apfelbaum, Martín Creed, Karen Finley, Forcefield Collective, Emily Jacir, Beatriz Milhazes, Murakami Takashi, Adam Pendleton y Leo Villareal. El comisario fue Alexander Gray.

¹⁴⁰ "About Ballroom Marfa", Ballroom Marfa, último acceso 16 de junio de 2015, <https://ballroommarfa.org/about/>.

¹⁴¹ "Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art-Ballroom Marfa", Ballroom Marfa, último acceso 16 de junio de 2015, <https://ballroommarfa.org/archive/event/optimo-manifestations-of-optimism-in-contemporary-art/>: «celebrates life, incorporating visual pleasure, humor, interactivity, color, technology, industrial design, politics, landscape, spirituality, and popular culture».

¹⁴² "Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art-Ballroom Marfa".

Muchas de estas cuestiones se pueden relacionar directamente con la obra de Murakami Takashi. Indudablemente, uno de los aspectos más destacables de la obra del artista japonés es el componente positivo y alegre de muchas de sus obras, pobladas por personajes como Dob, o sus flores, que suelen aparecer sonrientes; aunque, obviamente, los organizadores estaban dejando al margen muchas de las obras de Murakami en las que este componente positivo, alegre y lúdico se diluye, incluso transformándose en lo contrario: por ejemplo cuando Dob se transforma hasta la deformación absoluta, incorporando elementos como dientes afilados. Para esta ocasión Murakami volvió a mostrar dos de sus globos inflables, que habían sido mostrados anteriormente en su instalación del Rockefeller Center de Nueva York, además de su papel de pared con flores. Según los organizadores: «tener los globos suspendidos por encima de Ballroom será una incorporación cómica y extravagante al paisaje de West Texas».¹⁴³

En el año 2004 la obra de Murakami fue incluida en otra exposición en la que se mostraba las obras de una determinada colección de arte contemporáneo, la de Dakis Joannou, titulada *Monument to Now (Monumento al ahora)*.¹⁴⁴ En esta exposición, organizada en el contexto de las Olimpiadas de Atenas 2004, se pretendía mostrar una selección de obras de esta importante colección de arte contemporáneo, creadas por algunos de los artistas más influyentes del momento, y que reflejara las distintas tendencias e innovaciones artísticas.¹⁴⁵ Es decir, como indicaba el título de la exposición, era una exposición que pretendía hacer un canto a la actualidad, a lo más reciente y novedoso. La exposición representaba la continuación de otra gran muestra en la que se habían exhibido obras de la Colección Dakis Joannou, en el año 1996, titulada *Everything That's Interesting is New (Todo lo que es interesante es nuevo)*. Tras casi 10 años, se pretendía analizar cuales eran las tendencias actuales, reflejadas a partir de las nuevas adquisiciones de la colección a partir de 1996.¹⁴⁶ Los organizadores percibían que, en estos últimos años, había habido:

«un diálogo creciente entre arte nuevo, moda, música y diseño. Ha habido un énfasis renovado en la creación de imágenes poderosas y renovadas, que incluye un *revival* de la pintura figurativa y la escultura. Hay también un entendimiento cada vez más sofisticado sobre cómo el arte puede hacer uso de los medios de masa para expandir su impacto».¹⁴⁷

¹⁴³ «Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art-Ballroom Marfa»: «Japanese pop artist Takashi Murakami reinstalls his gigantic eyeball balloons, last seen in Rockefeller Center, having the balloons suspended above the Ballroom will be a humorous and quirky addition to the West Texas landscape».

¹⁴⁴ La exposición, organizada por la Fundación DESTE pudo verse en dos sedes en Atenas: en la Fundación DESTE - Centro para el Arte Contemporáneo, en Neo Psychico, y en un edificio industrial renovado para la ocasión en Nea Ionia, Atenas. Las fechas fueron: 22 de junio – 31 de diciembre, 2004.

¹⁴⁵ Los artistas fueron en total 58. Se puede consultar en esta página una lista con todos los artistas participantes. Ver: «The Exhibition. Artists», *Monument to Now*, último acceso 16 de junio de 2015, <http://www.monument-to-now.gr/exhibition/artists.htm>. En total participaron dos artistas japoneses: Mori Mariko y Murakami Takashi.

¹⁴⁶ «The Exhibition. General Concept», *Monument to Now*, último acceso 16 de junio de 2015, http://www.monument-to-now.gr/exhibition/exh_index.htm.

¹⁴⁷ *Ibid.*: «There is a growing dialogue between new art, fashion, music and design. There has been a renewed emphasis on creating strong, memorable images, which includes a revival of figurative painting and sculpture.

En el año 2004 Murakami volvió a colaborar con el Walker Art Center, el museo de Minneapolis que había sido una de las sedes de la exposición *Superflat* en su fase de itinerancia en Estados Unidos. Además, Murakami había participado en dos exposiciones colectivas organizadas por este museo: *Let's Entertain* (2000) y *Painting at the Edge of the World* (2001). En el año 2004 el Walker Art Center cerró sus puertas temporalmente para llevar a cabo unas obras de remodelación. Mientras el museo estaba cerrado se organizó un elaborado programa artístico titulado *Walker Without Walls (Walker sin paredes)*¹⁴⁸, por medio del cual, los responsables del museo buscaron proyectar su presencia en las calles de Minneapolis mediante distintas actividades y proyectos, que pretendían llevar el arte a las calles y hacerlo más accesible al público en general: «el Walker reverberará a lo largo de la comunidad, fomentando el entusiasmo y la anticipación por la ampliación del Walker, que ofrecerá una experiencia que superará la de un museo».¹⁴⁹

Entre las múltiples acciones desarrolladas para ocasionar ese impacto en la comunidad, Murakami Takashi fue invitado a participar en un programa de diseño e instalación de grandes carteles (*Billboard Project*) en las calles de la ciudad, proyecto en el que también fueron invitados a participar Yoko Ono, Frank Gaard, Laylah Ali y Matthew Barney. Con este proyecto los organizadores pretendían, mientras la galería estuviera cerrada, lanzar el arte a las calles. Estos grandes carteles debían tener más de 4 metros de alto y 14 de largo, y se sucederían desde marzo a diciembre de 2004: cada dos meses uno de estos carteles se situaría al noreste del Walker Art Center.¹⁵⁰

Imagen 98. Murakami Takashi. *Jellyfish Eyes*, 2004. Vista de Instalación. Walker Art Center, Minneapolis

En el caso de Murakami, el artista proyectó un gran cartel con uno de sus diseños más característicos, los ojos de medusa. Murakami era ensalzado en la nota de prensa como el artista que más llamaba la atención de los artistas japoneses que «habían salido de Japón» en la última década. Destacaban de la obra de Murakami no sólo su impactante atractivo visual, sino también

There is also an increasingly sophisticated understanding about how art can use the mass media to expand its impact».

¹⁴⁸ Programa que se desarrolló entre febrero de 2004 y febrero de 2005.

¹⁴⁹ "Press Release", Walker Art Center, 19 de septiembre de 2003 (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), último acceso 16 de junio de 2015, <http://www.walkerart.org/archive/2/BOA391778BB574706173.pdf>: «Walker will reverberate throughout the community, building excitement and anticipation for the more-than-a-museum experience the expanded Walker will provide».

¹⁵⁰ *Ibid.*

una obra de una complejidad que iba más allá de la superficie, y que reflejaba ser la creación de «una mente creativa compleja, escurridiza y multidimensional, que traspasa incesantemente fronteras con una gran energía y facilidad».¹⁵¹ Es decir, vemos en el 2004 cómo Murakami ha logrado acaparar el máximo de atención sobre su obra y sus proyectos, por encima de otros artistas japoneses que indudablemente estaban desarrollando también una obra relevante. Murakami, «el profeta de lo *Superflats*», tal como era etiquetado por los organizadores, había expandido desde el año 2000 ese concepto por medio de la creación de sus obras bidimensionales pobladas por sus característicos personajes, uno de cuyos ejemplos era el cartel diseñado para el Walker Art Center.

Indudablemente, el concepto de valla publicitaria al que respondía este proyecto encajaba muy bien con las teorías de Murakami de aplanar categorías igualando la alta y baja cultura, o el marketing, el diseño y la publicidad. El concepto de arte tomando las calles de una ciudad podía estar también en esta línea, y ya se ha documentado cómo Murakami había participado en diversos proyectos públicos. En la nota de prensa se apuntaba a otras dos razones por las cuales Murakami se había convertido en uno de los artistas japoneses con mayor proyección: el artista había logrado el favor de los medios y del público en general, llegando a tener «fans obsesionados» por su obra, lo que le relacionaba también con los fenómenos de masas de la cultura popular.¹⁵² Todas estas cuestiones le hacían ser, según los organizadores, quizá uno de los artistas más preparados y posicionados en la era de lo global.¹⁵³

En el año 2004 Murakami fue invitado a participar de nuevo en una bienal, en este caso, la *Tercera Bienal de Arte Contemporáneo de la ciudad de Liverpool*, en el Reino Unido.¹⁵⁴ Para este acontecimiento artístico, el comité organizador encargó a un variado grupo de artistas la realización de proyectos específicos para la bienal que reflejaran la realidad del contexto de la ciudad de Liverpool como contexto cultural.¹⁵⁵ Para esta ocasión Murakami Takashi creó un conjunto escultórico y un poster de gran formato, formado por varias esculturas que

¹⁵¹ “Press Releases. Takashi Murakami Creates Jellyfish Eyes in the Sky”, Walker Art Center, agosto de 2004, último acceso 16 de junio de 2015, <http://www.walkerart.org/press/browse/press-releases/2004/takashi-murakami-creates-jellyfish-eyes-in-th>: «is also its most complex, slippery, and multidimensional creative mind, incessantly crossing boundaries with incredible vigor and ease».

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Esta Bienal tuvo lugar en distintas localizaciones de la ciudad de Liverpool, y pudo verse entre el 18 de septiembre y el 28 de noviembre de 2004. Los artistas participantes fueron: Azra Aksamija, Lara Almarcegui, Gustavo Artigas, Yael Bartana, Ursula Biemann, Luis Camnitzer, Paolo Canevari, Choi Jeong Hwa, Amanda Coogan, Neil Cummings and Marysia Lewandowska, Aleks DAnko, Dias & Riedweg, Maria Eichhorn, Carl Michael von Hausswolff, Satch Hoyt, Huang Yong Ping, Sanja Ivekovic, Francesco Jodice, Peter Johansson, Yeondoo Jung, Wener Kaligofsky, Germaine Koh, Andreja Kuluncic, Oswald Macia, Jill Magid, Inigo Manglano-Ovalle, Esko Mannikko, Dorit Margreiter, Cildo Meireles, Murakami Takashi, Yoko Ono, Mathias Poledna, Marjetica Potrc, Raos Media Collective, Navin Rawanchaikul, Martha Rosler, Shen Yuan, Santiago Sierra, Valeska Soares, Torolab, Wong Hoy Cheong, Yang Fudong, Yuan Goang-Ming.

¹⁵⁵ Paul Domela, (ed.). *International 04. Third Liverpool Biennial* (Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004), 7.

representaban algunos de los personajes que habían sido creados para la película de animación que por aquellos años estaba en proceso de producción, *Jelly Fish Eyes*: Max y Shimon, Saki, y Tatsuya, pudieron ser vistas en la Tate Gallery de Liverpool. Por lo que estos personajes, inventados por el artista para una película de animación, saltaban del espacio fílmico para ocupar el espacio de la galería de arte, en este caso en el contexto de una bienal.¹⁵⁶

El catálogo de la Tercera Bienal de Liverpool incluía una selección de textos de varios autores en los que se reflexionaba sobre el fenómeno de las bienales de arte, y cómo habían evolucionado y proliferado en un tiempo reciente. Se hablaba de una «ansiedad de la bienal», según la cual la proliferación del fenómeno de las bienales en las últimas décadas había creado un tipo de «arte para bienales», e impuesto una actividad frenética en los artistas

contemporáneos que se movían principalmente por este tipo de eventos artísticos. Este «arte para bienales» tendía a ser por un lado efímero (su duración era la duración de la bienal) y *site-specific*, por lo que era difícil de coleccionar; por otro lado, solía tener un fuerte componente vinculado a una idea del espectáculo, y por ello, más vinculado a la cultura popular que a la teoría del arte. Finalmente, era habitual que muchos de los grandes proyectos artísticos presentados en estas bienales no fueran financiados por instituciones culturales o artísticas, sino por otros intereses, como pudieran ser el turismo, la promoción de una determinada ciudad, la inversión, etc.¹⁵⁷

El sistema del arte, perfectamente integrado en el fenómeno de la globalización, ha impuesto en los artistas contemporáneos la condición de nómadas, de artistas itinerantes, viajando de un centro de arte a otro, de una bienal o evento artístico internacional a otro. Para estos eventos artísticos, cada vez con más frecuencia, los artistas reciben encargos para realizar obras específicas, en muchos casos, buscando una conexión con el lugar donde el evento artístico tiene lugar. Esto impone una serie de condicionantes sobre el proceso creativo: «como si fueran empresarios, los artistas deben afrontar las expectativas de los clientes, en relación con los rasgos

Imagen 99. Murakami Takashi. *Jellyfish Eyes*. Vista de instalación. Bienal de Liverpool, 2004

¹⁵⁶ Las obras de Murakami fueron: *Jellyfish Eyes – Max & Simon* (2004, FRP, acero, acrílico, laca; Max: altura 97,53 cm.; plataforma (ojo): 40,89 x 67,81cm.; pedestal: 139,95 x 135,89 x 19,05 cm.); *Jellyfisheyes – Saki* (2004, FRP, acero, acrílico, laca. Cuerpo: altura 97,53 cm.; plataforma (colina): 36,06 x 66,04 x 99,06 cm.; pedestal: 139,95 x 134,62 x 19,05 cm.); *Jellyfish Eyes – Tatsuya* (2004, FRP, acero, acrílico, laca; cuerpo: altura 38,4”; plataforma: 39,11 x 46,99 x 50,29 cm.; pedestal: 50,29 x 11,93 x 19,05 cm.); Cartel mural, Sin Título, 96 láminas. Instalación encargada por la Bienal de Liverpool.

¹⁵⁷ Lewis Biggs, “Owned and Possessed”, en *International 04. Third Liverpool Biennial*, ed. Paul Domela (Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004), 29; Cuauhtémoc Medina, “The Lure of Dystopia (Notes on Global City Art)”, en *International 04. Third Liverpool Biennial*, ed. Paul Domela (Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004), 146.

específicos de un lugar, para que ese sitio pueda ser distinguido, publicitado y, en última instancia, comercializado».¹⁵⁸

Otra consecuencia de este sistema internacional del arte es que, en ocasiones, los artistas dependen de estos encargos para realizar una obra, ya que obtienen la financiación a través de sus patronos:

«la ejecución final de la obra requiere la aprobación del que encarga (patrono), en relación al contenido, al presupuesto, permisos y producción, la “viabilidad” de la obra. Uno podría llegar a la conclusión de que el reflejo de las artes visuales en su manifestación física, su visualidad y finalmente su publicidad, están todos directamente conectados con la dependencia del artista en relación con un contexto específico, así como al encargo de un comisario o de una institución artística».¹⁵⁹

Realmente, es en este sentido en el que podemos entender muchas de las obras realizadas por Murakami Takashi para el espacio público, como su instalación *Wink* o *Reversed Double Helix*, en Nueva York.

Una de las consecuencias de la integración de la cultura y el arte en el contexto globalizador podía ser la cada vez mayor presencia e interés por «el arte de la diáspora global de los llamados artistas del Tercer Mundo».¹⁶⁰ Según Yu Yeon Kim, se consolidaban dos marcos interpretativos sobre este fenómeno globalizador de la cultura. Por un lado, uno que hablaba de la consolidación de una cultura no vinculada a un lugar específico (el concepto de la no-localización), condicionado por fenómenos como Internet, vinculada «a una suerte de espacio universal en la que todo el mundo se une a través de los avances tecnológicos de los hipermedios y de valores multiculturales compartidos».¹⁶¹ Según esta visión, era el poder de Internet, apoyado por el poder económico y tecnológico occidental, el que imponía un lenguaje uniformizador, que recordaba al internacionalismo del Proyecto Moderno. En esta línea: «la perspectiva globalizadora asume que las culturas no-occidentales absorberán los valores occidentales mientras que de una forma plácida abandonan sus propias prácticas culturales a favor de un globalismo de alta tecnología».¹⁶² Esta visión continuaba con la visión de centro y periferia.

¹⁵⁸ Sabine Breitwieser, “Art and Artists. Please Wait for a Commission”, en *International 04. Third Liverpool Biennial*, ed. Paul Domela (Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004), 35. Citando a Miwon Kwon: «Just like entrepreneurs, artists are confronted with customer expectations regarding the special features of a location, so that this place can be distinguished from others, publicized and, ultimately, marketed».

¹⁵⁹ *Ibid.*, 37: «The final execution of the work requires approval by the commissioner (patron) with regard to content, budget, permits and production, the “feasibility” of a work. One could come to the conclusion that the reflection of the visual arts on its physical manifestation, its visuality and finally its publicity, are all directly connected with the dependence of the artist in relation to a specific context as well as to the commission by a curator or an art institution».

¹⁶⁰ Kim, Yu Yeon, “Identifying the Monitor. A Crisis of Individuality in the Twenty-First Century”, en *International 04. Third Liverpool Biennial*, ed. Paul Domela (Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004), 108: «art from the global diaspora of so-called Third World artists».

¹⁶¹ *Ibid.*, 108: «a kind of universal space in which everyone is brought together through the technological wonders of hypermedia and shared multi-cultural values».

¹⁶² *Ibid.*, 108: «The globalist perspective assumes that non-Western cultures will absorb Western values while they placidly abandon their own cultural practices in favour of hi-tech globalism».

La otra visión daba primacía a los flujos globalizadores como lugares de transacción e intercambio, afirmando que en esos flujos los artistas aun tenían la capacidad de materializar de una forma visual un sentido de identidad cultural ligado a su historia y tradición. Es más, no sólo no abandonaban plácidamente sus raíces, sino que los flujos globalizadores se convertían en un buen escenario para la subversión y la manipulación.¹⁶³ Aunque Internet, y el contexto globalizador del arte, podían ser un lugar de contacto e intercambio de ideas, se había producido también un proceso de afianzamiento de la identidad local:

«cada lugar redefine el envoltorio de acuerdo a sus propios usos e imperativos, y a su vez, el envoltorio define a su anfitrión. Esto no es en realidad una mezcla de disolución cultural, sino de diversificación, recuperación y cambio, a medida que las ideas se intercambian, se asimilan, se re-exportan y re-importan».¹⁶⁴

Esta idea de la transacción y el intercambio debía ser aprovechada por el fenómeno de las bienales, ya que estos eventos ofrecían la posibilidad de ver en un mismo contexto obras de muy distinta procedencia, y de reflexionar sobre la articulación de culturas y valores locales en un contexto más amplio:

«al centrar el diálogo en el concepto de intercambio como una especie de zona liminal donde se forman nuevas ideas, hay al menos una posibilidad de que estas exposiciones internacionales puedan fomentar nuevas posibilidades y una concienciación más amplia de la condición contemporánea».¹⁶⁵

En este sentido, Cuauhtémoc Medina resaltaba cómo en el momento actual: «el gusto por “lo global” consiste precisamente en una forma particular de ser localmente significativo».¹⁶⁶ Para este especialista, no se había superado la dicotomía que diferenciaba entre centros artísticos metropolitanos, como París, Londres y Nueva York, y comunidades artísticas periféricas poscoloniales, como El Cairo, Ciudad de México o Liverpool. Sin embargo, estas divisiones geográficas se habían complicado y fracturado.¹⁶⁷ Frente al modelo anterior, basado en un discurso de la exclusión, en el panorama actual se imponía un discurso de la inclusión por medio de la consolidación de otros múltiples centros artísticos, vinculados a centros urbanos emergentes. Esta multiplicidad, y la integración dentro de flujos globales, hacía tambalear uno de los preceptos en los que se basaba el modelo anterior de «arte internacional»: el arte como

¹⁶³ *Ibid.*, 108.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 109: «Each location redefines the package according to its own uses and imperatives, and in turn the package redefines its host. This is not really a mix of cultural dilution, but of diversification, repossession and change, as ideas are exchanged, assimilated, re-exported and re-imported».

¹⁶⁵ *Ibid.*, 109: «By centring the dialogue on the concept of exchange as a kind of liminal zone where new ideas are formed, there is at least a possibility that these international exhibitions can encourage new possibilities and a broader awareness of the contemporary condition».

¹⁶⁶ Medina, “The Lure of Dystopia”, 143: «the taste of “the global” consists precisely in a particular form of being locally significant».

¹⁶⁷ *Ibid.*, 143.

representación nacional, como había quedado reflejado en los pabellones nacionales de bienales de largo recorrido como Venecia o Sao Paulo:

«Los artistas modernos estaban habitualmente preparados para aparecer como agentes virtuales de culturas nacionales soberanas, que estaban dispuestas para competir constantemente en términos de deportes, guerras y cultura. Y como las naciones tendían, por definición, a crear campos de fuerza de sumisión y autonomía, las geografías modernas del arte estaban organizadas alrededor de la fantasía de órbitas concéntricas de invención vanguardista, dependencia gravitacional e influencia orbital, que surgían de los centros imperiales de la Europa occidental y los Estados Unidos, que a su vez “inflúan” (como las estrellas para los astrólogos) a los artistas-representantes de otras naciones. Los dos modelos neuróticos típicos de tal sistema (la búsqueda de la “verdadera” identidad y del “verdadero” cosmopolitismo) eran expresiones de una dicotomía por la que el “valor” era cartografiado como dialécticas de “lo universal” y “lo provinciano”. En otras palabras, todo el arte era “nacional” mientras estaba en proceso de convertirse o en internacionalmente viable, o en meramente pueblerino».¹⁶⁸

En este contexto del arte actual, para C. Medina, todo parecía indicar que la nacionalidad de un artista iba a terminar siendo una cuestión anecdótica. Ahora lo importante era cómo los artistas se movían en los flujos globales, moviéndose de un centro artístico a otro, y estableciendo vínculos entre lo local y lo global.¹⁶⁹

En el mismo catálogo de la Tercera Bienal de Liverpool, Apinan Poshiananda reflexionaba sobre el papel de países asiáticos en las exposiciones internacionales desde finales del siglo XIX, poniendo el foco sobre la visión exótica que de las culturas asiáticas habían consolidado las potencias occidentales, y cómo esta visión se había escenificado en el contexto de estas exposiciones. En concreto, Poshiananda destacaba la intensa participación de Japón en el fenómeno de las exposiciones internacionales desde finales del siglo XIX. Japón desde muy pronto había asumido la importancia de estos eventos como parte de sus relaciones internacionales y el deseo de proyectar una determinada imagen, principalmente de progreso y modernización, en el contexto internacional dominado por las potencias occidentales. En esta participación de países asiáticos había habido un fuerte componente de espectáculo, en el modo en que eran presentadas o se presentaban a sí mismas:

«pueblos extranjeros fueron reconstruidos para exhibir patrimonio y exotismo –modos de producción cultural del presente que recurren al pasado. Escaparates humanos –la

¹⁶⁸ *Ibid.*, 143: «modern artists were customarily poised to appear as virtual agents of sovereign national cultures, which were set to compete constantly in terms of sports, war and culture. And as nations were, by definition, bound to create forcefields of submission and autonomy, the modern geographies of art were organised around the fantasy of concentric orbits of avant-garde invention, gravitational dependence and orbital influence stemming from the imperial centres of Western Europe and the USA, which in turn “influenced” (like the stars for the astrologists) the artist-representatives of other nations. The two neurotic models typical of such a system (the pursuit of “true” identity and of “true” cosmopolitanism) were expressions of a dichotomy whereby aesthetic “value” was mapped as a dialectics of “the universal” and “the provincial”. In other words, all art was “national” while in the process of becoming either internationally viable, or merely parochial».

¹⁶⁹ *Ibid.*, 144.

exhibición de gente, costumbres y ceremonias –implicaba aplicar el epíteto positivo de “civilizado” proyectando al “otro” como “salvaje”.¹⁷⁰

Este aspecto había continuado con la participación de Japón en las Bienales de Venecia. En un principio tan sólo Japón y Corea del Sur tenían una representación nacional en el Giardino de la Bienal veneciana; por lo que en Venecia, uno de los centros del mundo artístico, durante años estas dos naciones asiáticas gozaron de una posición privilegiada respecto de otras naciones de su entorno geográfico. En la actualidad, con la incorporación de otros países asiáticos, la dosis de espectáculo había incrementado. Poshyananda continuaba vinculando esta presencia asiática en acontecimientos como la Bienal de Venecia, dentro del discurso del exotismo, ya que la presencia de artistas de países no pertenecientes al contexto occidental representaba la incorporación de planteamientos o estéticas distintas, y por tanto extrañas: «al igual que el espectáculo, lo exótico es el lugar en el que nada es normal». ¹⁷¹

Con la evolución del fenómeno de las bienales en las décadas recientes, se habían diversificado y multiplicado los lugares en los que estos eventos artísticos tenían lugar, y en el contexto de la posmodernidad y el poscolonialismo, se habían sentado las bases para la aparición en el mapa de las bienales de otros lugares vinculados con la llamada periferia, y para poner el foco en lo local, no solo por la participación de artistas locales sino por el posible impacto que estos eventos podían tener en la economía y cultura local. En cualquier caso, el componente de espectáculo y de lo exótico (es decir, lo que no es habitual) seguían teniendo gran importancia: «la rareza y el exotismo producen el espectáculo que juega el papel seductor de máquina del deseo, tentando a los espectadores a ser cautivados en un tiempo y un lugar de emoción y deseo». ¹⁷²

Es cierto que, para algunos, esta proliferación podía ser la mera transformación del mismo fenómeno de los discursos de poder basados en la dicotomía centro/periferia, esta vez consolidada en las redes de poder establecidas por los comisarios especializados en la organización de estos eventos, por medio del poder que ejercen sobre qué artistas y qué obras son incluidas. Sin embargo, según Poshyananda, no dejaban de ser ocasiones en las que la diferencia y la innovación, muchas veces imbricadas en lo local, tenían posibilidad de lograr visibilidad.

Indudablemente, Murakami Takashi, como artista participante en numerosas bienales y trienales de arte, era susceptible de ser estudiado en este contexto del fenómeno de las bienales internacionales: un artista internacional, inmerso en los flujos globales de la cultura y el arte,

¹⁷⁰ Apinan Poshyananda, “The Passion for Fascination. Art as Spectacle”, en *International 04. Third Liverpool Biennial*, ed. Paul Domela (Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004), 169: «Foreign villages were reconstructed to display heritage and exoticism –modes of cultural production in the present that have recourse to the past. Human showcases –the display of people, customs and ceremonies – meant applying the positive epithet “civilised” while casting the “other” as “savage”».

¹⁷¹ *Ibid.*, 171: «Like the spectacle, the exotic is a place where nothing is ordinary».

¹⁷² *Ibid.*, 171: «Strangeness and exoticism produce the spectacle that plays the seductive role of desiring machine, luring the spectators to become engrossed in a time and place of excitement and infatuation».

creando obras en las que había un equilibrio entre lo local (japonés) y lo internacional (occidental), desplazándose como artista casi-nómada en estos flujos, participando en exposiciones a escala global, y recibiendo encargos específicos para lugares concretos. Finalmente, Poshyananda situaba las obras de Murakami en el contexto del espectáculo de lo extraordinario:

«el espectáculo está entrelazado con el asombro, la relajación y el consumismo. La proliferación de imágenes-objeto inventados, tales como los Kaikai Kiki, Mr. Dob y Sacho, de Murakami, son espectáculo en el reino del simulacro. Estas imágenes, que no tienen ningún referente fuera de sí mismos, son productos de iconos que desbordan la realidad».¹⁷³

Entre los años 2003 y 2005 la obra de Murakami Takashi fue incluida, de nuevo, en dos exposiciones que analizaban la relación entre el arte y los cómics, que pudieron ser vistas en diversas sedes tanto en Estados Unidos como en Europa. Por un lado la exposición *Splat Boom Pow! The influence of cartoons in contemporary art* y por otro *Funny Cuts. Cartoons and Comics in Contemporary Art*, que, como queda reflejado en el título, partían de planteamientos similares.

La exposición *Splat Boom Pow! The influence of cartoons in contemporary art*¹⁷⁴ planteaba la existencia de cierta tensión entre el mundo de los cómics y el de las artes visuales, en el contexto de la primera generación de Pop Art. Por un lado, los cómics eran todavía valorados como productos comerciales, y por tanto, en cierto modo vulgares. Por otro lado, el tema de la apropiación por parte de algunos artistas de imágenes o elementos de la industria del cómic, desde un principio, había sido una cuestión espinosa para algunos autores de cómic, o algunos sectores de dicha industria.¹⁷⁵ Desde finales de los años 50 y hasta la actualidad, los organizadores reunían obra de diversos artistas que ponían de manifiesto cómo la relación entre el mundo del cómic y el de las artes visuales había ido variando, en función del momento histórico y de las distintas sensibilidades culturales. Dentro de este contexto, se mostraban obras de artistas que se apropiaban de la iconografía pre-existente del mundo del cómic, aprovechándose de su legibilidad, para abordar un debate de cambio social. La premisa de la exposición era:

«el sistema del lenguaje visual facilitado por los modismos de los cómics ha aportado a los artistas no sólo un permiso para hablar, sino un medio para hacerlo. Aun así, esto no es una exposición sobre política social, sino más bien una exploración acerca del maleable y

¹⁷³ *Ibid.*, 170: «Spectacle is intertwined with awe, relaxation and consumerism. The proliferation of invented image-objects such as Murakami's Kaikai Kiki, Mr. DOB and Sacho is spectacle in the realm of simulacrum. These images, with no referent outside themselves, are products of larger-than-life icons».

¹⁷⁴ La exposición pudo verse en: Contemporary Arts Museum, Houston (12 de abril al 29 de junio de 2003); Institute of Contemporary Art, Boston (17 de septiembre de 2003 al 4 de enero de 2004); Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio (31 de enero al 30 de abril de 2004); Henie Onstad Kunstsenter Hovikodden, Noruega (3 de junio al 19 de septiembre de 2004).

¹⁷⁵ Roger Sabin, "Quote and Be Dammed...?", en *Splat, Boom, Pow!: The Influence of Cartoons in Contemporary Art* (Houston: Contemporary Arts Museum Houston, 2003), 11.

omnipresente lenguaje que emerge de los cómics –no solo los modismos de su iconografía y forma, sino también su mitología». ¹⁷⁶

La obra de Murakami Takashi, al igual que la de Nara Yoshitomo, era incluida dentro de la tendencia del multiculturalismo que emergió a partir de la década de 1980. ¹⁷⁷ Muchos artistas, situados en los márgenes multiculturales, tuvieron más libertad de desprenderse de las iconografías culturales establecidas y crear mitologías propias, personales, e incluso alter egos. En este sentido se interpretaba la creación del personaje Sr. Dob por parte de Murakami. Tanto Murakami como Nara eran destacados como representantes de una tendencia que reflejaba en el arte la cultura popular japonesa de una forma muy evidente, y que buscaba fusionar los límites entre comercio y bellas artes.

Por otro lado, la obra de Murakami Takashi fue incluida en la exposición *Funny Cuts. Cartoons and Comics in Contemporary Art*, ¹⁷⁸ donde se analizaba también la presencia de la estética y la temática del mundo del cómic en el campo de las artes visuales. Organizada por el Museo de Arte de Stuttgart (Staatsgalerie), esta exposición estaba en línea con la exposición anterior (y otras en las que también había participado Murakami) poniendo el foco sobre la gran variedad de estilos y temáticas relacionadas con esta forma de la cultura popular contemporánea. Además, buscaban prestar especial atención a la influencia del manga y el *anime* japonés en la obra de algunos artistas visuales. ¹⁷⁹ Partiendo de las décadas de 1950 y 1960 en las que el mundo del cómic irrumpió en el campo de las artes visuales, por medio de artistas vinculados al Pop Art como Roy Lichtenstein o Andy Warhol, hasta llegar a los inicios de la década de 2000 en los que, entre otros aspectos, se percibía la influencia del manga y *anime*, a través de las obras de los artistas japoneses representados: Murakami Takashi, Nara Yoshitomo, Amano Yoshitaka y Kawashima Hideaki. Pero también la influencia que este mundo de la cultura popular contemporánea de Japón había ejercido en algunos artistas occidentales, como Pierre Huygue y Philippe Parreno.

En el catálogo se destacaba la importancia que habían adquirido el manga y el *anime* en la cultura y la sociedad de Japón en los últimos años. Se reconocía la herencia de los cómics americanos, pero también de la tradición cultural japonesa, y se resaltaba el hecho de que a partir de los años de ocupación norteamericana, estos cómics japoneses fueran incrementando

¹⁷⁶ Valerie Cassel, "Between a Bedrock and a Nuclear Power Plant", *Splat, Boom, Pow!: The Influence of Cartoons in Contemporary Art* (Houston: Contemporary Arts Museum Houston, 2003), 21: «system of visual language enabled by the idiom of comics has provided artists with not only a permission to speak, but a means to do so. Even so, this is not an exhibition of social politics, but rather an exploration of the malleable and pervasive language that emerges from the comics –not only the idioms of its iconography and form but also its mythology».

¹⁷⁷ De Murakami sólo se incluyó una obra: *Sin Título*, 2000. Video de 8 minutos.

¹⁷⁸ La exposición pudo verse entre el 4 de diciembre de 2004 y el 17 de abril de 2005.

¹⁷⁹ Christian Von Holst, "Foreword", en Cassandra Nakas, Ulrich Pfarr y Andreas Schalhorn, *Funny Cuts: Cartoons and Comics in Contemporary Art* (Bielefeld: Kerber, 2004), 6.

exponencialmente su distribución, en paralelo a un proceso de diversificación de temáticas y de público (de todas las edades), lo que suponía una diferencia que lo distanciaba del contexto del cómic occidental:

«En Japón ha evolucionado hacia un medio de entretenimiento, igualado con la televisión o el cine, que está dirigido a un amplio espectro de grupos sociales, empleando narrativas pictóricas liberales que están menos restringidas por tabúes sociales. En efecto, en los últimos años hemos visto adaptaciones de manga en forma de películas de anime y las exhaustivas estrategias de marketing empleadas para promocionar los personajes de manga tienen una influencia considerable sobre las culturas visuales, una influencia que se refleja de distintas maneras en el arte contemporáneo japonés».¹⁸⁰

Una de las interpretaciones que se daba al éxito de estas formas de narrativa visual de la cultura popular en Japón era que, según K. Nakas, el mundo de la infancia en Japón estaba marcado por la sobreprotección, una sobreprotección que desaparecía de una forma abrupta en el momento de entrar en la vida adulta, que en Japón estaba marcada por la fuerte competitividad, lo que indudablemente suponía una experiencia enormemente traumática. El mundo del manga y del *anime* representaba una vía de escape a mundos de fantasía, cumpliendo una «función social y compensatoria».¹⁸¹

En el caso de Murakami Takashi, en el contexto de esta exposición, se destacaba su labor artística por su faceta de apropiacionismo de la estética del manga y el *anime*. Esta faceta del apropiacionismo vinculaba a Murakami con el Pop Art y, como ya era un lugar común, especialmente con Warhol, quien se designaba en el catálogo como el referente para la Hiropon Factory del artista japonés. Se destacaba su faceta multidisciplinar, que no se dirigía exclusivamente hacia el mundo de las bellas artes, sino que se expandía por medio del diseño, producción y comercialización de una gran variedad de productos relacionados con sus obras de arte. Por otro lado, se situaba también su obra en relación con la tradición pictórica japonesa, y más concretamente, con la pintura *nihonga*.¹⁸² Esta mezcla híbrida entre elementos de contextos artísticos japoneses y occidentales no era interpretada de una forma negativa, o como obras de arte de segundo orden. Al contrario, se destacaban sus creaciones como ejemplos en los que algo original puede surgir de la fusión de distintos antecedentes:

«sus criaturas, deformadas y visiblemente cambiantes en *Homenaje a Francis Bacon (Estudio de Isabel Rawsthorne)*, del 2002, demuestran hasta qué punto imágenes verdaderamente

¹⁸⁰ Cassandra Nakas, "Funny Cuts. The Worlds of Cartoon and Comic Images in Contemporary Art", en Cassandra Nakas, Ulrich Pfarr y Andreas Schalhorn, *Funny Cuts: Cartoons and Comics in Contemporary Art* (Bielefeld: Kerber, 2004), 68: «In Japan it has developed into an entertainment medium of equal status to TV or film that is aimed at a broad range of different social groups, using liberal pictorial narratives that are less restricted by social taboos. Indeed, in recent years we have seen adaptations of the manga in the form of anime films and the comprehensive marketing strategies used to promote manga characters have a substantial influence on visual cultures, an influence that is reflected in diverse ways in contemporary Japanese art».

¹⁸¹ *Ibid.*, 71.

¹⁸² *Ibid.*, 71-72.

singulares y novedosas surgen de la confrontación con los mundos pictóricos “intrínsecos” del *manga* y el *anime*, y el compromiso con la historia del arte europeo». ¹⁸³

Es interesante ver cómo, en esta exposición se destacaba, el papel activo de Murakami en la recepción que el arte japonés contemporáneo estaba teniendo en Occidente, reconociéndose por tanto la labor del artista, no sólo como creador, sino como teórico y promotor de otros jóvenes artistas japoneses. Se destacaba, asimismo, tanto su definición de lo *superflat* como su contribución en este proyecto. Es decir, quedaba reflejado el impacto que había tenido la exposición *Superflat*, (y el proyecto del mismo nombre que todavía estaba en curso) en la escena internacional del arte. Por lo tanto, vemos cómo la estrategia de Murakami poco a poco había logrado consolidarse.

«la contribución de Murakami a la producción y recepción actual del arte japonés no es sólo el resultado de su papel como artista-comisario que se rodea de un grupo de miembros de la Factoría, sino también del fundamento teórico –con el nombre de “superflat” –que es la base de su fusión de estrategias artísticas y comerciales». ¹⁸⁴

En la exposición *Funny Cuts* se incluía una obra de un artista alemán, Tim Eitel, que parecía reflexionar sobre cómo el mundo del *manga* y del *anime*, principalmente a través de la labor de Murakami, habían cobrado importancia en el arte occidental. En un cuadro titulado precisamente *Murakami* (2001, óleo y acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm.), vemos el espacio aséptico de una galería de arte.

Imagen 100. Tim Eitel, *Murakami* (2001)

Al fondo vemos un cuadro figurativo que representa a dos chicas jóvenes, de rasgos occidentales, y frente a ellas, otra mujer, de perfil, que parece mirar otro cuadro que no se encuentra en el espacio pictórico; en el primer plano vemos un gran Sr. Dob, probablemente uno de los inflables de Murakami, que mira esta escena. Su gran sonrisa se torna un tanto irónica en este contexto. En otra de las obras de Eitel, en un contexto similar, aparece un cuadro representando a *Sailor Moon*, uno de los personajes femeninos más célebres del *anime* japonés. En el catálogo de esta exposición se interpretan estas obras de Eitel como un comentario lacónico

¹⁸³ *Ibid.*, 72: «His deformed and ostensibly transformative beings in Homage to Francis Bacon (Study of Isabel Rawsthorne), from 2002, show to what extent truly unique and new images can arise from the confrontation with the “intrinsic” pictorial worlds of mangas and animes and an engagement with European art history».

¹⁸⁴ *Ibid.*, 71-72: «Murakami’s contribution to current production and reception of Japanese art is not only the result of his role as artist-curator who surrounds himself with a group of Factory members but also of the theoretical foundation –given the name of “superflat” –that is the basis of his blend of artistic and commercial strategies».

sobre cómo el manga y el *anime*, y la obra de Murakami en particular, habían logrado conquistar el mercado occidental.¹⁸⁵ Lo verdaderamente interesante es ver cómo, hacia 2004, Murakami no sólo ha logrado ocupar un lugar prominente en la escena internacional del arte, por medio de sus exposiciones, su labor de comisario, etc., sino que se ha convertido también, como vemos aquí, en inspiración temática para la obra de un artista occidental. Esto confirma la cada vez mayor presencia expositiva y mediática del artista japonés.

Quizá el ejemplo más claro de cómo la estrategia del artista japonés por insertar sus propuestas en el desarrollo de la historia del arte occidental durante estos años habían logrado consolidarse es su participación en una de las exposiciones programáticas de la 50ª Bienal de Venecia, comisariada por Francesco Bonami, bajo el título de *Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami, 1964-2003*.¹⁸⁶ De nuevo vemos en esta exposición a Murakami siendo seleccionado para participar en una exposición que reflexionaba sobre la pintura, como medio artístico de larga tradición en la historia del arte occidental pero que, en momentos recientes de la historia había sido cuestionada frente al auge de otros medios más novedosos: el continuo debate sobre la muerte de la pintura y su resurgir. Lo interesante es que en la tesis expositiva Bonami establecía una genealogía que situaba su comienzo en Rauschenberg, y su triunfo en la Bienal de Venecia de 1964, y terminaba en Murakami, en el año 2003, analizando el papel de la pintura en las distintas ediciones de la bienal veneciana. En total se incluyó la obra de 50 artistas todos ellos de origen occidental, excepto Murakami.¹⁸⁷ La exposición:

«es un intenso recorrido por el mundo de la pintura, abarcando más de 39 años y 17 bienales. Genera muchas preguntas acerca del papel del comisario o la habilidad del artista para devolver esencia y significado a la pintura: ¿puede un lienzo ser el espacio en el que el mundo puede verse a sí mismo con todos sus fracasos y sus sueños?».¹⁸⁸

Cada uno de los artistas que participaban en esta exposición era representado por una obra pictórica que, según Bonami, representaba una determinada forma de relacionarse con el medio pictórico:

¹⁸⁵ *Ibid.*, 71.

¹⁸⁶ Museo Correr, Venecia (15 de junio – 2 de noviembre, 2003).

¹⁸⁷ La lista de artistas, por orden alfabético, fue: Kai Althoff, Frank Auerbach, Francis Bacon, Georg Baselitz, Jean Michel Basquiat, Glenn Brown, Erik Bulatov, Daniel Buren, Alberto Burri, Enrico Castellani, Vija Celmins, Francesco Clemente, Chuck Close, John Currin, Gino De Dominicis, Peter Doig, Marlene Dumas, Carroll Dunham, Lucio Fontana, Franz Gertsch, Domenico Gnoli, Philip Guston, Renato Guttuso, Jan Hafström, Peter Halley, Richard Hamilton, Damien Hirst, Gary Hume, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Martin Kippenberger, Maria Lassnig, Roy Lichtenstein, Margherita Manzelli, Agnes Martin, Takashi Murakami, Elizabeth Peyton, Lari Pittman, Sigmar Polke, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Bridget Riley, Ed Ruscha, Robert Ryman, Jenny Saville, Thomas Scheibitz, Julian Schabel, Luc Tuymans, Cy Twombly, y Andy Warhol.

¹⁸⁸ Bonami, Francesco y Maria Luisa Frisa (eds.). *Dreams and Conflicts: the dictatorship of the viewer: 50th international art exhibition*. (Venezia : La Biennale di Venezia, 2003), 423-424: «Pittura/Painting From Rauschenberg to Murakami, 1964-2003 is an intense tour of the world of painting, spanning over more than 39 years and seventeen bienales. It raises many questions about the curator's role or the viewer's ability to give back essence and meaning to painting: can a canvas be a space where the world can see itself with all its failures and dreams?».

«la exposición está organizada en un orden cronológico estricto, o más bien una crónica de la pintura a través de ejemplos individuales que pensé abordaban de una manera clara cómo los artistas empleaban la pintura para lograr cuatro grados de separación: su relación biográfica con la pintura, su relación psicológica con ella, la relación de la pintura con su momento histórico, y la definición de la pintura a través de un estilo muy específico y bien definido que blindaba su lenguaje con una identidad clara y singular».¹⁸⁹

Murakami era seleccionado como el punto final de una genealogía en la que Bonami incluía a algunos de los más importantes artistas occidentales de la segunda mitad del siglo xx: comenzando por Robert Rauschenberg, Bonami destacaba a David Hockney, Lucio Fontana, Andy Warhol, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat, Lucian Freud, John Currin, Alberto Burri o Gino De Dominicis. Murakami representaba el culmen de esta genealogía, por lo que

vemos al artista japonés y sus propuestas pictóricas ensalzadas como máximo ejemplo del devenir de la historia del arte internacional-occidental.¹⁹⁰ No sólo era el final de esta genealogía, sino que representaba el comienzo de nuevas posibilidades para el medio pictórico:

«La muestra termina donde una nueva generación de pinturas comienza, con Takashi Murakami, un pintor japonés que expone su mente a diferentes fuentes de luz, diferentes universos, sin ningún tipo de linealidad o centralidad. En el mundo de Murakami, la historia y el presente, lo virtual y lo real, la fantasía y la moda, las alucinaciones y los sueños, todos convergen dentro de su lienzo».¹⁹¹

Bonami comparaba las implicaciones de la obra de Murakami con la labor de Rauschenberg. Este artista había triunfado en la Bienal de Venecia de 1964, y su triunfo había representado el traslado del centro de vanguardia artístico de Europa a Estados Unidos. Según Bonami, Murakami había logrado algo similar, logrado trasladar el foco más allá de Occidente:

«Murakami, al igual que Rauschenberg, viró el peso de la civilización hacia otro lugar. Rauschenberg hizo el pasado europeo parecer obsoleto y rancio, comparado con el

Imagen 101. Vista de instalación, exposición *Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami*. 1964-2003. Museo Correr, Venecia, 2003. 50ª Bienal de Venecia.

¹⁸⁹ Ibid., 424: «The exhibition is organized in a strictly chronological fashion, or rather as a chronicle of painting through individual examples which I felt clearly addressed to how artists were using painting to achieve four degrees of separation: their biographical relation with painting, their psychological relation with it, the relation of painting with its historical momentum, and the definition of painting through a very specific, well-defined style that locked their language into a clear and unique identity».

¹⁹⁰ «Exhibitions. 50th Art Exhibition: Musei Civici Veneziani/La Biennale di Venezia. Pittura/Painting: Rauschenberg to Murakami, 1964-2003». Agenda Venezia. Último acceso: 14 de julio de 2015, <http://www.agendavenezia.org/en/evento-3710.htm>.

¹⁹¹ Bonami y Frisa. *Dreams and Conflicts*, 425: «The show ends where a new generation of paintings begins, with Takashi Murakami, a Japanese painter who exposes his mind to different sources of lights, to different universes, with neither linearity or centrality. In Murakami's world, history and present, virtuality and reality, fantasy and fashion, hallucinations and dreams, all converge within his canvas».

presente inspirador, seductor y violento. Murakami hace que todo el mundo occidental parezca pesado y pasado de moda, mientras que su mundo parece suave y superficial, reconfortante e ideal. Se podría argumentar que, en última instancia esto es lo que todos estamos buscando en un mundo en el que reinan la violencia, la guerra y la discriminación, y que no es tan distinto al mundo en el que trabajaba Rauschenberg. Así que si las superficies de Rauschenberg atrapaban el presente, Murakami percibe el lienzo como el espacio dedicado al futuro que todos deseamos pero que nos da vergüenza perseguir». ¹⁹²

Quizá lo verdaderamente interesante de esta exposición es ver cómo Murakami ha logrado consolidar su prestigio hasta tal nivel que es situado dentro de la evolución de la historia del arte occidental, como punto final pero también como inicio de nuevas posibilidades para el arte. ¹⁹³

Otras exposiciones colectivas en las que participó Murakami fueron: *On the Wall: Wallpaper and Tableau* (Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence y Fabric Workshop and Museum, Philadelphia); *Blum & Poe Inaugural Group Show*, Galería Blum & Poe, Los Ángeles); *Popular, Pop, and Post Pop* (Museo de Arte de Filadelfia); *Pulp Art: Vamps, Villains, and Victors from the Robert Lesser Collection* (Museo Brooklyn de Arte, Nueva York).

On the Wall: Wallpaper and Tableau ¹⁹⁴ fue una exposición centrada en el papel de pared, reuniendo obra de importantes artistas que han creado obras en este formato. ¹⁹⁵ A través de estas obras, la exposición pretendía explorar los límites entre arte y diseño a través de este formato artístico, cuestionando el uso meramente decorativo del papel de pared. ¹⁹⁶

Blum & Poe Inaugural Group Show, Galería Blum & Poe, Los Ángeles) fue una exposición organizada por esta galería para la inauguración de un nuevo espacio expositivo en Los Ángeles. La Galería Blum & Poe había apoyado a Murakami Takashi desde muy temprano en su carrera internacional, y contó con el artista para esta inauguración que representaba el inicio de una

¹⁹² *Ibid.*, 425: «Murakami, like Rauschenberg, shifts the weight of civilization somewhere else. Rauschenberg made the European past seem obsolete and stale, compared to the inspiring, seductive and violent present. Murakami makes the entire Western world look heavy and un-trendy, whereas his world appears soft and superficial, comforting and ideal. Arguably, this is ultimately what we're all seeking in a world where violence, war and discrimination reign, and which is not so very different from when Rauschenberg was working. So if Rauschenberg's surfaces gripped the present, Murakami perceives the canvas as the space devoted to that future we all wish for but are ashamed to pursue».

¹⁹³ La obra pictórica de Murakami mostrada en esta exposición fue: *Superflat jellyfish eyes 2* (2003, madera, seda, colorante ácido, papel de aluminio, metal, platino, papel, 200 x 397 cm).

¹⁹⁴ Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence (7 de febrero al 20 de abril de 2003); Fabric Workshop and Museum, Philadelphia (9 de mayo al 13 de septiembre de 2003).

¹⁹⁵ De esta exposición se publicó un catálogo que no ha sido posible consultar: Judith Tannenbaum y Marion Boulton Stroud, *On the Wall: Contemporary Wallpaper* (Providence, R.I.: Museum of Art, Rhode Island School of Design; Philadelphia, Pa.: Fabric Workshop and Museum, 2003). En esta exposición se incluía obra de: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, John Baldessari, Virgil Marti, Nicole Eisenman, Robert Gober, Trenton Doyle Hancock, Jenny Holzer, Jim Isermann, Peter Kogler, Murakami Takashi, Paul Noble, Jorge Pardo, Francesco Simeti, Do Ho Suh, and William Wegman among others and tableaus by artists Carrie Mae Weems, Renée Green, y Glenn Ligon.

¹⁹⁶ "Wallpaper and Tableau at The Fabric Workshop", *Artdaily.org*, último acceso 17 de junio de 2015, <http://artdaily.com/news/5282/Wallpaper-and-Tableau-at-The-Fabric-Workshop#.VNuv4sbfhBl>.

nueva etapa. Junto con Murakami participaron otros artistas japoneses, como Aoshima Chiho, Bashi Tatsutoru y Nara Yoshitomo.¹⁹⁷ Murakami presentó dos obras escultóricas: *Kumo-kun* (acrílico, resina sintética, fibra de vidrio y madera; 76.2 x 76.2 x 45.7 cm; edición de 8) y *Kitagawa-kun* (2002, óleo, resina sintética, fibra de vidrio y acero; edición de 3).

Popular, Pop, and Post Pop fue organizada por el Museo de Arte de Filadelfia,¹⁹⁸ y en ella se analizaba la importancia de la técnica de la serigrafía, especialmente a partir de su triunfo como técnica artística en el marco del Pop Art norteamericano y británico, pero también su uso posterior en el campo del arte. Murakami fue seleccionado para participar ya que no sólo su obra se relaciona con el Pop Art sino que, además, la serigrafía es una de las técnicas que emplea en algunas de sus obras. En esta exposición se podían ver obras pertenecientes a la colección del Museo de Arte de Filadelfia, y en ella las obras de Murakami se exhibieron junto con las de algunas de las estrellas del Pop Art, como Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Robert Rauschenberg. El Museo de Arte de Filadelfia tiene en sus colecciones cinco serigrafías de la serie *And then, and then, and then, and then, and then* (Aqua Blue; Blue; Pink; Red; Yellow. 1999, 51,9 x 51,9 cm.).

En este período vamos a ver cómo, especialmente a partir del éxito de la colaboración entre Murakami y Louis Vuitton, la obra de Murakami comienza a ser situada dentro de un contexto mercantilista del arte. Por ejemplo en el año 2004 el artista fue incluido en una publicación titulada *Art Works. Money*, escrito por dos especialistas en arte contemporáneo, Katy Siegel (quien ha escrito mucho sobre Murakami en revistas como *Artforum*) y Paul Mattick. Esta publicación pertenecía a una serie publicada por la prestigiosa editorial Thames & Hudson, en la que se pretendía abordar la práctica artística contemporánea a partir de una serie de temas que eran considerados centrales en el arte actual, como la autobiografía, la memoria, la *performance*, el lugar, el tacto o la utopía. Murakami fue incluido en el tomo dedicado a la relación entre arte y dinero. Esta serie pretendía ser planteada como una exposición en formato libro. Cada capítulo del libro correspondía con una sala de esta exposición virtual. En el libro dedicado al dinero se pretendía analizar cómo distintos artistas habían reaccionado al contexto comercial en el que se desarrolla la práctica artística contemporánea y a la posición que ocupa el arte en un contexto social, el capitalismo, en el que el dinero ocupa un papel central. Cada capítulo abordaba un aspecto sobre cómo los artistas pueden abordar, desde distintos enfoques en su obra, la relación

¹⁹⁷ *Blum & Poe Inaugural Group Show*, Galería Blum & Poe, Los Ángeles: 4 de septiembre – 4 de octubre de 2003. Los artistas participantes fueron: Aoshima Chiho, Bashi Tatsuro, Jennifer Bornstein, Slater Bradley, Nigel Cooke, Björn Dahlem, Sam Durant, Anya Gallaccio, Mark Grotjahn, Shane Hasset, Julian Hoeber, Friedrich Kunath, Sharon Lockhart, Florian Maier-Aichen, Daniel Marlos, Dave Muller, Murakami Takashi, Nara Yoshitomo, Hirsch Perlman, Dirk Skreber, Chris Vasell, and Bruce Yonemoto.

¹⁹⁸ Del 11 de octubre de 2003 – 25 de enero de 2004. Ver: "Popular, Pop & Post-Pop: Color Screenprints", Philadelphia Museum of Art, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2004/66.html>.

entre arte y dinero. En el capítulo titulado *Materiales Preciosos* se mostraban obras de arte en las que se empleaban monedas, materiales preciosos u otros materiales valiosos para la elaboración de las obras de arte. El capítulo *Crédito* mostraba obras en las que era el nombre del artista, su firma o imagen, o una determinada imagen de marca lo que otorgaba el valor a la obra. El capítulo *Producción* reunía objetos que resaltaban los procesos de producción empleados en su elaboración, ya fuera esta individual o en grupo, o realizada por una máquina. En el capítulo titulado *Tienda* se centraba en obras que destacaban en la venta y la distribución de productos. En *Circulación*, se ponía el foco sobre cómo el arte y el dinero viajan alrededor del mundo por la economía global. El capítulo *Negocios* mostraba obras relacionadas con el mundo de los negocios, y la obra de artistas cuyo proceso de producción se asemejaba a la de una empresa o incluso corporación. Finalmente, el capítulo *Alternativas* presentaba la obra de artistas que planteaba la posibilidad de otro sistema más allá del capitalismo.¹⁹⁹ Indudablemente, algunas de estas categorías encajaban con los planteamientos de Murakami Takashi, quien fue incluido en dos de las secciones. Por un lado, una obra del artista sobre la que reflexionaba sobre la identidad y la fama dentro de la industria del entretenimiento, titulada *Kase Taishû Project (1999)* fue incluida en el capítulo titulado *Crédito*. El crédito es dinero ficticio, una promesa de un dinero que se materializará en el futuro; al igual que la firma de un artista puede ser una promesa del valor que una obra puede adquirir en el futuro. En la obra *Kase Taishû Project* Murakami se inspiró en un hecho real ocurrido en Japón por el que un actor, Kase Taishû, perdió su identidad, es decir el derecho a usar su nombre y su imagen a favor de su *manager*, quien contrató a otro actor para hacer de Kase Taishû. Murakami, inspirándose en este hecho, contrató a cuatro estudiantes de arte para «convertirlos» también en la identidad Kase Taishû. La imagen de los nuevos Kase Taishû apareció en revistas y en la televisión nacional en Japón, hasta que, finalmente, Murakami fue invitado por la mafia japonesa a interrumpir su proyecto, ya que estaba interfiriendo en sus intereses en la industria del entretenimiento. Lo que ponía en evidencia el artista con esta obra era cómo un nombre puede independizarse de su portador original, y otorgar valor a un producto: las obras de Murakami tienen valor como auténticos Murakamis aunque hayan sido ejecutadas por sus ayudantes.²⁰⁰

En el mismo libro, las obras de Murakami también fueron seleccionadas para el capítulo titulado *Negocios*. En este capítulo se reflexionaba sobre la relación ambivalente que, a menudo, los artistas mostraban con el mundo de los negocios, por un lado intentando atraer la atención de clientes, mientras que a la vez trataban de distanciar su práctica creativa de ese mismo mundo:

«(...) cortejando a hombres de negocios como clientes mientras que se burlan de su atención por hacer dinero, valorando su propio estatus como artistas-emprendedores autónomos mientras que buscan subsidios estatales o corporativos, cambiando atisbos cada vez más abstractos de libertinaje bohemio por la seguridad de contratos y dinero en

¹⁹⁹ Katy Siegel y Paul Mattick, *Art Works: Money* (New York, N.Y: Thames & Hudson, 2004), 28.

²⁰⁰ *Ibid.*, 63.

el bolsillo. Algunos mantienen una actitud de enfado o simple distancia respecto del poder que les paga; otros están contentos de servir al deseo de logro —o redención— cultural que es creado por la posesión de dinero; algunos logran la proeza de ser pagados por morder la mano que les alimenta». ²⁰¹

La obra de Murakami era incluida en este apartado precisamente por su enfoque empresarial, en el que desde Kaikai Kiki, su empresa/corporación, diseña, produce y comercializa todos los productos que llevan el sello Murakami, desde sus exclusivas obras de arte hasta los objetos de *merchandising* con sus diseños:

«el artista se mueve con facilidad entre el arte elevado y los productos producidos en masa, acentuando que ambos son objetos que se compran y venden, pero que no obstante resuenan creativa y psicológicamente. Quizás Murakami, más que ningún otro artista contemporáneo, mantiene una reputación de arte elevado, vendiendo sus cuadros por cientos de miles de dólares, mientras que a la vez hace una comercialización masiva de sus creaciones». ²⁰²

Tras analizar la actividad expositiva de Murakami en Occidente entre los años 2002 y 2004, en la siguiente sección se analizará la recepción crítica que recibieron sus propuestas durante esos años.

5.3 Recepción crítica de las propuestas de Murakami

A lo largo de los primeros años de la década de 2000, Murakami ya ha consolidado su presencia y reconocimiento en Occidente gracias, principalmente a las exposiciones *Superflat* y *Kaikai Kiki*. En este período ya es valorado como un artista plenamente establecido, y como uno de los artistas japoneses más importantes (sino el que más) en la escena artística internacional.

Durante estos años se consolidan las valoraciones de la obra de Murakami que se centran en los conceptos de *kawaii* y *otaku*, y en el enfoque mercantilista del artista japonés. Por ejemplo, en una de las reseñas sobre la exposición individual de Murakami en la Galería Serpentine de Londres publicada en la revista *Frieze*, en general una crítica positiva y amable, se resaltaba el espíritu de lo *kawaii*, tal como quedaba reflejado en el gran mural presentado en dicha exposición, titulado *Kawaii! Vacances d'été* (2002), título que podría traducirse algo así como *¡Qué monada!*

²⁰¹ *Ibid.*, 137: «(...) courting businessmen as customers while mocking their focus on money-making, valuing their own status as self-employed artisan-entrepreneurs while seeking state and corporate subsidy, trading evermore abstracted whiffs of bohemian libertinism for the security of contracts and cash in the bag. Some maintain a stance of anger or simple distance from the power that pays them; some are happy to serve the desire for cultural completion —or redemption— that having money creates; some achieve the feat of being paid for biting the hand that feeds them».

²⁰² *Ibid.*, 150: «The artist moves easily between high art and mass-produced objects, emphasizing both as things that are bought and sold, but that nonetheless resonate creatively and psychologically. Perhaps more than any other contemporary artist, Murakami maintains a high art reputation, selling his paintings for hundreds of thousands of dollars, while also mass-marketing his creations».

Vacaciones de verano. El autor de esta reseña, James Roberts, resaltaba cómo el estado de ánimo que lograba destilar este gran mural de 9 metros de largo, era el de felicidad, despreocupación, y de ensimismamiento nostálgico, que es el que surge cuando pensamos en nuestras vacaciones veraniegas de la infancia.²⁰³

«lo consigue de una manera que es prácticamente el reverso de captar una impresión óptica de un lugar real en un momento particular. En cambio, es una destilación a los elementos gráficos más sencillos, más estilizados que son capaces de sugerir un brillante día de verano sin la más mínima preocupación. Este es un sentimiento que aparece en otros lugares de la cultura japonesa contemporánea (literatura, fotografía, escenarios de videojuegos...) y que parecen evocar con cariño a difusos días de vacaciones escolares veraniegas, días de dejarse llevar por la calidez antes de que las distintas preocupaciones de la vida adulta hayan tenido la oportunidad de mordernos».²⁰⁴

El autor resaltaba esta estética de lo *kawaii*, y de la tendencia de antropomorfizar objetos, plantas o animales, también presente en la obra de Murakami, como una forma de abordar los lugares más recónditos de la imaginación, una manera de transformar la realidad en fantasía, y en el ámbito del arte, una manera de no representar la realidad tal como es, sino tal como pudiera ser. Para el autor esto correspondía a un enfoque pre-Renacentista o post-industrial. Esta conexión con el mundo de la fantasía lo relacionaba Roberts también con las esculturas de contenido erótico de Murakami, que para él eran «sobre sexo y de fantasías visuales más que de actividad física –erotismo como estética».²⁰⁵

Respecto a la condición de *otaku* del propio Murakami, J. Roberts no parecía estar de acuerdo con esta interpretación, que en ocasiones el propio Murakami había intentado transmitir sobre sí mismo:

«los debates sobre la obra de Murakami a menudo tienden a girar en torno a la relación entre las peculiaridades del debilitado mundo del arte contemporáneo japonés y la más vigorosa cultura popular y subcultura del país. De hecho Murakami se ha descrito a sí mismo como un *otaku* de *anime* que abandonó sus raíces a favor del mundo del arte contemporáneo y que tan sólo volvió al redil cuando vivía en Nueva York y comenzó a sentirse nostálgico por sus películas favoritas. Pero hay *otakus* y *otakus*».²⁰⁶

²⁰³ James Roberts, "Magic Mushrooms", *Frieze Magazine*, nº 70 (octubre, 2002), último acceso 17 de junio de 2015, http://www.frieze.com/issue/article/magic_mushrooms/. Esta reseña fue publicada originalmente en el número 70 de la revista *Frieze Magazine*, en octubre de 2002. En esta investigación se ha consultado la versión electrónica.

²⁰⁴ *Ibid.*: «It does so in a way that is almost a complete reversal of capturing the optical impression of a real place at a particular moment. Instead it is a distillation down to the simplest, most stylized graphic elements that are able to suggest a shimmering summer day with not a care in the world. This is a feeling that appears elsewhere in contemporary Japanese culture (literature, photography, video game scenarios...) and seems to hark back lovingly to hazy school summer holidays, days of drifting along in the warmth before the very different concerns of adult life have had a chance to bite».

²⁰⁵ *Ibid.*, «They are about sex as a visual fantasy rather than physical activity - eroticism as an aesthetic».

²⁰⁶ *Ibid.*, «Discussion of Murakami's work often tends to revolve around the relationship between the peculiarities of the enervated Japanese fine art world and the country's more vigorous popular and subcultures. In fact Murakami has described himself as an anime otaku who abandoned his roots in favour of the contemporary art world and was only drawn back into the fold while living in New York and becoming homesick for his favourite films. But there are otaku and otaku».

Para el autor de esta reseña existían diversos aspectos que caracterizaban la práctica artística de Murakami y que lo alejaban de la definición de *otaku*. Centrar la interpretación de las propuestas murakamianas tan sólo en este aspecto de su supuesta condición de *otaku*, para Roberts, era un punto de vista simplificador, ya que la obra de Murakami abarcaba muchos otros aspectos:

«En muchos aspectos la práctica de Murakami no es del todo característica de la cultura *otaku*: es profundamente consciente de la cultura contemporánea japonesa en su conjunto y no es creada en un aislamiento enajenado, sino con la colaboración de grupos de asistentes y técnicos de un extremado nivel de capacidad. No se presenta a un público inmerso en la cultura popular sino en arte contemporáneo (lo que no quiere decir que el arte contemporáneo no sea una subcultura)».²⁰⁷

Imagen 102. Murakami Takashi, *Kawaii — vacances d'été*, (2002)

Quizá de las palabras de este crítico de arte se puede desprender cómo el recurso a la cultura popular japonesa sea para Murakami parte de su estrategia artística. Murakami no es realmente un *otaku*, sino que se hace pasar por tal. Sus intereses realmente están dirigidos hacia un público especializado en arte contemporáneo, al público de la escena internacional del arte: coleccionistas privados o públicos, instituciones, museos, etc. No a los fans de la cultura popular o la subcultura (sean fans obsesionados, como los *otakus*, o no). Su recurso a esa estética tan particular es parte de su estrategia para identificar su obra como «auténticamente japonesa», recurriendo a la imagen de lo exótico: para un público no japonés o para un público coleccionista de arte, este mundo de la cultura japonesa popular puede resultar extraño, inescrutable y, por esa asociación con lo exótico, atractivo. Todos aquellos objetos que también llevan la marca

²⁰⁷ *Ibid.*: «In some ways Murakami's practise is not at all characteristic of otaku culture: it's keenly self-aware in relation to contemporary Japanese culture as a whole and it is created not in frenzied isolation but in collaboration with teams of assistants and technicians with an extremely high level of skill. It's not presented to an audience steeped in popular culture but to a contemporary art one (which is not to say that the contemporary art world isn't itself a subculture)».

Murakami le permiten acceder a otro tipo de público, pero su objetivo es el público de arte contemporáneo, aquellos que pueden adquirir obras de dimensiones como *Kawaii! Vacances d'été* (2002), a precios inalcanzables para un público *otaku*.

La idea planteada en el catálogo de la exposición de la Fundación Cartier y la Galería Serpentine, en la que el propio Murakami trazaba una conexión entre su obra y el Japonismo decimonónico, hablando de un nuevo Japonismo para el siglo XXI, es retomada por algunos críticos. Robert Rosenblum, por ejemplo, escribiendo para *Artforum* en una reseña de la exposición, repetía esta idea:

«Si Manet y todos esos impresionistas amaban las estampas japonesas por su mundo, ligero y sin sombras, de líneas elegantes y color puro, y coleccionaban baratijas exóticas, como abanicos, biombos y kimonos, ¿qué hubieran pensado de Takashi Murakami? Al igual que los *tableaux* de Mariko Mori, sus caras de cómic súper planas, champiñones mágicos, flores de calcomanía y sus globos que recuerdan faroles, están arraigados en el vasto universo pop de Japón, inspirándose en revistas y libros para colorear. (...) Esta es una versión fresca del Japonismo para el siglo XXI».²⁰⁸

Vemos también críticas negativas a la exposición de la exposición en la Galería Serpentine, y en general a las propuestas de Murakami. En el periódico *The Guardian*, el crítico de arte Adrian Searle se mostraba muy negativo con las obras del artista japonés. Para este crítico, una vez superada la impresión inicial, que podía ser llamativa, las obras resultaban no sólo poco sorprendentes, sino también desagradables: «me produce rechazo su monería, y la apariencia de cómic pretenciosamente artística, taimada, cohibida e hipersofisticada de lo que hace. Quizás necesitas ser japonés y adicto a los cómic manga para pillarlo, o tener menos de diez años (...)».²⁰⁹ Para este crítico las propuestas de Murakami eran meramente mercantilistas, sin ningún valor intelectual, crítico o artístico. No eran arte, sólo entretenimiento, por muchas referencias que el artista hiciera al arte pre-moderno japonés o a artistas occidentales consagrados:

«Murakami puede convocar a Hokusai todo lo que quiera, y decidir que sus cuadros son homenajes a los retratos de Isabel Rawsthorne y George Dyer de Francis Bacon, pero las nauseabundas cabezas en forma de globo de Murakami no tienen nada en absoluto que ver con Bacon. Aquí no hay ningún homenaje, tan sólo una alusión al nombre. Aquí no hay mucho arte, tampoco –tan sólo una especie de entretenimiento débil».²¹⁰

²⁰⁸ Robert Rosenblum, "Takashi Murakami", *Artforum*, 40, n° 9 (mayo, 2002): 80. «If Manet and all those Impressionists loved Japanese prints for their weightless, shadowless world of elegant line and pure color and collected the exotic bric-a-brac of fans, screens, and kimonos, what would they have made of Takashi Murakami? As with Mariko Mori's tableaux, his superflat comic faces, magic mushrooms, decal flowers, and lanternlike balloons are rooted in Japan's vast Pop universe, with inspiration coming from trashy magazines and coloring books. (...) Here's a fresh version of Japonisme for the twenty-first century».

²⁰⁹ Adrian Searle, "Takashi Murakami", *theguardian.com*, 25 de noviembre de 2002, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.theguardian.com/culture/2002/nov/25/artsfeatures1> [último acceso 5-11-14]: «I recoil from its cuteness, and the sly, self-conscious and hyper-sophisticated cartoony artiness of what he does. Perhaps you need to be Japanese and addicted to Manga comics to get this stuff, or under 10 years old (...)».

²¹⁰ *Ibid.*, «Murakami can call up Hokusai all he wants, and decide his paintings are homages to Francis Bacon's portraits of Isabel Rawsthorne and George Dyer, but Murakami's vomiting balloon-heads have nothing whatever to do with Bacon. There's no homage here, only a namecheck. Not much art here, either - only a feeble sort of entertainment».

Searle se estaba refiriendo a dos de las obras presentadas en dicha exposición por Murakami, precisamente tituladas *Homenaje a Francis Bacon (Estudio de Isabel Rawsthorne)* y *Homenaje a Francis Bacon (Estudio George Dyer)*.²¹¹ Merece la pena detenerse en estas dos obras para contextualizar la referencia que Murakami realiza sobre unas obras del artista Francis Bacon. El artista irlandés realizó diversos retratos de su amiga la pintora Isabel Rawsthorne, entre las que cabe destacar *Retrato de Isabel Rawsthorne* (1966, Tate Gallery, Londres), *Tres estudios para Retrato de Isabel Rawthorne* (1966) o *Isabel Rawsthorne de pie en una calle del Sobo* (1967, Alte Nationalgalerie, Berlín). Indudablemente el artista japonés estaba realizando una referencia directa a estos retratos. Otra de las personas a las que Francis Bacon retrató con asiduidad fue a George Dyer, pareja del artista durante años, en obras como *Tres estudios para un retrato de George Dyer* (1963, colección particular) o *Retrato de George Dyer en un espejo* (1968, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). En estos retratos vemos el estilo característico de los retratos de Bacon, llenos de energía, una energía que transforma y deforma a los retratados, dos personas muy cercanas al artista. Sobre sus retratos de Isabel Rawsthorne Bacon afirmó: «lo que quiero es distorsionar el objeto más allá de su apariencia, pero en la distorsión traerlo de nuevo a un registro de la apariencia».²¹²

Murakami en el catálogo de la exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki* explicaba cómo estas obras fueron resultado de un encargo inicial para una campaña publicitaria que iba a tener lugar en Japón para promocionar una película sobre Francis Bacon. Para este proyecto publicitario, Murakami realizó un diseño a partir de los retratos de Rawsthorne y Dyer. A partir de estos diseños, posteriormente, realizó las obras en el año 2002. Además, en el catálogo el artista reflexionaba sobre su inspiración en estas obras de Bacon, afirmando que desde joven había sentido una fascinación un tanto *naïve* por Francis Bacon. Según él, admiraba de la obra de Francis Bacon el uso que hacía de la deformación para crear un sentimiento de incomodidad, que él interpretaba como una respuesta visual al proceso de degeneración experimentado por el cuerpo humano a lo largo de la vida.²¹³ Ese era un aspecto de la vida que Murakami decía sentir de una manera amenazadora y que este sentimiento lo había tratado de transmitir también con el personaje Dob: «De hecho, el tema que tomé prestado de los retratos de Bacon para convertirlo en algo personal en las obras que creé sobre Mr. Dob es el de la enfermedad, la enfermedad que forma parte de la vida, y que te lleva gradualmente más cerca de la vejez y la muerte. Lo reinyecté a mi manera».²¹⁴

²¹¹ *Homenaje a Francis Bacon (Estudio de Isabel Rawsthorne)*, (2002, pintura acrílica sobre lienzo montado en tabla, 120 x 120 x 5 cm.); *Homenaje a Francis Bacon (Estudio de George Dyer)* (2002, pintura acrílica sobre lienzo montado en tabla, 120 x 120 x 5 cm.).

²¹² "Francis Bacon *Portrait of Isabel Rawsthorne*", Tate Gallery, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-portrait-of-isabel-rawsthorne-t00879>: «What I want to do is to distort the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance».

²¹³ Kelmacher, *Interview*, 89-90.

²¹⁴ *Ibid.*, 90: «In fact, the theme I had borrowed from Bacon's portraits in order to turn it into something personal into the works I created around Mr. Dob is that of illness, the illness that is part of life, and that brings you gradually closer to old age and death. I reinjected that in my own way».

El resultado son dos obras en las que el característico Sr. Dob aparece deformado, quizá como resultado de su interpretación del estilo de Bacon, aunque transformado según el estilo característico del artista japonés. Si el Sr. Dob puede ser considerado un alter ego de Murakami, quizá ese malestar al que hacía referencia el artista en el catálogo quede reflejado en el carácter violento o amenazador que se desprenden de estas obras.

Volviendo al texto de Searle, «infantilismo repugnante», «memez destructiva», «estupideces sacarinadas y sub-surreales», fueron algunos de los calificativos vertidos por Searle para hablar de la obra de Murakami. Es cierto que el modo en que Murakami realiza referencias o alusiones más o menos directas a artistas occidentales consagrados es parte de su estrategia para lograr establecerse en el panorama artístico internacional, pero esto no tiene porqué ser necesariamente un aspecto negativo. Al fin y al cabo, la mayoría de los artistas buscan en artistas anteriores inspiración. Quizá en las palabras tan negativas del crítico británico subyace una visión del crítico del centro que mira con suspicacia al artista de la periferia, que trata de hacerse un hueco. De nuevo, tendríamos aquí un ejemplo de esa visión negativa de lo híbrido, del «colonizado» que busca parecerse al «colonizador», pero cuyo resultado es ridiculizado. El crítico comparaba la obra de Murakami, no con la de Warhol como venía siendo habitual, sino con la del artista norteamericano Mark Kostabi, con una clara intención de menospreciar la obra del artista japonés: «Murakami me recuerda a Mark Kostabi, cuyos cuadros cínicos y estúpidos pero amables demuestran que ningún precio es demasiado elevado, ningún umbral intelectual demasiado bajo, para triunfar en el mundo del arte».²¹⁵

El año 2003 fue un año importante en la proyección internacional del artista japonés y su consolidación. En ese año, además de participar en numerosas exposiciones internacionales, Murakami mostró por primera vez sus obras de la serie *Monogram*, inspiradas en el logotipo de la marca de lujo Louis Vuitton, en dos exposiciones casi simultáneas en Nueva York y París, como ya ha sido indicado anteriormente. Además, se expuso su enorme instalación de arte público en el Rockefeller de Nueva York, además de participar en la Bienal de Venecia de ese año, en una de las múltiples exposiciones colectivas que la conformaron. Si en la recepción crítica de su obra en los años 2000-2001 había dominado las referencias a lo *superflat*, en este momento, y en especial en el año 2003, será principalmente el impacto y el revuelo causado por su serie *Monogram* lo que dominará las referencias que sobre el artista japonés encontramos en diversas publicaciones de arte.

Esta nueva serie en la obra de Murakami en la que parecía abrazar ya de una manera absolutamente clara el enfoque mercantilista y consumista del arte, causó muchísimo revuelo en

²¹⁵ Searle, "Takashi Murakami": «Murakami reminds me of Mark Kostabi, whose cynical, idiot-friendly paintings prove that no price is too high, no intellectual threshold too low, to make it in the art world».

la escena internacional del arte y vemos cómo será interpretada en ocasiones de una manera positiva, y en otras, negativa. En algunas ocasiones estas valoraciones venían del sector de la crítica de arte, y en otras de revistas más vinculadas a la moda y al consumo.

En las páginas de *Artforum*, David Rimanelli, hacía una reseña sobre la inauguración de la exposición en Marianne Boesky, en la que se lamentaba sobre cómo la galería había sido tomada por gente del mundo de la moda, famosos, fotógrafos, etc. y apenas nadie del mundo del arte. El crítico ofrecía una visión muy negativa de las obras de Murakami en esta exposición, obras que calificaba de decepcionantes y malas, y las describía como «arte de caja registradora», entre ellas los cuadros que representaban el monograma LV, y la escultura *Panda* (2003), una escultura de fibra de vidrio sobre un baúl antiguo de Louis Vuitton; pero también valoró positivamente la pequeña película de animación hecha por Murakami con la colaboración del director de cine de animación Hosoda Mamoru, que había sido realizada como video promocional de objetos de lujo de Louis Vuitton con los diseños de Murakami. En esta película, los cuadros y esculturas que podían verse en la sala, cobraban vida en un mundo de fantasía y color.²¹⁶

En las mismas páginas de *Artforum*, Katy Siegel ofrecía una reseña de la exposición. Siegel destacaba el hecho de que, en el mundo actual caracterizado por la cultura del consumo, los objetos que se compran ya no revelan su autoría por la calidad de materiales o factura (como ocurría en el pasado), sino por el logotipo de cada marca. Por ello, en el mundo actual se había consolidado esa veneración al logotipo. Continuando con esta tendencia, según Siegel, «los artistas de éxito se han convertido en celebridades reconocibles y, se podría decir, en marcas registradas y entidades corporativas». Indudablemente, Murakami podría encajar en esta definición. En una exposición en la que se mostraba la serie *Monogram*, Siegel pensaba encontrar obras en las que se celebrara el consumismo, con una ausencia de crítica. Sin embargo, según la interpretación de esta autora, la exagerada dulzura de la estética *kawaii* ofrecía una visión a la par atractiva y repulsiva del deseo consumista. La sonrisa de la escultura *Panda* para Siegel no es dulce, sino un tanto amenazadora, rasgos que se continuaban en el video *Superflat Monogram*, en los que el oso panda engulle a la protagonista infantil del video.²¹⁷ Más allá del logotipo LV, para Siegel, el acabado tan perfeccionista y limpio de las obras de Murakami, era casi industrial, lo que acercaba sus obras más a productos producidos en masa para el consumo. El hecho de que Murakami contara con la ayuda de numerosos asistentes para la manufactura de sus obras, no debía de ser considerado algo negativo ya que no era el único artista que organizaba así sus procesos creativos. Sin embargo, el hecho de que muchos de los productos de Louis Vuitton con los diseños de Murakami, que se vendían en las tiendas por grandes cantidades de dinero, se pudieran comprar también falsificados en las calles de Nueva York, para la autora, establecía un vínculo entre el

²¹⁶ David Rimanelli, "Takashi Murakami's Louis Vuitton Show," *Artforum International* (verano, 2003): 41.

²¹⁷ Katy Siegel, "Takashi Murakami. Marianne Boesky", *Artforum International* (verano, 2003): 185.

taller de Murakami, con sus ayudantes trabajando afanosamente para producir las obras del artista, y esos talleres clandestinos en los que inmigrantes trabajaban en condiciones ínfimas para producir las falsificaciones.

«En el arte, al papel del contribuidor o del colaborador se le da a menudo un alegre sentido positivo, pero (al igual que la monada) tiene un lado oscuro, uno que no es mitigado por el hecho de que cada uno de los ayudantes firme cada “Murakami” de una forma discreta, por la parte de atrás».²¹⁸

En el fondo, las falsificaciones de los bolsos de Murakami para Louis Vuitton representaban una vuelta de tuerca más a la nivelación arte y consumismo, arte y diseño, alta y baja cultura, el aura de la obra única y la multiplicidad de los productos manufacturados en serie, planteada por Murakami. Nos hablan también de la proyección que el artista había logrado más allá del mundo de la cultura. El artista había llevado a las salas de las galerías y museos el logotipo de la famosa marca francesa: algo ya de por sí elitista entraba en el mundo elitista del arte.

Imagen 103. Portada de *Artforum* del número de septiembre de 2003.

Estos productos con el monograma de Murakami se convierten en productos doblemente exclusivos: en vez de comprar una bolsa con la reproducción de una obra de arte o inspirada en alguna obra de arte, como los que se pueden comprar en cualquier tienda de museo, estos objetos se convierten en objetos que mucha gente puede codiciar, pero que no todo el mundo puede tener. Sin embargo, al haber traspasado la frontera entre objeto de arte y mercancía de lujo, al igual que cualquier otra marca de lujo, sufre las consecuencias directas de este afán por poseer y consumir estos productos por el público general, materializándose en las versiones pirata que se compran en las calles de las grandes urbes, a precios que todo el mundo puede permitirse.

El impacto de los bolsos de Murakami para Louis Vuitton fue muy evidente en la Bienal de Venecia de aquel año, en que muchos de los vendedores ambulantes de Venecia vendían las falsificaciones, y por las calles de Venecia se pudo ver un mar de bolsos de Louis Vuitton con el diseño de Murakami; unos serían verdaderos, pero probablemente muchos lo serían falsos. Este hecho fue recogido por la mismísima revista *Artforum* en su número de septiembre de 2003, entre

²¹⁸ *Ibid.*, 186: «In art, the role of the contributor or collaborator is often given a happy collective spin, but (like cuteness) it has a dark side, one unrelieved by the fact that the assistants sign each “Murakami” very discreetly, on the back».

otras publicaciones.²¹⁹ Este número estaba dedicado a la Bienal y la imagen de la portada no era una vista de la Bienal o alguna de las obras que hubieran causado más impacto o interés. En la portada de *Artforum* se podía ver a un vendedor ambulante vendiendo falsificaciones de bolsos de Vuitton con el monograma de Murakami. El propio artista participaba en la Bienal en una de las exposiciones colectivas, pero de lo que todo el mundo habló aquel año fue de los bolsos falsificados. Según Scott Rothkopf:

«De los casi cuatrocientos artistas en la Biennale de Venecia de este año, uno se apoderó fácilmente del foco de atención en el *vernissage*, con poca ayuda de comisarios y prácticamente ningún esfuerzo por su parte. Mientras que sus obras colgaban de un modo discreto en el Museo Correr, su obra se extendía por los canales en *vaporetto* y taxi acuático, descendían en los desayunos del Palacio Gritti, y colgaban de los brazos de aficionados del arte que se abrían camino en el caos del Arsenale. Takashi Murakami estaba en todas partes. Por doscientos cincuenta Euros o “tu mejor oferta”, un vendedor callejero africano te vendía un falso Louis Vuitton engalanado con la llamativa versión del venerable monograma LV del artista; por unos cuantos cientos de Euros más, podías hacerte con el de verdad en la boutique local de Vuitton; o por el precio de la entrada a la exposición, podías comerte con los ojos las pinturas –todo en un radio de unos cuantos pocos metros cuadrados. De la misma manera que los bolsos de Murakami y sus falsificaciones aparecieron por todas partes desde Canal Street hasta en Oprah la pasada primavera, se extendieron a lo largo de Venecia como un virus, pero con el trasfondo sagrado de la Quincuagésima Biennale, su *logomania* de repente parecía más sediciosa que nunca».²²⁰

Este carácter sedicioso, para Rothkopf, era más evidente dentro del contexto de la 50^a Biennale y la temática central impuesta por su comisario Francesco Bonami. Para esta edición de la más prestigiosa de todas las bienales, Bonami proponía reflexionar sobre la invalidez del «gran discurso» globalizador que había dominado la Biennale en las décadas anteriores. Para el siglo XXI, según las premisas de Bonami, la bienal veneciana debía proponer una multiplicidad de discursos, diversidad de planteamientos e incluso contradicciones en los discursos expositivos, como reflejo de la compleja realidad contemporánea.²²¹ Frente a este intento de plantar cara a los discursos globalizadores, los bolsos falsos de Murakami ponían en evidencia de una manera provocativa, según Rothkopf, la relación de su arte con la industria de la cultura y la industria del

²¹⁹ Kirsty Bell, 50th Venice Biennale. *Frieze Magazine*, 77 (septiembre 2003). Último acceso: 14 de julio de 2015. http://www.frieze.com/issue/review/kirsty_bell/.

²²⁰ Scott Rothkopf, “In the Bag”, *Artforum International*, 42, n° 1 (2003): 175. «Of the nearly four hundred artists in this year’s Venice Biennale, one handily seized the spotlight at the *vernissage* with little help from the curators and almost no effort of his own. While his official entries hung discreetly in the Museo Correr, his work swept across the canals by *vaporetto* and water taxi, alighted on the breakfast tables of the Gritti Palace, and dangled from the arms of art aficionados making their way through the chaos of the Arsenale. Takashi Murakami was everywhere. For two hundred fifty euros or “your best offer”, and African street vendor would sell you a fake Louis Vuitton bag emblazoned with the artist’s splashy take on the venerable LV monogram; for several hundred euros more, you could score the real thing at the local Vuitton boutique; or for the price of admission to the exhibition, you could ogle the paintings –all within a few hundred square feet. Just as Murakami’s bags and their knockoffs cropped up everywhere from Canal Street to Oprah last spring, they spread through Venice like a virus, but against the pious backdrop of the 50th Biennale, his *logomania* suddenly looked seditious as never before».

²²¹ Tim Griffin, “Left Wanting”, *Artforum International*, 42, n° 1 (2003): 180.

consumo, de carácter global, en los que Murakami parecía moverse con total comodidad.²²²

Por otro lado las obras de arte, (estas sí originales) que podían verse en la Biennale, dentro de la exposición colectiva *Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami, 1964-2003*, eran valoradas con cierto escepticismo en las páginas del mismo número de *Artforum* por Tim Griffin, para quien las propuestas de Murakami quizá ya habían perdido fuerza u originalidad. Sus obras, entre ellas la ya famosa serie *Monogram*, para este crítico eran una versión actualizada del Pop, que más que oponerse se beneficiaban tanto de la cultura *indie* como la alta costura. En esta exposición se planteaba un viaje desde la obra de Rauschenberg, y su triunfo en la Biennale del año 1964, en donde se escenificó el cambio de la escena del arte internacional de Europa a Estados Unidos, finalizando en el año 2003, con la obra de Murakami como final de este viaje. El crítico T. Griffin se planteaba lo siguiente: «Pero, ¿es Murakami tan sorprendente en este momento como lo fue Rauschenberg en el suyo? O ¿tan sorprendentemente crítico como él mismo lo fue tan sólo hace unos años? (O, para el caso, tan inquietante como la cultura *manga* que inspira sus imágenes? (...)).²²³

Para Griffin esto quizá se deba no sólo en sí al propio devenir de la carrera del artista, sino al contexto mismo de la Bienal que, tal como planteaba Bonami en su propuesta curatorial cuestionando la naturaleza misma de las bienales, ya no ofrecía las condiciones necesarias para que surgieran obras de tanto impacto como el que produjo la obra de Rauschenberg en 1964.

La serie *Monogram* y la colaboración con Louis Vuitton indudablemente ocuparon muchas páginas de las revistas de arte del año 2003. La sempiterna referencia a la relación o dependencia de Murakami con Warhol, indudablemente se vio intensificada con la serie *Monogram*. Para algunos críticos Murakami con esta serie había tomado la famosa afirmación de Warhol de que el paso que venía detrás del arte era el arte de los negocios, y la había llevado un paso más lejos; algunos críticos valoraron este hecho de un modo positivo y otros de un modo negativo.

«Murakami, sin embargo, ha llevado la idea de Warhol a otro nivel. No se ha “apropiado” de la etiqueta LV, sino que realmente está trabajando para la empresa, bajo el patrocinio de su diseñador Marc Jacobs. Su exposición estuvo indisolublemente conectada con la colección de primavera de la compañía (...).²²⁴

El número de noviembre de 2003 de la revista *ArtReview* estaba dedicado al artista. En sus páginas, K. Siegel, desarrollaba más las cuestiones que había apuntado en su reseña de la

²²² Rothkopf, “In the Bag”, 176.

²²³ Griffin, “Left Wanting”, 246: «But is Murakami quite so startling in this time as Rauschenberg was in his? Or so critically startling as he himself was just a few years ago? (Or, for that matter, as disquieting as the manga culture that inspires his imagery? (...)).»

²²⁴ Paul Mattick, “Takashi Murakami at Marianne Boesky”, *Art in America* (enero 2004): 107. «Murakami has, however, carried Warhol’s idea to another level. He has not “appropriated” the LV label, but is actually working for the company, under the aegis of designer Marc Jacobs. His exhibition was inextricably connected with the company’s spring line (...).»

exposición en la revista *Artforum* del mismo año, antes mencionada. Para Siegel, Murakami con esta serie, estaba «violando» cuestiones que eran básicas para la concepción occidental del arte, y eso es lo que hacía su obra un tanto problemática:

«los artistas modernos occidentales se supone que no deben hacer fruslerías; se supone que deben producir objetos que o trascienden o critican el vil lucro, a pesar de que el arte en sí mismo es una mercancía muy costosa. Ni siquiera Andy Warhol hizo en realidad verdaderos productos producidos en masa; más bien, simuló la producción industrial en su estudio, llamándolo La Factoría».²²⁵

La respuesta que ofrecía Murakami a aquellos que le criticaban por su carácter mercantilista era, en relación con sus teorías de lo *superflat*, que la distinción entre objeto artístico y objeto de consumo, o entre alta cultura y cultura de masas, en Japón era inexistente; que esta era una distinción impuesta por la visión occidental.²²⁶

En este artículo, Siegel también hablaba sobre la instalación de Murakami en el Rockefeller Center. Siegel apuntaba que la mayoría de los críticos que habían hablado sobre esta instalación no habían mencionado, o no se habían percatado, de cómo los dos grandes globos, (de color negro y con los característicos ojos de Murakami), eran el perfecto acompañamiento al carácter fálico de la impresionante torre del edificio Rockefeller. El componente sexual, para Siegel, era un aspecto presente en la obra de Murakami en general, incluso en sus personajes *kawaii*. Es más, el espectador no debía dejarse engañar por el carácter mono y dulce de la mayoría de sus obras. Detrás de la monada, existía siempre un lado más oscuro y perturbador. Siegel valoraba muy positivamente la obra de Murakami:

«¿Por qué la obra de Murakami es tan genial? Observándola, evoca la experiencia familiar de querer a un personaje adorable o de querer un accesorio a la moda; nos da también algo que pensar. ¿Es porque queremos el bolso? ¿Es porque dice "Louis Vuitton"? ¿Es porque es mono? ¿Porque está bien hecho? ¿Porque es nuevo? ¿Porque somos japoneses y parece francés? ¿Porque somos americanos y parece japonés? ¿Porque todo el mundo tiene uno? ¿Porque nadie puede conseguir uno? Mirar te puede hacer querer, y querer te puede hacer pensar».²²⁷

No todas las interpretaciones de la imponente instalación de Murakami en el Rockefeller Center fueron positivas. Desde las páginas de *Artnet.com* se comparaban las figuras con setas venenosas, ranas, cebollas e incluso los Teletubbies. Se ponía algo de manifiesto que a partir de estos años va a dominar las reseñas sobre la obra del artista japonés: el elevadísimo valor que irán

²²⁵ Katy Siegel, "Planet Murakami", *Art Review* 1, nº 12 (febrero, 2003): 48. «Modern Western artists are not supposed to make baubles; they are supposed to produce objects that either transcend or critique filthy lucre, despite the fact that art itself is an expensive commodity. Not even Andy Warhol made truly mass-produced objects; rather, he mimicked industrial production in his studio, calling it The Factory».

²²⁶ *Ibid.*, 48.

²²⁷ *Ibid.*, 53: «Why is Murakami's art so great? Looking at it evokes the familiar experience of loving an adorable character or wanting a fashionable accessory; it also gives us something to think about. Why do we want that bag? Because it says "Louis Vuitton"? Because it's cute? Because it's well-made? Because it's new? Because we are Japanese and it looks French? Because we are American and it looks Japanese? Because everyone has one? Because no one can get one? Looking can make you want, and wanting can get you thinking».

adquiriendo, y el elevadísimo valor de producción de obras que, en muchos casos, estaban hechas en serie.²²⁸ Otros críticos valoraron un tanto desfavorablemente, no tanto las piezas, sino la ubicación, que resultaba poco adecuada por la inmensidad del espacio que desdibujaba el efecto.²²⁹

Indudablemente el efecto «Murakami/Vuitton» tuvo un impacto en la revalorización de la obra del artista. En octubre de 2003 se publicaba en la revista online *Artnet.com* una valoración sobre el mercado del arte en ese año, y R. Polsky analizaba el caso de Murakami, poniendo en relación el impacto causado por su colaboración con la marca de lujo francesa (los bolsos se convirtieron en el artículo de moda indispensable esa temporada, con sus consiguientes falsificaciones a precios económicos) y la impresionante instalación en el exterior del Rockefeller Center (una instalación cuyo coste estimado de venta fue de \$1.5 millones, según el periódico *New York Times*).²³⁰ En el año 2003 algunas obras de Murakami habían alcanzado importantes precios en el mercado de subastas. Sin embargo, para este crítico había que ser cauto, ante la posibilidad de que esta revalorización de su obra no se debiera a cuestiones artísticas:

«(...) la obra ha recibido demasiado bombo publicitario demasiado pronto, resultando en precios ridículamente altos. Cuando la prensa comienza a referirse a él como “el siguiente Andy Warhol”, sabes que es el momento de cuestionar el mercado. En verdad, Murakami es un artista con talento. Su estética de “dibujos animados/videojuegos” es un reflejo certero de nuestro tiempo. Personalmente me divierten sus globos oculares pintados, con sus largas pestañas. Sin embargo, dado que su obra se ha vuelto tan cara, no parece haber mucho espacio para la apreciación. (...) el mercado de Murakami no parece ser real. Parece un poco demasiado especulativo. Con estos precios, me gustaría ver al artista con cinco años más de producción bajo su brazo».²³¹

Indudablemente, la proyección que tuvo la colaboración entre Murakami y Louis Vuitton, y el revuelo que causó en el mundo del arte y el de la moda, hicieron que el nombre del artista japonés se hiciera muchísimo más ubicuo a todos los niveles, y más familiar para un sector más amplio del público. En la colección de primavera del año 2003 la marca Louis Vuitton logró acumular ventas por el valor de \$350 millones, en bolsos con el diseño de Murakami, según la galerista M. Boesky.²³² Tal es el punto que, por ejemplo, a finales del 2003 la revista de arte

²²⁸ Anónimo. “Artnet News. Murakami Mushroom Mania Rocks Rock Center”, *Artnet.com*, 9 de octubre de 2003, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/Magazine/news/artnetnews2/artnetnews9-10-03.asp>.

²²⁹ Kelsey, “Takashi Murakami”, 78.

²³⁰ Richard Polsky, “Art Market Guide 2003. Takashi Murakami”, *Artnet.com*, 11 de octubre de 2003, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/magazine/features/polsky2/polsky10-10-03.asp>.

²³¹ *Ibid.*, «Since his auction market is strong, why is Murakami rated as only a “Hold?” Mainly because the work has received too much hype too soon, resulting in ridiculously high prices. When the press starts referring to him as the “next Andy Warhol,” you know it's time to question the market. In truth, Murakami is a talented artist. His “cartoon/video game” esthetic is an accurate reflection of our times. I personally get a kick out of his painted eyeballs with their long eyelashes. However, given how expensive his work has become, it doesn't seem to have much room for appreciation. (...) the Murakami market doesn't feel like the real deal. It feels a little too speculative. At these prices, I would like to see the artist have five more years of production under his belt».

²³² Anónimo, “Artnet News. Murakami Mushroom Mania”.

ArtReview incluyó a Murakami en su lista de los 100 personajes más importantes en el mundo del arte contemporáneo.²³³ En el año 2003 Murakami aparecía por primera vez en esta lista ocupando la posición número 7, muy por encima de otros artistas con los que habitualmente se le suele equiparar, como Jeff Koons (48, descendiendo del puesto 24 del año anterior) o Damien Hirst (ascendiendo al puesto 49 desde el 62 que había ocupado el año anterior). Curiosamente, si analizamos la lista de las 100 personalidades más poderosas en el mundo del arte en el año 2003, según la revista *ArtReview*, vemos muchos nombres que habían sido o iban a ser de alguna forma u otra importantes en la consolidación de Murakami Takashi en la escena internacional del arte: François Pinault (2º puesto), dueño de Christies y coleccionista de la obra de Murakami; Larry Gagosian (4ª posición), el dueño de la galería del mismo nombre en la que desde el año 2007 Murakami ha sido objeto de distintas exposiciones individuales, en sus distintas sedes (Nueva York, Londres, Roma o Hong Kong); Dakis Janou (10º puesto), importante coleccionista griego, con obras de Murakami en sus colecciones; Dan Cameron (22º puesto), importante comisario de arte, y que había sido comisario de la exposición *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection* en la que participó Murakami, con obras de la colección Logan de arte contemporáneo, y que pudo verse a caballo entre el 2003 y el 2004, y comisario en el 2004 de la exposición *Monument to Now*, en la que se pudo ver obras de la colección de Dakis Janou, entre ellas, obra de Murakami; Francesco Bonami (33º puesto), director de la 50ª Biennale de Venecia, y comisario de la exposición *Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami, 1964-2003*, que formó parte de dicha bienal y en la que incluyó a Murakami; The Public Art Fund (89º puesto), la institución neoyorquina sin ánimo de lucro que organiza exposiciones de arte público, entre ellas *Reversed Double Helix* de Murakami en el Rockefeller Center, que pudo verse en el año 2003, y que también participaría en la exposición *Little Boy. The Art of Japan's Exploding Subculture*, que sería comisariada por Murakami en el año 2005.

Es decir, vemos cómo para finales del 2003, tras sus dos primeras exposiciones del proyecto *Superflat*, y exitosas exposiciones individuales, con obras que habían causado un gran revuelo en la escena internacional del arte, Murakami ya está situado entre las personas más influyentes del mundo del arte contemporáneo.

En la lista de *ArtReview* se destacaba de Murakami el esfuerzo del artista por «venderse» como la síntesis máxima de tradiciones occidentales y japonesas, (Disney y *otaku*) es decir, su carácter híbrido puesto al servicio de su estrategia para posicionarse en el mercado del arte.²³⁴ El carácter híbrido no solo afectaba a su estilo o su temática, sino que caracterizaba su modo de

²³³ *ArtReview* publica anualmente su análisis de las personalidades más influyentes del mundo del arte contemporáneo, que publica en un número especial cada año, en el mes de noviembre, bajo el título de *The Power 100*.

²³⁴ Anónimo, *Power 100: The Art World's Top 100 Players*, *ArtReview*, Número especial 1, nº 12 (febrero, 2003): 8. «Murakami has marketed himself as the ultimate synthesis of Western and Japanese traditions, his trademark motifs owing as much to Disney as to the otaku comic culture».

producción, con su mezcla de estudio de artista, fábrica, oficina de relaciones públicas, y agencia de promoción de jóvenes artistas. Tras sus éxitos expositivos, Murakami había logrado que el precio de sus obras en subasta se dispararan, superando con creces el precio de salida. En mayo de 2003 su obra *Miss Ko* había sido vendida por un precio record de \$567.500.²³⁵

En el año 2003 la prestigiosa revista de arte *The Parkett Series with Contemporary Artists* invitó al artista Murakami a participar en un sondeo, junto con otros profesionales del mundo del arte contemporáneo, como por ejemplo Francesco Bonami, Vicente Todolí o Hasegawa Yuko. En este sondeo se pretendía reflexionar sobre cómo a comienzos del nuevo milenio, el arte contemporáneo finalmente se había convertido en parte integrante de la industria cultural, equiparándose con otras diversas formas de «info-entretenimiento», como las industrias editorial o cinematográfica. Por esta misma razón, como parte de la industria cultural, el arte había incorporado estrategias de *marketing* y de creación de consenso: «Esta actitud ha resultado en una situación en la que todos los actores del juego del arte contemporáneo afirman ser a la vez radicales e innovadores, y sin embargo aspiran a ser ampliamente conocidos, apreciados, y universalmente comprendidos».²³⁶

Curiosamente Murakami fue el único artista invitado a participar. El resto de los participantes eran comisarios de arte, directores de museo o de fundaciones. En su aportación, Murakami afirmaba:

«soy un japonés, con base en Japón, no hablo inglés bien y, sobre todo, no sé cómo mantener una distancia adecuada respecto de la industria del arte contemporáneo. Creo y lanzo obras sin escrúpulos, y hay numerosas obras fallidas durmiendo en el fondo de mi almacén. Si la base del arte contemporáneo se define como “una visualización de la mente sincera del artista”, mis intereses no se sitúan en el centro del arte, sino más bien en la inmadura industria del entretenimiento».²³⁷

Para Murakami, en línea con su teoría de nivelación de categorías, la credibilidad de un artista y su obra dependía de la actitud mental del artista, independientemente de si su producción se encuadraba dentro de la sociedad de consumo de masas o del mundo del arte contemporáneo, en el que las obras son valoradas por su singularidad. Lo que verdaderamente preocupaba al artista, tal como quedaba reflejado en este sondeo, era la perdurabilidad de su obra: «debemos

²³⁵ *Ibid.*, 8.

²³⁶ Palabras de Murakami reproducidas en: Massimiliano Gioni y Ali Subotnick, “The Economy of Attention. Art and Radical Thinking in Times of Strategic Consensus”, *Parkett Series with Contemporary Artists* 69 (2003): 165. «This attitude has resulted in a paradoxical situation, in which all the actors of the contemporary art game claim to be at once radical and innovative, and yet they aspire to being widely known, appreciated, and universally understood».

²³⁷ *Ibid.*, 170. «I am Japanese, based in Japan, I do not speak English well, and above all, I do not know how to maintain a proper distance from the contemporary art industry. I unscrupulously create and release works, and there are numerous unsuccessful works sleeping in the back of my warehouse. If the core of contemporary art is defined as “a visualization of the artist’s honest mind”, my interest doesn’t lie in the very center of art, but rather in the immature entertainment industry».

hacer todo lo que esté en nuestras manos para sobrevivir al paso del tiempo».²³⁸

También en el año 2003 la revista *Interview* publicó una breve reseña titulada *Cuando la moda y el arte están hechos el uno para el otro* sobre la colaboración entre Murakami y Marc Jacobs, el director creativo de Vuitton, en la que se ensalzaba esta colaboración como «un matrimonio sensacional entre el comercio y el arte».²³⁹ En este texto se destacaba el hecho de que la colección de Luis Vuitton del año 2003, en la que se había desvelado en las pasarelas la colaboración con el artista japonés, fue un éxito arrollador, y muchos de los diseños que tenían el sello Murakami, como por ejemplo los bolsos, se habían agotado incluso antes de llegar a las tiendas, teniéndose que formar una lista de espera.

Indudablemente en estos años continúan las referencias a Andy Warhol al reflexionar sobre las propuestas del artista japonés:

«Takashi Murakami es a menudo promocionado como el próximo Andy Warhol. Al igual que el icono del pop art norteamericano, funde lo elevado y lo bajo, extrayendo imágenes de la cultura de consumo para producir obras de arte altamente originales y visualmente llamativas. Es energética e ingeniosamente auto-promocional. En los últimos años, Murakami ha arrasado los Estados Unidos y Europa, recibiendo la atención aduladora de los medios de comunicación y exhibiendo en grandes museos. A poco de cumplir los 42, el carismático artista incluso vive y trabaja en lo que él llama una factoría. ¿Se puede parecer más a Warhol?».²⁴⁰

Vemos cómo a medida que Murakami va obteniendo mayor éxito y presencia mediática y artística, se incrementan también las acusaciones más o menos veladas de su objetivo meramente mercantilista. En algunas reflexiones se interpretan los métodos de Murakami como una forma de llevar más allá las propuestas de Warhol, quizá adaptadas a los nuevos modos del siglo XXI. El crítico Jeff Howe empleaba expresiones como «perspicacia empresarial», «eficiencia», «márgenes saludables» o «costes de producción» para referirse a las actividades de Murakami.²⁴¹ R. Rosenblum se había referido a «la franquicia de Murakami», al referirse al hecho de que sus proyectos se expandieran hacia el mundo de la moda, el cine, la música, etc.²⁴² Para R. Rubinstein este aspecto no debía ser interpretado de un modo negativo, sino un signo de coherencia de Murakami con sus raíces, adoptando las teorías difundidas por Murakami en el proyecto *Superflat*,

²³⁸ *Ibid.*, 171: «We have to do everything we can to survive the test of time».

²³⁹ Anónimo, «When Fashion and Art Are Meant for Each Other», *Interview* 33, nº 4 (mayo 2003): 66.

²⁴⁰ Jeff Howe, «The Two Faces of Takashi Murakami», *Wired* 11.11, noviembre de 2003, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.wired.com/wired/archive/11.11/artist.html>: «Takashi Murakami is often billed as the next Andy Warhol. Like the American pop art icon, he fuses high and low, pulling imagery from consumer culture to produce visually arresting, highly original work. He is vigorously, ingeniously self-promotional. In the past few years, Murakami has swept across the US and Europe, receiving fawning media attention and exhibiting at big-name museums. Just shy of 42, the charismatic artist even lives and works in what he calls a factory. How much more Warhol can you get?».

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Rosenblum, «Takashi Murakami», 2002: 80.

basadas en resaltar supuestos rasgos singulares de la cultura japonesa, opuestos diametralmente a lo occidental:

«Algunos pueden valorar negativamente su *merchandising* descarado, pero de hecho parece consistente con el abrazo entusiasta de Murakami a la cultura popular japonesa y, tal como el propio artista apunta, se relacionan con una fusión japonesa muy antigua de lo que Occidente segrega como “arte” y “artesanía”». ²⁴³

Sus métodos de trabajo, de producción y comercialización parecen, en palabras de algunos, distanciarse de lo que el arte debería ser: parecen mecánicos, racionales, carentes de emoción o sentimiento, simplemente el resultado de una línea de producción fabril, o mercancía producida y comercializada por una gran corporación. Según J. Howe:

«Ahora, como presidente de Kaikai Kiki, Murakami preside una corporación productora de arte que opera desde un campus de edificios conocido como Factoría Hiropon, a las afueras de Tokio, así como desde un estudio en Brooklyn. Mientras la Factoría de Warhol contaba con personajes tan vistosos como Candy Darling, Lou Reed o Edie Sedgwick, Hiropon está poblada por contables, publicistas, gerentes, y un sistema administrativo informático». ²⁴⁴

Sin embargo, para este crítico, este indudable enfoque empresarial, en ningún momento negado u ocultado por el artista japonés, no debía llevarnos a infravalorar las propuestas de Murakami:

«el peligro es que la buhonería sin remordimientos de Murakami puede oscurecer lo bueno que es su arte. Sus imágenes son perturbadoras y bellas y, sobre todo, llenas de ideas. Este aspecto por sí solo no le asegurará un lugar en la historia del arte. Lo que sí debiera hacerlo es el modo en que marida el talento con un agudo entendimiento y manipulación de las fuerzas del mercado». ²⁴⁵

Para este crítico el arte de Murakami no es «súper plano» porque carezca de contenido o significado (como han interpretado algunos críticos), más bien al contrario. El carácter «súper-plano» para él residía en su recurso a la informática y los ordenadores en su proceso creativo, cuyo resultado ha sido el desarrollo de un estilo en el que ha rechazado el elemento ilusionista, la perspectiva o la profundidad. En este sentido, también Murakami, según Howe, ha ido un paso más allá que Warhol, cuyas obras también tenían un carácter plano. Lo relevante de Murakami es

²⁴³ Rubinstein, “In the Realm of the Superflat”, 113. «Some might be put off by this blatant merchandising, but in fact it seems consistent with Murakami’s enthusiastic embrace of Japanese popular culture and, as the artist himself points out, it relates to a very old Japanese blending of what the West segregates as “art” and “craft”».

²⁴⁴ Howe, “The Two Faces”: «Now, as president of Kaikai Kiki, Murakami presides over an art-making corporation that operates from a campus of buildings known as the Hiropon Factory, outside Tokyo, as well as a studio in Brooklyn. While Warhol’s Factory featured such colorful characters as Candy Darling, Lou Reed, and Edie Sedgwick, Hiropon is peopled by accountants, publicists, managers, and a computerized administrative system».

²⁴⁵ *Ibid.*: «The danger is that Murakami’s unapologetic hucksterism may obscure just how good his art is. His images are disturbing and beautiful, and, above all, full of ideas. This alone won’t secure his place in art history. What should be the way he marries talent to a keen understanding and manipulation of market forces. And unlike Warhol, when college kids plaster Mr. DOB on their dorm walls, he gets paid».

que ha sabido «captar la estética de nuestra era tecnológica»²⁴⁶, dominada por la imagen plana de las televisiones y los aparatos electrónicos. Remite también, al aplanamiento de la frontera entre alta y baja cultura.

Quizá cuando J. Howe se refería al modo en que Murakami ha recibido la atención aduladora de los medios de comunicación se refiriera a la cada vez mayor aparición de menciones a Murakami y a actividades en las que, de una u otra manera, estuviera implicado el artista japonés en medios de comunicación más allá de aquellos en los que se realiza un análisis crítico del arte (ya sean revistas especializadas, o secciones dedicadas a informar sobre la escena artística en periódicos y otro tipo de publicaciones), y se centraban más en el aspecto del entretenimiento, del consumismo, de la moda, o de sociedad. Reseñas como la siguiente publicada en la revista *Interview*, en la que al hilo de la inauguración de la exposición de Murakami en la Galería Marianne Boesky con sus obras de Louis Vuitton, se resaltaba menos las obras mostradas, concentrándose más en la velada y los asistentes:

«El 10 de abril, Marc Jacobs, el director creativo de Louis Vuitton, (...) actuó de anfitrión en la inauguración del artista Takashi Murakami en la Galería Marianne Boesky de la ciudad de Nueva York. Fue una de esas noches neoyorquinas electrizantes, una energía que sin duda se debía a que Jacobs y Murakami fueron los responsables de una de las colaboraciones más candentes de esta temporada –una línea de bolsos y accesorios que fusionaron el monograma Louis Vuitton con el colorido animado y las creaciones fantásticas distintivas de Murakami. La exposición de Murakami en Boesky ofrece a los fans la oportunidad de ver su unión de arte y moda desde otra perspectiva –la de los cuadros y las esculturas de Murakami, muchas de las cuales hacían un uso lúdico del logotipo de Louis Vuitton. Esa noche, más tarde, Jacobs fue el anfitrión de una cena íntima para sus amistades en el por mucho tiempo favorito Da Silvano. Las imágenes en esta página fueron tomadas en esa inauguración».²⁴⁷

En el año 2003, la revista *Parachute* en su número de abril-junio, publicó un amplio artículo dedicado a Murakami Takashi, titulado *Characterizing a New Seriality: Murakami Takashi's DOB project*, escrito por Marc Steinberg.²⁴⁸ En este texto, Steinberg continuaba con la consolidada asociación de las propuestas de Murakami con Andy Warhol: «En su intento de dirigir su arte como un negocio, y por su interés en incorporar y reproducir la lógica de la cultura de la

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Anónimo, "P-Art-Ay!", *Interview* 33, nº 6 (julio 2003): 88. «On April 10, Louis Vuitton Creative Director Marc Jacobs (...), hosted an opening at NYC's Marianne Boesky Gallery for artist Takashi Murakami. It was one of those electric NYC evenings, an energy no doubt due in part to the fact that Jacobs and Murakami were responsible for one of the season's hottest collaborations –a line of bags and accessories that merged the Louis Vuitton monogram with Murakami's signature bright palette and fantastic creations. Murakami's Boesky show offered fans an opportunity to view this marriage of art and fashion from another perspective –that of Murakami's paintings and sculptures, most of which made playful use of the Louis Vuitton logo. Later that night, Jacobs hosted an intimate dinner for friends at longtime favorite Da Silvano. The images on this page were taken at the opening».

²⁴⁸ Steinberg, "Characterizing a New Seriality", 90–109.

mercantilización en el mundo del arte, Murakami Takashi es indudablemente un artista en la línea warholiana de la inmanencia del arte hacia el comercio».²⁴⁹

Sin embargo, Steinberg en su texto se concentra en reflexionar sobre un aspecto en concreto: el recurso a la serialización que dominaba la producción de Murakami ya a principios de la década de 2000. Este aspecto, el uso de las series era indudablemente un aspecto que podía establecer un paralelismo entre las obras de Murakami con las de Andy Warhol. Steinberg, sin embargo, plantea en su texto cómo el recurso a las series en la obra de ambos artistas partía de planteamientos distintos.

Para Marc Steinberg, Murakami en sus obras no estaba planteando una crítica a la mercantilización de la cultura (como algunos críticos habían sugerido), sino explorar precisamente la lógica inherente a ella. Para este autor su proyecto dedicado al personaje Dob, dedicado a la creación y comercialización de un personaje, era una evidencia clara:

«el proyecto DOB, en otras palabras, consiste en la creación de una serie, una marca para ser serializada, patentada y vendida de igual manera que Mickey Mouse o Hello Kitty. Como tal, se trata tanto de consumo como de producción. Es más, las pinturas DOB propiamente dichas no son ni primarias ni originarias en relación con las mercancías; todas forman parte de un mismo círculo de creación de marca o de comercialización de personajes, cuya reproducción es el objetivo del proyecto DOB. Finalmente, el éxito comercial es un aspecto esencial de este proyecto (...).»²⁵⁰

Steinberg, situaba el modo de utilizar las series desarrollado por Murakami como un tipo distinto de seriación más complejo:

«el personaje, como una imagen animada o una figura, es la manifestación mercantil por antonomasia de lo que he estado llamando la nueva seriación: tiene una forma distintiva que puede ser convertida en cualquier forma o tipo mercantil, en cierto sentido existe sólo por medio de su conversión. No tiene una forma originaria, sino que existe tan sólo como una serie que se multiplica y se transforma constantemente, unida por la característica compartida de su personaje-marca. Finalmente, genera un modo de consumo que es en sí mismo serial: un personaje es consumido en sus múltiples formas como objeto, como piezas de un universo en constante expansión de Kitty, o Mickey, o, en el caso de Murakami, DOB».²⁵¹

²⁴⁹ *Ibid.*, 98-101. «In attempting to run his art as a business, and in his interest in incorporating and reproducing the logic of commodity culture into the art world, Murakami Takashi is indeed an artist within the lineage of Warholian immanence of art to commerce».

²⁵⁰ *Ibid.* 101: «The DOB project, in other words, consists in the creation of a series, a brand to be serialized, licensed and sold in the same manner as Mickey Mouse or Hello Kitty. As such it is about consumption as much as production. The DOB paintings themselves, moreover, are neither primary nor originary in relation to the commodities; all are part of the same circle of branding or character-commerce whose reproduction is the aim of the DOB project. Finally commercial success is an essential aspect of this project».

²⁵¹ *Ibid.*, 100-101: «The character, as animated-image or figure, is the quintessential commodity manifestation of what I have been calling the new seriality: it has a distinctive shape that can be translated into any commodity form or type, in a sense it exists only through this translation. It has no originary form but exists only as a proliferating and constantly morphing series, united by the commonality of its brand-character. Finally, it generates a mode of consumption which is itself serial: a character is consumed in its many object forms, as pieces of a constantly expanding universe of Kitty, or Mickey, or, in Murakami's case, DOB».

En este sentido se quiere plantear en esta tesis que este modo de operar de Murakami puede considerarse una continuación de sus prácticas de apropiacionismo, llevado un paso más allá. Ya no sólo se apropia de una estética (la del *manga* y del *anime*), sino que se apropia del sistema de producción de estos productos culturales, y lo traspasa al mundo de las artes.

El año 2003 fue por tanto una fecha clave en el encumbramiento de Murakami Takashi. A finales del 2003, el crítico R. Rosenblum, desde las páginas de *Arforum*, seleccionaba al artista como uno de los top 10 de ese año, precisamente por su triunfo con la exposición individual en Londres, en la Serpentine Gallery, su instalación en el Rockefeller Center y su bombazo con Louis Vuitton.²⁵² Más allá de su posible valor artístico, Rosenblum empleaba términos como «Imperio Murakami» o «franquicia».

El impacto de Murakami en la escena del arte internacional también fue de alguna forma reflejado en España. En el año 2004 la revista cultural del periódico ABC, *Blanco y Negro Cultural*, con motivo de dos exposiciones que estaban teniendo lugar en Madrid mostrando la obra del fotógrafo Araki Nobuyoshi,²⁵³ publicó una pequeña sección dedicada a resaltar la cada vez mayor importancia que estaba adquiriendo en la escena del arte internacional el arte contemporáneo de Japón, bajo el epígrafe *Japón más cerca*. En otoño del mismo año, tanto el Círculo de Bellas Artes de Madrid, como la Filmoteca Española, en su Cine Doré, ofrecieron ciclos de cine japonés; el de la Filmoteca centrado en el *anime* japonés.²⁵⁴ Esta presencia de distintas manifestaciones culturales contemporáneas de Japón en la escena cultural madrileña motivó la publicación, en *Blanco y Negro*, de dos artículos, escritos por Fernando Castro Flórez y por Fernando M. Galán, donde se ponía el foco sobre la relevancia de las manifestaciones culturales japonesas contemporáneas. Por un lado, Galán se lamentaba de que el público español aún no hubiera descubierto el arte japonés contemporáneo:

«Renuncio a citar nombres de artistas plásticos porque necesitarían otra página más ellos solos. Invito al lector que no los conozca a su apasionante descubrimiento. Las ferias de arte internacionales, las bienales y los grandes museos de todo el mundo hace tiempo que lo están haciendo. (...) Lamentablemente, para el gran público español el arte japonés todavía no es ni siquiera naciente, sino “gestante”».²⁵⁵

El crítico Fernando Castro Flórez sí que resaltaba la obra de distintos artistas japoneses, entre ellos Murakami, sobre el que incluía un escueto análisis: «Por su parte Takashi Murakami tensa el imaginario neo-pop entre la provocación del *manga* y la conciencia de la esquizofrenia de

²⁵² Robert Rosenblum, “Best of 2003,” *Artforum International* 42, nº 4 (2003): 120.

²⁵³ Galería Javier López, 10 de diciembre de 2003- 30 de enero de 2004; Galería La Fábrica, hasta el 24 de enero de 2004.

²⁵⁴ Ciclo de Cine Japonés Círculo de Bellas Artes; Filmoteca Española, septiembre de 2004. Ver: Anónimo, “Cine de ojos rasgados”, *Metrópoli*, 14 de septiembre de 2004, último acceso 17 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/metropoli/2004/09/08/cine/1094658091.html>.

²⁵⁵ Fernando M. Galán, “Oriente-Occidente”, *Blanco y Negro ABC*, 1 de octubre de 2004, 26.

la cultura japonesa “occidentalizada” a una velocidad de vértigo». ²⁵⁶ Vemos por lo tanto cómo la obra de Murakami era encuadrada dentro del fenómeno de la occidentalización de la cultura japonesa, y cómo ese fenómeno había podido causar una «esquizofrenia» identitaria. La obra de Murakami era representada por medio de una reproducción del diseño para una de sus esculturas, *Reversed Double Helix* (2003). Castro Flórez situaba a Murakami dentro de una joven generación de artistas japoneses para los que la cultura autóctona pre-moderna ya no era necesariamente un referente inamovible: «me refiero, vagamente, a una generación que no repite el entrenamiento mental (*shuyō*) ni tiene tiempo que perder con los *koan*, ajena a los rigores paradójicos del crisantemo y la espada, entregada en todo caso al *tamagochi* y al teléfono móvil». ²⁵⁷

Esta generación de jóvenes artistas, entre los que estaba Murakami, planteaban cuestiones sobre la transformación de la identidad, en un contexto cambiante. Este fenómeno era generalizable a la zona de Asia-Pacífico. Flórez, empleando las palabras de Hou Hanru apuntaba: «sus obras son experimentales y sobre todo performativas: actorales, motrices, evolutivas, flexibles, fluidas, de múltiple orientación, espontáneas, efímeras, inmateriales, rupturistas, espacializadoras y transdisciplinarias». ²⁵⁸ Los artistas japoneses junto a los que era presentado Murakami en este artículo eran aquellos con los que, como quedó reflejado en capítulos anteriores, ya desde la segunda mitad de la década de 1990 comenzó a ser agrupado Murakami en la escena internacional de arte y en la crítica: además de Araki, Morimura Yasumasa, Mori Mariko o Nara Yoshitomo. Estos artistas, que Flórez englobaba en una misma generación, ²⁵⁹ aunque cada uno trabajaba en líneas artísticas distintas, para el crítico español compartían algunas cuestiones:

«una vez más es el punk con su certeza de que no hay futuro el motor de una explosión artística que obliga, literalmente, a empezar desde el principio. Hay una especie de generación beat-japonesa criada en la cuna de la tecnología electrónica, que intenta salir del laberinto con una fusión de lo erótico, lo decadente y lo cínico, (...) de la misma forma que aparecen artistas que manifiestan una visión crítica de esa sociedad entregada al urbanismo intensivo, generadora de unas diferencias sociales aun mayores que las ritualistas». ²⁶⁰

En general ambos especialistas intentaban presentar, en este número de la revista *Blanco y Negro*, una visión del arte y la cultura contemporánea de Japón, que huyera de los largamente establecidos estereotipos que Occidente había consolidado sobre este país asiático. Incluso aunque esto implicara reconocer haber estado contagiado por aquella visión estereotipada, tal

²⁵⁶ Fernando Castro Flórez, “Karaoke en el Imperio de los Signos”, *Blanco y Negro ABC*, 1 de octubre de 2004, 27.

²⁵⁷ *Ibid.*, 26.

²⁵⁸ *Ibid.*, 26.

²⁵⁹ Araki Nobuyoshi (n. 1940); Morimura Yasumasa (n. 1951); Nara Yoshitomo (1959); Murakami Takashi (1962); Mori Mariko (n. 1967).

²⁶⁰ Castro Flórez, “Karaoke”, 27.

como reconocía el propio Castro Flórez; visión que solo el viaje y el conocimiento en primera persona fue capaz de alterar:

«Lo confieso: soy el rey del topicazo. (...) Con todo, algunos destinos han conseguido sacarme del muermo mental. Por encima de todo, Japón. (...) a aquel Lejano Oriente viajé con dos libros que son toda una declaración de principios: *Elogio de la sombra*, de Tanizaki, y *El imperio de los signos*, de Barthes. El mundo fílmico de Kurosawa en el que los mitos heroicos japoneses se trenzaban, en ocasiones, con las tragedias de Shakespeare y, por supuesto, la prosa espléndida de Mishima completaban un prejuicio que pronto caería por tierra. Japón, aquella tierra de sueños y brumas, donde esperaba encontrar la armonía extrema del jardín zen y la contemplación reverberante del vacío, ese *toko no ma* que hechizara a Lezama Lima, resulta que era, para mi sorpresa, el ejemplo perfecto de lo post-moderno».²⁶¹

Fernando M. Galán advertía: «para aproximarse al arte japonés es preciso hacer un ejercicio de apertura mental y abandono de prejuicios, porque seguimos pecando de un terrible etnocentrismo occidental». Sin embargo, quizá en su esfuerzo de alertar al lector de esos prejuicios, no dejaba de caer en alguno de ellos, aunque tan solo sea por algunas afirmaciones un tanto generales, que en cierta medida reflejaban desconocimiento y, como resultado, el enfrentarse al arte de Japón minimizando la importancia de su pasado cultural. Afirmaciones tales como: «a falta de una tradición pictórica como la nuestra, la pintura ocupa un lugar más secundario (...) en beneficio de lo objetual». Indudablemente, la historia de la pintura de Japón se desarrolló por derroteros distintos que la historia del arte occidental, pero de ahí a afirmar que Japón no tiene una tradición pictórica hay un gran paso. Por otro lado, Galán recurría al clásico texto de Barthes, *El imperio de los signos*, para apuntalar algunas de sus valoraciones, un texto, el del filósofo francés, de un marcado carácter etnocentrista y orientalizante. Además, Galán recurría a esa visión estereotipada que concibe una imagen de Japón basada en la sorprendente coexistencia de opuestos (el crisantemo y la espada, de Benedict): «la creatividad japonesa es una original mezcla de contemplación y acción violenta, de autocontrol y espontaneidad: el arte japonés de estar en el mundo».²⁶²

Para Fernando M. Galán, el arte japonés contemporáneo se encontraba en un momento en el que ya no necesitaba de la referencia o dependencia directa del arte occidental. Frente a etapas anteriores en las que, según Galán, artistas como Yoko Ono o On Kawara debían emigrar a Nueva York, a principios de la década de 2000 los artistas japoneses: «no necesitan emigrar y asimilan tradición y modernidad, a la vez que Occidente se lanza al descubrimiento del arte japonés». Es decir, para este crítico, a comienzos del siglo XXI, el interés era mutuo y los flujos de

²⁶¹ *Ibid.*, 25.

²⁶² Galán, "Oriente-Occidente", 26.

influencia cultural iban y volvían de un extremo a otro. Aunque, también señalaba: «esto es simplificar mucho, porque siempre ha habido un interés mutuo y constante».²⁶³

También en el año 2004, el impacto que había causado Murakami Takashi con su proyecto *Superflat*, aun en marcha, y sus exposiciones quedaba reflejado en un artículo publicado en la revista española *Lápiz*, en un artículo escrito por Julen Álvarez Castroviejo, en el que se recogía el concepto *Poku*, que había sido acuñado por el artista japonés, partiendo de las cuestiones planteadas por Murakami en el catálogo de la exposición *Superflat*. Este autor interpretaba el movimiento *Superflat* desde el punto de vista de lo «específicamente japonés», pero también como insertado en la estela del Pop Art, al que según Álvarez Castroviejo, supera: «El movimiento *Superflat* se concibe como orientado a la sociedad de consumo, llegando más allá de la que fue la labor del movimiento pop. (...) Los artistas *Superflat* superan a los pop incluso al unirse a diseñadores de moda o fabricando en masa zapatillas, gorras, figuras, etc.».²⁶⁴

Murakami era presentado como la figura principal de este movimiento, del que se destacaba la obra de una serie de artistas vinculados a él a través de la Hiropon Factory (aunque ya para el año 2004 no fuera este el nombre que recibiera el centro neurálgico de las actividades de Murakami, sino Kaikai Kiki): Aoshima Chiho, Mr. o Fujimoto Aki. Álvarez Castroviejo resaltaba el papel de Murakami como promotor y mentor de estos artistas, ya que gracias a su labor, habían logrado ser conocidos a nivel internacional:

«Murakami no solo se presenta como el fundador de este movimiento, sino que pretende impulsarlo compaginando su labor artística con su función en la organización de exposiciones artísticas, cuya pretensión no es otra que la de dar a conocer al mundo entero la existencia del *Superflat*. Así, podemos encontrarnos con una larga lista de muestras de la obra de estos artistas a lo largo del mundo (en lugares como Los Ángeles, París, Londres, Tokio, etc.) que va engrosándose debido al reconocimiento de público y críticos».²⁶⁵

Para Álvarez Castroviejo «la progresiva secularización y la banalización de todos los valores» no era, sin embargo una cuestión específicamente japonesa, o única de este país, sino que era una cuestión que podía ser extrapolada a la sociedad contemporánea. Lo que sí podía ser considerado original de Japón era su plasmación plástica a través de la estética *Poku* o *Superflat*:

«El *Poku* y el movimiento *Superflat*, con su utilización del *manga* y el *anime*, pueden considerarse como manifestaciones originales e innovadoras dentro del terreno artístico, en especial por una de las características con las que define Murakami este tipo de arte: la contradicción. ¿Acaso no es contradictorio que el propio Murakami se considere pesimista respecto a la actual situación de Japón –sociedad de consumo volcada hacia el entretenimiento que evita la trascendencia–, siendo él mismo adalid del consumismo al diseñar bolsos de Louis Vuitton valorados en miles de dólares? ¿Y no es contradictorio

²⁶³ *Ibid.*, 26.

²⁶⁴ Julen Álvarez Castroviejo, "Poku: la influencia Japonesa", *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 204 (2004): 41.

²⁶⁵ *Ibid.*, 44.

el aspecto visual de sus obras, coloridas y surrealistas, adornadas con simpáticos personajes para reflejar la decadencia de una sociedad, la falta de profundidad?».²⁶⁶

En un artículo publicado en la revista *Art Review* en el año 2004, el crítico J.J. Charlesworth reflexionaba sobre el arte contemporáneo japonés y su presencia en el mundo internacional del arte. En un mundo cada vez más global, en el que el viaje y el flujo de información era cada vez más fácil, las artes visuales (y los artistas) parecían moverse con enorme fluidez por el mundo cultural transnacional: quizá porque las artes visuales no están constreñidas por un determinado idioma, parecía que el arte contemporáneo se había convertido en una especie de *lingua franca*, fácilmente entendible a nivel internacional. Sin embargo, el crítico se preguntaba: «¿se pierde el arte contemporáneo en la traducción?». Es decir, en los movimientos transnacionales por los que artistas de todas nacionalidades exponían sus obras en múltiples países del mundo, como manifestaciones de esa *lingua franca* en apariencia fácilmente entendible, ¿se estaba escapando algo al espectador? Lo que se podía escapar, era el contexto de lo local, que seguía siendo un componente importante en la obra de muchos de estos artistas con gran proyección a escala internacional. Como ejemplo, Charlesworth ponía la obra de artistas japoneses que consiguieron triunfar en la década de los 90, poniendo como ejemplo a Miyajima Tatsuo, Sugimoto Hiroshi, Araki Nobuyoshi o Murakami Takashi:

«artistas cuya obra puede ser entendida en otros lugares como reflejo de preocupaciones peculiarmente japonesas. Si artistas como Miyajima y Sugimoto abordan temas como el tiempo, la historia o la modernidad con un claro enfoque filosófico, entonces Araki y Murakami toman la cultura popular japonesa y la fracturada subjetividad de la vida contemporánea japonesa con una energía críticamente subversiva, y a menudo cómica».²⁶⁷

La importancia de las propuestas de estos artistas japoneses, según Charlesworth, era que ejercían una influencia fundamental en la escena japonesa de arte contemporánea, y que estos artistas representaban el trasfondo del que se nutrían muchos artistas más jóvenes. En concreto, la influencia de Murakami se percibía en la tendencia generalizada a tomar el mundo de la cultura popular, y el «imperio de lo mono» como temática.²⁶⁸

En el año 2004 la revista *Artforum* publicó un número especial dedicado al Pop Art y, como no podía ser de otra manera, Murakami estaba presente en este número, no sólo aportando su propia visión del movimiento, sino también a través de valoraciones críticas de sus propuestas, ofrecidas por especialistas. En este número de *Artforum* se preguntó a numerosos artistas sobre su

²⁶⁶ *Ibid.*, 45.

²⁶⁷ J.J. Charlesworth, "Under the Influence", *Art Review* 2, nº 6 (septiembre 2004), 34: «artists whose work could be understood elsewhere as reflecting distinctly Japanese preoccupations. If artists such as Miyajima and Sugimoto approach questions of time, history and modernity with a distinctly philosophical bent, then Araki and Murakami take on popular Japanese culture and the fractured subjectivity of contemporary Japanese life with a subversively critical, often humorous energy».

²⁶⁸ *Ibid.*, 34.

visión del Pop Art, y cómo podía haber influido en su obra. Murakami, en un breve texto, reflexionó sobre su deuda con Warhol, afirmando que Warhol representaba el punto inicial de su carrera artística. Para Murakami, las diferencias que Warhol intentó eliminar entre alta y baja cultura eran un rasgo de la cultura contemporánea japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial. La cultura y el arte *superflat* emergían de ese contexto.²⁶⁹

«Warhol sentó las bases para un mundo del arte en el que artistas como yo y Yoshitomo Nara, armados con la cultura contemporánea japonesa, o incluso aquellos que se encuentran en su centro, como Jeff Koons y Damien Hirst, son capaces de subir y bajar de una forma libre y sin ataduras por la escala social. He nombrado a esta característica singular “superflat”, como un eslogan de una teoría que espero suceda al Pop».²⁷⁰

De estas palabras cabe destacar el hecho de que Murakami se considere a sí mismo (y a Nara) como un artista de la periferia, un artista ajeno al mundo occidental que se incorpora a él, y donde se encuentra a artistas similares, pero que pertenecen a ese centro, como pudieran ser Koons y Hirst. Indudablemente, no sólo Warhol sino también estos dos artistas han estado en la mente de Murakami desde un principio, y los menciona en numerosas ocasiones. Debemos tener presente que a finales del 2004 Murakami ya ha logrado un gran reconocimiento en el mercado internacional del arte. Para aquellos críticos con la obra de Murakami, que valoraban sus propuestas como una mera imitación, quizá esta afirmación del artista de que lo *superflat* debería suceder al Pop Art (y a Warhol) quizá fuera demasiado audaz o arrogante. Por si acaso, Murakami añade (quizá con cierta falsa modestia) que no se considera tan hábil como Warhol, especialmente en su proyección y construcción de un personaje público. Con lo cual, lo único que le queda, según palabras de Murakami, es promocionar sus teorías con la esperanza de que calasen en el público.²⁷¹

En este número, Kitty Hauser hacía un comentario sobre la carrera de Murakami y el espectacular reconocimiento crítico y económico que habían adquirido sus propuestas desde que la exposición *Superflat* fuera mostrada en Estados Unidos. En este artículo Hauser sostiene una visión similar a la defendida en esta tesis:

«el asalto de Murakami al mundo del arte occidental fue calculado para tener un impacto cultural y unos beneficios máximos. *Superflat* (...) fue un fenómeno artístico con marca registrada diseñado principalmente para el público y el mercado occidental, en un momento en el que el mercado del arte japonés contemporáneo se había diezmado con la explosión de la burbuja económica. (...) Los escritos de Murakami sobre *superflat* lo posicionaron de una forma espléndida –y muy inteligente– dentro de una historia del arte en la que es el sucesor tanto de tradiciones visuales japonesas como del Pop Art occidental, mientras que a la vez exhibía un conocimiento directo de las llamadas

²⁶⁹ Murakami, Takashi y Katy Siegel. “On the Level.” *Artforum International* 43, nº 2 (2004): 155.

²⁷⁰ *Ibid.*, 155: «Warhol laid the foundations for an art world where artists such as myself and Yoshitomo Nara, armed with contemporary Japanese culture, or even those already at its center, such as Jeff Koons and Damien Hirst, are able to climb free and unrestrained up and down the societal ladder. I have named this unique characteristic “superflat,” as a catchphrase of a theory that I hope will succeed Pop».

²⁷¹ *Ibid.*, 155.

subculturas *otaku*. (...) El mundo de los *otaku* tiene un atractivo creciente a lo largo del globo, y Murakami se ha beneficiado de su creciente poder».²⁷²

Es decir, que el proyecto *Superflat*, que en 2004 aun no había concluido, había sido diseñado por el artista japonés de una manera muy estudiada para lograr triunfar en el mercado del arte internacional, es decir occidental. Para ello había inventado un movimiento artístico (un *ismo*) que le permitiera presentarse no como un artista en solitario, sino como uno más de una tendencia que cada vez estaba cobrando más importancia en Japón, y que le permitía presentarse con unas credenciales que enraizaban sus propuestas en las tradiciones artísticas japonesas (aquellas que, en el imaginario colectivo occidental y en el gusto occidental habían gozado de un gran reconocimiento y apreciación); y por otro lado, un movimiento que conectaba con movimientos artísticos y tendencias occidentales (principalmente el Pop Art), con lo cual se podía insertar fácilmente en el discurso del devenir de la historia del arte occidental. Para ello apelaba al interés y el gusto de la cultura popular contemporánea japonesa, que cada vez tenía un mayor interés en Occidente, pero que no dejaba de ser otra manifestación del gusto por lo exótico: «lo genial de Murakami fue empaquetar elementos de la cultura *otaku*, enmarcándolos astutamente para el deleite de un público del mundo del arte bien versado en la historia y teoría del arte, e intrigado por los objetos pop exóticos de Japón».²⁷³

Nada en la obra de Murakami, según Hauser, es accidental o fortuito. Todo está perfectamente calculado para apelar a todos los sectores posibles de público. El éxito de Murakami en su invención de *Superflat*, según Hauser, era el haber creado un movimiento cultural maleable y flexible, apto para todos los públicos: intelectuales, comisarios, coleccionistas, fans de la cultura popular, o de la alta moda, etc.:

«Es susceptible, de una forma elegante e intencionada, de interpretaciones histórico-artísticas, históricas, culturales, teóricas y no teóricas por igual. Los críticos de arte pueden intentar sus enfoques Lacanianos/Derrideanos/Deleuzianos con impunidad; los comisarios pueden yuxtaponerlo con pinturas tradicionales de Edo y con películas del legendario director de *anime* Hayao Miyazaki; los críticos culturales pueden reflexionar sobre el significado de *kawaii* (la monada japonesa), pop versus alta cultura, o la mercantilización del arte; los aspirantes a *otaku* pueden identificar alusiones a sus artistas, juegos o películas favoritas; y prácticamente todo el mundo se puede deleitar en los altos

²⁷² Kitty Hauser, "Kitty Hauser on fan fare", *Artforum* 43, nº 2 (octubre 2004): 129: «Murakami's assault on the Western art world was calculated for maximum cultural impact and profitability. Superflat (...) was a branded art phenomenon designed primarily for Western audiences and markets at a time when the Japanese contemporary art market had been decimated by the bursting of the economic bubble. (...) Murakami's writings on superflat charmingly –and cleverly– position it within a history of art in which it is the successor to both Japanese visual traditions and Western Pop art, while also displaying an insider's knowledge of so-called otaku subcultures. (...) The world of the otaku has a growing cult appeal around the globe, and Murakami has cashed in on its drawing power».

²⁷³ *Ibid.*, 286: «Murakami's genius was to package elements of otaku culture, cunningly framing them for the delectation of a Western artgoing public well versed in art history and theory and intrigued by the pop-exotica of Japan».

valores de producción, las superficies brillantes, y el inesperado *shock* del sexo –y la belleza artística –a medida que se dirigen hacia la tienda del museo». ²⁷⁴

Esta flexibilidad es aplicable a la propia persona de Murakami que, según las circunstancias, se presenta como artista de la alta cultura o artista de la subcultura, gran artista de éxito internacional o artista incomprendido en Japón, comisario, teórico y crítico de arte, empresario, maestro y *manager* de artistas, galerista, hombre de negocios, etc. Por otro lado, todos sus proyectos están dirigidos a tener la máxima presencia en todo tipo de medios y así lograr una «saturación del mercado». ²⁷⁵

Para Hauser Murakami, al igual que cualquier otro artista que buscara equiparar el arte con el consumo, debía tener presente una cuestión: al final, por mucho que se mezclen de forma impune la alta y baja cultura, «nadie hace esto mejor que el propio mercado», tal como quedó en evidencia con la proliferación de bolsos falsos de Murakami/Vuitton. ²⁷⁶

Indudablemente Murakami Takashi y sus actividades van ocupando páginas no sólo en revistas especializadas del mundo del arte, sino que también se producen reflexiones sobre sus proyectos en publicaciones pertenecientes al mundo académico. Por ejemplo, cabe destacar aquí una publicación aparecida en el año 2002 bajo el título *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art*, editado por Fran Lloyd, ²⁷⁷ que surgió vinculado al mundo académico universitario. La publicación surgió a partir de una exposición de arte contemporáneo japonés que pudo ser vista en el Reino Unido en el año 2001, en la que se mostró obra de ocho artistas japoneses. Esta exposición fue organizada por la profesora Fran Lloyd de la Universidad de Brighton, donde la exposición pudo verse en la Galería de Arte de dicha universidad. Posteriormente itineró a otras universidades del Reino Unido. ²⁷⁸ A partir de las investigaciones y reflexiones surgidas durante la organización de esta exposición, se continuó la investigación en las líneas iniciadas en ese proyecto, materializándose finalmente en el libro *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art*, también editado por Fran Lloyd. En él se pretendía continuar investigando sobre cómo: «las cuestiones sobre el sexo y el consumismo en Japón forman parte de las complejidades de una

²⁷⁴ *Ibid.*, 286: «It is graciously and knowingly amenable to art historical, cultural, theoretical, and nontheoretical readings alike. Art critics can try out their Lacanian/Derridean/Deleuzian moves on it with impunity; curators can juxtapose it with traditional Edo paintings and films by legendary anime director Hayao Miyazaki; cultural critics can muse on the significance of kawaii (Japanese cuteness), pop versus high culture, or art's commodification; otaku wannabes can spot allusions to their favorite artists, games or films; and just about everyone can delight in the high production values, the glistening surfaces, and the unexpected shocks of sex –and of artful beauty– as they make their way to the museum shop».

²⁷⁵ *Ibid.*, 286.

²⁷⁶ *Ibid.*, 286.

²⁷⁷ Fran Lloyd, ed. *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art* (London: Reaktion Books, 2002).

²⁷⁸ Esta exposición fue itinerante, y pudo verse en el año 2001 en la Galería de la Universidad de Brighton (Brighton, Inglaterra), Centro de Arte Aberystwyth (dependiente de la Universidad Aberystwyth, Aberystwyth, Gales), y la Galería Stanley Picker, de la Universidad de Kingston (Kingston Upon Thames, Inglaterra, y en la Galería Hot Bath (Bath, Inglaterra).

experiencia específicamente japonesa de la modernización y la mercantilización que, incrustada en el pasado, continúa afectando y transformando el presente».²⁷⁹

En el libro se pretendían examinar críticamente las conexiones entre estos dos aspectos, y sus representaciones visuales, en el campo del arte contemporáneo japonés, poniendo de manifiesto sus conexiones con el contexto histórico, social y político más amplio de la cultura contemporánea de Japón. Estas dos cuestiones, el sexo y el consumismo, tenían implicaciones en cuestiones de gran calado, como poder, género, clase o raza, no solo a nivel individual, sino también a escala de la sociedad.

Es interesante resaltar cómo en este libro se señalaba, al hilo de las cuestiones planteadas en el capítulo 2 de este trabajo, que se seguía percibiendo un desconocimiento del público occidental del panorama artístico contemporáneo de Japón, a pesar de que el país sí que tuviera una posición destacada en el mercado global. No sólo existía un desconocimiento generalizado sobre las propuestas de los artistas contemporáneos de Japón, sino que también lo había sobre las condiciones específicas que lo nutrían: «(...) el público occidental en general no está familiarizado con estas complejidades y conocen relativamente poco sobre el arte contemporáneo japonés, su relación con estas historias y su compromiso con las condiciones específicas del Japón actual».²⁸⁰

F. Lloyd ponía el foco sobre una cuestión importante: el arte contemporáneo japonés, a comienzos del siglo XXI, era a menudo interpretado dentro del contexto de la transculturalidad y la globalización que caracterizaban el mundo posmoderno, tal y como ha quedado reflejado en páginas anteriores. En este sentido, se solía interpretar al margen de su especificidad cultural, ignorando cuestiones específicas de su contexto cultural, histórico, social, etc. que eran muy distintas de las condiciones que se daban en Europa o Estados Unidos. Esta idea de la importancia del contexto era resaltada en distintas partes de esta publicación, poniendo el énfasis en una cuestión fundamental: aunque Japón experimentara un proceso de modernización, inspirado en el modelo occidental, en el campo del arte era un error pensar que las mismas condiciones que existían en Occidente para la producción, difusión, evaluación o consagración de un artista y su obra, eran idénticas en Japón:

«la ambivalencia de Japón hacia la modernidad y sus persistentes influencias son preocupaciones cruciales en la cultura visual contemporánea de Japón, y están enraizadas en importantes áreas de diferencia cultural. Estas diferencias han tendido a ser ignoradas en los últimos años con el crecimiento de la globalización, el nuevo internacionalismo o transculturalidad, que sugieren la homogeneidad de la cultura mundial. Es más, el reconocimiento de Japón como una nación altamente industrializada y tecnificada tiende

²⁷⁹ Lloyd, *Consuming Bodies*, 9: «concerns with sex and consumerism in Japan are part of the complexities of a specifically Japanese experience of modernization and commodification which, embedded in the past, continues to affect and transform the present».

²⁸⁰ *Ibid.*, 9: «(...) Western audiences are generally unfamiliar with these complexities and know relatively little about contemporary Japanese art, its relation to these histories and its engagement with the specific conditions of present-day Japan».

a asumir o suponer sistemas de apoyo artísticos similares o paralelos a aquellos encontrados en Gran Bretaña o América».²⁸¹

No sólo las condiciones en las que un artista japonés contemporáneo desarrollaba su producción artística eran distintas a las encontradas en los países occidentales, (tal como ha quedado explicado en capítulos anteriores), sino que la manera en que el arte contemporáneo era percibido en Japón era distinto.²⁸²

La exposición que propició esta publicación, titulada *Sex and Consumerism: Contemporary Art in Japan*, se debe situar en el contexto de la proliferación de exposiciones de arte japonés contemporáneo en el panorama artístico europeo y norteamericano desde los años 90, como ya ha quedado explicado en capítulos anteriores. En concreto, el objetivo de esta exposición era servir de plataforma para el arte contemporáneo japonés posterior a la década de los 90, en el que tuvo lugar un resurgimiento de las imágenes de sexo y consumismo, ejemplificado en la obra de ocho artistas quienes, a través de sus propuestas, demostraban un compromiso crítico con cuestiones de género, sexualidad o mercado, encuadradas dentro de las condiciones específicas de la cultura japonesa contemporánea.²⁸³ En la exposición no participó Murakami Takashi, sin embargo, en la publicación posterior sí que fue incluido.²⁸⁴

Es interesante ver cómo en este libro, aunque Murakami es destacado ya como uno de los artistas más reconocidos en su país,²⁸⁵ y se analizaban sus propuestas desde distintos puntos de vista en tres de los capítulos, se prestaba más atención a otros artistas.²⁸⁶ Quizá la razón principal sea que, aunque algunas de las obras que Murakami había creado en la década de los 90 tenían un claro contenido sexual, hacia principios de la década de 2000 no eran las obras que más dominaban su producción. Algunas de estas obras, como *Hiropon*, *My Lonesome Cowboy*, *Miss Ko*² y *SMP2Kō*² (que eran reproducidas en la publicación) habían sido obras que habían impactado al público occidental, precisamente por su contenido sexual. Uno de los capítulos del libro fue escrito por Matsui Midori quien, como ya ha quedado reflejado en capítulos anteriores, jugó un papel importante en la consagración de Murakami en la década anterior.

²⁸¹ *Ibid.*, 19: «Japan's ambivalence to modernity and its continuing affects are crucial concerns in contemporary Japanese visual culture and are rooted in important areas of cultural difference. These differences have tended to be ignored in recent years with the growth of globalization, the new internationalism or transculturalism, which suggests homogeneity of world culture. Moreover, the recognition of Japan as a highly industrialized, information-techno country tends to assume or presume similar or parallel artistic support systems to those in Britain or America».

²⁸² Nicholas Bornoff, "Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts", en *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, ed. Fran Lloyd (London: Reaktion Books, 2002), 42.

²⁸³ "Sex & Consumerism". University of Brighton. Último acceso 18 de julio de 2015. <http://arts.brighton.ac.uk/faculty-of-arts-brighton/faculty-of-arts-bookshop/sex-and-consumerism>.

²⁸⁴ Los artistas incluidos en la exposición fueron: Aida Makoto, Peter Bellars, BuBu, Fujiwara Takahiro, Masuyama Hiroshi, Okada Hiroko, Shimada Yoshiko y Tanada Koji.

²⁸⁵ Bornoff, "Sex and Consumerism", 63.

²⁸⁶ Principalmente artistas que habían sido incluidos en la exposición original, como Aida Makoto, Masuyama Hiroshi o Shimada Yoshiko.

Debemos analizar cual era la percepción e interpretación que sobre Murakami se desprende de este texto. Es interesante ver cómo, a pesar de las cuestiones planteadas en la introducción al libro en el que se resaltaba el desconocimiento del público occidental sobre el arte japonés contemporáneo y la necesidad de situarlo dentro de su propia especificidad cultural, en uno de los capítulos en los que se analiza la obra de Murakami y sus propuestas, se cae precisamente en posturas ya habituales, tal como ha quedado reflejado en páginas anteriores, de intentar explicar el arte japonés contemporáneo desde la perspectiva del arte occidental, tachándolo de derivativo, que es precisamente como lo califica el autor de uno de los capítulos, Nicholas Bornoff. En este caso, aunque por supuesto se establece la conexión con Andy Warhol, destacándose el hecho de que Murakami sea un «admirador apasionado» del artista norteamericano. Sin embargo se establece una dependencia de las propuestas del artista con la obra de Jeff Koons, afirmándose que las obras de Murakami eran derivativas de las de Koons. Volvemos a ver aquí la interpretación de lo japonés como un resultado híbrido de lo occidental, que buscaría emularlo, pero que se quedaría en una manifestación de segundo orden. El autor, en su comentario sobre las obras *Hiropon* y *My Lonesome Cowboy*, afirma:

«Estas obras fueron presentadas prominentemente en la exposición de Murakami de 1999, *The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, un título que el artista escogió con cuidado para mostrar cuanto se regodeaba en lo intrascendente. La basura está genial. (...) Todo sobre Murakami es comercial –y derivativo. Los objetos mismos resuenan a la cultura japonesa pop contemporánea y al *kitsch*, más que a su equivalente americano, pero esto no debería permitir que se ocultara el hecho de que todo se parece a Jeff Koons. (...) Esto es una revisión de Jeff Koons, o porno-*kitsch* para perpetuos adolescentes».²⁸⁷

Este autor va más allá y califica no solo de superficial el arte de Murakami, sino a toda la cultura japonesa, con el argumento de que en la cultura y el arte de Japón siempre ha primado más la forma que el contenido. Podemos situar esta enorme generalización dentro de los estereotipos sobre el arte japonés establecidos en Occidente. Es cierto que en el método de aprendizaje de las artes tradicionales primaba un proceso por el cual el artista debía aprender de sus maestros los métodos propios de su arte, y que la individualidad en la creación artística, entendida como manifestación del genio creativo, es un aspecto que comenzó a tenerse en cuenta a partir del contacto con Occidente, pero de ahí a afirmar que el arte y la cultura japonesas se han caracterizado por su superficialidad, demuestra un gran desconocimiento sobre la historia del arte japonés. Estas referencias a la superficialidad, o a la ausencia de profundidad, de Murakami o de la cultura japonesa debemos entenderlas como respuesta o reacción al éxito y el carácter ubicuo

²⁸⁷ Bornoff, "Sex and Consumerism", 66: «These works featured prominently in Murakami's 1999 exhibition in New York, *The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, a title the artist chose carefully to show how much he glories in inconsequentiality. Trash is cool. (...) Everything about Murakami is commercial –and derivative. The objects themselves echo contemporary Japanese pop culture and kitsch rather than the American equivalent, but this should not be allowed to obscure the fact that it all looks like Jeff Koons. (...) This is Jeff Koons revised, or porno-kitsch for perpetual adolescents».

que adquirió la estética de lo *superflat* (y el propio término) definida por Murakami en su célebre exposición:

«Ames u odies a Murakami, es muy representativo del arte japonés contemporáneo, donde su falta de profundidad sería abrumadoramente no criticada. Uno de los rasgos más distintivos de la cultura japonesa ha sido siempre que la forma tiende a triunfar sobre el contenido. Ya sea un intérprete del teatro *noh* o kabuki, un ceramista o pintor, un artista tradicional japonés siempre ha aspirado a perfeccionar la emulación del patrón y la técnica aprendida del maestro; la aportación individual ha tenido una prioridad baja. “El significado” no es lo esencial».²⁸⁸

Esta visión negativa lleva a este autor a, en cierto modo, descalificar las propuestas de artistas como Murakami como no originales y eclécticas, carentes de cualquier rasgo de originalidad formal.²⁸⁹

«Muchas cosas han cambiado, pero la creatividad individual es aun percibida de un modo muy distinto en Japón que en Occidente. Artistas como Aida y Murakami son eclécticos; sus imágenes son prestadas. Son admirados no por producir algo nuevo de su imaginación, sino por la forma imaginativa en la que hacen uso de lo que ya hay –ya sea pintura tradicional *nihonga*, películas de *anime* o manga. Sobresalen por alterar y reensamblar lo que han tomado de su ambiente cultural; se han incautado de material del torrente de imágenes en los medios de comunicación como si fueran gaviotas cogiendo peces».²⁹⁰

Son muy interesantes las palabras de la artista Shimada Yoshiko, autora de otro de los capítulos del libro *Consuming Bodies. Sex and Contemporary Japanese Art*.²⁹¹ En su texto, Shimada se refiere a cuestiones relativas a supuestos rasgos de singularidad de la cultura japonesa y a los discursos de lo auténticamente japonés, no sólo desde la perspectiva occidental sino también desde la japonesa, y en concreto al modo en que Murakami Takashi resalta en su obra algunos aspectos con los que pretende destacar, tal y como se defiende en esta tesis doctoral, la japonesidad de su obra.

Shimada sitúa las propuestas de Murakami y de su teoría sobre lo *superflat* dentro de las teorías de la posmodernidad, en las que se interpretó en los años 80 y 90 a Japón, su sociedad y

²⁸⁸ *Ibid.*, 67: «Love Murakami or hate him, he is highly representative of contemporary Japanese art, where his lack of depth would go overwhelmingly uncriticized. One of the most salient characteristics of Japanese culture has always been that form tends to triumph over content. Whether an exponent of *noh* or kabuki theatre, potter or painter, a traditional Japanese artist as always aspired to the perfect emulation of pattern and technique learned from a master; the individual input takes a low priority. “Meaning” is not of the essence».

²⁸⁹ *Ibid.*, 66.

²⁹⁰ *Ibid.*, 67: «Things have certainly changed, but individual creativity is still perceived very differently in Japan than in the West. Such artists as Aida and Murakami are eclectic; their images are borrowed. They are admired not for producing something new from their own imaginations, but for their imaginative way of making use of what there is –whether traditional *nihonga* painting, anime movies or manga. They stand out for altering and reassembling what they have picked up from their cultural environment; they have seized material from the floodtide of images in the media like gulls picking fish».

²⁹¹ Shimada Yoshiko, “Afterword: Japanese Pop Culture and the Eradication of History”, en *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, ed. Fran Lloyd (London: Reaktion Books, 2002).

cultura, como el ejemplo más elocuente de sociedad posmoderna. En este sentido, en lo *superflat*, según las palabras de Shimada:

«hay una ausencia de perspectiva y de jerarquía, donde todo existe en igualdad y simultaneidad. Todo es relativo y las diferencias son erradicadas. Algunos críticos y comisarios de arte occidentales parecen pensar que ese “superflat” representa la definitiva forma de la cultura consumista posmoderna. Ven la cultura pop japonesa y su erradicación de la historia y del significado como radical, futurista y singularmente japonesa».²⁹²

Shimada afirma que Murakami en su obra también ha buscado destacar elementos que son habitualmente identificados como característicos de lo japonés. En este sentido, las opiniones de esta autora están en línea con la hipótesis de esta tesis: el artista, de un modo consciente y como parte de su estrategia, introduce referencias (a veces generales y a veces más específicas) en su obra o en sus teorías al arte pre-moderno japonés. Como ya ha quedado analizado en el capítulo anterior, y en línea con la interpretación de Shimada Yoshiko en este capítulo, Murakami suele escoger referencias que sean fácilmente identificables por el público occidental, es decir, manifestaciones que han sido las que tradicionalmente han sido valoradas positivamente por el público occidental, ocupando un lugar importante en el imaginario colectivo occidental sobre qué es el arte japonés. Tal y como explica Shimada, no sólo Murakami es responsable de esta identificación de su obra con rasgos entendidos como únicos japoneses, sino que la crítica occidental también resalta estos aspectos en su obra. Es decir, ese discurso de ida y vuelta en la interpretación de Murakami, confluye en este aspecto en los dos sentidos, tanto Murakami como la crítica occidental son cómplices en esta interpretación:

«esta singularidad es reforzada tanto por el propio Murakami como por los críticos y comisarios occidentales, por medio de la insistencia en la influencia de producciones culturales tradicionales de Japón muy conocidas, como las estampas *ukiyo-e*, en la obra de Murakami. De este modo, cuando Murakami se apropia de elementos históricos, siempre es de clichés estereotípicos de la cultura japonesa que gozan de la aprobación occidental».²⁹³

Esto le lleva a afirmar a Shimada Yoshiko que esta estrategia de Murakami es una nueva forma de orientalismo: la estrategia del auto-orientalismo en la obra de Murakami que se plantea en esta tesis doctoral. Shimada habla de un orientalismo renovado o colaborativo:

«No puede uno dejar de pensar en esto como un Orientalismo renovado, colaborativo. “Superflat” ofrece al público de arte occidental una especie de espectáculo oriental

²⁹² *Ibid.*, 188: «His theory is devoid of perspective and devoid of hierarchy, where all exists equally and simultaneously. Everything is relative and differences are eradicated. Some Western art critics and curators seem to think that this “superflat” represents the ultimate form of the post-modern consumerist culture. They see Japanese pop culture and its eradication of history and meaning as radical, futuristic and uniquely Japanese».

²⁹³ *Ibid.*, 188: «This uniqueness is reinforced both by Murakami himself and by Western critics and curators, through an insistence on the influence of well-known Japanese traditional cultural productions such as ukiyo-e prints on Murakami’s works. Thus, when Murakami appropriates historical elements, it is always this Western-approved, stereotypical cliché of Japanese culture».

futurista que pueden disfrutar sin sentir ninguna sensación de relación hacia él, y de la misma manera, su aprobación por parte de Occidente ofrece a los japoneses una sensación de auto-importancia y orgullo de ser “singularmente japoneses”». ²⁹⁴

Esta tendencia a resaltar los rasgos distintivos de Japón, como rasgos singulares y únicos, Shimada lo sitúa en el contexto de un ultranacionalismo rampante que hacia el inicio de la década de 2000, y a pesar de la recesión económica en la que estaba sumido el país, buscaba demostrar una supuesta superioridad de Japón, especialmente en el terreno de los mercados. Según Shimada, la creciente popularidad que estaba adquiriendo la cultura popular japonesa fuera de sus fronteras por aquellos años, estaba siendo proclamada como prueba de la superioridad de los japoneses. Estas cuestiones apuntadas en este texto deben ser tenidas en cuenta también para entender las propuestas de Murakami, que en su visión de la historia de Japón desde la posguerra, adopta la visión de la nación rendida, que ha sufrido el trágico lanzamiento de las bombas atómicas, pero que se olvida de que Japón desarrolló una papel de agresor hacia sus colonias en los años anteriores y durante la Segunda Guerra Mundial, lo que está también en línea con corrientes ultra-nacionalistas en Japón.

Son interesantes estas palabras de Shimada Yoshiko porque podemos ver un ejemplo de aquel orientalismo o exotismo cómplice definido por el profesor Iwabuchi Koichi, y analizado en el primer capítulo. Por un lado la visión orientalista que aún a principios del siglo XXI parece seguir consolidada en Occidente; por otro lado, las visiones auto-orientalizantes promovidas desde sectores nacionalistas de Japón. Ambas visiones consolidan visiones estereotipadas de lo japonés.

«Quizá para Occidente sea más interesante y conveniente considerar a Japón como un “otro” homogéneo y Oriental, pero vivimos en la realidad y no en el mundo virtual de los juegos de ordenador. La cultura japonesa no puede ser definida por un estereotipo, ni tampoco por el único “estándar” que los nacionalistas parecen querer exportar al mundo». ²⁹⁵

Para la autora, se debían cuestionar estas visiones orientalistas que consolidaban visiones estereotipadas de Japón y su cultura y no sujetas a la realidad; y en el campo del arte, estrategias como las de Murakami que reforzaban esa visión orientalizante de Japón. Para esta artista, la posición que debía adoptar un artista japonés en el mundo contemporáneo era resaltar el falso mito de la homogeneidad existente dentro de Japón, destacar la multiplicidad de voces y raíces

²⁹⁴ *Ibid.*, 188: «One cannot help feeling this as a renewed, collaborative Orientalism. “Superflat” gives Western art audiences a kind of futuristic Oriental spectacle that they can enjoy without feeling any sense of relationship to it, and likewise its approval by the West gives the Japanese a sense of self-importance and pride of being “uniquely Japanese”».

²⁹⁵ *Ibid.*, 189: «Maybe for the West it is more interesting and convenient to consider Japan as a homogenous and Oriental “other”, but we live in reality and not in the virtual world of computer games. Japanese culture cannot be defined by one stereotype, nor by the one “standard” which nationalists appear to want to export to the world».

culturales, y desempolvar el pasado colonial de Japón, aspectos que habían quedado marginados del campo de la expresión cultural.

Otro enfoque interesante dado a la obra de Murakami por estas fechas, es el que situaba su movimiento *Superflat* dentro del contexto de un *boom* por la cultura Edo en los años 80 y 90 del siglo pasado, al que ya se ha hecho referencia en la primera parte de esta tesis. Esta interpretación fue argumentada por Marc Steinberg en un ensayo publicado en la revista *Japan Forum*, titulado *Otaku Consumption. Superflat Art and the Return to Edo*, en el año 2004. Ese *revival* por la cultura Edo posicionaba en este período concreto de la historia de Japón un anhelo por un tiempo anterior a la influencia Occidental, es decir, un momento anterior al inicio de la modernidad; un anhelo por un Japón que era visto como auténticamente japonés. Según Mark Steinberg era en este fenómeno del *boom* Edo en el que debíamos situar la exposición de Murakami, *Superflat*. Sin embargo, en este texto Steinberg no se proponía cuestionar la validez de los planteamientos artísticos o estéticos de Murakami, sino poner sus teorías sobre lo *superflat* en el contexto de diversas teorías sobre el consumo, vinculadas a la cultura *otaku*.²⁹⁶

Partiendo de teorías planteadas por Eiji Ôtsuka sobre el modo de consumo de los *otaku*, quienes no sólo consumen lo que Eiji denomina la «gran narrativa», es decir, la visión del mundo que subyace bajo la narrativa de los productos originales (películas, videojuegos, etc.), sino también las «pequeñas narrativas», es decir, todos los productos asociados con el producto original (como pudieran ser las figuras de coleccionista). A partir de este doble consumo, los *otaku* crean sus propias narrativas que parten del original (versiones, parodias, imitaciones) que son puestas a la venta en las grandes ferias de la cultura *otaku*, como el *Comike (Comic Market)*, donde los trabajos *amateur* ocupan un puesto muy importante. Finalmente, el tipo de consumo practicado por los *otaku* se transforma de un consumo pasivo en un consumo activo: un modelo de consumo como producción. Este modo de consumo-producción tenía paralelismos, para Eiji, en el teatro *kabuki* del período Edo.²⁹⁷

Por otro lado, Ôkada Toshio establecía un paralelismo entre los distintos niveles de conocimiento que los *otaku* desarrollaban en relación con el objeto de su interés, y una serie de categorías o sensibilidades estéticas inspiradas en el período Edo a través de la obra de Shûzô Kuki *Iki no kôzô (La estructura de iki)*, de 1930 (aunque esta obra de Shûzô, tal como explicaba Steinberg había estado influida en gran parte por corrientes filosóficas europeas). Estas categorías eran: *iki*, *takumi* y *tsû*. A partir de estas ideas, y de las teorías de Eiji Ôtsuka, Okada llegaba a afirmar que los *otaku* eran los legítimos herederos de la cultura de consumo del período Edo: por su ojo especialmente sensible para captar la belleza, por sus habilidades para identificar la calidad

²⁹⁶ Steinberg, "Otaku Consumption", 449–451.

²⁹⁷ *Ibid.*, 452.

técnica (artesanal) de los productos y su captación del contexto social de la obra, a través de sus ojos de especialista. Finalmente, para Ôkada los *otaku* eran héroes culturales, singulares de Japón.²⁹⁸

Otras de las teorías que Steinberg resalta eran las de Karatani Kôjin que establecía una conexión entre la premodernidad y la posmodernidad en Japón: el período de la posmodernidad en Japón es un período en el que sensibilidades reprimidas del período Edo estaban comenzando a aflorar, como base para el Japón contemporáneo. Para Karatani, según explica Steinberg, algunos de los rasgos que caracterizaron el período Edo fueron el desarrollo de una sociedad de consumo, la primacía de lo superficial, o los juegos de palabras; una cierta ligereza, que reemergía en la posmodernidad.²⁹⁹

Por su parte Azuma Hiroki, resituaba muchas de estas teorías en el contexto de la confrontación de la cultura japonesa con la cultura norteamericana. Azuma criticaba estas propuestas, y las de Murakami Takashi, en las que detectaba un esfuerzo por dotar de un aire de japonesidad a la cultura *otaku*, como una forma de auto-orientalismo por sus esfuerzos por resaltar una idea de japonesidad (cuyo origen situaban en el período Edo) por el que Japón trataba de liberarse de un sentimiento de inferioridad y negar la influencia norteamericana en la cultura japonesa de posguerra. Este esfuerzo se situaba en el contexto de los años 80, cuando el poderío económico japonés era incuestionable (antes de la explosión de la burbuja económica) y se extendió la idea de que la posmodernidad era equivalente al Japón contemporáneo. Según Steinberg:

«Azuma siente que esto es simplemente un delirio narcisista inspirado por la economía de la burbuja de la década de 1980 en Japón, y que está inextricablemente ligado al deseo de trascender y obliterar las cicatrices de la derrota en la Guerra del Pacífico. En esta configuración, el “Edo” al que se apela no es el Edo “real”, sino simplemente un Japón que existió anterior a la influencia norteamericana. Azuma insiste en que este “Japón” es meramente un espacio imaginario e imaginado, un “casi-Japón creado de materiales norteamericanos”».³⁰⁰

El origen del *anime* o de la cultura *otaku* no debían buscarse en el período Edo, según Azuma, sino en la ocupación norteamericana de Japón y la importación de la subcultura y la cultura popular norteamericana a suelo japonés. Azuma criticaba la amnesia de algunos sectores japoneses que, durante los años de la burbuja económica buscaron consolidar una imagen de Japón positiva, que obviara los hechos más negativos de su pasado más reciente, resaltando cómo

²⁹⁸ *Ibid.*, 453-454.

²⁹⁹ *Ibid.*, 454-456.

³⁰⁰ *Ibid.*, 458: «Azuma feels that this is simply a narcissitic delusion inspired by the bubble economy of the 1980s Japan and inextricably linked to a desire to transcend and efface the scars of defeat in the Pacific War. In this configuration, the “Edo” appealed to is not the “real” Edo, but simply a Japan that existed prior to American influence. Azuma insists that this “Japan” is merely an imaginary and imagined space, a “quasi-Japan created from American materials”».

esta perspectiva no dejaba de estar teñida de un cierto enfoque neo-nacionalista.³⁰¹ A pesar de que, tal como explica Steinberg, Azuma partía en muchos aspectos de ideas propuestas por Ôkada, Ôtsuka y Karatani, en cuanto a los modos de consumo-producción de la cultura *otaku*. Para Ôkada, el modo de consumo de los *otaku*, en la década de 1990 cambió, y el orden lógico que establecía una sucesión entre el manga y el *anime* y los productos derivados de ellos, había sido cambiado por un orden distinto en el que existían simultáneamente, es decir una sucesión no-lineal de productos. En este contexto, son los personajes (*kyara*, del inglés *character*), y sobre todo los elementos de los que están formados los personajes, los que según Azuma desencadenan el deseo de los consumidores (tipo de rasgos, color de pelo, uniformes, etc.). En vez de las narrativas, eran los personajes de donde surgían «narrativas pequeñas», que Azuma, empleando el término de Baudrillard, denominaba simulacros. Es decir los personajes comenzaron a primar sobre las historias y se constituyó una especie de gran base de datos, de la que los *otaku* podían extraer información para sus propias creaciones, y que era fácilmente accesible por los nuevos medios para la transmisión de información, como Internet:

«en este sistema, la narración es secundaria al tipo de afinidades que los consumidores muestran hacia los personajes; son por tanto los personajes (como los grandes no-narrativas) los que mantienen el interés en los productos (los simulacros) –las series de TV, los cómics, las figuritas y los juguetes, y los productos relacionados que son creados de la base de datos de personajes».³⁰²

M. Steinberg establecía una conexión entre las teorías de *Superflat* expuestas por Murakami en el catálogo de la exposición, con este nuevo modo de consumir o leer la información. Para Steinberg, lo verdaderamente interesante en el catálogo de esta exposición es cómo Murakami emparejaba imágenes de obras, de origen dispar, normalmente obras de un período distinto pero también de distinto formato, por medio de cuya articulación buscaba resaltar una serie de elementos en común, ya fueran formales, temáticos o figurativos. Por medio de esta yuxtaposición, Murakami buscaba establecer una conexión entre el período Edo (principalmente) y el presente. En este sentido, Murakami estaba recurriendo al período Edo, no para establecer una continuidad, sino como una base de datos, por lo tanto estableciendo, según Steinberg, una conexión con el modo de consumo *otaku* en los años 90, definido por Azuma:

«Edo por tanto existe para Murakami tan sólo en términos de las obras específicas que él emplea. (...) Edo es menos un período histórico que una serie de relaciones específicas que él crea entre una obra premoderna particular con una obra contemporánea particular.

³⁰¹ *Ibid.*, 458-459.

³⁰² *Ibid.*, 460: «In this system, narrative is secondary to the types of affinity that consumers show towards characters; it is thus the characters (as the grand non-narratives) that sustain interest in products (the simulacra) –the TV series, the comics, the figurines and toys and the related products which are spun from the database of the characters».

Edo es una base de datos de elementos capaces de ser articulados con elementos tomados de la obra contemporánea, con la que se yuxtapone». ³⁰³

Para Steinberg, aunque bajo las teorías de Murakami existía esa pretensión de definir una sensibilidad auténticamente japonesa, vinculada a un sentimiento nacionalista, (y que por tanto podía relacionarse con discursos orientalistas o auto-orientalistas) debía entenderse como una estrategia de *marketing*, un enfoque que hiciera sus productos más vendibles, en el contexto de los años 90 y principios de 2000 en el que la moda por todo lo que se relacionara con Edo parecía dominar la sociedad japonesa. ³⁰⁴ Para Steinberg, al final el

Imagen 104. Murakami Takashi. *Manji-Fuji* (2001)

recurso al período Edo en sí no es lo verdaderamente importante de la estrategia de Murakami, sino su puesta en práctica de modos de consumo propios del mundo de los *otaku*. Esto quedaba reflejado no sólo en el catálogo y la exposición *Superflat*, sino también en algunas obras de Murakami de aquellas fechas en las que el artista hacía una combinación (superposición) de elementos claramente inspirados en un arte premoderno con elementos tomados de la cultura popular, como por ejemplo su recurso a los personajes. Como ejemplo, Steinberg ofrecía la obra de Murakami *Manji Fuji*.

Quizá, en esta interpretación realizada por Steinberg en este artículo falte un punto de vista para completar esta visión. Steinberg enfoca la estrategia de Murakami hacia el público japonés, pero no se debe de olvidar que en la estrategia de Murakami está muy presente el dirigirse a un público occidental. No podemos decir que en Occidente hubiera por las mismas fechas un *boom* por la cultura Edo, pero sí podemos afirmar que el arte pre-moderno japonés (y dentro de él, algunas manifestaciones del período Edo como la estampa xilográfica) gozaban de un lugar privilegiado en el imaginario colectivo occidental, y eran manifestaciones artísticas apreciadas, estudiadas y ensalzadas como manifestaciones de un arte específicamente japonés. Debemos por tanto no olvidarnos de que probablemente el recurso de Murakami a esta estética o este período responda también a su deseo de ofrecer imágenes que pudieran encajar fácilmente en el gusto occidental por lo japonés, y en la idea que de la historia del arte japonés se tenía en Occidente.

³⁰³ *Ibid.*, 467: «Edo thus exists for Murakami only in terms of the specific works he assembles (...) Edo is less a historical period than the series of specific relations he creates between a particular premodern work and a particular contemporary work. Edo is a database of elements capable of being composited with elements from the contemporary work with which it is juxtaposed».

³⁰⁴ *Ibid.*, 467-468.

La importancia que había ido adquiriendo la obra de Murakami desde que iniciara su proyecto *Superflat* se refleja, por ejemplo, en su inclusión en el año 2002 en una publicación de la reconocida editorial Phaidon, en la que se pretendía hacer una valoración de la pintura en ese momento actual, para demostrar, una vez más, que el género de la pintura no solo no era ni anticuado ni conservador, sino que emergía dinámico y con fuerza al comienzo del nuevo milenio. El libro, titulado *Vitamin P: new perspectives in painting*, era el resultado de un proceso de selección en el que importantes profesionales del mundo del arte (críticos, comisarios y directores de museo) habían sido invitados a seleccionar a artistas que hubieran emergido internacionalmente en la década de 1990 y que emplearan la pintura como parte de sus procesos creativos. El resultado era una selección de 114 artistas, de muy diversas nacionalidades, que empleaban muy variados procesos pictóricos en su obra. Algunos eran artistas ya plenamente reconocidos, otros aun eran artistas emergentes. Desde la publicación se preguntaban:

«¿Cómo definimos la pintura hoy? El significado del término quizás no sea tan claro como alguna vez lo fue. (...) Algunos de los que están aquí representados no se considerarían a sí mismos exclusivamente como pintores, y trabajan también la escultura, el video, o la instalación. Pero todos ellos comparten, en alguna fase, el proceso de cubrir la superficie con pigmentos. Experimentando con materiales, técnicas y procesos nuevos, demuestran sobradamente la diversidad y los recursos de la pintura, y su contribución vital a la escena del arte contemporáneo. Durante las pasadas décadas, los críticos a menudo han declarado la defunción de la pintura. Nada podría estar más alejado de la verdad».³⁰⁵

Uno de los rasgos que definía la situación actual de la pintura era la ausencia de un centro, la existencia de múltiples y simultáneas posiciones. Por otro lado ya no hay un método, un estilo, una temática, que defina una pintura como contemporánea. Indudablemente, el medio de la pintura es uno de los medios por excelencia del arte occidental, pero en la actualidad, aunque formalmente una pintura desde la perspectiva occidental nos pueda parecer familiar, los significados pueden ser no tan evidentes y muy distantes (en lo geográfico y cultural), precisamente por la multiplicidad de procedencias.³⁰⁶ Murakami Takashi era considerado ya un artista consagrado y se situaba su obra dentro del contexto de su definición del movimiento *Superflat*.

³⁰⁵ *Vitamin P. New Perspectives in Painting* (London: Phaidon, 2002), 5: «How do we define painting today? The meaning of the term may not be as clear as it once was. (...) Some of those represented here would not regard themselves exclusively as painters and also work in sculpture, video, or installation. But all of them share, at some stage, the process of covering a surface with pigments. Experimenting with new materials, techniques, and processes, they amply demonstrate the diversity and resources of painting and its vital contribution to the contemporary art scene. During the past decades, painting has often been declared dead by the critics. Nothing could be further from the truth».

³⁰⁶ Barry Schwabsky, "Introduction. Painting in the Interrogative Form", en *Vitamin P. New Perspectives in Painting* (London: Phaidon, 2002), 10.

El foco puesto por Murakami en la cultura *otaku* japonesa, a través de las exposiciones que comisarió y de su obra, tuvieron un impacto en un espectro más amplio, y probablemente pusieron el foco en este mundo de la subcultura, anteriormente ignorado por las elites culturales japonesas. Quizá en este sentido debamos entender la participación de Japón en la Novena Internacional de Arquitectura, Bienal de Venecia, de 2004.³⁰⁷ La novena edición de esta exposición internacional de arquitectura contó con la participación de numerosos arquitectos japoneses, algunos de los cuales obtuvieron importantes premios, como el estudio de arquitectura SANAA (Sejima Kazuyo y Nishizawa Ryue) que obtuvieron el León de Oro por su trabajo; Endo Shuei, que obtuvo un premio especial. También participaron Ando Tadao, Tange Kenzo, Ban Shigeru o Isozaki Arata.³⁰⁸

El pabellón japonés estuvo dedicado al impacto que la cultura *otaku* ha tenido en el desarrollo urbano y la atmósfera cultural en Japón, partiendo de la habitación, ese espacio/universo en el que habita el *otaku*, cómo esta concepción del espacio ha podido afectar la planificación urbana. En concreto cómo la cultura y personalidad *otaku* pudieron contribuir al desarrollo de un barrio específico de Tokio, Akihabara. Entre los participantes en este pabellón, vemos a la empresa Kaiyodo Co. Ltd., una de las empresas más importantes en la fabricación de las figuritas que coleccionan los *otaku*, y que, como ya ha sido mencionado, ha colaborado con Murakami Takashi en algunos de sus proyectos escultóricos.³⁰⁹ El comisario fue Morikawa Kaichirô, quien en 2005 participaría en el catálogo de la exposición comisariada por *Murakami Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*.

³⁰⁷ Celebrada en el Arsenal y los Giardini de Venecia entre el 12 de septiembre y el 7 de noviembre de 2004.

³⁰⁸ "Arts and Cultural Exchange. International Exhibition Participation Program. Venice Biennale. International Architecture Exhibition", Japan Foundation, último acceso 9 de febrero de 2015, <http://www.jpff.go.jp/venezia-biennale/arc/e/index.html>.

³⁰⁹ *Ibid.*

Capítulo 6: Tercera fase del proyecto *Superflat*: *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005)

En el año 2005, Murakami Takashi comisarió la última exposición colectiva del proyecto *Superflat*, titulada *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, que pudo verse en la ciudad de Nueva York y con la que el artista culminaba su definición del movimiento que había comenzado a definir a principios de la década. Con esta exposición Murakami hacía una clara reivindicación de la cultura

Imagen 105. Murakami Takashi, *Eco Eco Rangers Earth Force* (2005).

contemporánea popular de Japón como una manifestación auténticamente japonesa, a pesar de la ineludible influencia occidental. En este sentido, se puede encuadrar esta exposición dentro de un discurso de orientalismo reverso. Frente a la complejidad, peculiaridad o incluso exotismo de algunas de estas manifestaciones para ojos occidentales, Murakami pretendía hacer un análisis concienzudo y casi didáctico de estas cuestiones, para hacer estas manifestaciones comprensibles al público occidental. Tanto en esta exposición, como en el catálogo que la acompañó, Murakami ponía el foco de una manera ya totalmente clara y evidente sobre cuestiones que había abordado con anterioridad, en su mayoría relacionadas con la compleja identidad cultural japonesa de posguerra: los conceptos de *otaku* y *kawaii* como resultado de la dominación norteamericana tras la guerra mundial, la pervivencia de las imágenes de destrucción de la Segunda Guerra Mundial y la sensación de impotencia propiciada por los años de ocupación norteamericana que, según el artista, han dominado a la sociedad japonesa desde el final de la Segunda Guerra Mundial, etc. También quedaba muy evidente el carácter victimista que ha adoptado Murakami con su teoría, poniéndose en línea con posiciones nacionalistas existentes en Japón. Es de especial interés que esta visión del Japón como víctima fuera presentada de una forma tan espectacular en la ciudad de Nueva York en el año que representaba el 60 aniversario del final de la contienda mundial, y por tanto, el 60 aniversario del lanzamiento de las bombas atómicas Japón.

6.1 La exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*

La exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* fue organizada por la Japan Society (Nueva York) y estaba formada no sólo por las obras expuestas en la sede de esta institución, sino que la propia ciudad de Nueva York se vio inundada por una serie de obras instaladas en distintos lugares públicos de la ciudad y en su sistema de transporte público.¹

La exposición fue organizada junto con el Public Art Fund, la organización centrada en la instalación de obras de arte en lugares emblemáticos de la ciudad de Nueva York, sacando el arte del espacio de la galería y del museo, y con la que Murakami ya había colaborado con anterioridad. En el caso de *Little Boy*, durante el período que duró esta exposición (8 de abril-24 de julio de 2005), se mostraron varias instalaciones en distintos espacios públicos. Al igual que había hecho el artista para su exposición *Superflat* en el Los Angeles Museum of Contemporary Art, el exterior del edificio de la Japan Society fue cubierto por un enorme cartel diseñado por el propio Murakami.² Además, las artistas Ban Chinatsu y Aoshima Chiho mostraron obras creadas específicamente para la exposición, expuestas en distintos emplazamientos de la ciudad de Nueva York.

Ban Chinatsu creó una instalación para Central Park, titulada *V W X Yellow Elephant Underwear / H I J Kiddy Elephant*, que consistía en dos esculturas representando a dos elefantes con pañales, con un exagerado carácter *kawaii*, e infantil, representando un universo personal de la artista, en esta su primera obra escultórica.³

Imagen 106. Ban Chinatsu, *V W X Yellow Elephant Underwear / H I J Kiddy Elephant Underwear*. Vista de instalación (2005).

Imagen 107. Aoshima Chiho, *City Glow and Paradise*. Vista de instalación (2005).

¹ "Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture", Japan Society, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture.

² "Takashi Murakami. Little Boy. Eco Eco Rangers Earth Force", Public Art Fund, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5621_little_boy_-_murakami.

³ Instalada en la Doris C. Freeman Plaza, a la altura de la Quinta Avenida con la calle 60, entre el 8 de abril y el 29 de agosto. Ver: "Chinatsu Ban: Little Boy – V WX Yellow Elephant Underwear / HIJ Elephant Underwear", Public Art Fund, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5619_little_boy_-_ban.

Aoshima Chiho, otra de las artistas participantes en *Little Boy*, realizó dos obras que fueron instaladas en la estación Union Square de la red del metro de Nueva York. En ellos la artista creó unos paisajes fantásticos y coloridos, con una estética *manga*. La obra titulada *City Glow*, era una obra gráfica en la que rascacielos, de corte futurista, se transformaban en presencias vivas rodeadas de una fauna de aspecto tropical. En *Paradise*, se recreaba un mundo fantástico de hadas en un contexto natural. En la presentación de sus obras publicada en la página web de Public Art Fund se podía leer lo siguiente:

«Aoshima representa sus imágenes fantásticas con un estilo singular que integra sin interrupción la tradición antigua de los rollos pictóricos japoneses con la estética contemporánea del *manga*, el fenómeno pop de los libros de cómics y gráficos japoneses. Al igual que el *manga*, cuya temática es típicamente más oscura que sus homólogos cómics norteamericanos, las obras de Aoshima suelen estar llenas de imágenes apocalípticas o grotescas. Sus personajes se encuentran de una forma rutinaria en situaciones terribles y surreales, que superan con elegancia».⁴

Además de estas instalaciones, el metro de Nueva York se llenó de carteles anunciando la exposición, representando la obra de cuatro de los artistas participantes en *Little Boy*: Takano Aya, Aoshima Chiho, Kawashima Hideaki y Tsubaki Noboru. Se colocaron más de 1000 carteles, según la nota de prensa de la exposición, en el interior de las puertas de los vagones de metro.⁵ Con esta estrategia se logró que, durante el tiempo que duró la exposición, hubiera una explosión de cultura popular

japonesa por las calles de la ciudad, y que Nueva York fuera en cierto modo tomado por el mundo y la estética de la cultura popular japonesa. En palabras de Tom Eccles, director de Public

Imagen 108. Aoshima Chiho, *City Glow and Paradise*. Cartel del metro de Nueva York (2005).

⁴ «Chiho Aoshima. Little Boy -City Glow and Paradise», *Public Art Fund*, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5617_little_boy_-_aoshima: «Aoshima renders her fantastical imagery in a singular style that seamlessly integrates the age-old tradition of Japanese scroll painting with the contemporary aesthetics of manga, the pop phenomena of Japanese comic books and graphics. Like manga, whose subject matter is characteristically darker than its American cartoon counterparts, Aoshima's works are frequently full of apocalyptic or grotesque imagery. Her characters routinely find themselves in dire and surreal circumstances, which they endure gracefully».

⁵ «Aya Takano. A Night Walk. The Pink Moon Emerges», *The Public Art Fund*, último acceso 22 de junio de 2015 http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5622_little_boy_-_takano; «Noburu Tsubaki: Little Boy. Aesthetic Pollution», *Public Art Fund*, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5623_little_boy_-_tsubaki; «Hideaki Kawashima: Little Boy. Fire», *Public Art Fund*, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5620_little_boy_-_kawashima;

Art Fund: «Tomados en conjunto, estas obras sugieren un virus informativo que infecta la ciudad –un portal a través del cual toparse con *Little Boy* más allá de la exposición en la Japan Society».⁶ La presencia de estas obras en las calles de Nueva York podían actuar, según Eccles, como una suerte de presencia inquietante, precisamente por su dependencia en la cultura visual contemporánea japonesa, en una ciudad que «se esfuerza por ser el corazón» de la escena internacional.⁷ La alteridad, cultural y visual, que estas obras representaban en el contexto norteamericano podían, por tanto, cuestionar la supuesta universalidad del centro artístico.

Junto con las instalaciones e intervenciones de Ban Chinatsu y Aoshima Chiho, la exposición estuvo arropada por un programa cultural que se desarrolló a lo largo de toda la temporada, en el que por medio de diversas actividades se ofrecía una visión del «atractivo y la importancia global» de la cultura popular contemporánea japonesa.⁸ El título de este programa cultural era *Cool Japan: Otaku Strikes!*. Es interesante este título porque ayuda a situar este evento (y dentro de él, la exposición de Murakami como principal acontecimiento) dentro de la esfera del poder suave, o *soft power*, y la imagen de la cultura popular japonesa como un instrumento para la diplomacia cultural de Japón. Como ya se ha indicado en el primer capítulo, en el año 2002 Douglas McGray publicó un artículo en la revista *Foreign Policy*, titulado *Japan's Gross National Cool*, en el que reflexionaba sobre el poder de atracción que la cultura contemporánea popular estaba logrando ejercer en los mercados internacionales, y especialmente en Occidente, y sobre la capacidad que los gobiernos japoneses pudieran tener para capitalizar en sus propio beneficio esta moda por la cultura popular japonesa que se estaba extendiendo más allá de las fronteras niponas. Este artículo causó un gran impacto, y coincidiendo con esta publicación es cuando los sucesivos gobiernos japoneses comenzaron a promocionar el encanto y el atractivo de estas manifestaciones culturales que antes habían desdeñado y marginado de su diplomacia cultural, prefiriendo promocionar la cultura clásica japonesa. De hecho, el programa con el que en la actualidad la diplomacia cultural promociona la cultura japonesa se llama *Cool Japan*. Por lo tanto, por un lado, debemos situar el programa amplio diseñado por la Japan Society dentro del interés generado a raíz de la publicación de este artículo. No en vano, Douglas McGray, durante el año 2001, realizó una estancia en Japón gracias a una beca de la Japan Society (Media Fellowship) y el artículo *Japan's Gross National Cool* fue resultado de dicha estancia.⁹ Por otro lado, debemos situar este proyecto de Murakami también dentro de este fenómeno y del poder suave japonés: el artista, y la Japan Society, estaban capitalizando el atractivo y el interés por la cultura popular

⁶ Tom Eccles, "Murakami's Manhattan Project", en *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, ed. Murakami Takashi (New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005), 266: «Taken together, these works suggest an informational virus that infects the city –a portal through which to encounter Little Boy beyond the exhibition at Japan Society».

⁷ *Ibid.*, 267

⁸ Murakami, *Little Boy*, viii.

⁹ "Media Fellows. Recipients and Essays", Japan Society, último acceso 22 de junio de 2015, http://www.japansociety.org/page/programs/media_fellows/recipients

contemporánea japonesa en Estados Unidos, por medio de la articulación de un discurso expositivo que es presentado como una vía de acceso al entendimiento del Japón contemporáneo, a través de un aspecto particular, su cultura contemporánea popular; están capitalizando, a su vez, el atractivo e interés generado por el propio Murakami, que en cierta manera se convierte en embajador del poder suave japonés:

«abarcando una amplia exposición, una serie de instalaciones de arte público, y un completo libro, este proyecto presenta un panorama dinámico de la cultura contemporánea japonesa desde el singular punto de vista de Takashi Murakami, uno de los artistas más celebrados que están trabajando en la actualidad en el mundo».¹⁰

Vemos cómo la visión particular de Murakami es interpretada como una visión global del Japón contemporáneo, y por lo tanto, su proyecto se convierte en una herramienta para comprender Japón para un público occidental: «Creemos que *Little Boy* tendrá un impacto duradero en el modo en que Norteamérica entiende el arte y el pensamiento de Japón hoy, y el modo en que ese arte y el pensamiento está, a su vez, moldeando la cultura global».¹¹ Esta interpretación será en general adoptada, como se verá más adelante, en la recepción crítica de la exposición.

Vemos de nuevo aquí el *soft power* de Japón: la exposición puede ayudar no sólo a posicionar a Japón en el escenario global, sino a tener un impacto sobre él. Lo curioso es que la teoría presentada de una manera tan visual por Murakami, era la de presentar un Japón infantilizado, traumatizado y victimizado por la supeditación al poder norteamericano, justo en el 60º aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial.

Como ya se ha indicado, esta no era la primera vez que Murakami había colaborado con el Public Art Fund de Nueva York. En el año 2003 realizó una instalación en el emblemático Rockefeller Center, titulada *Double Helix*. Otro aspecto interesante a destacar es que el catálogo de la exposición fue publicado por la Japan Society de Nueva York en colaboración con Yale University Press, una prestigiosa editorial académica. De este modo, las teorías de Murakami parecían haber logrado el sello de credibilidad académica e intelectual, otorgando al artista un mayor prestigio en sus actividades paralelas a la creación artística.

Debemos prestar especial atención al título de la exposición elegido por el artista-comisario: *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*. En este título se establecen dos asociaciones relevantes para entender el proyecto expositivo de Murakami. Por un lado la asociación entre «Little Boy» y «exploding» y por otro lado la establecida entre “arts” y “subculture”.

¹⁰ Murakami, *Little Boy*, vi: «Encompassing a far-ranging exhibition, a series of public art installations, and this comprehensive book, this project presents a dynamic picture of contemporary Japanese culture from the unique perspective of Takashi Murakami, one of the most celebrated artists working anywhere in the world today».

¹¹ *Ibid.*, xi: «We believe Little Boy will have lasting impact on how America understands the art and thought of Japan today, and how that art and thought is in turn shaping global culture».

El término «explode» junto a las palabras «Little Boy» otorgaban un tono negativo a la exposición. Como ya se ha mencionado previamente, «Little Boy» fue el desgraciado nombre en código que recibió la bomba lanzada sobre Hiroshima por parte del ejército norteamericano. Por lo tanto, vemos en el título una alusión directa a uno de los hechos trágicos de la historia contemporánea japonesa, y que sin duda marcaron la configuración de la identidad japonesa contemporánea. Además, «Little Boy» podía remitir también a una frase pronunciada por el General MacArthur durante su discurso en el Senado de los Estados Unidos en el año 1951 en la que describió al pueblo japonés durante la Segunda Guerra Mundial como un niño de doce años, frase que causó una enorme indignación en Japón.¹² Otro episodio relacionado con este asunto, y que contribuye a dar más peso al argumento de Murakami, es una célebre fotografía tomada en el cuartel general de las Fuerzas Aliadas en Tokio tras el rendimiento de Japón, en la que aparecen juntos el General MacArthur junto el Emperador Hirohito, y este queda empujado frente a la figura del militar estadounidense.¹³ Por lo tanto, vemos ya en el título de la exposición una alusión a los dos argumentos que articulan el proyecto expositivo de Murakami: la pervivencia en la memoria colectiva japonesa del miedo a las bombas atómicas y el carácter infantil de muchos aspectos de la cultura japonesa contemporánea.

Imagen 109. Gaetano Faillace, *El general Douglas MacArthur y el emperador Hirohito* (septiembre de 1945, Tokio)

Por otro lado, es necesario mencionar que el término «explode» puede traducirse también como «dispararse» en el sentido de que algo incrementa súbita y exageradamente su número. El primer título que se barajó para la exposición, propuesto por Alexandra Munroe (quien entonces era la directora de la Japan Society) era «Japanese Pop Culture Explosion», que estaría en esta misma línea. Al cambiar el nombre e incorporar «Little Boy», el título adquirió unas connotaciones más negativas y oscuras. «The Arts of Japan's Exploding Subculture» hacía también especial alusión a la cada vez mayor presencia del arte y la cultura popular japonesa fuera de las propias fronteras de Japón, y en especial en Estados Unidos, donde tenía lugar la exposición y país en el que Murakami Takashi fraguó su carrera profesional.

En el título de la exposición destacaba también la asociación establecida entre «arte» y «subcultura», volviendo a poner el foco sobre uno de los argumentos principales de su teoría sobre *Superflat*, y que ya había sido abordada en las otras dos exposiciones del proyecto: la nivelación de categorías culturales. Con estas palabras en el subtítulo de la exposición Murakami afirmaba que todas las manifestaciones culturales incluidas en la exposición, y por extensión, las

¹² Arthur Lubow, "The Murakami Method", *The New York Times Magazine*, 3 de abril de 2005: 54.

¹³ Esta fotografía causó un enorme impacto en la sociedad japonesa, y diversos artistas contemporáneos la han empleado en algunas de sus obras, por ejemplo, Morimura Yasumasa o Yanagi Yukinori.

manifestaciones culturales de la cultura popular japonesa, debían ser consideradas como arte, es decir, no eran manifestaciones inferiores.

Es necesario hacer una reflexión sobre las connotaciones del término subcultura en Japón, que es un término cuyo significado no es exactamente equivalente al significado que tiene en Occidente. En Occidente, el término subcultura es definido como un movimiento de oposición o resistencia a la cultura oficial establecida. El pensamiento euro-americano suele interpretar los movimientos subculturales como posiciones marginales no normativas respecto de la cultura normativa. Sin embargo, en Japón, la subcultura no suele ser identificada tanto con un movimiento de resistencia, sino más como comunidades formadas en torno a las convenciones representacionales de un determinado medio cultural, ya sea manga, *anime*, *heavy metal*, etc.¹⁴ En el mismo catálogo de la exposición el crítico Sawaragi Noi, en una nota, hacía la siguiente reflexión:

«No existe un consenso general sobre la definición de “subcultura” en Japón. A pesar de que en Occidente, la subcultura es generalmente entendida como contracultura o cultura secundaria vis-a-vis “alta cultura”, en Japón, donde la alta cultura es menos dominante y menos autoritativa, la subcultura tiene una naturaleza menos desafiante y secundaria. En efecto, no hay nada “sub” sobre su presencia cultural: géneros de la subcultura como el manga, el *anime*, y los juegos disfrutaban de una mayor aceptación en la sociedad de la que disfrutaban las manifestaciones principales de la alta cultura, como por ejemplo las bellas artes y la literatura. Por lo tanto, creadores de manga, *anime* y juegos exitosos son celebridades nacionales, y son respetados desde cualquier estrato social. Por esta razón, a los creadores de la cultura *otaku* (que incluye el manga, el *anime* y los juegos) les disgusta la etiqueta de “subcultura”, que tiene la connotación de un estatus secundario. Para ellos, *sabukaru* (un apodo japonés de subcultura) es un término peyorativo que alude a los seguidores de la música rock y la moda importada desde Occidente de la generación anterior a la aparición de la cultura *otaku*. De hecho, visto desde el punto de vista del imperio de la cultura *otaku*, el “arte puro” – representado típicamente por las bellas artes – es un arte menor, y por lo tanto puede ser llamado perfectamente “subcultura”. En este sentido, no es correcto aplicar el término de “subcultura” al manga, el *anime* y los juegos».¹⁵

Al igual que en la exposición *Superflat, Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* contó con un amplio catálogo en el que el artista incluyó un extenso conjunto de imágenes con las que se buscaba apoyar visualmente las teorías planteadas por el artista en este proyecto expositivo, teorías que fueron expuestas por él mismo en dos textos incluidos en el catálogo titulados *Earth in My Window* y *Superflat Trilogy. Greetings, You Are Alive*. Además el catálogo incluía ensayos de importantes críticos, como Sawaragi Noi, Matsui Midori o Alexandra Munroe, quienes, como ya ha quedado reflejado en estas páginas, tuvieron un papel importante en la consolidación de la carrera de Murakami.

¹⁴ Anne McNight, “Frenchness and Transformation in Japanese Subculture, 1972-2004”, *Mechademia*, 5 (2010): 125.

¹⁵ Sawaragi Noi, “On the Battlefield of “Superflat”. Subculture and Art in Postwar Japan”, en *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, ed. Murakami Takashi (New York: Japan Society, 2005), 206, nota 1.

El catálogo está organizado en dos partes. La primera parte recoge el contenido expositivo de *Little Boy*. Murakami incluyó una sucesión de 33 referencias visuales, a modo de fichas catalográficas, que incluyen aspectos del Japón posterior a la Segunda Guerra Mundial y distintas manifestaciones de la cultura popular japonesa que, según Murakami, tuvieron un impacto en el imaginario colectivo japonés y en la configuración de la identidad japonesa tras la guerra mundial. Cada uno de los apartados del catálogo corresponde a las obras que podían verse en las salas de la *Japan Society*. En cada uno de los 33 apartados, Murakami Takashi aporta una explicación a modo de contextualización explicando la razón por la que fueron incluidos en la exposición. Esta sucesión de imágenes al inicio del catálogo constituye una poderosa argumentación visual con la que Murakami apuntala las hipótesis que, como comisario, planteaba en la exposición.

Por un lado, enumera una serie de manifestaciones culturales que, desde el final de la Guerra del Pacífico determinaron la configuración de la cultura popular japonesa y su eclosión en la subcultura *otaku*. Son todas manifestaciones culturales que ejercieron una gran influencia sobre la generación de japoneses nacidos en la década de 1960 y 1970. Junto a estas manifestaciones, el artista incluye a los artistas que participan en la exposición, la mayoría de ellos nacidos en la década de 1970, pero todos ellos fuertemente influidos enormemente por el mundo de la cultura popular, algunos de ellos reconocidos *otaku*. Todas estas manifestaciones culturales hacen referencia, de un modo u otro, a los siguientes conceptos: explosión, bomba atómica, ciencia ficción, infantilización, *anime* y manga, juguetes, consumismo, *marketing* y arte.

En las siguientes páginas se va a presentar y analizar la sucesión de estas entradas catalográficas, que Murakami presentó como láminas a color y normalmente a doble página, que venían acompañadas de un breve texto explicativo.

- **Okamoto Tarô: “¡El arte es una explosión!”.** (Lámina 1) Resulta muy interesante el hecho de que Murakami eligiera como primera figura a destacar, acompañada por dos grandes láminas la figura del artista Okamoto Tarô y su gran escultura *Torre del Sol*, que sirvió para articular la plaza central de la Exposición Mundial celebrada en Osaka, en 1970. No sólo eso, sino que se resaltaba la famosa frase de Okamoto «El arte es una explosión» (藝術は爆発だ!, *Geijutsu ha bakhatsu da!*) Como ya ha sido mencionado en el capítulo 2 de esta tesis, Okamoto fue un artista vanguardista, que tras estudiar en Europa, regresó a Japón donde trató de construir una estética japonesa basada en sus estudios de las culturas primitivas del archipiélago japonés, en concreto la cultura del período prehistórico Jômon (h. 10000-300 a.C). Para Murakami, Okamoto tuvo siempre presente la memoria del lanzamiento de las bombas nucleares sobre Hiroshima y Nagasaki. Para él, la frase «el arte es una explosión», ejemplificaba la filosofía del arte de Okamoto. Según palabras de Murakami: «para resolver el espinoso enigma de cómo vivir con el

recuerdo espantoso del holocausto nuclear de una manera que cualquiera lo pudiera entender, declaró audazmente “el arte es explosión”». ¹⁶ Es interesante que Murakami Takashi escogiera a Okamoto Tarô para iniciar la presentación visual de su hipótesis expositiva, ya que, como se explicó anteriormente, Okamoto se convirtió tras el final de la Segunda Guerra Mundial en el líder espiritual de los artistas progresistas que participaban en las exposiciones independientes organizadas por el periódico *Yomiuri*, conocidas como *Yomiuri Independant*, uno de los fenómenos artísticos de vanguardia más relevantes en el Japón de los años 50-60. Es también interesante que la primera imagen con la que se inicia su presentación sea una gran lámina representando el pabellón de la Exposición Mundial de Osaka’70 con la gran escultura de Okamoto en el centro, ya que Osaka’70 fue un evento muy importante para Japón a comienzos de la década de 1970, donde se trató de ofrecer una imagen del Japón tecnológico a la comunidad internacional, además de tratar de ofrecer una imagen positiva de la energía atómica, precisamente en el único país que ha sufrido el impacto devastador e inhumano de las bombas nucleares.

Imagen 110. Vista de instalación de la exposición *Little Boy. The Arts of Japan Exploding Subculture* (2005), con la reproducción de la obra de Okamoto Tarô *Torre del Sol*.

- DAICON IV. Película de animación inaugural de la Convención de Ciencia Ficción de Japón. (Lámina 2) Desde los años 60 tiene lugar en Japón la *Nihon SF Taikai*, o Convención de Ciencia Ficción de Japón. Este es un evento «por y para *otakus*», según palabras del propio Murakami, que empezó a celebrarse en un momento en que la cultura *otaku* aún no había florecido plenamente y antes de que el término *otaku* se pusiera de moda en Japón. La cultura *otaku* surge de los fans de la ciencia ficción, que desde la década de 1960 se reunían anualmente en esta convención, por lo que desde sus inicios la cultura *otaku* estuvo estrechamente ligada a la ciencia ficción. ¹⁷ Esta convención es de periodicidad anual y cada edición se celebra en una ciudad distinta. En función de la ciudad, el evento recibe un nombre. Las ediciones celebradas en Osaka son conocidas popularmente como DAICON. ¹⁸ En el catálogo de *Little Boy*, Murakami llamaba la atención sobre una breve película de animación creada para la inauguración de la

¹⁶ Murakami, *Little Boy*, 4: «To solve the thorny riddle of how to live with the nightmarish memory of nuclear holocaust in a way that anyone could understand, he boldly declared “Art is explosión”».

¹⁷ *Ibid.*, 10.

¹⁸ El nombre DAICON significa «Convención de Osaka». Está formado por el carácter 大 (*dai*) que es el primer carácter de la palabra Osaka (大阪), pero con una lectura distinta; por otro lado, «con» es una abreviatura de la palabra inglesa «convention». Además, se establece un juego con la palabra japonesa «daikon» (大根) que es un rábano japonés, muy típico en la cocina nipona.

cuarta edición de dicha convención, que tuvo lugar en el año 1983.¹⁹ Para Murakami esta película de 8 mm. es importante porque, a pesar de haber sido realizada por animadores *amateurs*, demostraba tener una altísima calidad técnica y artística. Los creadores de esta película, Okada Toshio, Takeda Yasuhiro, Anno Hideaki, Yanaga Hiroyuki y Akai Takami, formarían más tarde el estudio de animación Gainax, responsable de la producción de *Neon Genesis Evangelion*, una de las series más significativas de la cultura *otaku*. Además, Murakami llamaba la atención sobre el hecho de que en los últimos planos de esta película se representaba lo que claramente puede ser interpretado como el lanzamiento de una bomba atómica, seguido de imágenes de destrucción total, pero también de un renacimiento posterior, provocado por la intervención de la nave Daicon (con forma de rábano), que según Murakami, simbolizaba la cultura *otaku*.²⁰

- ***Time Bokan*, serie televisiva de animación. (Lámina 3)** *Time Bokan (La máquina del tiempo)* es una serie estrenada en la televisión japonesa en el año 1975 y que gozó de un gran éxito. De esta exposición Murakami resaltaba el hecho de que cada episodio finalizaba con la muerte de los villanos, que era representada por una nube en forma de calavera, que se asemejaba a la nube en forma de champiñón que se origina tras el lanzamiento de una bomba atómica. A pesar de morir en cada episodio, los niños sabían que los villanos reaparecerían, semana tras semana, en cada nuevo episodio.²¹ Por lo tanto, en esta serie de animación de marcado carácter cómico, la nube nuclear no tenía un carácter amenazador y se convirtió en una imagen recurrente para los niños japoneses que veían esta serie.

Imagen 111. Murakami Takashi, *Mushroom Bomb* (2001).

- **Murakami Takashi, *Time Bokan*. (Lámina 4)** En el año 2001 Murakami inició su serie *Time Bokan* inspirada directamente en el fotograma final de los episodios de la serie de animación del mismo nombre. Si en la serie televisiva, la nube estaba desprovista de cualquier connotación negativa, en su serie Murakami va un paso más allá al representarla con un marcado carácter *kawaii*. La relación visual era muy clara en el catálogo ya que en la página 13 aparecía una lámina, a página completa, representando la nube-calavera de la serie *Time Bokan*, y al pasar la página, en la número 15, aparecía una de las obras de la serie *Time Bokan* de Murakami, también a página completa, en la que sobre un fondo rosa fuxia destacaba la enorme calavera blanca, cuyos ojos estaban formados por dos guirnaldas de flores al estilo Murakami: muy monas, coloridas y felices.

¹⁹ Aunque la convención se venía desarrollando desde la década de los 60, la edición del año 1983 era la cuarta edición que tenía lugar en Osaka, de allí que se denominara DAICON IV.

²⁰ Murakami incorporaba algunos fotogramas de esta película en el catálogo de la exposición, en las páginas 6-9.

²¹ Murakami, *Little Boy*, 12.

En el catálogo se explicaba estas obras como una crítica del artista a un fenómeno muy habitual en Japón de dotar de un carácter *kawaii* a elementos que, de alguna forma u otra, remitían al pasado bélico. Se establecía un paralelismo entre esta obra, y otra obra de Murakami titulada *Randoseru Project*, que ya ha sido mencionada en páginas anteriores. Las mochilas escolares de *Randoseru Project*, y los colegiales que las portaban, eran el epítome de la monada, ignorando que estos objetos tenían un pasado oscuro ligado al imperialismo japonés: «Murakami de una forma mordaz retrata la confusa tendencia que la cultura japonesa tiene de encontrar mono un icono de guerra».²²

- **Champiñón nuclear. (Lámina 5)** En el catálogo *Little Boy*, el lector tras ver una representación de la nube nuclear de *Time Bokan*, tanto en la serie de *anime* como en la obra de Murakami Takashi, pasaba la página y se encontraba una fotografía a doble página de una nube nuclear real. El carácter *kawaii* y ficticio ya no estaba presente, y la imagen elegida por Murakami de una explosión nuclear absolutamente real, resultaba impactante por sus dimensiones y potencia. En el texto que acompañaba esta imagen Murakami abordaba de una forma directa y clara la naturaleza de este tipo de bombas, tanto las nucleares como las de hidrógeno. Ya no se trataba de una bomba de ficción, con un carácter amable e incluso lúdico, sino con la cruda realidad, tal como Murakami dejaba perfectamente claro en las palabras que acompañaban a esta imagen:

«la detonación de una bomba nuclear crea una gigante bola de fuego de unos 280 metros de diámetro, a una temperatura de unos cuantos millones de grados. Una colosal nube con forma de champiñón puede alzarse una altura que puede llegar a los 10.000 metros en la atmósfera. Desde su invención en la década de 1940, la bomba nuclear ha sido representada como un símbolo del terror en imágenes documentales, artísticas y populares por medio de la inmediatamente reconocible nube champiñón. (...) La fuerza destructiva absoluta de las armas nucleares, simbolizadas por la enorme nube champiñón, sobrepasa con creces la de las armas convencionales. No sólo el estallido de estas armas, con sus vientos que alcanzan los cientos de kilómetros hora, causan daños catastróficos, sino que también producen radiación térmica, ionizante y residual (precipitaciones radioactivas). Además de la muerte masiva, indiscriminada e instantánea, las armas nucleares pueden causar daños duraderos al causar enfermedades por radiación, mutaciones genéticas, y contaminación medioambiental».²³

²² *Ibid.*, 14: «Murakami self-mockingly portrays the confounding tendency of Japanese culture to find cuteness in an icon of war».

²³ *Ibid.*, 16: «The detonation of a nuclear bomb creates a gigantic fireball some 280 meters in diameter, at a temperatura of a few million degrees. A colossal mushroom cloud might arise as high as ten thousand meters into the atmosphere. Since its development in the 1940s, the nuclear bomb has been represented as a symbol of terror in documentary, popular, and artistic imagery by the instantly recognizable cloud. (...) The sheer destructive power of nuclear weapons, symbolized by the immense mushroom cloud, far exceeds that of conventional weaponry. Not only can the blasts of these weapons, with winds reaching several hundred kilometers per hour, cause catastrophic damage, but they also produce thermal, ionizing, and residual radiation (fallout). In addition to indiscriminate, instantaneous mass killing, nuclear weapons can do lasting harm by causing radiation sickness, genetic mutation, and environmental contamination».

La sucesión de imágenes presentada por Murakami planteaba la contradicción existente en la sociedad japonesa, que es la única que había sufrido estos efectos devastadores de una forma directa, pero que por otro lado había sido capaz de distanciarse de ello y ficcionalizar la destrucción nuclear dándole un carácter en ocasiones lúdico, *kawaii*, de ciencia ficción, o incluso infantil. Por otro lado, venía a recordar al público norteamericano que las bombas fueron arrojadas por el ejército norteamericano sobre la población indefensa de Hiroshima y Nagasaki, que sufrió todos los estragos descritos por Murakami en su texto. La fotografía elegida por Murakami no era nada inocente, ya que representaba el estallido de la bomba llamada «Bravo» en el Atolón de las Islas Bikini, (Islas Marshall, territorio de los Estados Unidos), en el año 1954. En ese lanzamiento, los tripulantes de una embarcación pesquera japonesa, el *Daigo Fukuryū Maru*, fue expuesta a la radiación. En las Islas Marshall el gobierno de los Estados Unidos realizó, durante los años de la Guerra Fría, numerosas pruebas atómicas, que generaron nubes radioactivas que llegaron a la costa japonesa, por lo que Japón había sufrido de nuevo los efectos de las armas nucleares, infligidas por el ejército norteamericano.

- **Hiroshima. (Lámina 6)** La destrucción masiva, despiadada e indiscriminada era la protagonista en la siguiente lámina. Tras la poderosa e impactante imagen de la explosión de una bomba atómica, el lector se encontraba con una reproducción, también a página completa, de las ruinas de Hiroshima tras el impacto nuclear, una imagen que se convirtió en símbolo de la barbarie nuclear y dónde, tras la recuperación de la ciudad, se construyó el Museo de la Paz. Las dos bombas atómicas lanzadas por los Estados Unidos sobre Hiroshima y Nagasaki recibieron los nombres de *Little Boy* y *Fat Man*. Los supervivientes las denominaron *Pikadon*, nombre que hacía referencia al intenso fogonazo de luz (*pika*) y al sonido de la explosión (*don*). Murakami reflexiona sobre cómo estas bombas dejaron una cicatriz permanente en la psique del pueblo japonés, más allá de la destrucción física provocada por las bombas. Para el artista, las culturas *kawaii* y *otaku* emergieron de este trauma colectivo en el Japón contemporáneo. La bomba que cayó sobre Hiroshima, *Little Boy* cayó:

«el 6 de agosto de 1945, a las 8:15 a.m. Little Boy explotó a 580 metros de altura sobre la ciudad portuaria occidental de Hiroshima, donde estaban situados el cuartel general de la Quinta División y otras instalaciones militares. La bomba liberó una cantidad de energía equivalente a aproximadamente 15 kilotones de dinamita TNT, emitiendo rayos térmicos y radiación, junto con las poderosas ráfagas de viento de la explosión. (...) Aproximadamente la mitad de la población dentro de un radio de 1,2 kilómetros desde la zona cero murieron ese día; de las 342.000 personas que se encontraban en la ciudad en ese momento, una estimación de 140.000 murieron de causas relacionadas con la bomba hacia el final del año- Mientras la población de Hiroshima se ha recuperado y se ha multiplicado exponencialmente más allá del nivel de su población anterior a 1945, muchas víctimas han sufrido de una manera continuada y han muerto por las consecuencias de la

explosión, incluyendo enfermedades como las cicatrices queloides, leucemia inducida por la radiación y cáncer de tiroides».²⁴

- **Godzilla. (Lámina 7)** Tras la imagen de destrucción nuclear en Hiroshima, Murakami nos presenta a Godzilla, uno de los monstruos más famosos de las películas de efectos especiales japonesas (*tokusatsu*), cuya primera aparición filmica data de 1954, apenas 10 años después del final de la Segunda Guerra Mundial. Godzilla, un reptil del período Jurásico es despertado por el impacto de una bomba de hidrógeno, que lo convierte en un monstruo gigante y feroz que destruye la ciudad de Tokio a cenizas. El monstruo, una metáfora de la bomba nuclear, representa para Murakami el trauma psicológico y físico del pueblo japonés tras los hechos de Hiroshima y Nagasaki. Las imágenes de destrucción de la primera película de *Godzilla*, indudablemente revivieron en la memoria de los japoneses las imágenes de destrucción de la guerra. Para el artista, el terror hacia el holocausto nuclear instalado en la psique colectiva del pueblo japonés, y manifestado en este monstruo de ciencia ficción, sería una constante en la creatividad de la cultura popular japonesa de las siguientes décadas, como queda reflejado en el propio catálogo de la exposición *Little Boy*.²⁵

Imagen 112. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando una lámina de pared reproduciendo el artículo 9 de la Constitución de Japón, detrás de unas figuras del monstruo Godzilla.

- **Artículo 9 de la Constitución Japonesa (1946). (Lámina 8)**

En la exposición *Little Boy* Murakami dispuso un enorme panel en el que, en blanco sobre fondo negro, aparecía escrito el Artículo 9 de la Constitución de Japón, que fue redactada por las fuerzas de ocupación norteamericanas, encabezadas por el General Douglas MacArthur y que

Imagen 113. Shoji Otomo, *Guía Anatómica de Monstruos*, 1967.

²⁴ *Ibid.*, 19: «on August 6, 1945, at 8:15 a.m. Little Boy exploded 580 meters above the western port city of Hiroshima, where the Fifth Divisional Headquarters and other military facilities were located. The bomb released an amount of energy equivalent to approximately fifteen kilotons of TNT gunpowder, emitting thermal rays and radiation in addition to the mighty winds of the blast. (...) About half the population within a radius of 1.2 kilometers from ground zero perished on that day; of the 342 thousand people present at the time in the city, an estimated 140 thousand died of bomb-related causes by the end of the year. While the population of Hiroshima has recovered and multiplied exponentially beyond its pre-1945 level, many victims have suffered continually and died from the aftereffects of radiation, including such ailments as keloid scars, radiation-induced leukemia, and thyroid cancer».

²⁵ *Ibid.*, 20.

fue promulgada el 3 de noviembre de 1946. Para el artista, este artículo ha tenido un impacto enorme tanto en la política como en la psique del pueblo japonés. En él, Japón renuncia a la guerra como un derecho soberano de la nación y al uso de la fuerza militar para solucionar disputas internacionales. La ocupación norteamericana y el Artículo 9 de la Constitución «infantilizaron» al pueblo japonés que se vio obligado a seguir la guía «adulta» de los Estados Unidos:

«no sería una exageración decir que la constitución hecha-en-Norteamérica impidió a la nación adoptar una posición agresiva, y forzó a los japoneses hacia una mentalidad de dependencia bajo la protección del poderío militar norteamericano. Fuera justa o injusta la posición norteamericana en ese momento, moldeó Japón en el papel de un «niño» obligado a seguir la guía del «adulto» norteamericano, y la nación obedeció voluntariamente».²⁶

- **Ultraman /Ultraseven, Shôji Ôtomo y Tohl Narita. (Lámina 9, 10 y 11).** Las siguientes entradas del catálogo se centraban en varios iconos del género de ciencia ficción japonés, creados en los años 60, y que marcaron la infancia de varias generaciones de japoneses, y en especial la de Murakami. Por un lado la serie *Ultra*, representada en la exposición por *Ultraman* y *Ultraseven*. Para Murakami estas series del género *tokusatsu* fueron decisivas en la transformación de la subcultura japonesa en la cultura *otaku*. Por otro lado, Shôji Ôtomo fue el creador de una extensa serie de láminas en las que explicaba la anatomía (inventada) de la mayoría de los monstruos que poblaban el mundo de la ciencia ficción japonesa. Criaturas como *Godzilla* o los monstruos de la serie *Ultra* aparecían representados en su obra *Guía Anatómica de Monstruos*, en cuyas láminas se explicaban con un afán casi «científico», las características de cada monstruo, explicando las distintas partes de su anatomía y los poderes que les caracterizaban. A través de estas láminas anatómicas, el mundo fantástico de la ciencia ficción adquirió un carácter más «real» para los niños japoneses. Para Murakami, quizá sea en esta obra donde se pueda situar el origen de la cultura *otaku*. En la exposición se incluyó una reproducción de una de las láminas anatómicas de Ôtomo en una gran lámina de pared. Finalmente, Tohl Narita, el diseñador responsable de los personajes de *Ultraman* y *Ultraseven*.²⁷

- **Juguetes antiguos japoneses y la colección Kitahara. (Láminas 12 y 13).** En la exposición Murakami incluyó numerosos ejemplos de juguetes antiguos japoneses, algunos de ellos pertenecientes a la importante colección de juguetes antiguos de Kitahara Teruhisa. Este tipo de juguetes, que empezó a fabricarse en los años de la posguerra, primero en latón y luego en otros

²⁶ *Ibid.*, 22: «it would not be an exaggeration to say that the American-made constitution prevented the nation from taking an aggressive stance, and forced the Japanese people into a mindset of dependency under the protection of America's military might. However just or unjust the American position may have been at the time, it cast Japan into the role of a "child" obliged to follow America's "adult" guidance, and the nation willingly complied»

²⁷ *Ibid.*, 24-30.

materiales más novedosos como el PVC, eran producidos en masa, y muchos de ellos representaban a los personajes más populares de los programas de televisión, o eran regalos promocionales de distintas empresas. Este tipo de figuritas son el antecedente de la moda de los juguetes que representan personajes, tan característico del Japón actual, a través de los cuales se manifiesta la cultura *kawaii* en su máximo esplendor. Además, Murakami resaltaba un aspecto importante de la labor de Kitahara Teruhisa en la colección y difusión de este tipo de juguetes: estas figuritas eran producidas en masa, además de no tener en sí un gran valor económico, por lo que podían ser compradas por cualquiera. Kitahara comenzó a coleccionar juguetes, que se pueden datar desde finales del siglo XIX hasta la época de posguerra en Japón, cuando nadie los valoraba. Ahora, estos juguetes se han convertido en objetos de coleccionista y por lo tanto se han revalorizado. Sin embargo, la labor de Kitahara no se limita sólo al coleccionismo, sino que también realiza una labor didáctica, publicando libros, dictando conferencias o saliendo en la televisión:

«Kitahara no es un mero especialista; ha adoptado de una manera eficaz el papel desempeñado por comisarios en museos e instituciones públicas, reuniendo y disseminando información al público. (...) El logro crucial de Kitahara ha sido el reconocimiento y la difusión del valor de estos objetos como artículos una vez compartidos significativamente por todos nosotros, y que compartimos hoy como un legado de nuestra cultura común».²⁸

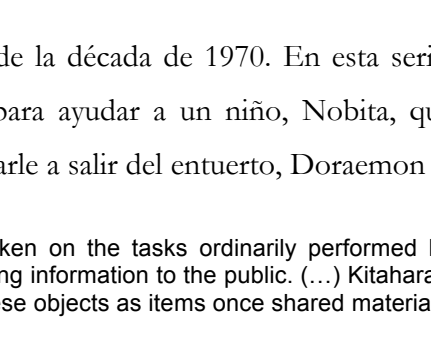
En cierto sentido, Murakami se está arrogando un papel similar al detectar el valor cultural compartido de la cultura *otaku*, dándole un reconocimiento que hasta ese momento no había tenido, además de actuar como comisario y divulgador de contenidos.

- **Doraemon (Lámina 14).** Doraemon es el famoso gato-robot, protagonista de una serie de manga y *anime*, desde la década de 1970. En esta serie, Doraemon es un gato-robot que viene del año 2112 para ayudar a un niño, Nobita, que siempre se mete en algún lío en cada episodio. Para ayudarle a salir del entuerto, Doraemon le

Imagen 114. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando juguetes de la Colección Kitahara Teruhisa, de los años 60 y 70



Imagen 115. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando *merchandising* de Doraemon.



²⁸ *Ibid.*, 32: «Kitahara is no mere connoisseur; he has effectively taken on the tasks ordinarily performed by curators at public museums and institutions, gathering and disseminating information to the public. (...) Kitahara's crucial achievement is his recognition and promotion of the value of these objects as items once shared materially by us all, and shared today as a legacy of our common culture».

proporciona algún artilugio tecnológico traído del futuro. Para Murakami este aspecto es un reflejo de la sociedad de consumo característica del Japón desde los 70, período en el que artículos de consumo doméstico, como las televisiones en color, las neveras o los aires acondicionados se generalizaron en todos los hogares japoneses.²⁹ Desde su creación, Doraemon es uno de los personajes de *manga* y *anime* infantil más populares y ubicuos. A pesar de que su autor murió en 1996, se siguen publicando sus aventuras en formato manga y *anime*, tanto en televisión como en película, además de publicarse numerosas antologías de sus historias. Además, *Doraemon* es comercializado en numerosos objetos de *merchandising*, como muñecos de peluche, llaveros, pins, etc. Este aspecto, junto con la marcada estética *kawaii* del personaje, suponen un claro antecedente y fuente de inspiración para Murakami en su estrategia en la creación y comercialización de sus característicos personajes, como Mr. Dob. Es en este sentido en el que debemos entender su inclusión en la exposición *Little Boy*. Además Murakami compara a Nobita con los japoneses de posguerra:

«es interesante comparar el Japón de posguerra con el indefenso Nobita, un perdedor adorable que siempre necesita ayuda. Siempre recurría a Doraemon, quien actuaba tanto como un amigo como su guardian. Al igual que muchas víctimas de acoso, Nobita alberga un deseo perverso por el poder debajo de su comportamiento amigable (aunque sus intentos de usar los artilugios de Doraemon en su propio beneficio siempre fracasan). Sin embargo, reflexionando ocasionalmente sobre su conducta, nunca pierde la actitud positiva sobre la vida. Cabría preguntarse si todo el mundo en Japón tiene un Nobita en su interior».³⁰

- Películas de ciencia ficción (*tokusatsu*) de la productora Tōhō. (Lámina 16). Tōhō es una productora japonesa especializada en películas denominadas *tokusatsu*, que incluyen los géneros de ciencia ficción, cine fantástico y de terror, y películas de monstruos. Por ejemplo, Tōhō fue la productora de la serie de películas sobre *Godzilla*. Las películas producidas en las décadas de 1950 y 1960 serían decisivas en la transformación del género de ciencia ficción en la cultura *otaku*. En muchas de sus películas, especialmente en las de monstruos, encontramos el tema de la radiación nuclear. Tal como explica Murakami, aunque durante los años 50 y 60 estas películas representaron un medio de entretenimiento como vía de escape, a la vez recordaban a los espectadores japoneses sobre el terrible pasado sufrido con las bombas de Hiroshima y Nagasaki.³¹

²⁹ *Ibid.*, 36.

³⁰ *Ibid.*, 36: «it is interesting to compare postwar Japan to the defenseless Nobita, a lovable loser who always needs help. He routinely turns to Doraemon, who serves both as friend and guardian to him. Like many victims of bullying, Nobita harbors a twisted desire for power beneath his genial demeanor (though his attempts to use Doraemon's gadgets for his own ends usually fail). Yet, reflecting occasionally on his conduct, he never loses his positive outlook on life. We may wonder if everyone in Japan has a Nobita inside»

³¹ *Ibid.*, 42.

- **Hello Kitty (Lámina 17).** *Hello Kitty* es el personaje *kawaii* por excelencia y el ejemplo más representativo de la cultura de consumo en Japón. Fue creada por la empresa Sanrio en 1974 y desde entonces ha servido para comercializar infinidad de productos que llevan a este personaje como parte de su diseño: productos de papelería, de higiene, electrodomésticos, alimentos etc., son comercializados no sólo por Sanrio sino por numerosas empresas con licencia. *Hello Kitty* no surgió de ningún manga o *anime*, sino que fue creada como objeto de consumo en un momento en el que la economía de consumo en Japón empezaba a despuntar. Quizá el rasgo que más la caracteriza sea su carácter adorable. El rostro de Hello Kitty fue diseñado sin boca, por lo que para Murakami, se convierte en un sujeto pasivo, al igual que, según la interpretación de Murakami, Japón se convirtió en un sujeto pasivo en su relación con los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial: «Sin una boca visible, Kitty permanece muda; sus extremidades excesivamente cortas le incapacitan para cualquier acción animada, sus simples rasgos en blanco le niegan cualquier muestra de emociones».³²

- **Akira. (Lámina 18).** Es la serie de *manga* creada por Ôtomo Katsuhiro en 1982, primero publicada semanalmente, luego como libro y adaptada a una película en 1988. La historia de Akira transcurre en el año 2019 en Neo Tokio, ciudad de nueva construcción tras la destrucción de Tokio durante la Tercera Guerra Mundial por la explosión de un nuevo tipo de bomba en el centro de la ciudad. Al final del *manga*, Tokio vuelve a ser destruida por una nueva explosión. En el catálogo *Little Boy*, Murakami centra la atención en la imagen de destrucción nuclear y dispone, a doble página, una de las viñetas del manga de Ôtomo Katsuhiro en el que la ciudad de Tokio recibe el impacto de una gran explosión que, visualmente, remite a la bomba atómica. Murakami vuelve a establecer una relación entre la historia narrada en este manga y el final de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación norteamericana: «por un sentido de justicia, los Estados Unidos trajeron la libertad y la democracia al país ocupado; pero, ¿fue esto en verdad un regalo?».³³

- **Ôshima Yûki (Lámina 20).** Ôshima es un diseñador de figuritas de plástico que representan personajes de manga y *anime*, y personajes de creación propia, y especialmente *bishôjo*, chicas impúberes, que son uno de los temas favoritos de los *otaku*. Para Murakami, Ôshima es una figura clave en la configuración de la cultura *otaku* porque pasó de crear figuras secundarias, es decir, figuras que reproducían personajes de manga y *anime*, a crear figuras primarias, es decir diseñadas por él, ampliando los límites de la creación de figuritas.³⁴

³² *Ibid.*, 44: «With no visible mouth, Kitty remains mute; her inordinately short limbs render her incapable of any lively action, and her blank, simple features deny her any emotional display».

³³ *Ibid.*, 48: «out of a sense of justice, the U.S. brought freedom and democracy to the occupied country; yet, was this really a gift?».

³⁴ *Ibid.*, 55.

- **Komatsuzaki Shigeru (1915-2001) (Lámina 26)** Shigeru Komatsuzaki fue un artista gráfico autor de *e-monogatari* o historias ilustradas, en revistas de posguerra dirigidas a un público infantil. A partir de la década de 1960 se especializó en historias de guerra que acompañaba con ilustraciones de barcos de guerra, aviones de combate o escenas de batallas, siempre muy detalladas. Sus obras fueron muy populares entre los niños, especialmente sus representaciones de la Guerra del Pacífico. Ejerció una notable influencia sobre numerosos autores de *manga* y novelistas.³⁵ Las escenas de batallas, con un estilo muy detallado, incluían representaciones de iconos del pasado militar imperialista japonés, como el acorazado *Yamato* o los aviones de combate japoneses. Estas imágenes, según Murakami, se hicieron muy populares porque fueron empleadas para decorar las cajas de cartón que contenían las figuras de modelismo que se hicieron muy populares entre los niños japoneses. Según el artista japonés, probablemente a generaciones anteriores estas imágenes les producirían temor por el recuerdo de la guerra, pero para los niños y más jóvenes, esto no formaba parte de sus experiencias vividas en el pasado, y podían imaginar y jugar sin límites con estas figuras de modelismo y los dibujos detallados de Komatsuzaki, que remitían directamente al pasado imperialista japonés y a los hechos bélicos de la Guerra del Pacífico.³⁶

Imagen 116. Sarah MacDougal de la serie *Love Hina Waterline*. Kit de montaje. Modelo Oshima Yuki.

Imagen 117. Shigeru Komatsuzaki, *The End of Battleship Yamato* (1979).

- ***Space Battleship Yamato, Mobile Suit Gundam* y *Neon Genesis Evangelion* (Láminas 27, 30 y 33).** *Space Battleship Yamato* es una serie de *anime* para televisión, que comenzó a televisarse en Japón en el año 1974-75, y de la que luego se hizo una película. Para Murakami, esta serie fue fundamental en la formación del movimiento *otaku*.³⁷ La película, estrenada en 1977, se convirtió en un hito en la historia de la animación japonesa, y fue fundamental para otras

³⁵ *Ibid.*, 66.

³⁶ *Ibid.*, 66.

³⁷ *Ibid.*, 70.

producciones de *anime* que se convertirían también en hitos, como *Mobile Suit Gundam* y *Neon Genesis Evangelion*. Además, *Space Battleship Yamato* ejerció una importante influencia sobre la secta religiosa Aum Shinrikyô (La Suprema Verdad Aum), que llegó a producir una película inspirada en *Space Battleship Yamato* como herramienta para la proselitización. Esta secta fue la que perpetró el atentado con gas sarín en el metro de Tokio en el año 1995. En el argumento de *Space Battleship Yamato* la radiación nuclear también fue un elemento importante del argumento.

Mobile Suit Gundam fue otra serie de animación de ciencia ficción de los años 70 clave, para Murakami, en la formación de la cultura *otaku*. Su primera emisión data de 1979-80, pero se hicieron varias secuelas. Además se traspasó a otros formatos como películas, videojuegos, manga o figuritas coleccionables. Fue muy influyente en la configuración del género de ciencia ficción en Japón y especialmente la temática de robots.

Finalmente *Neon Genesis Evangelion*, inicialmente una serie de animación de la que luego se realizaron dos películas. Esta serie fue producida en 1995-96 por el estudio de animación Gainax y dirigida por Hideaki Anno, quienes habían producido, como ya se ha mencionado, la película inaugural para la convención de ciencia ficción DAICON IV en 1983 cuando todavía eran un grupo de animadores *amateur*. *Neon Genesis Evangelion* enseguida se convirtió en una obra de culto para los *otaku*. Para Murakami esta obra es el momento cumbre de un linaje en la sucesión de hitos para la cultura *otaku*, desde *Godzilla*, pasando por *Ultraman*, *Space Battleship Yamato* y *Mobile Suit Gundam*.³⁸

- **Yuru chara. (Lámina 32).** Los *Yuru chara* o *Yurui kyarakutâ* son personajes creados para servir como mascotas para promocionar distintos aspectos de las regiones de Japón, como las especialidades típicas de cada zona, organizaciones o fiestas y acontecimientos. Su única función es la de promocionar y actuar de relaciones

públicas. En general son personajes sencillos, que transmiten un mensaje positivo, que despierta simpatía. Son extremadamente adorables, y su intención es la de causar simpatía y cercanía en el espectador. Su diseño encaja perfectamente en la estética *kawaii*.³⁹ Según Murakami estas figuras son «herramientas para las relaciones públicas, en un contexto regional», lo que los diferenciaba de la infinidad de personajes y caracteres, comercializados de diversas formas en Japón, y que surgían del manga, el

Imagen 118. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando personajes Yuru Chara.

³⁸ *Ibid.*, 88.

³⁹ *Ibid.*, 86.

anime, videojuegos, etc. Haciendo una referencia a Jun Miura, el autor de un libro sobre los *Yuru Chara*, Murakami situaba el origen de esta tradición tan característica en el Japón contemporáneo al animismo sintoísta del que derivaban un sinnúmero de dioses que habitaban cualquier elemento de la naturaleza.⁴⁰

En esta sucesión de iconos de la cultura popular contemporánea de Japón, Murakami insertó a los jóvenes artistas vinculados con su movimiento, y cuya obra estaba presente en la exposición *Little Boy: Mr.*, Aoshima Chiho, Katô Izumi, Ban Chinatsu, Yoshitomo Nara, Kawashima Hideaki, Yanobe Kenji, Takano Aya, Kunikata Mahomi y Tsubaki Noboru; cada uno con su respectiva entrada, en esta sucesión de láminas y textos explicativos articulada por Murakami. Es interesante destacar cómo Murakami no se incluye como artista en esta genealogía de la cultura *otaku* (tan solo incluye una de sus obras), pero indudablemente, su presencia planea sobre esta genealogía al ser él el autor y el teórico que articula todo este discurso. Él no necesita incluirse, ya que su papel de iniciador-teórico-mentor, en definitiva, máximo representante de este movimiento, ya se ha consolidado en el contexto artístico occidental.

Imagen 119. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando obra de Mr. (2005)

- **Mr. (n. 1969) (Lámina 15)**, que para Murakami Takashi personifica un verdadero *otaku* y que crea obras que representan plenamente la estética *lolicom*. Mr. no aprobó el examen de acceso a la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio, por lo que tuvo que estudiar Bellas Artes en una escuela menor, en la que no había prueba de acceso. Murakami resalta de este artista el que sea una persona que se sitúa al margen del sistema, lo que refuerza su identidad como *otaku*.

Imagen 120. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Izumi Katô.

- **Chiho Aoshima (n. 1974) (Lámina 19)**, no estudió Bellas Artes sino economía, aunque desde niña le gustaba pintar. Su producción artística se centra en el diseño de imágenes por ordenador, que luego suelen ser impresas en láminas a gran tamaño. Para

⁴⁰ *Ibid.*, 86.

Murakami el trabajo de Aoshima es un cruce entre el *manga* y la pintura tradicional sobre rollos. Los universos que crea en sus obras están dominados por la figura femenina.

- **Izumi Katô (n. 1969) (Lámina 21)**, siempre ha compaginado su actividad creadora con otros trabajos. Su obra, pictórica y escultórica, se caracteriza por la representación de unas criaturas primitivas, asemejándose a ídolos primitivos, aunque están carentes de cualquier connotación espiritual o mágica. Para Murakami Takashi representan el sentimiento de impotencia que caracteriza a la sociedad japonesa contemporánea: «en una época en la que nacen cada vez menos niños que serán el futuro, y los ancianos se han convertido en un segmento muy amplio de la sociedad, el futuro parece muy desalentador. Esta realidad es la que fundamenta la representación de la impotencia que hace Katô».⁴¹

- **Ban Chinatsu (n. 1973) (Lámina 22)**. Estudió pintura al óleo en la Escuela de Arte Tama, en Tokio. En su obra predomina la representación de la figura del elefante, en distintos tamaños y formatos, pero siempre tremendamente adorables. Según Murakami Takashi, la obra de Chinatsu Ban refleja una obsesión con lo *kawaii*.

- **Nara Yoshitomo (n. 1959) (Lámina 23)**. Estudió Bellas Artes en Japón y Alemania. Su característica iconografía infantil surge de su traumática experiencia en Colonia, motivada por su desconocimiento del alemán, que le hizo sentirse como un niño desamparado. La obra de Nara está

Imagen 121. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Nara Yoshitomo y Mr.

caracterizada por la representación de niños, que transmiten una variedad de sentimientos que fluctúan desde la inocencia, soledad, tristeza, amargura, violencia, agresividad, crueldad, nostalgia y alegría. Murakami resalta el hecho de que en Japón se haya producido un fenómeno interesante entre el artista y sus admiradores, que se comportan como fans, lo que le ha hecho adquirir un estatus casi de estrella de rock, y que su obra tenga una proyección más allá del mundo de las artes visuales, especialmente en un sector del público muy joven:

«(...) los jóvenes admiradores de Nara van en masa a sus exposiciones para comprar camisetas, muñecos de peluche, y otros objetos adornados con imágenes de sus niños,

⁴¹ *Ibid.*, 57: «in an era when fewer children are born to create the future and the elderly have become a large segment of society, the future appears bleak. This reality informs Katô's depiction of impotence».

que el propio Nara ha ayudado a producir comercialmente para satisfacer el apetito por todo lo que venga de Nara». ⁴²

- **Kawashima Hideaki (n. 1969) (Lámina 24).** Kawashima estudió Bellas Artes en la Universidad Zôkei, en Tokio. Tras licenciarse, pasó una temporada en el templo budista Enryakuji, en el Monte Hiei, sin embargo finalmente no se ordenó monje y volvió a su Nagoya natal para dedicarse profesionalmente a las artes visuales. Las obras más características de Kawashima muestran rostros incorpóreos, con unos enormes ojos y boca, y finos cabellos. Para

Murakami, los rostros pintados por Kawashima, con un carácter asexuado, parecen tener una capacidad clarividente, capaz de «adentrarse en la mente del espectador». Al igual que los niños de Nara Yoshitomo, muestran el lado más oscuro de la psique japonesa. Según Murakami, su carácter seductor se relaciona también con los retratos realizados por el pintor de posguerra Seiji Tôgô. ⁴³

Imagen 122. Kawashima Hideaki, Soak (2004)

- **Yanobe Kenji (n. 1965) (Lámina 25).** En la obra de este artista está muy presente el tema de la energía nuclear

y sus aspectos negativos, pero pasado por el filtro de la ciencia ficción y siempre dotado de un espíritu cómico. La energía nuclear ha representado una problemática siempre presente en su obra. Por un lado, la visión de dicha energía como una fuente de energía positiva,

Imagen 123. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Yanobe Kenji.

una visión que en Japón comenzó a articularse en la Expo'70 de Osaka, ciudad en la que nació Yanobe, por lo que dicha exposición es un importante recuerdo infantil. Por otro lado, el aspecto funesto de la energía nuclear, representada por las bombas atómicas, pero también por los accidentes en centrales nucleares, como Chernobil, y las consecuencias impercederas de la radiación. En su serie *Atom Suit Project*, reflexionaba sobre estas cuestiones, a partir de la elaboración de su propio traje de protección para un desastre nuclear, con el que paseó en el entorno de la central de Chernobil, en 1997, fotografiando todo el proceso. El drama de esa

⁴² *Ibid.*, 61: «Nara's young admirers flock to his exhibitions and purchase T-shirts, stuffed toys, and other items adorned with images of his children, which the artist himself has helped produce commercially to satisfy their appetites for anything Nara».

⁴³ *Ibid.*, 62.

realidad, quedaba en cierto modo compensado por la propia absurdidad del traje protector, que en muchos aspectos era heredero de la cultura de la ciencia ficción japonesa.⁴⁴

- **Kunikata Mahomi (n. 1979) (Lámina 27).** Es una auténtica *otaku* «aislada socialmente y estigmatizada» lo que afecta «la naturaleza fragmentaria e incompleta de sus obras». ⁴⁵ cuya aspiración de convertirse en autora de *manga* se vio frustrada, a pesar de lo cual, siguió realizando infinidad de dibujos inspirados en el *manga*. En su obra refleja sus complejos por sus aspiraciones frustradas, sus traumas personales (como su problema de sobrepeso) y su difícil situación familiar. Según el catálogo, Kunikata emergió de un programa didáctico diseñado por el propio Murakami «para revolucionar el arte japonés» en el año 2000, un evento en el que 54 aspirantes a artista tuvieron la oportunidad de mostrar su trabajo a Murakami, entre los que Kunikata Mahomi

Imagen 124. Mahomi Kunikata, *The Desk and Chair Are Too Small* (2004)

fue finalmente seleccionada. Es interesante el nombre de este evento: *Geijutsu Dôjô*.⁴⁶ *Geijutsu* significa arte, y *dôjô* es un término vinculado a las artes marciales referido al lugar en el que un maestro supervisa o ayuda a sus discípulos en la búsqueda de la perfección espiritual y técnica. Por lo que aquí, Murakami adoptaba el papel de maestro, casi espiritual, sobre estos jóvenes artistas. Además, establecía una conexión entre el arte y la cultura popular contemporánea con el Japón tradicional.

- **Takano Aya (n. 1976) (Lámina 28).** Estudió Teoría del Arte en la Escuela de Arte Tama. Es, además de artista, autora de *manga*, ilustradora y ensayista, y una especialista en ciencia ficción. En su producción está siempre muy presente en mundo de la ciencia ficción. Según Murakami, su obra es valorada de distinta manera en Japón que en Occidente. Según palabras de Murakami, en Japón es ampliamente reconocida como artista de *manga*, por sus ensayos e ilustraciones, mientras que en Europa es valorada de una forma más ortodoxa, , como artista visual, por sus pinturas y dibujos.⁴⁷

- **Tsubaki Noboru (n. 1953) (Lámina 29).** Este era el artista más mayor, de todos los seleccionados por Murakami. Tsubaki, quien se licenció en Bellas Artes en la Universidad de las Artes de la Ciudad de Kioto en 1976, había sido incluido en la exposición *Against Nature: Japanese*

⁴⁴ *Ibid.*, 65.

⁴⁵ *Ibid.*, 75.

⁴⁶ *Ibid.*, 75.

⁴⁷ *Ibid.*, 72.

Art in the Eighties, de la que se ha hablado con anterioridad, y que itineró por los Estados Unidos en 1989, teniendo un impacto sobre la percepción que en dicho país se tenía del arte contemporáneo hecho en Japón. Según Murakami, su obra presentada en dicha exposición:

«encarnaba su resistencia a las convenciones (para ese momento manidas) del minimalismo y el conceptualismo, así como al punto de vista occidental sobre la cultura japonesa como una serena meditación sobre la naturaleza, tal como era representado por la estética de *wabi y sabi*. Desde entonces, Tsubaki ha continuado explorando modos para investigar la realidad de la gente japonesa de posguerra».⁴⁸

Este primer apartado del catálogo, un ensayo visual, reproducía gran parte del material expuesto en las salas de la Japan Society. Sin embargo, si en este ensayo, Murakami proponía una sucesión lineal por medio de la cual articulaba su discurso sobre la cultura japonesa de posguerra y el sentimiento de inferioridad, en las salas de la exposición el material, ya fueran obras de arte, productos comerciales, réplicas, reproducciones de series de animación, etc. estaba dispuesto sin ningún orden aparente.

Murakami, en su labor de comisario, no dispuso los objetos de una forma ordenada siguiendo un discurso lineal, sino que buscó la contraposición visual de los distintos objetos allí incluidos. Por ejemplo, en la primera sala una vitrina albergaba multitud de objetos comerciales del universo *Hello Kitty*, en la pared contigua estaban colgadas varias obras firmadas por Takano Aya. Frente a esta pared, se disponía la reproducción a gran escala de varios personajes *yuru chara*, frente a una lámina representando el mapa de Japón indicando cuales eran las mascotas de cada región japonesa. En el centro de la sala, también a gran escala, se disponían varias reproducciones de robots sacados de la serie de animación *Mobile Suit Gundam*. En otra sala, frente a la obra *Time Bokan* de Murakami, el artista-comisario había dispuesto en la pared, en letras blancas sobre fondo negro, el texto del Capítulo Segundo del Artículo 9 de la Constitución de Japón, tanto el texto original en japonés como su traducción al inglés, en el que el país renuncia a la guerra. Frente a este texto, se encontraban varias reproducciones de plástico del monstruo *Godzilla* (reproducciones que databan desde el año 1954 al 2004)⁴⁹.

Imagen 125. Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Tsubaki Noboru

⁴⁸ *Ibid.*, 80: «embodied his resistance to the conventions (by then stale) of minimalism and conceptualism, as well as the West's stereotypical view of Japanese culture as a serene meditation on nature, as represented by the aesthetics of *wabi and sabi*. Since then, Tsubaki has continued to explore ways of investigating the reality of the postwar Japanese people».

⁴⁹ Ryan Holmberg, "Little Boy", *ArtForum* 44, n° 1 (septiembre 2005): 298-299.

Una vez finalizada esta presentación de la cultura contemporánea popular de Japón, casi como una enciclopedia visual, el catálogo era completado por una serie de ensayos que completaban los planteamientos introducidos en esta primera sección. Además de dos textos escritos por el propio Murakami, se incluían textos de especialistas que, de algún modo u otro, habían contribuido en años anteriores a la consolidación de la figura de Murakami en la escena internacional del arte; nombres como Sawaragi Noi, Toshio Okada, Matsui Midori, Alexandra Munroe, Tom Eccles, Katy Siegel, Matsui Midori o Tomii Reiko.

Uno de los principales objetivos de Murakami con esta exposición era la de presentar la cultura contemporánea popular japonesa como algo intrínseca y auténticamente japonés, ante un público principalmente occidental. Así quedaba reflejado en uno de los capítulos de la segunda parte del catálogo, que era una conversación sobre la cultura *otaku* entre Murakami, Okada Toshio y Morikawa Kaichirô. En la pregunta inicial de Murakami se podía leer: «Después de que Japón experimentara la derrota en la Segunda Guerra Mundial, nació un fenómeno distintivo, que gradualmente ha degenerado hacia una cultura excepcionalmente japonesa».⁵⁰ Sin embargo, esta manifestación cultural no era compartida ni entendida por todo el espectro de la sociedad japonesa, especialmente en los últimos años en los que los gustos de los *otaku* habían degenerado hacia intereses muy cuestionables, hacia el género *bishojô*, o de mujeres bellas, o el género *ruricon* (complejo lolita), enfocados a un público principalmente masculino.⁵¹ Para Okada existían distintos tipos de *otaku*, según sus gustos e intereses y existía una diferencia generacional, entre los primeros *otaku*, más interesados en la ciencia ficción, y una nueva generación de *otaku* más inclinados hacia otros géneros relacionados con sus obsesiones sexuales, muy reprobables socialmente (y probablemente muy difíciles de entender en el contexto de una exposición de arte en un contexto occidental).⁵²

Otra idea interesante que formula Murakami en esta conversación es la de establecer unas semejanzas entre la cultura *otaku* y el mundo del arte contemporáneo, en cuanto a que es un mundo cerrado, en el que para ser aceptado en él es necesario conocer su historia. También con el Pop Art, en el que se pueden percibir diferencias generacionales.⁵³

Los dos textos escritos por Murakami fueron: *Earth in My Window* y *Superflat Trilogy. Greetings, You are Alive*, en los que ahondaba en las ideas apuntadas anteriormente y donde reflexionaba sobre los males del Japón de principios del siglo XXI, del que da una visión un tanto negativa. En esta última entrega del proyecto *Superflat*, el tono general, que en las anteriores

⁵⁰ Murakami, Takashi, Toshio Okada, y Kaichirô Morikawa, "Otaku Talk", en Murakami Takashi, ed., *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* (New York; New Haven; London: Japan Society; Yale University Press, 2005), 165: «After Japan experienced defeat in World War II, it gave birth to a distinctive phenomenon, which has gradually degenerated into a uniquely Japanese culture».

⁵¹ Frederik L. Schodt, *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga* (Berkeley: Stone Bridge Press, 1996), 37.

⁵² Murakami, Okada y Morikawa, "Otaku Talk", 177.

⁵³ *Ibid.*, 169.

exposiciones era más lúdico, se torna un tanto oscuro y negativo. En esta exposición Murakami ahonda en los conceptos de *otaku* y *kawaii* que, según él son imprescindibles para entender el Japón contemporáneo. En el ensayo *Earth in My Window* Murakami ahonda más en la genealogía de la cultura *otaku*, ofreciendo una explicación más detallada de algunas de las manifestaciones culturales introducidas en la primera parte del catálogo. Murakami ofrece su interpretación del Japón posterior a la derrota en la Segunda Guerra Mundial enfatizando dos hechos fundamentales en la configuración de la identidad del pueblo japonés. Por un lado, la memoria indeleble del lanzamiento de las bombas atómicas y la destrucción humana y material experimentada en Hiroshima y Nagasaki. Por otro lado, la ocupación norteamericana del archipiélago japonés hasta el año 1952. Durante este período, el país fue guiado por los Estados Unidos en su reconstrucción como una nación democrática. Estos dos hitos históricos, según la definición de Murakami, tuvieron un papel decisivo en la configuración de las dos categorías culturales de *otaku* y *kawaii*, características del Japón contemporáneo y que empezaron a configurarse en la década de 1960. El resultado de estos dos acontecimientos convirtieron a Japón, según el artista, en un país traumatizado e infantilizado.

Tras la destrucción y humillación experimentada por el país durante la Guerra del Pacífico, Japón fue reconducida hacia la democracia y hacia el establecimiento de una economía capitalista por los Estados Unidos, quienes establecieron un gobierno de ocupación liderado por el General MacArthur. Este gobierno de ocupación redactó la Constitución, que buscaba alejar a Japón de su pasado imperialista y militarista. Los primeros años tras la guerra fueron de extrema pobreza para el pueblo japonés, que hacía enormes esfuerzos por reconstruir el país desde la devastación producida por la guerra. Fueron unos años de penurias y de ocupación (militar, política, económica, cultural) en la que los Estados Unidos ejercieron una notable influencia en la consolidación de este nuevo Japón, que resurgiría de sus cenizas y experimentaría en las siguientes décadas un crecimiento económico desmesurado. En estos años, Japón tuvo que enfrentarse a la experiencia traumática de la guerra y las bombas atómicas, que permanecieron como una presencia constante en la memoria colectiva, pero también a la humillación experimentada por la derrota y por el malestar sentido hacia un gobierno que les había arrastrado a la contienda y posterior derrota. Aunque a partir de los años 50 la recuperación era un hecho evidente, en la memoria de los japoneses estaban grabadas como una mancha indeleble las penurias de la guerra y los primeros años de la posguerra.

«Sentimos una permanente sensación de justa indignación por el uso de las bombas atómicas empleadas para provocar el fin de la Guerra del Pacífico. Dirigimos golpes bajos al gobierno japonés, que situó a Japón en ese escenario final y posteriormente ocultó la verdad sobre los efectos de las bombas. Sentimos emociones complejas hacia los americanos que asestaron el terror de la aniquilación nuclear sobre Japón. Junto a esto, se encuentra nuestra propia rabia cobarde por permitir el control de los medios como un mal necesario. Todo esto hierve lentamente en la conciencia japonesa como un dogma

carente de dirección. Cuando estos contextos emergieron, el mensaje llegó a su audiencia bajo la forma de la programación infantil; como la realidad fue retratada a través del *anime*, Japón descubrió finalmente el respeto por sus creadores». ⁵⁴

Japón evolucionó hacia un estado moderno y democrático de la mano de los Estados Unidos, lo que infundió un sentimiento general de infantilización: el hermano mayor guiaba al hermano pequeño por el camino correcto, anulando el sentido de identidad propio del país: «Nuestro alivio por dejar detrás definitivamente el trauma de la guerra fue breve, ya que enseguida debimos hacer frente a nuestra inhabilidad de concebir un futuro independiente. Japón se encuentra ahora enredado en la búsqueda de lo que significa tener una identidad». ⁵⁵

Pero el crecimiento económico y la prosperidad experimentada por el país también tienen su lado oscuro. Los japoneses nacidos en la década de 1960, como Murakami y como los miembros de la primera generación de *otaku*, nacieron en un momento en el que las penurias de la guerra habían quedado atrás y los japoneses empezaron a disfrutar del crecimiento económico y tecnológico que experimentaba Japón. Fueron los primeros en disfrutar del flujo de información, uniformador, que ofrecía la televisión. Según Murakami, el bombardeo de imágenes e información sirvió para dejar a un lado la realidad del pasado todavía reciente de Japón, dotando de ambigüedad la responsabilidad de Japón o la ambigüedad de tener unas Fuerzas de Autodefensa a pesar de que la Constitución prohibía la formación de un ejército:

«Profundamente influidos por el medio de la televisión en el albor de la era de la televisión, hemos sido etiquetados “La generación de la tele”. La transición de blanco y negro a color, el asesinato de JFK, la Guerra de Vietnam, el aterrizaje en la Luna, y el metraje de archivo de la Segunda Guerra Mundial: hemos sido inundados por estas imágenes. Y nos hemos preguntado, ¿por qué Japón tiene un cuerpo militar si hemos abandonado la guerra? La razón permanecía en el limbo. Porque cualquier niño, viendo ese metraje de archivo, debe haber preguntado a sus padres: “¿Por qué perdimos la guerra? ¿Qué son las Fuerzas de Autodefensa? Nuestros padres habrían citado las bombas atómicas y las disparidades en el poder económico. Un cuerpo militar fundamentado en el subterfugio, padres atorados tratando de explicar las contradicciones entre la Constitución de la Paz y las Fuerzas de Autodefensa: todo en Japón es ambiguo. Nuestra generación se tragó su profunda frustración en la fisura que separaba la realidad y la información disponible en los medios, y se encontró dentro de nosotros. Esto creó

⁵⁴ Murakami Takashi, “Superflat Trilogy”, 123. “We feel an abiding sense of righteous indignation at the use of atomic bombs to bring the Pacific War to a close. We level cheap shots at the Japanese government, which placed Japan in that final scenario and then concealed the truth about the bombs’ effects. We feel complex emotions towards the Americans who thrust the terror of nuclear annihilation upon Japan. Added to this is our own cowardly rage for accepting media control as a necessary evil. All of this simmered in the Japanese consciousness as dogma without direction. When these contexts emerged, the message reached its audience in the guise of children’s programming; because reality was portrayed through anime, Japan finally discovered genuine respect for its creators”.

⁵⁵ *Ibid.*, 132: “Our relief at finally putting the trauma of the war behind us was brief, for we immediately were confronted by our inability to devise an independent future. Japan is now enmeshed in the search for what it means to have a self”.

nuestra obsesión patológica con la realidad y el realismo, a medida que tratábamos de identificar la fuente de nuestra frustración».⁵⁶

Como ha quedado evidente en el análisis del ensayo visual con que comenzaba el catálogo de la exposición, Murakami incluyó en *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* distintos ejemplos representativos de la cultura popular japonesa en los que es más que evidente la pervivencia de la memoria de las bombas nucleares, tanto las lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki como las pruebas de las bombas de hidrógeno hechas en las Islas Marshal, estableciendo la genealogía por la cual el género de ciencia ficción evolucionó en Japón en la cultura *otaku*: *Astro Boy*, *Ultra Man*, *Space Battleship Yamato*, *Mobile Suit Gundam*, *Neo Genesis* *Evangelion*. El desarrollo de la cultura *otaku* está estrechamente vinculada a la consolidación del género de la ciencia ficción en la cultura popular japonesa desde los años 50, y al movimiento de los fans de este género que, para Murakami, acabaron deviniendo en los *otaku* de los años 70 en adelante.

Por otro lado, la ocupación norteamericana acabó generando una infantilización de Japón, su cultura y sus gentes, lo que quedaba perfectamente reflejado, según las tesis de Murakami, en la cultura *kawaii*, que domina todos los aspectos de la sociedad japonesa contemporánea, y que en la exposición quedaba reflejada en la genealogía representada por los juguetes *vintage*, Hello Kitty, Doraemon y los Yuru Chara. Es necesario destacar que, a pesar de esta infantilización a la que hace referencia Murakami, y a la presencia constante de la estética *kawaii* en Japón, el país es, sin embargo, uno de los países con una población más envejecida y con una tasa de natalidad muy baja.

Murakami establece un presente y un futuro incierto para Japón: «Puede que Japón sea el futuro del mundo. Y ahora, Japón es *Superflat*. Desde costumbres sociales al arte y la cultura, todo es super-bidimensional».⁵⁷

Realmente Murakami en esta exposición estaba ofreciendo una visión bastante negativa de su cultura, pero también era un discurso reivindicativo, frente a la occidentalización experimentada desde los años de la posguerra. Además, estaba presentando en suelo norteamericano una visión de Japón como víctima, obviando las responsabilidades de Japón por los actos cometidos por el ejército japonés durante la Segunda Guerra Mundial, y lo estaba

⁵⁶ *Ibid.*, 125-126: "Deeply influenced by TV media at the dawn of the TV age, we have been dubbed "The TV generation". The transition from black and white to color, JFK's assassination, the Vietnam War, the moon landing, and archival footage of World War II: we've been deluged by these images. And we've wondered, why does Japan have a military if we've abandoned war? The reason remained in limbo. Because any child, seeing that archival footage, must have asked his parents, "Why did we lose the war?" "What are the Self Defense Forces" Our parents would have cited the atomic bombs and disparities in economic power. A military based on equivocation, parents stuck trying to explain the contradictions between the Peace Constitution and the Self Defense Forces: everything in Japan is ambiguous. Our generation swallowed its profound frustration at the rift between reality and the information available in the media, and it festered inside us. This created our pathological obsession with reality and realism, as we attempted to identify the source of our frustration".

⁵⁷ *Ibid.*, 100: «Japan may be the future of the world. And now, Japan is *Superflat*. From social mores to art and culture, everything is super two-dimensional».

haciendo en Estados Unidos, el país que asestó el devastador golpe final en la guerra. Esto sin duda demuestra una actitud bastante audaz por parte del artista japonés. En ningún momento, en los textos escritos por Murakami, vemos ninguna referencia directa a las responsabilidades japonesas durante los años de la guerra, ni referencias a las atrocidades cometidas por el ejército japonés, ni una referencia al reconocimiento de esas responsabilidades.

En el ensayo titulado *Superflat Trilogy. Greetings, you are a live*, Murakami Takashi resume su proyecto *Superflat*, del que la exposición *Little Boy* era la última entrega, y que se había articulado entorno a las exposiciones comisariadas por Murakami y a las publicaciones acompañantes. El artista resumía así su propósito, una vez finalizado el proyecto:

«El proyecto completo comenzó con una simple pregunta: “¿Qué es arte?”, ¿Qué conceptos o puntos de vista guían verdaderamente una investigación sobre el significado del arte en Japón? La búsqueda de respuestas a esta pregunta fue la misión que subyacía en el Proyecto *Superflat*. Mi investigación acerca de la verdadera naturaleza del arte en Japón ha sido coordinada en torno a dos ejes. En un eje vertical de tiempo, he ido hacia atrás para explorar la historia del arte japonés; en un eje horizontal, he cartografiado una matriz formada por el manga, la animación, la moda, la música, y cualquier cosa que estuviera teniendo lugar en el mundo creativo».⁵⁸

En este ensayo Murakami recoge unas palabras del crítico Sawaragi Noi en el que resume la importancia de *Superflat*, y su manifiesto, en el hecho de que en realidad su propósito no era manifestar que Japón era capaz de realizar obras de arte (arte elevado) igual al occidental, sino reivindicar el arte hecho en Japón como algo específico y propio, que en el caso de la visión de Murakami estaba estrechamente ligado al mundo de la cultura contemporánea popular, y defenderlo con orgullo. (No se debe olvidar que en Japón coexisten otras tendencias artísticas, no todo el arte es un arte inspirado en el mundo de la cultura popular). Para Sawaragi, Murakami, con su proyecto había intentado cambiar el sistema de valor global del arte.⁵⁹ Es decir, *Superflat* era el intento de un artista de la periferia de cuestionar los discursos de poder impuestos desde el centro, para finalmente intentar cambiar ese sistema.

Esta interpretación está en línea con los argumentos presentados por Sawaragi en el capítulo escrito para el catálogo, *On the Battlefield of “Superflat”. Subculture and Art in Postwar Japan* donde se insistía en la idea de que *Superflat*, como manifestación del Neo Pop japonés, no debía de ser considerado como un Pop Art de segunda, una copia o derivación del original, sino que era el resultado de unos condicionantes específicos experimentados por el Japón contemporáneo, lo que lo hacía una manifestación singular:

⁵⁸ *Ibid.*, 151: «The whole project began with a simple question: “What is art?” What concepts or viewpoints would truly guide an inquiry into the meaning of art in Japan? The search for answers to this question was the underlying mission of the Superflat Project. My inquiry into the true nature of art in Japan has been coordinated along two axes. Along the vertical axis of time, I have gone back to explore Japanese art history; and along the horizontal axis of culture, I have charted a matrix of manga, animation, fashion, music, and anything happening now in the creative world».

⁵⁹ *Ibid.*, 159-160.

«el Neo Pop japonés es una forma de expresión artística distintivamente japonesa que data de la década de 1990, enraizada en la subcultura japonesa y perfectamente ejemplificada en la obra de Takashi Murakami. (...) Sin embargo, el Neo Pop japonés no es una mera apropiación de las imágenes de la subcultura –*anime*, *manga* y *tokusatsu* –por el mundo de las bellas artes. Esta interpretación tan simplista relega de una forma exagerada a este fenómeno japonés a una subcategoría del Pop Art, como su variante asiática. Espero que mi argumentación aquí ayude a clarificar el significado cultural y crítico del Neo Pop japonés y situarlo adecuadamente dentro del contexto histórico y social del Japón de posguerra».⁶⁰

Es decir, según la visión de Sawaragi, el Neo Pop japonés es una manifestación singular propia de la cultura contemporánea de Japón. Esta singularidad hace que sea difícilmente comprensible por un público no-japonés, y más concretamente occidental. Por ello, Murakami, máximo representante de este movimiento, se erige en una suerte de mediador cultural presentando la contextualización necesaria por medio de esta exposición (y todo su proyecto *Superflat*) para comprender la obra de los artistas pertenecientes a este movimiento, y en última instancia, su propia obra. De este modo, esa cultura tan específicamente japonesa, y por ende, en algún grado incomprensible para el público general occidental, puede tornarse menos enigmática y de este modo superar la, por otro lado habitual, estereotipación del arte de la periferia (en este caso el japonés) como un arte de imitación o un arte derivativo del lenguaje normativo que estaría representado por el arte occidental, según los discursos habituales de centro-periferia.

Sawaragi, en su capítulo, apuntalaba las teorías de Murakami explicadas en la primera parte del catálogo y en los capítulos escritos por el artista, de nuevo realizando un análisis del Japón de posguerra y desgranando cómo la cultura *otaku* es heredera de la cultura popular desarrollada en el Japón de posguerra, momento en el que el desenlace de la Guerra del Pacífico, la derrota de Japón, la destrucción de las bombas atómicas y la ocupación norteamericana, indudablemente fueron un elemento determinante y que, de una manera u otra, dejaron su huella en muchas de las películas o series de animación. Sawaragi hace una afirmación interesante: «(...) mientras que la subcultura de posguerra que proliferó a partir de la década de 1960 en adelante tomó su inspiración narrativa de la Guerra del Pacífico, el arte japonés de ese mismo período apenas abordó este tema».⁶¹

Sawaragi, como excepción, explicaba la existencia del género de pinturas de guerra (*sensō kiroku-ga*), por medio de las cuales, el gobierno japonés empleó a numerosos artistas para la

⁶⁰ Sawaragi Noi, "On the Battlefield of 'Superflat'", 187: «Japanese Neo Pop is a distinctively Japanese form of artistic expression dating from the 1990s, rooted in Japanese subculture and perfectly exemplified in the work of Takashi Murakami. (...) But Japanese Neo Pop is not a mere appropriation of the imagery of subculture –anime, manga, and tokusatsu –into the realm of fine art. Such a simplistic interpretation unduly consigns this Japanese phenomenon to a subcategory of Pop Art as its East Asian variation. I hope my discussion here will help clarify the cultural and critical meaning of Japanese Neo Pop and place it properly within the historical and social contexts of postwar Japan».

⁶¹ *Ibid.*, 197: «(...) while the postwar subculture that proliferated from the 1960s onward drew its narrative inspiration from the Pacific War, Japanese art from the same period rarely addressed this topic».

realización de pinturas que representaran escenas de la lucha del ejército japonés como propaganda política. Estas pinturas fueron confiscadas por el gobierno de ocupación norteamericano, y no fueron devueltas hasta 1970.⁶² Según Sawaragi, a excepción de estos cuadros, los artistas japoneses tras la derrota apartaron la temática de la Guerra del Pacífico del campo de las bellas artes, temática que fue, según palabras de Sawaragi, transplantada al mundo de la subcultura. Esta temática sería retomada de una forma clara y directa por los artistas pertenecientes al Neo Pop en la década de 1990, precisamente por la influencia que habían recibido de la cultura popular:

«(...) el Neo Pop japonés actual –ejemplificado en las obras de Takashi Murakami, Kenji Yanobe, Makoto Aida, Yukinori Yanagi y Katsushige Nakahashi –se basa totalmente en este linaje de imágenes que rodea la memoria de la guerra y de la pintura de guerra, y que experimentó lo que puede llamarse una hibridización *Superflat* desde el ámbito de las bellas artes, consistentes en pintura y escultura, a la subcultura, consistente en el manga, *anime* y *tokusatsu*».⁶³

Por lo tanto, para Sawaragi, la memoria de la guerra terminó confinada en el ámbito de la subcultura, y no en el de las bellas artes. Aunque Sawaragi realiza alguna alusión, de pasada, al pasado militarista japonés, tanto sus teorías como las de Murakami, pasan por alto el hecho de que el país no asumiera sus responsabilidades hacia naciones vecinas, que fueron invadidas por el ejército imperial japonés. Ambos ofrecen una interpretación de la historia de posguerra japonesa que sólo cuenta una parte de la historia, y que consolida esa imagen de Japón como víctima. Para Sawaragi, la ocupación norteamericana, la constitución impuesta sobre el pueblo japonés, y en especial el artículo 9, especialmente en el contexto de la Guerra Fría, cuando Japón se convirtió en una pieza clave para los Estados Unidos en el contexto geográfico asiático, consiguieron implantar en la sociedad japonesa una especie de «realidad imaginaria», en la que el pasado militar y los hechos de la Guerra del Pacífico consiguieron ser relegados a una posición a-histórica. Por ello, para generaciones posteriores como la de Murakami, ese pasado pudo enfocarse fácilmente desde el punto de vista de la ficción, y asuntos como los de las bombas atómicas, la radiación nuclear o los enfrentamientos bélicos fueron tratados con facilidad en los géneros de la subcultura, sin que esto supusiera un problema para los jóvenes de la única nación que ha sido víctima de la bomba atómica:

«Esto puede explicar porqué la subcultura japonesa a menudo se ha deleitado en una obsesiva debilidad por las armas militares, concentrándose con satisfacción en esta temática como una fantasía, mientras que no se hacía ninguna conexión con su importancia en cuestiones reales de historia y política. De acuerdo que la visión

⁶² *Ibid.*, 197.

⁶³ *Ibid.*, 200: «(...) today's Japanese Neo Pop –exemplified by the works of Takashi Murakami, Kenji Yanobe, Makoto Aida, Yukinori Yanagi, and Katsushige Nakahashi –is profoundly informed by this lineage of imagery that surrounds the memory of the war and of war record painting, and that underwent what may be called a Superflat crossover from the realm of high art, consisting of painting and sculpture, to subculture, consisting of manga, anime and tokusatsu».

presentada en la subcultura puede parecer extremadamente de derechas, nacionalista o militarista. Pero cuanto más fanáticos suenan, más vacío y más desconectado de la realidad están en realidad».⁶⁴

Para Sawaragi es precisamente este tratamiento del pasado japonés, que de una forma u otra, fue suprimido de la memoria de los japoneses para ser rescatado en forma de inspiración para la subcultura, lo que hace que el Neo Pop no pueda ser etiquetado como mera versión japonesa del Pop Art: «esencialmente, el Neo Pop japonés, tal y como está ejemplificado en la obra de Takashi Murakami, visualiza la distorsión histórica de Japón a los ojos del resto del mundo».⁶⁵

Esta idea de que Murakami, por medio de su proyecto *Superflat*, se propone cuestionar la imagen plenamente establecida en Occidente de que el arte contemporáneo japonés es un arte de imitación o derivativo del occidental, es también adoptada por Alexandra Munroe en su capítulo del catálogo.⁶⁶ En su capítulo Munroe analizaba la obra de los artistas incluidos en la exposición, contextualizándolos en las teorías planteadas por Murakami. Por un lado, la represión de la memoria sobre los sufrimientos de la Guerra del Pacífico ejemplificada por las referencias bélicas o nucleares; y por otro lado, la infantilización de la sociedad japonesa, resultado de la supeditación a los Estados Unidos tras la derrota y en el contexto de la Guerra Fría, reflejada en la estética *kawaii*, que siempre deja entrever en la obra de estos artistas un aire siniestro bajo la capa de las imágenes con ese carácter tan adorable.⁶⁷ En este texto Munroe volvía a plantear cuestiones que ya había abordado en la década de los noventa, en su análisis del arte japonés del siglo XX, y donde ya había destacado la obra de un joven Murakami.⁶⁸ Munroe sí que planteaba el problema de las responsabilidades de Japón sobre las atrocidades cometidas por el ejército imperial japonés, durante los años de escalada militarista imperial y la Guerra del Pacífico, responsabilidades que no habían sido asumidas durante los años de la posguerra, en la que, en el contexto de la Guerra Fría y el crecimiento económico japonés, la nación había asumido una ideología nacional, que la había sumido en una suerte de amnesia colectiva. Según esta ideología nacional asumida en general por el pueblo japonés, el imperialismo y militarismo japonés habían representado una aberración y una pérdida en la correcta dirección iniciada por la nación japonesa desde la era Meiji, en su proceso de modernización. Tras la derrota militar, los Estados

⁶⁴ *Ibid.*, 203-204: «This may explain why Japanese subculture has often revealed an obsessive fondness for military weaponry, engaging contently with this subject as fantasy while making no connection to its importance in the real-life issues of history and politics. Granted, the views presented in subculture may appear extremely rightwing, nationalistic, or militaristic. But the more fanatical they sound, the more vacant and further cut off from reality they actually are».

⁶⁵ *Ibid.*, 205: «In essence, Japanese Neo Pop, as exemplified by the works of Takashi Murakami among others, visualizes the historical distortion of Japan for the eyes of the whole world»

⁶⁶ Alexandra Munroe, "Introducing Little Boy", en *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, ed. Takashi Murakami (New York; New Haven; London: Japan Society; Yale University Press, 2005), 245.

⁶⁷ *Ibid.*, 250-252.

⁶⁸ Ver capítulo 2.

Unidos habían ayudado a liberar a Japón del totalitarismo y volver a encaminarlo en la dirección correcta, es decir, en la democratización, lo que volvió a encauzar a la nación japonesa en el camino del crecimiento económico. En este contexto, cualquier referencia a ese pasado militarista, a las responsabilidades de guerra, o a la culpabilidad del propio emperador, habían sido apartados de la memoria colectiva, convirtiéndose en un tema tabú, por miedo a que el pueblo japonés volviera a caer en los peligros del militarismo. Tras la muerte del emperador Showa, momento en el que surgen las tendencias del Neo Pop japonés, la represión de esta memoria colectiva comienza a liberarse en el debate público japonés. Es en este momento cuando, tal como menciona Munroe, las cuestiones relativas a las atrocidades cometidas por el ejército imperial japonés salen a la palestra, y cuando las naciones asiáticas que habían sufrido las agresiones japonesas comenzaron a demandar que Japón ofreciera un reconocimiento público de sus responsabilidades.⁶⁹

El último capítulo del catálogo, escrito por Katy Siegel, buscaba situar la obra de Murakami (y no la de sus artistas protegidos), en el contexto internacional del arte. Quizá en el contexto de tanta «japonesidad» presentada a un público occidental, los organizadores consideraron que había el riesgo de que la exposición, y las teorías allí presentadas, resultaran demasiado periféricas al contexto occidental, y por lo tanto, demasiado incomprensibles para el ámbito del arte. Había, en cierto modo, que asegurar al público occidental que las propuestas de Murakami, por muy imbricadas que estuvieran en el contexto histórico de posguerra de Japón, también podían ser entendidas desde el contexto (más familiar para el público occidental) del desarrollo del arte internacional (occidental) desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. En este sentido se entienden las palabras de A. Munroe presentando este último capítulo:

«para apelar a un público internacional amplio, consideramos necesario que el catálogo incluyera una interpretación más detallada de las producciones artísticas y comerciales de Murakami dentro de un contexto de la historia del arte y la cultura. (...) Uno de los objetivos de *Little Boy* es reunir aspectos de la identidad cultural japonesa tal como Murakami los ha visualizado, y los otros ensayos en el catálogo están escritos por autores japoneses en referencia a la historia del arte y la cultura de Japón. Para nivelar este punto de vista, los organizadores de la exposición decidieron incluir también una perspectiva histórica y global. Es nuestro deseo que este ensayo facilite una comprensión más amplia tanto de la exposición como de los otros ensayos en este volumen».⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, 254-255.

⁷⁰ Katy Siegel, "In the Air", en *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, ed. Takashi Murakami (New York; New Haven; London: Japan Society; Yale University Press, 2005), 268: «In order to appeal to a wide international audience, we felt it necessary for the catalogue to include a more detailed interpretation of Murakami's artistic and comercial productions within an international art historical and cultural context. (...) One of the goals of *Little Boy* is to piece together strands of Japanese cultural identity as Murakami has envisioned them, and the other essays in the catalogue are written by Japanese authors in reference to Japanese art and cultural history. To balance these views, the organizers of this exhibition chose to include a historical and global perspective as well. It is our wish that this essay will facilitate a wider understanding of both the exhibition and the other essays in this volumen».

K. Siegel situaba la obra de Murakami a partir de las tendencias desarrolladas en la historia del arte occidental, desde la aparición del Pop Art y su rechazo al Expresionismo Abstracto, hasta llegar al momento en el que Murakami comenzó su práctica artística de vanguardia. Según Siegel, realizar esta contextualización no implica asumir que la obra de Murakami, o la historia del arte japonés contemporáneo, sea un arte de imitación del arte norteamericano. Más bien, significa poner las propuestas de Murakami en el contexto de una serie de elementos que eran comunes en la condición contemporánea, a un nivel internacional: el capitalismo y la economía de mercado (la importancia de la producción en masa, el mundo del entretenimiento o el consumismo).⁷¹ En línea con lo expresado por Sawaragi también en el catálogo, según Siegel:

«(...) sería un error ver el “Pop de Tokio”, “el Neo Pop japonés” o el arte “Poku” (pop+otaku) como el de Murakami, como una simple extensión del arte Pop propio de la década de 1960, o de las apropiaciones post-Pop de Koons. Están todos relacionados, porque todos fueron producidos bajo las condiciones del capitalismo moderno, pero Murakami se diferencia de sus predecesores Pop por muchas razones, incluyendo las diferentes realidades de la posguerra japonesa y de Norteamérica».⁷²

Es en la última fase del proyecto *Superflat* cuando vemos más clara la adaptación de un discurso de orientalismo reverso al reivindicar la cultura contemporánea popular de Japón como una manifestación única y singular, auténticamente japonesa, y al adoptar Murakami, en su papel de comisario y teórico, el papel de intermediador cultural que facilita el entendimiento mutuo entre Japón y Occidente, que sino sería difícil.

Si en el año 2005 se produjo el final del proyecto *Superflat* con esta exposición en Nueva York, el mismo año Murakami publicó un libro en Japón en el que pretendía explicar el secreto de su éxito en la escena internacional del arte. El título de este libro era muy ilustrador de los principios que rigen la práctica artística de Murakami: *La teoría del entrepreneurship del arte*.⁷³ Indudablemente, la referencia al «arte como negocio» de Warhol era clara.

Como ha quedado reflejado en páginas anteriores, muchas de las iniciativas de Murakami tienen un carácter bilingüe japonés-inglés, lo que indica la intención del artista japonés de llegar a un público internacional. De hecho, el artista pone siempre un énfasis muy importante en las traducciones al inglés de sus textos, ya que considera que es habitual que los textos de catálogos de exposiciones realizadas en Japón se acompañen de traducciones al inglés de sus textos de muy

⁷¹ *Ibid.*, 275.

⁷² *Ibid.*, 275: «(...) it would be a mistake to see “Tokyo Pop”, “Japanese Neo Pop” or “Poku” (pop+otaku) art like that of Murakami as simply an extension of 1960s Pop proper, or Koons’ post-Pop appropriations. They are all related, because they were all produced under conditions of modern capitalism, but Murakami is different from his Pop predecessors for many reasons, including the different realities of postwar Japan and America».

⁷³ Murakami Takashi. *Geijutsu Kigyōron (La teoría del entrepreneurship de arte)*. (Tōkyō: Gentosha, 2005). Otras publicaciones de Murakami, posteriores a esta, y también dirigidas a un público japonés son titulada *La teoría de la lucha artística* (Tōkyō: Gentosha, 2010) y *Japón sin poder creativo* (Tōkyō: Kadokawa-Shoten, 2012).

mala calidad.⁷⁴ Sin embargo, esta texto fue publicado exclusivamente en japonés. Por lo tanto, no se puede considerar esta publicación como parte de la estrategia del artista japonés por incidir en el modo en que su obra es recibida e interpretada en Occidente. Más bien, hay que considerarla como parte de los esfuerzos de Murakami por incidir y transformar el mercado del arte contemporáneo en su tierra natal. En *La teoría del entrepreneurship del arte* Murakami pretendía desvelar las tácticas que le habían permitido triunfar en la escena internacional de arte, adoptando de una manera muy clara el papel de mentor, casi gurú, para los jóvenes artistas japoneses. Aunque en esta tesis se pone el foco en las tácticas desarrolladas por Murakami para consolidarse en Occidente, es necesario dedicar unas líneas a esta publicación, ya que en ella revelaba algunas de las cuestiones abordadas en esta tesis. Por ejemplo cómo, para posicionarse en la historia del arte (occidental) debía por un lado adecuarse a los discursos dominantes de la escena internacional del arte y a poner en evidencia de donde venía su arte, es decir conocer su propia identidad, ser consciente de la percepción occidental sobre Japón y aprovecharse de ella.⁷⁵ Sobre estas cuestiones ya había reflexionado el artista con anterioridad, por ejemplo en el catálogo de su exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio. También se recogían en este texto cuestiones que habían preocupado al artista desde el comienzo de su carrera, como la precaria situación del mercado del arte contemporáneo en Japón. Para poder superar esta situación, Murakami había desarrollado una estrategia puramente mercantil, afrontando su trabajo como un hombre de negocios, lo que le había permitido «vender sus obras por un billón de yenes». En esta obra, Murakami explicaba por tanto para un público japonés su teoría sobre el arte como negocio, además de indicar las tácticas que debía seguir un joven artista japonés si quería triunfar en el mundo del arte.

6.2 Actividad expositiva de Murakami (2005-2006)

Como ha quedado desgranado en estas páginas, Murakami Takashi, como parte de su estrategia con el proyecto *Superflat*, entre el año 2000 y 2005, ejerció una labor importante como comisario de exposiciones colectivas en las que, a través de su trabajo curatorial, buscaba consolidar teóricamente su discurso sobre lo *superflat*, a la vez que promocionaba la obra de otros artistas japoneses en el extranjero que participaban en las exposiciones, exposiciones en las que Murakami no sólo ejercía de comisario, sino que también mostraba su obra. Además, el artista compaginaba esta labor de comisario con su participación en exposiciones individuales y

⁷⁴ Kai Itoi, "Murakami's Guide to Success", *Artnet.com*, 2005, último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.artnet.com/magazineus/books/ittoi/ittoi10-4-06.asp>.

⁷⁵ Adrian Favell, *Before and after Superflat: a short history of Japanese contemporary art, 1990-2011* (Hong Kong: Blue Kingfisher, 2011): 51.

colectivas. En el período comprendido entre los años 2005 y 2006, el artista japonés tan sólo fue objeto de tres exposiciones individuales, quizá porque se encontraba en preparación para la gran retrospectiva de su obra que itineraría a partir de 2007 por Estados Unidos y Europa. Además de alguna exposición individual en Japón, se organizó una exposición individual en Turín, y una muestra en su galería de referencia en París, Galerie Perrotin y otra en Cape Town (Sudáfrica). Sin embargo, continuó participando en numerosas exposiciones colectivas, que como en los períodos antes analizados, fueron organizadas en diversos países, y en muchos casos con un carácter itinerante. De este modo logró intensificar su presencia en el circuito internacional del arte. Con todo este complejo entramado de actividades, Murakami ha logrado ejercer un papel muy activo en el modo en que su obra ha sido interpretada, además de consolidarse como uno de los artistas japoneses más valorados fuera de Japón.

Exposiciones Individuales

- *Takashi Murakami*. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín (9 de noviembre de 2005 – 19 de marzo de 2006) (Exposición encuadrada dentro de la Trienal de Turín)
- *Takashi Murakami. The Pressure Point of Painting*. Galerie Perrotin, París (21 de octubre – 23 de diciembre de 2006)
- *Takashi Murakami. Limited/Unlimited*. 34 Fine Art, Cape Town, Sudáfrica (14 de noviembre – 9 de diciembre de 2006)

Exposiciones Colectivas⁷⁶

- *Translation*. Palais de Tokyo, París (23 de junio – 18 de septiembre de 2005)
- *Populence*. Blaffer Gallery. The Art Museum of the University of Houston, Houston (25 de junio – 27 de agosto de 2005); Museum of Contemporary Art Cleveland (15 de septiembre – 20 de diciembre de 2005); Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, North Carolina (21 de enero – 2 de abril de 2006)
- *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca (26 de agosto-30 de diciembre de 2005)
- *Japan Pop. Manga and Japanese Contemporary Art*. Helsinki Art Museum, Helsinki (9 de septiembre – 27 de noviembre de 2005)
- *"Post" and After*. Contemporary Art from the Brandeis Collection. The Rose Art Museum. Brandeis University, Waltham, Massachusetts. (15 de septiembre de 2005 – 9 de abril de 2006)
- *Ecstasy: In and Around Altered States*. The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (9 de octubre de 2005)

⁷⁶ Otras exposiciones en las que participó Murakami en este período fueron: *Colours and Trips*. Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Austria (15 de enero-13 de febrero de 2005); Museum der Stadt Ratingen, Ratingen, Alemania (27 de febrero – 25 de abril de 2005); *Moving Energies*, Museum Folkwang, Essen, Alemania (2005); *Post and After*, The Rose Art Museum, Brandeis University, Boston (15 de septiembre, 2005 – 9 de abril de 2006); *Infinite Paintings*, Villa Manin Contemporary Art Center, Udine, Italia (2006); *Surprise Surprise*, Institute of Contemporary Art, Londres (2 de agosto-10 de septiembre, 2006); *Invisible Landscape*, Lund City Museum, Lund, Suecia (2006); *Off the shelf: New forms in Contemporary Artist's Books*, Vassar College, Poughkeepsie, N.Y. (6 de octubre – 17 de diciembre de 2006).

2005 – 20 de febrero de 2006)

- *Dragon Veins*. Contemporary Art Museum. Institute for Research in Art. University of South Florida, Tampa, Florida (13 de enero – 11 de marzo de 2006)
- *Sellout*. Bard College Center of Curatorial Studies, Annandale-on-Hudson, Nueva York (12 de marzo – 26 de marzo de 2006)
- *Where are We Going? A Selection of Works from the François Pinault Collection*. Palazzo Grassi. François Pinault Foundation. (29 de abril al 1 de octubre de 2006)
- *Spank the Monkey*. Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead, Reino Unido (27 de septiembre de 2006 – 7 de enero de 2007)
- *Mass Production: Artist's Multiples and the Marketplace*. The University of Akron, Akron, Ohio (30 de octubre – 1 de diciembre de 2006)
- *Radar: Selections from the Collection of Vicky and Kent Logan*. Denver Art Museum of Modern Art (7 de octubre de 2006 – 15 de julio de 2007)

En el año 2005 Murakami Takashi fue objeto de una exposición individual organizada dentro del contexto de la primera Trienal de Turín (*T1 Torino Triennale Tremusei*).⁷⁷ Esta trienal fue organizada en dos secciones. Por un lado, una sección fue dedicada a la exposición de la obra de 75 artistas internacionales, de diversa procedencia; por otro lado, una sección con una intención más monográfica, en la que se ponía el foco sobre otros dos artistas que se encontraran en el curso medio de su carrera, y que fueron objeto de una exposición individual.⁷⁸ Los dos artistas seleccionados para ser el objeto de las exposiciones individuales fueron la artista de origen colombiano Doris Salcedo y Murakami Takashi, dos artistas muy dispares en cuanto a sus propuestas creativas y sensibilidades artísticas:

«Creemos que siempre es interesante abrir un diálogo entre diferentes y contradictorios puntos de vista artísticos: entre dos modos de ver el arte que reflejan dos perspectivas diferentes sobre la historia del mundo, traídos para converger, muy brevemente, estrictamente a través de la situación antinatural forzada por este evento. Creemos que el diálogo entre estas dos formas tan divergentes de mirarse, y de mirar el mundo, proporcionarán una oportunidad para reflexionar profundamente sobre la situación de la sociedad y cultura contemporáneas».⁷⁹

El título elegido para esta trienal por sus comisarios, Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev, fue *El Síndrome de Pantagruel*, y con esta referencia al personaje de François Rabelais (1484-1553), se pretendía establecer una alusión al modo en que los distintos lenguajes y planteamientos de los diversos artistas reunidos en la trienal serían «devorados» y convergerían

⁷⁷ Takashi Murakami. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín (9 de noviembre de 2005 – 19 de marzo de 2006).

⁷⁸ Esta estructura propuesta para la Primera Trienal de Turín, pretendía ser el modelo para las futuras ediciones de este evento artístico.

⁷⁹ Francesco Bonami, "The Non-Existent Curator", en *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*, Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev (Milano: Skira, 2005), 25: «We believe that it is always interesting to open up a dialogue between different and contradictory artistic viewpoints: between two ways of seeing art that reflect two different perspectives on the history of the world, brought into convergence, very briefly, purely through the unnatural situation contrived by this event. We believe that dialogue between these two extremely divergent ways of looking at each other, and at the world, will provide an opportunity for some hard thinking about the state of contemporary society and culture».

en el contexto del evento internacional de arte. La propia ciudad de Turín, según Bonami, estaba sometida a un síndrome de Pantagruel, reflejado en su voracidad por devorar cualquier aspecto de contemporaneidad: «(...) ser contemporáneo significa comerse el presente, devorar el momento, y Turín, probablemente la única entre las ciudades italianas, siempre se ha caracterizado por su inmensa voracidad».⁸⁰

El síndrome de Pantagruel, en la era contemporánea era interpretado como una suerte de exceso o gigantismo, que afectaba a todos los niveles:

«Vivimos en una era de exaltación y frenesí, donde los contrastes severos y las emociones fuertes forman parte de nuestra experiencia cotidiana. La globalización se caracteriza por los extremos –progreso extremo, investigaciones científicas extremas, pero también dolor extremo e injusticia extrema. En el arte, también, nuestra época se define por las exposiciones a gran escala, mega-exposiciones que se celebran en los rituales de las exposiciones bienales en todos los continentes. Nuestro síndrome, por decirlo de alguna manera, nuestra enfermedad cultural, es una forma de gigantismo. Esta tendencia, sin embargo, está acompañada por una gran fragilidad y precariedad; el colapso, la auto-destrucción y la ruptura están en potencia por todas partes, en la primera gran tormenta».⁸¹

La presente trienal se proponía reflexionar sobre el frenesí expositivo que caracterizaba el mundo del arte contemporáneo, pero también en el gigantismo cultural. Según C. Christov-Bakargiev, el gigantismo cultural nació en la década de 1990, cuando se consolidó el fenómeno de los eventos internacionales de arte; eventos que, en su mayor parte, han estado caracterizados por ofrecer una visión multidisciplinar, bajo un enfoque marcado por temas vinculados a las nociones de centro/periferia y a la identidad cultural. Es más, en el peor de los casos, se podría hablar de un «síndrome de la bienal», en el que estos eventos se convierten en una manifestación del consumismo cultural y el turismo; en el mejor de los casos, representaban la posibilidad de una descentralización de la cultura, que rompiera la hegemonía occidental.⁸²

Murakami fue seleccionado como una artista prominente en esta Trienal porque, según los comisarios, se enfrentaba de una forma directa a este síndrome de pantagruelismo y gigantismo cultural, al que aludían:

«Murakami coje el síndrome por los cuernos, abordándolo en sus esculturas, instalaciones, proyectos públicos, pinturas y papeles de pared, a través de una

⁸⁰ *Ibid.*, 26: «(...) to be contemporary means eating the present, devouring the moment, and Turin, possibly alone among Italian cities, has always been characterized by its immense voracity».

⁸¹ Carolyn Christov-Bakargiev, "The Pantagruel Syndrome", en *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*, Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev (Milano: Skira, 2005), 30: «We live in an age of exaltation and frenzy, where stark contrasts and powerful emotions are our daily experience. Globalization is characterized by extremes –extreme progress, extreme scientific research, but also extreme pain and extreme injustice. In art, too, our epoch is defined by large-scale exhibitions, mega shows celebrated in the rituals of international biennials on every continent. Our syndrome, our cultural illness so to speak, is a form of gigantism. This tendency, however, is accompanied by great fragility and precariousness; collapse, self-destruction and break-down are potentially everywhere, at the first large storm».

⁸² *Ibid.*, 31.

reconstrucción y una transformación tanto de la cultura Pop contemporánea como de la civilización tradicional japonesa». ⁸³

La exposición de Murakami dentro de la Trienal era prácticamente una exposición retrospectiva, que antecedió a la gran retrospectiva de la que fue objeto en el año 2007. En ella se expusieron 29 obras que resumían toda la carrera del artista hasta la fecha: sus icónicas esculturas *Hiropon* (1997), *Miss Ko² (Project Ko²)* (1997), *My Lonesome Cowboy* (1998), *DOB in the Strange Forest* (1999) o *Inochi* (2004); además de numerosas pinturas con sus icónicos personajes Dob, Kaikai y Kiki, o los ojos de medusa. La mayoría de estas obras serían incluidas en la exposición retrospectiva ©*Murakami*, de la que se hablará en el próximo capítulo. Además, en el catálogo había numerosas reproducciones de las obras de Murakami.

En el catálogo de la exposición Bonami establecía un paralelismo entre la cultura japonesa y el síndrome de Pantagruel, por la tendencia a adoptar y asimilar elementos de la cultura occidental en la suya propia. Además, Bonami comparaba a Murakami con el propio Pantagruel, o el propio Rabelais, por su habilidad de fusionar la cultura tradicional japonesa con la subcultura

Imagen 126. Vista de la instalación de la exposición *Takashi Murakami*, durante la Trienal de Turín, 2005 (*T1 Torino Triennale Tremusei*).

contemporánea, o la cultura popular con las bellas artes, tal como planteaba el artista en su teoría de lo *Superflat*. ⁸⁴

«Murakami se come la historia así como el presente inmediato, con una voracidad que es hipnotizante. En su mapa de trabajo imaginario podemos ver la historia japonesa aplanada. Murakami funde las influencias de la antigua mitología, las tradiciones pictóricas chinas y japonesas, la cultura pop de su juventud (películas de anime y la gestión de marca de Hello Kitty), junto con sus personajes únicos, lo que resulta en una mitología completamente contemporánea que no tiene igual en el mundo». ⁸⁵

Es interesante ver, en las palabras de Bonami, cómo el comisario adopta varias de las cuestiones presentadas por Murakami en su proyecto *Superflat*, lo que viene a indicar la aceptación que habían llegado a tener las teorías del artista en algunos sectores del discurso del arte occidental. En el manifiesto *Superflat*, Murakami había apuntado la posibilidad de que Japón podría representar un modelo cultural para Occidente: «El mundo del futuro quizá sea como

⁸³ *Ibid.*, 30.

⁸⁴ Francesco Bonami, "Little Boy and Fat Man", en *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*, Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev (Milano: Skira, 2005), 118.

⁸⁵ *Ibid.*, 118-120: «Murakami eats history as well as the immediate present with a voracity that is mesmerizing. On his imaginary working map we can see Japanese history laid flat. Murakami fuses the influences of ancient mythology, Chinese and Japanese painterly traditions, pop culture from his youth ("anime" films and Hello Kitty market branding) all with his unique characters resulting in an utterly contemporary mythology that has no equal in the world»

Japón es en la actualidad – super plano».⁸⁶ Según Bonami: «La teoría *Superflat* puede ser aplicada, con las necesarias variaciones, al estado actual de nuestra sociedad global, un mundo redondo que se ha tornado plano gracias a internet y a la tecnología digital».⁸⁷

Es más, para Bonami, el análisis de la obra de Murakami, tal como era presentada en el contexto de la Trienal, podía contribuir a realizar una reflexión más profunda sobre el estado de la sociedad y la cultura contemporánea global.⁸⁸

Por otro lado, Bonami recoge la idea que articula la teoría de Murakami sobre el carácter importado del concepto de bellas artes para la cultura japonesa. Además, recogiendo los planteamientos de Murakami en la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, Bonami rechazaba que las obras de Murakami fueran planas o superficiales, sino que las interpretaba como una reflexión sobre la sociedad japonesa contemporánea, traumatizada por el desenlace de la Segunda Guerra Mundial.

Para Bonami las obras de Murakami no eran como las de Andy Warhol. Las obras de Warhol, para el comisario, eran un reflejo de la superficialidad de la sociedad contemporánea, y estaban carentes de toda espiritualidad. Sin embargo, para Bonami, la obra de Murakami era más profunda y además en ella se podía percibir «una espiritualidad sci-fi».⁸⁹ El comisario italiano establecía un paralelismo con el artista Robert Rauschenberg. Hay que recordar que Bonami, en su proyecto para la Bienal de Venecia de 2003, comisarió una exposición en la que situaba la obra de Murakami como el final de una historia del arte iniciada por Rauschenberg en 1964:

«Rauschenberg transformó la pintura de una superficie plana a una pantalla en donde la realidad era arrastrada y pasada ante el ojo del espectador sin parar delante de él. Sentí que esta transformación tenía un sesgo revolucionario. De la misma manera, sentí que Murakami estaba revolucionando tanto la escultura como la pintura al no crear ni una superficie ni una pantalla, sino un espacio completamente contemporáneo, no jerarquizado ni lineal, sino fluido como el cada vez menos físico mundo en el que vivimos y en el que nos comunicamos».⁹⁰

Además de esta exposición individual, entre los años 2005 y 2006, Murakami fue objeto de otras dos exposiciones individuales, aunque de menor envergadura que la de Turín. En la exposición organizada por la galería Perrotin en París, se expuso obra nueva del artista, aunque realmente no representaba ninguna novedad en su obra. En la mayoría de los casos se trataba de obras que realizaban nuevas versiones o adaptaciones de obras anteriores. Como ejemplo, destaca

⁸⁶ Murakami, “Super Flat Manifesto”, 5.

⁸⁷ Bonami, “Little Boy”, 118: «The “Superflat” theory can be applied, with the necessary variations, to the current state of our global society, a round world that has become flat thanks to the internet and digital technology».

⁸⁸ *Ibid.*, 121.

⁸⁹ *Ibid.*, 120.

⁹⁰ *Ibid.*, 121: «Rauschenberg transformed painting from a flat surface into a screen where reality was dragged over and passed by the eye of the beholder without stopping in front of it. I felt that this transformation had a revolutionary edge. In the same way, I felt that Murakami was revolutionizing both sculpture and painting by creating neither a surface nor a screen but an utterly contemporary space, not hierarchical and not linear, but fluid like the less and less physical world in which we live and communicate with each other».

la obra 727–272 (2006), que es una obra inspirada en la obra 727 (1996) y que en la actualidad forma parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En esta obra vemos a un Sr. Dob similar al de la obra original, pero sobre un fondo más colorido, y con zonas que parecen estar derriéndose o descomponiéndose.

Es interesante comparar este tipo de obra pictórica, de gran formato, con la obra expuesta en la exposición del año 2006 titulada *Limited / Unlimited* expuesta en Sudáfrica, ya que refleja el modo de trabajar de Murakami Takashi, a través de su estudio-factoría Kaikai Kiki. Para su exposición en la Galería Perrotin, Murakami presentó obra nueva (aunque como hemos visto, revisión de obra anterior) de gran formato (la obra 727–272 medía 300 x 450 x 5 cm. en tres paneles). Esta obra fue adquirida en esta exposición por François Pinault quien propuso a Murakami realizar una ampliación de esta obra, que Murakami aceptó. Por lo que esta obra, dividida en tres paneles, se transformaría en una obra más compleja y de grandes dimensiones, dividida en 16 paneles, que fue expuesta en el Palazzo Grassi (propiedad de Pinault) bajo el título de *727–272 The Emergence of God At The Reversal Of Fate* (2007).⁹¹ Indudablemente, una obra de esta envergadura sólo puede ser encargada o adquirida por un gran coleccionista o una institución artística.

Imagen 127. Murakami Takashi, 727-272 (2006). Vista de instalación en la Galería Perrotin

Imagen 128. Murakami Takashi, 727-272. *The Emergence of God At The Reversal Of Fate*. Vista de instalación en el Palazzo Grassi.

En el caso de la exposición en Sudáfrica, titulada *Limited/Unlimited* se expusieron tan sólo ejemplos de obra gráfica, además de una selección de los productos de consumo fabricados por Kaikai Kiki. Indudablemente, Ciudad del Cabo no es destino central dentro de la escena artística contemporánea, por lo que en este caso se trataba de una exposición menor. En cualquier caso, se trataba de la primera exposición de obra del artista japonés en el continente africano. Para ella, Murakami no presentó obra de envergadura, ni obra de nueva creación, sino obra gráfica y *merchandising*, lo que le permitía estar presente en un circuito secundario del arte, a bajo coste,

⁹¹ “Reports. A Festival! Part 1”, *Kaikai Kiki Co. Ltd*, último acceso 23 de junio de 2015, http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/art_autumn_in_miyoshi_1/.

pero ampliando su campo de acción. Para esta exposición se seleccionaron para la sección «Limited», en colaboración con Murakami, un conjunto de obra gráfica: serigrafías (edición de 50) y litografías offset (edición de 300). Además, para la sección titulada «Unlimited» se expuso una amplia selección de los productos que produce y comercializa Kaikai Kiki: cajitas del *Museo Superflat*, muñecos de peluche, alfombrillas para el ratón de ordenador, tazas, chapas, etc.

En los años 2005 y 2006 veremos cómo Murakami continúa siendo seleccionado para participar en numerosas exposiciones colectivas en diversas ciudades y países. El artista japonés, ya encumbrado como uno de los artistas más relevantes de las últimas décadas, será seleccionado para participar en exposiciones con la más diversa temática, a veces mostrando obra de nueva creación y otras mostrando obra antigua.

En el año 2005 de nuevo Murakami participó en una exposición, titulada *Colours and Trips*, en la que se reflexionaba sobre la validez de la pintura como medio artístico, tras los distintos embates que había sufrido a lo largo del siglo XX, cuestionando su validez e incluso tratando de relegarla como un medio artístico anacrónico.⁹² En las últimas décadas, con el triunfo de las nuevas tecnologías y su aplicación al arte, la pintura pareció convertirse en un medio ya plenamente arcaico. Sin embargo, tal como afirmaba el comisario de la exposición, Oliver Zybok, no sólo esto no era así sino que la pintura volvía a cobrar fuerza demostrando su enorme potencial. Uno de sus potenciales era la capacidad que había demostrado la pintura de fundirse con otros medios, como la fotografía, la escultura o la instalación.⁹³ En esta exposición se pretendían analizar distintas posiciones ante la pintura adoptadas por quince artistas, cuyas posiciones se agrupaban en 4 epígrafes más amplios: 1- «Pintura, tradición y posiciones transgresoras»; 2 - «Pintura y fotografía»; 3 - «Pintura, arquitectura y diseño»; 4- «Pintura, animación y cómic». Indudablemente, Murakami Takashi fue seleccionado en relación con este último epígrafe.⁹⁴

De Murakami⁹⁵, el comisario de la exposición resaltaba la enorme importancia que el artista japonés concedía al juego y la interacción entre artes aplicadas y artes visuales, algo que para Zybok quedaba perfectamente reflejado en la importancia del *marketing* en la obra de Murakami. Como ejemplo, destacaba el personaje Dob, del que resaltaba su relación con Disney y el Ratón Mickey como algo evidente. Resaltaba también el carácter *kawaii* de Dob que podía

⁹² *Colours and Trips*. Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Austria (15 de enero-13 de febrero de 2005); Museum der Stadt Ratingen, Ratingen, Alemania (27 de febrero – 25 de abril de 2005).

⁹³ Oliver Zybok, “Omnipresence of Topicality”, en *Colours and Trips* (Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2005), 9-10.

⁹⁴ Los artistas participantes fueron: Franz Ackermann, Rowena Dring, Sven Drühl, Luis Gordillo, Lothar Götz, Jürgen Grölle, Sebastian Hammwöhner, Markus Huemer, Dani Jakob, Robert Lucandr, Michel Majerus, Murakami Takashi, Jorge Pardo, Fiona Rae.

⁹⁵ Las obras de Murakami incluidas en la exposición fueron: *And then and then and then and then and then (Red)*, (2001, ed. 120/300, Litografía Offset, 50 x 50 cm.); *Red Rope*, (2001. Ed. 161/300, Litografía Offset, 50 x 50 cm.); *Maqueta para Merry Go Round*, (1995, acrílico y papel sobre Styrofoam, diámetro 15 cm.).

transformarse en algo aterrador, tal como evidencian muchas de sus obras. En definitiva, para Zybok «las obras de Murakami encarnan visiones, esperanzas y traumas que han evolucionado a partir de la occidentalización de la cultura asiática».⁹⁶

En 2005 obras de Murakami Takashi fueron incluidas en una exposición titulada *Translation* que tuvo lugar en París, en el Palais de Tokyo, en la que se mostraron obras pertenecientes a la Colección Dakis Joannou, presentada como una exposición que mostraba obra de «los artistas más importantes de las últimas décadas». La obra de los veintidós artistas⁹⁷ incluidos reflejaba, según los organizadores, en un lenguaje contemporáneo su distintiva identidad cultural, singularidad social y su diferencia. El conjunto de obras expuestas, a pesar de la diferencias, reflejaban un ímpetu común: tratar de resistirse a la estandarización de las culturas.⁹⁸

En 2005 Murakami formó parte de una exposición colectiva que reflexionaba sobre el Pop Art titulada *Populence*, organizada por el Museo de Arte de la Universidad de Houston.⁹⁹ La premisa sencilla de la que partía la exposición era que el Pop Art se había transformado desde sus orígenes. Según David Pagel, el comisario de la exposición, para la primera generación de artistas Pop el lujo, la exclusividad o el elitismo, en definitiva, la opulencia, habían sido desdeñados. El término «populence» representaba la fusión de dos conceptos: pop y opulencia, y con él se quería plantear la confluencia entre lo popular y la opulencia, la accesibilidad y el lujo, como un rasgo que, ausente de la primera generación de artistas Pop, ahora parecía estar presente en la obra de los artistas seleccionados para esta exposición, como representantes de esta nueva tendencia en el Pop Art.¹⁰⁰

«Todos llevan el Pop más allá de lo que jamás ha ido al adoptar sin remordimientos atributos que antes habían sido exclusivos del privilegio. Al mismo tiempo estos artistas nunca abandonan la rebelión irreverente y la accesibilidad inclusiva de sus provocadoramente vulgares predecesores».¹⁰¹

⁹⁶ Zybok, "Omnipresence of Topicality", 16: «Murakami's works embody visions, hopes and traumata that have mainly evolved from the westernization of eastern culture».

⁹⁷ Vanessa Beecroft, Michael Bevilacqua, Ashley Bickerton, Cai Guo-Qiang, Maurizio Cattelan, Verne Dawson, Matt Greene, Mike Kelley, Jeff Koons, Liza Lou, Ningura Napurrula, Shirin Neshat, Murakami Takashi, Cady Noland, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Yinka Shonibare, Shahzia Sikander, Joseph Kosuth, Kara Walker, Nari Ward, Christopher Wool.

⁹⁸ Murakami expuso su escultura *Inochi*.

⁹⁹ Esta exposición, comisariada por David Pagel, fue itinerante: Blaffer Gallery. The Art Museum of the University of Houston, Houston (25 de junio – 27 de agosto de 2005); Museum of Contemporary Art Cleveland (15 de septiembre – 20 de diciembre de 2005); Southeastern Center for Contemporary Art, Winston-Salem, North Carolina (21 de enero – 2 de abril de 2006).

¹⁰⁰ Los artistas participantes fueron: Aoshima Chiho, Polly Apfelbaum, Philip Argent, L. C. Armstrong, Tony Berlant, Sharon Ellis, Gajin Fujita, Christian Garnett, Rachel Hecker, Mary Heilmann, Jeff Koons, Beatriz Milhazes, Murakami Takashi, Jorge Pardo, Lari Pittman, Marcelo Pombo, David Reed, Kim Squaglia y Fred Tomaselli.

¹⁰¹ David Pagel, "Not Your Father's Pop", en *Populence*, David Pagel y Terrie Sultan (Houston: Blaffer Gallery. The Art Museum of the University of Houston, 2005), 10: «All take on Pop further than it has gone before by unapologetically embracing attributes that had once been the exclusive province of privilege. At the same time

En este proceso de fusionar la alta y baja cultura, característico del Pop Art desde sus orígenes, esta última generación de artistas Pop ofrecía otro enfoque a este punto: la unión de un gusto por la destreza manual, casi artesanal, en la elaboración de las obras de arte, con un gusto por el pensamiento abstracto, intelectual, el conocimiento histórico y el rigor formal:

«Su cercanía con el diseño, tanto gráfico como de productos, corresponde con su falta de antipatía hacia la destreza artesanal, propiciando una atmósfera general de hospitalidad cercana. Sociables y extrovertidos, ponen en evidencia que el Pop y el conocimiento intelectual ya no se oponen, como lo estuvieron en la primera generación del Pop. Hoy, lo cotidiano y el disfrute intelectual son las dos caras de la misma moneda. Habitan un mundo en el que la sofisticación ya no está confinada al refinamiento erudito sino que abarcan una gama potencialmente infinita de entusiasmos que atraviesan clases y grupos sociales (...).»¹⁰²

Indudablemente, esta combinación de una factura perfeccionista y cuidadosa en la obra de arte, junto con la existencia de un mensaje crítico o reflexivo bajo esa superficie tan meticulosa, eran características de la obra de Murakami. En este contexto, su obra era agrupada con la de otros artistas, como por ejemplo Jeff Koons, que se destacaban por el uso de una estética derivada del mundo del cómic o de los dibujos animados, por medio de la cual ofrecían unas imágenes visualmente impactantes y atrevidas que, aunque pudieran parecer superficiales o tontas, ofrecían una visión crítica de cuestiones sobre la sociedad contemporánea:

«para estos artistas, los dibujos animados seccionan con facilidad la solemnidad pretenciosa y la arrogancia académica. Emplean clichés y estereotipos para transmitir mensajes incisivos sobre el modo en que los individuos se destacan respecto de la multitud y luego desaparecen en ella. Grandes ideas sobre raza, clase y género –o sangre, dinero y sexo –son abordados por medio de obras que parecen demasiado tontas para ser tomadas en serio. Sin embargo, la batalla tragicómica entre el sarcasmo y el sentimentalismo, la simulación y la sinceridad, hacen que sus obras sean tan cautivadoras –o al menos que sea demasiado arriesgado tomárselas a la ligera.»¹⁰³

En el caso concreto de Murakami, sus obras reflejaban, según la interpretación de Pagel, la naturaleza compleja del mundo contemporáneo. Es interesante ver cómo Pagel no relacionaba estas cuestiones con el reflejo de un rasgo o una situación específicamente japonesa, sino que sus

these artists, never abandon the rebellious irreverence and come one, come all accessibility of their provocatively lowbrow predecessors».

¹⁰² *Ibid.*, 11: «Their amiable relationship to design, both graphic and product, corresponds to their lack of antipathy toward craftsmanship, resulting in a general atmosphere of user-friendly hospitality. Gregarious and outgoing, they demonstrate that Pop and connoisseurship are no longer opposed, as they were for first-generation Pop. Today, commonness and the delectation of connoisseurship are two sides of the same coin. They inhabit a world in which sophistication is no longer confined to highbrow cultivation but encompasses a potentially infinite range of enthusiasms that cut across classes and social groups (...).»

¹⁰³ *Ibid.*, 28: «For these artists, cartoons cut through pretentious solemnity and academic arrogance like a hot knife through butter. They use clichés and stereotypes to deliver pointedly mixed messages about the various ways individuals both stand out from the crowd and disappear into it. Big ideas about race, class and gender –or blood, money and sex –are more easily broached by works that seem too silly to take seriously. But it's this tragicomic battle between sarcasm and sentimentality, faking it and meaning it, that makes their works so compelling –or at least to big a risk to take lightly».

obras eran tomadas como el reflejo de una complejidad generalizada. El comisario destacaba la habilidad de Murakami para camuflar mensajes bajo atractivas superficies con apariencia inocua.¹⁰⁴

«En su arte, la inocencia se complica por medio de la impotencia de la infancia, que lleva a ensoñaciones plagadas de fantasías de omnipotencia que elevan la violencia a un nivel ensordecedor, a menudo desencadenando visiones bellamente estilizadas de fatalidad apocalíptica. Esto son cuestiones muy fuertes, y Murakami consigue sacarlo adelante diseñando obras que aligeran las superficies de consumismo y hacen que todo parezca atractivo».¹⁰⁵

En esta exposición Murakami presentó dos obras que eran un ejemplo de su habilidad para fusionar una estética derivada de la cultura contemporánea popular con tradiciones estéticas del arte pre-moderno japonés. Las dos obras tenían el formato del *kakemono*, o rollo colgante, uno de los formatos pictóricos por excelencia del arte pre-moderno japonés. Cada uno de estos *kakemono* consistían en una tela de seda, rectangular con formato vertical, y con el diseño de sus ojos de medusa, sobre la que aparecía pintado el mismo motivo, en color.¹⁰⁶ No sólo el formato remitía a las tradiciones pictóricas japonesas, sino que la excelente calidad de la tela, remitía al alto grado de exquisitez y perfeccionamiento propio de las artes decorativas en Japón (en el pasado y en el presente).

Por lo tanto, con este formato, Murakami estaba nivelando bellas artes y artes decorativas, pasado y presente, arte y cultura popular, en una obra de pequeño formato pero altísima calidad estética y material. En el catálogo

se relacionaban estos dos *kakemono* con los mandalas de los templos budistas: «De repente la vacuidad del consumismo rampante se enfrenta con el altruismo de la meditación disciplinada. Sin juzgar uno u otro, Murakami deja a los espectadores que salden sus propias cuentas».¹⁰⁷

Llama la atención que en esta exposición no se incluyera ninguna obra de la serie perteneciente a la colaboración entre Murakami y la marca Louis Vuitton, ya que quizás sean los ejemplos más claros para ilustrar el concepto inventado y acuñado para esta exposición: «populence». Como la fusión de pop y opulencia, indudablemente los bolsos y otros productos de la marca LV con los inconfundibles diseños del artista japonés representaban una más que

Imagen 129.

Murakami Takashi,
*Jellyfish Eyes –
Black* (2004)

¹⁰⁴ *Ibid.*, 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 28: «In his art, innocence is complicated by the powerlessness of childhood, leading to daydreams riddled with fantasies of omnipotence that raise violence to a feverish pitch, often triggering beautifully stylized visions of apocalyptic doom. That's heavy stuff, and Murakami manages to pull it off by designing works that skim the surfaces of consumerism and make everything look nice».

¹⁰⁶ Las dos obras eran: *Jellyfish Eyes. Silver and Red* (2004, pintura en seda, 109,5 x 41,4 cm.) y *Jellyfish Eyes. Black* (2004, pintura en seda, 118,6 x 41,4 cm.).

¹⁰⁷ Pagel, "Not Your Father's Pop", 28: «Suddenly the vacuousness of rampant consumerism comes face to face with the selflessness of disciplined meditation. Without passing judgement on either, Murakami leaves viewers free to settle their own scores»

evidente confluencia entre lo popular (una estética vinculada al Pop Art y a la cultura popular contemporánea de Japón), con la opulencia (unos bolsos exclusivos, no sólo por los precios desorbitados sino porque fueron producidos en series limitadas, por lo que había lista de espera para adquirir uno de los bolsos Murakami-Vuitton).

También en 2005 Murakami fue seleccionado para participar en una exposición colectiva en la que se quería hacer un homenaje al escritor Hans Christian Andersen, en Dinamarca, con motivo del 200º aniversario del nacimiento del escritor.¹⁰⁸ La premisa de la que se partía era que las obras mostradas en la exposición mostraran de alguna manera el universo de los cuentos de Hans C. Andersen: el mundo fantástico de los cuentos, en los que se entretienen temas como la vida y la muerte, el bien y el mal, la verdad y la mentira, la sabiduría y la insensatez, o el amor; temática que podía servir, aun en la actualidad, como inspiración para los artistas contemporáneos.¹⁰⁹ Además, se pretendía mostrar la gran variedad de medios y enfoques artísticos que caracterizan el mundo

Imagen 130. Murakami Takashi, *The Emperor's New Clothes* (2005)

del arte contemporáneo actual, por lo que a la hora de la selección de artistas, se había buscado mostrar obra muy variada que incluyera pintura, dibujo, escultura, fotografía, instalaciones o videos. Los organizadores además, se proponían afirmar a través de esta exposición que el mundo del arte ya no estaba dominado por Occidente, por lo que incluían artistas de muy diversa procedencia. La idea fundamental que debían reflejar las obras mostradas era que sus autores:

«(...) cada uno, de modos diferentes, se ha apropiado de algún resquicio de las energías seductoras que son liberadas en el momento del encuentro con lo fantástico y, simultáneamente –en línea con la tendencia de H. C. Andersen a hacerlo –están tomando nota de cualquier aspecto de la vida humana que sea complicado y plagado de inconsistencias, y haciendo uso del espacio atemporal y ausente de lugar, mientras que mantienen su atención sobre los retos que la existencia cotidiana y la vida ofrecen en el momento actual».¹¹⁰

Murakami presentó una obra nueva inspirada en el cuento de H.C. Andersen *El traje nuevo del emperador* (1837). La escultura de Murakami, con el mismo título que el cuento de

¹⁰⁸ *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*. ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Dinamarca (26 de agosto-30 de diciembre 2005).

¹⁰⁹ Mona Jensen y Jens Erik Sorensen, "Fairy Tales Forever. Homage to H.C. Andersen", en *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*, Mona Jensen, (Aarhus: ARoS Aarhus kunstmuseum, 2005), 12.

¹¹⁰ *Ibid.*, 12: «(...) each of them, in different ways, has grabbed hold of some corner of the seductive energies that the meeting with the domain of the fantastic liberates and, concomitantly, that –in keeping with H. C. Andersen's proclivity to do so –they are taking note of whatever is complicated and riddled with inconsistencies in human life and making use of fiction's timeless and placeless space, while keeping their focus trained on the challenges offered by everyday existence and life in the present day».

Andersen, era una pequeña escultura, con una cabeza desmesurada y un cuerpo ridículo, en comparación con la cabeza. El emperador porta los signos de su majestad, pero empequeñecidos: una minúscula corona y cetro, además de llevar su capa de armiño.¹¹¹ El rostro, con los característicos ojos del estilo de Murakami, muestra el momento en el que el emperador se percata de su desnudez. Según los organizadores, la escultura habla sobre cómo no debemos dejarnos llevar por la aparente aceptación generalizada de la sociedad o del grupo al que pertenezcamos, que es necesario adoptar una actitud inquisitiva antes las actitudes y normas establecidas.¹¹² Esta interpretación es curiosa si la planteamos en relación con la carrera de Murakami, quien, aparentemente ha invertido mucho esfuerzo y táctica en intentar lograr el máximo reconocimiento de los más amplios sectores del público y del mercado. Sin embargo, para los organizadores, esta actitud en la carrera de Murakami se veía reflejada en que en su carrera había cuestionado las distinciones plenamente establecidas entre arte y cultura de consumo. Murakami era seleccionado para participar en esta exposición al ser considerado ya un artista de máximo reconocimiento, y en el catálogo se destacaba el éxito que había obtenido el año anterior con su serie de objetos de lujo para Louis Vuitton.¹¹³ Los organizadores definían la obra de Murakami como hiper-pop, y su visión es que Murakami había llevado las propuestas planteadas por Andy Warhol un paso más allá, con lo cual Murakami no era visto como un mero imitador de Warhol:

«Pero la colaboración de Murakami con la altamente valorada casa de moda añadió un nuevo capítulo a la saga del pop art en curso, que inauguró Warhol hace casi cincuenta años. El virus del vistoso logo colorido que está proliferando a lo largo del mundo representa la fusión entre la expresión artística de Murakami con una de las marcas más visibles en el mundo –resultando en una especie de hiper-pop, en donde los dos mundos ya no pueden separarse. Esto es arte como marca... y marca como arte».¹¹⁴

Sin embargo, no se dejaba escapar la posibilidad de afirmar que, a pesar de la nivelación arte-consumo propugnada de una forma tan clara por Murakami no era óbice para que su obra estuviera dotada de una gran carga crítica que reflexionara sobre la situación cultural e histórica de Japón, y su relación con Occidente. Vemos que ha calado la idea planteada por Murakami en su proyecto *Superflat* sobre la relación de dependencia y la idea de trauma experimentado por la sociedad japonesa tras la derrota en la Guerra del Pacífico:

¹¹¹ *The King's New Clothes*, 2005, fibra de vidrio, resina, hierro, madera, tela, óleo, acrílico, laca, 189 × 109 × 102 cm.

¹¹² Jensen, *Fairy Tales Forever*, 97.

¹¹³ En el catálogo se mencionaba precisamente el éxito de los bolsos auténticos y falsos con el logotipo rediseñado por Murakami para Vuitton, por las calles de Venecia durante la Bienal de 2003.

¹¹⁴ Pernille Albrethsen, "Fairy Tales Forever. Guided Tour", en *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*, Mona Jensen, (Aarhus: ARoS Aarhus kunstmuseum, 2005), 43: «But Murakami's collaboration with the highly esteemed fashion house added a whole new chapter to the ongoing saga of pop art which Warhol inaugurated almost fifty years ago. The loud-colored logo virus that is proliferating itself all over the world represents the fusion of Murakami's artistic expression with one of the world's most visible name brands –resulting in a kind of hyper-pop, where the two worlds can no longer be separated. This is art as brand... and brand as art».

«el arte de Murakami, sin embargo, está también en posesión de una dimensión crítica, ya que aborda la situación cultural e histórica de Japón. Con una mezcla de ironía y humor, sus obras de arte a menudo sirven para articular la sensación de cisma de Japón, producido por las dicotomías entre Occidente y la sociedad japonesa».¹¹⁵

Vemos también cómo la intensa actividad de Murakami durante estos años, presentando su obra y la de otros artistas, unido a sus planteamientos teóricos, hacen que desde Occidente se ponga el foco en el manga y el *anime*, en su relación con las artes visuales. En este sentido debemos situar exposiciones como *Japan Pop. Manga and Japanese Contemporary Art*, que pudo ser vista en Helsinki en el año 2005.¹¹⁶ Indudablemente había habido exposiciones en las que se había planteado la relación del mundo del cómic y los dibujos animados y su relación con las artes visuales, primándose principalmente ejemplos norteamericanos. En estas exposiciones se solía hacer mención especial al mundo del manga y del *anime*, y a la presencia que en el campo del arte habían cobrado en los últimos años estas manifestaciones de la subcultura japonesa; de ahí que artistas como Murakami hubieran sido incluidos en algunas de estas exposiciones. Sin embargo, en esta exposición se ponía el foco exclusivamente sobre el manga y su relación con el arte contemporáneo, y cómo en los últimos años este género había tenido una enorme influencia, no sólo en artistas contemporáneos occidentales, sino también en diseñadores de moda, diseñadores gráficos, o simplemente en un número ingente de lectores de estos cómics japoneses. Esta exposición pretendía ser la primera retrospectiva de importancia que presentara esta nueva tendencia en Finlandia. Para ello el proyecto se dividía en dos exposiciones, expuestas a la vez en el Museo de Arte de Helsinki. En la primera, titulada *De Hokusai a Dragon Ball*, se buscaba situar el origen de esta «forma singular de arte gráfico», mostrando obras de antiguos maestros de ukiyo-e, Hokusai, Kunisada y Harunobu, junto con la obra de algunos autores de manga contemporáneos japoneses. Además, se expusieron obras de autores de manga finlandeses, lo que nos habla de la cada vez mayor aceptación de este tipo de cómic en Occidente. Por otro lado, acompañando a esta exposición que se pretendía ofreciera no sólo una visión sobre qué es el manga, sino también sobre la cultura japonesa en general, se organizó una exposición de arte contemporáneo japonés, mostrando la obra de artistas que de una forma clara y evidente habían experimentado la influencia del manga en sus obras. Estos artistas, además de Murakami, fueron: Hasegawa Jun, Kudo Makiko, Kuwahara Masahiko, Miyake Shintaro, Mori Mariko, Morimura

¹¹⁵ Jensen, *Fairy Tales Forever*, 97: «Murakami's art, however, is also in possession of a critical dimension, inasmuch as it addresses itself to Japan's cultural and historical situation. With an admixture of irony and humor, his art works often serve to articulate Japan's sense of schism, elicited by dichotomies between the West and Japanese society».

¹¹⁶ *Japan Pop. Manga and Japanese Contemporary Art*, Helsinki Art Museum, Helsinki (9 de septiembre – 27 de noviembre de 2005).

Yasumasa, Nara Yoshitomo, Sugito Hiroshi y Takano Aya.¹¹⁷ Vemos cómo muchos de estos artistas están relacionados con la figura de Murakami. Estos artistas eran presentados como integrantes de la generación Neo Pop, que emergió en Japón en la década de 1980, y se destacaba a Murakami y Nara como las figuras más prominentes de esta generación, que habían llegado a convertirse en figuras de culto en Japón. Como consecuencia, el arte japonés contemporáneo se había hecho más prominente en Occidente, siendo mostrado en numerosísimas exposiciones y formando parte de colecciones particulares de arte, como la de Thomas Olbricht, a la que pertenecían una gran parte de las obras mostradas en esta exposición. Es importante destacar cómo, si en la década de los 90 Murakami se benefició de un contexto en el que el arte contemporáneo japonés se hizo cada vez más presente en Occidente, en la década de 2000 Murakami, tal como se destacaba por ejemplo en este catálogo, se convierte en una figura clave y adalid en la difusión del arte contemporáneo japonés (o al menos de una determinada tendencia). Es interesante también ver cómo se presentaba este arte Neo Pop japonés por parte de los organizadores de la exposición: como obras de arte que «son una fascinante mezcla de lo extraño con lo familiar».¹¹⁸ Vemos aquí, por lo tanto, esa condición de lo híbrido a la que se ha hecho referencia en páginas anteriores.

Otra de las exposiciones en las que participó Murakami en el año 2005 fue *Ecstasy: In and Around Altered States*, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, y comisariada por Paul Shimmel, que en 2007 sería el principal responsable de la gran retrospectiva del artista ©Murakami, organizada por el mismo museo.¹¹⁹ El título de la exposición, y la premisa de la que se partía, era realizar una reflexión sobre cómo a lo largo de la historia del arte había sido habitual la creación de obras en las que se reflejaban estados mentales alterados o modos alternativos de percepción. Desde finales del siglo XIX éste había sido también un motivo recurrente, a veces vinculado al mundo de las drogas empleadas por los artistas en su proceso creativo. En la exposición se pretendía analizar la obra de un grupo de artistas actuales en los que la percepción de la realidad de una manera alterada se reflejaba en su obra. Algunas de las obras presentadas reflejaba la propia experiencia alterada del artista, y otras trataban de inducir en el espectador esa sensación a través de las obras (especialmente con instalaciones):

«Hoy, cuando conceptos como la autenticidad, lo trascendente y lo utópico han sido sometidos a una continua crítica, muchos de los artistas en esta exposición, sin embargo, se han concentrado en la exploración de experiencias trascendentes a través del acto

¹¹⁷ De esta exposición se publicó un catálogo, que no ha podido ser consultado.

¹¹⁸ "Helsinki Art Museum Tennis Palace - Japan Pop. Manga and Japanese Contemporary Art", Helsinki Art Museum, último acceso 23 de junio de 2015, http://www.hel.fi/hki/taimu/en/art+museum+tennis+palace/past+exhibitions/2005/japan_pop_-_manga_hokusaista_dragonballiin_seka_10_nykytaiteilijaa: «they are a fascinating blend of the strange and the familiar».

¹¹⁹ *Ecstasy: In and Around Altered States*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (9 de octubre de 2005 – 20 de febrero de 2006).

creativo. Estos artistas parecen operar dentro de una zona de potencialidad entre los límites de un academicismo neo-conservador y aquellos de un impulso deconstructivo, que también se ha tornado académico. Es en este lugar intermedio, en el que estos artistas han buscado la liberación de tales limitaciones y la libertad de “vivir en sus cabezas”. Sus exploraciones no están, en última instancia, impulsadas por intereses económicos o académicos, sino a menudo por una fé utópica en la capacidad del arte de expandir y alterar la percepción y la consciencia –una experiencia que nunca puede ser poseída, tan solo sentida». ¹²⁰

Las obras presentadas en la exposición reflejaban esta idea de la exploración de estados de conciencia y percepción alternativos, planteando la posibilidad de ampliar las nociones de la realidad. Los formatos artísticos presentados fueron muy variados, incluyendo pintura, escultura, video, fotografía, instalación, y otros medios. ¹²¹ Según Shimmel:

«En una era de información intoxicante, en la que algunos aspectos de la realidad se han tornado alucinatorios, las obras en esta exposición funcionan como conductos entre la mente del artista y el espectador, a través de los cuales nuevas perspectivas sobre nuestra cada vez más compleja realidad puedan emerger». ¹²²

Debemos preguntarnos dentro de este contexto por qué fue seleccionado Murakami, y qué obras de su extensa producción podían representar las ideas planteadas en la exposición. Las obras que se incluyeron fueron tan sólo dos, ambas de finales de los 90, y dos de sus obras más reproducidas, comentadas y que habían sido mostradas en numerosas exposiciones: *Dob en el bosque extraño* y *Super Nova*. ¹²³ Las dos obras están protagonizadas por las champiñones, plagados de ojos, que aparecen en numerosas obras de Murakami. Indudablemente, estas «setas psicodélicas» podían ser consideradas también psicotrópicas, y por tanto, en línea con la temática de la exposición. La multiplicidad de ojos podía aludir al estado de percepción alterada sobre el que se reflexionaba en la exposición. Más allá de esta interpretación, en el catálogo se

¹²⁰ Paul Shimmel, “‘Live in Your Head’. Ecstasy: In and about Altered States”, en *Ecstasy: In and about Altered States*, ed. Lisa Mark (Los Angeles; Cambridge, Mass.: The Museum of Contemporary Art; MIT Press, 2005), 28: «Today, when such concepts as the authentic, the transcendent, and the utopian have been subjected to sustained critique, many of the artists in this exhibition have nevertheless focused on the exploration of transcendent experiences through the creative act. These artists seem to operate within a zone of potentiality between the constraints of neo-conservative academicism and those of a deconstructionist impulse that has also become academic. It is in this in-between space that these artists have sought liberation from such constraints and the freedom to “live in their heads”. Their explorations are ultimately not driven by commercial or academic concerns but by their often utopian faith in the capacity of art to expand and alter perception and consciousness – an experience that can never be owned, only felt».

¹²¹ Los artistas participantes fueron: Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Francis Alÿs, Aoshima Chiho, assume vivid astro focus, Massimo Bartolini, Bashi Taturou, Glenn Brown, Janet Cardiff y Georges Bures Miller, Olafur Eliasson, Lara Favaretto, Sylvie Fleury, Tom Friedman, Rodney Graham, Jeppe Hein, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Ann Veronica Janssens, Ann Lislegaard, Matt Mullican, Murakami Takashi, Paul Noble, Roxy Paine, Charles Ray, Erwin Redl, Pipilotti Rist, Paul Sietsema, Fred Tomaselli, y Klaus Weber.

¹²² Shimmel, “‘Live in Your Head’”, 39: «In an age of intoxicating information, in which some aspects of reality have become almost hallucinatory, the works in this exhibition function as conduits between the mind of the artist and that of the viewer, through which new perspectives on our increasingly complex reality may emerge».

¹²³ *DOB in the Strange Forest*, 1999 (Resina plástica reforzada con fibra de vidrio, fibra de vidrio y acrílico, 152,40 x 365,76 x 365,76 cm.); *Super Nova* (1999, acrílico sobre lienzo montado en tabla, siete paneles, 299,72 x 149,86 cm. cada uno; 299,72 x 1049,02 cm. en conjunto).

relacionaban estos champiñones con el holocausto nuclear sufrido por Japón, además de contextualizarlas dentro de la teoría de lo *superflat* definida por el artista.¹²⁴

En el catálogo se incluía también un capítulo escrito por Matsui Midori en el que situaba la hipótesis planteada en la exposición dentro del contexto de la experiencia contemporánea de lo global y del cambio en el paradigma de la experiencia óptica:

«La experiencia visual de la descentralización global es el mareo ante una conectividad total que carece de centro pero continúa transmitiendo intensidad física. La paradoja de tal experiencia óptica es que la fragmentación de la perspectiva, por medio de la confusión, permite a los espectadores refinar su percepción y desarrollar una percepción agudizada del mundo, de este modo intensificando su individualismo. Los artistas contemporáneos han empleado a menudo el recurso de la fragmentación como resultado de la necesidad de pulverizar la creencia convencional en el ego cognitivo y buscar formas más inmediatas de encarnar un sentido de vivir en un mundo que cambia vertiginosamente».¹²⁵

Según Matsui, Murakami era un artista que a través de su obra, y de su teoría de *Superflat*, reinventaba la experiencia óptica en el contexto contemporáneo.¹²⁶ La especialista destacaba en este texto cómo numerosas obras del artista japonés están caracterizadas por la multiplicidad de puntos de vista, por su recurso a formas que se repiten y se deforman, así como de formas ornamentales que se extienden por la superficie. En sus obras en las que la superficie pictórica está plagada por sus ojos de medusa, que parecen flotar en ese espacio, cada ojo, a su vez, tiene en su interior una multiplicidad de círculos concéntricos de colores. El efecto resultante es que el ojo del espectador es forzado a desplazarse de un lado a otro del cuadro buscando un punto focal. Esta ausencia de un punto focal, o la multiplicidad de ellos, para Matsui es reflejo de la experiencia óptica y cognitiva contemporánea.¹²⁷

Imagen 131. Vista de instalación de la obra de Murakami Takashi en la exposición *Where are We Going? A Selection of Works from the François Pinault Collection*, Palazzo Grassi, Venecia

¹²⁴ Gabriel Ritter, "Takashi Murakami" en *Ecstasy: In and about Altered States*, ed. Lisa Mark, (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005), 101.

¹²⁵ Matsui Midori. "Regaining the Plane of Immanence: Perceptual Challenges of Optical Experience and Flexible Sculpture", en *Ecstasy: In and about Altered States*, ed. Lisa Mark (Los Angeles; Cambridge, Mass.: The Museum of Contemporary Art; MIT Press, 2005), 165: «The visual experience of global de-centeredness is dizziness at an overall connectivity that lacks focus but still conveys physical intensity. The paradox of such an optical experience is that the fragmentation of perspective, though bewildering, enables spectators to refine their perception and develop a heightened awareness of the world, thereby enhancing their sense of individual agency. Contemporary artists have made frequent use of the device of fragmentation out of the need to pulverize the conventional belief in the cognitive ego and search for more immediate ways to embody a sense of living in a radically changing world».

¹²⁶ *Ibid.*, 167.

¹²⁷ *Ibid.*, 170.

En el año 2005 la obra de Murakami fue mostrada en uno de los acontecimientos del año en la escena del arte contemporáneo: la inauguración de las nuevas salas del Palazzo Grassi en el Gran Canal de Venecia, pertenecientes a la Fundación François Pinault, que habían sido rehabilitadas por el arquitecto japonés Ando Tadao. El Palazzo Grassi está dedicado a la organización de exposiciones del arte contemporáneo más rompedor, mostrando en muchas ocasiones obra perteneciente a la colección privada de François Pinault, uno de los coleccionistas más importantes de arte contemporáneo en la actualidad, y uno de los pocos coleccionistas que puede adquirir las obras a precios inalcanzables para otros coleccionistas más modestos. Para la inauguración de estas salas la Fundación Pinault organizó una exposición titulada *Where are We Going? A Selection of Works from the François Pinault Collection*,¹²⁸ centrada en el arte del período posterior a la Segunda Guerra Mundial. La Colección Pinault alberga obras de Murakami en sus fondos, obras que fueron incluidas en esta exposición en una sección dedicada al Arte Pop actual.¹²⁹

Entre el año 2005 y 2006 la obra de Murakami fue expuesta en una serie de exposiciones organizadas en Estados Unidos, vinculadas a distintas universidades norteamericanas. Son exposiciones como *“Post” and After: Contemporary Art from the Brandeis Collection* (The Rose Art Museum. Brandeis University); *Dragon Veins* (Contemporary Art Museum. Institute for Research in Art. University of South Florida, Tampa, Florida); y *Sellout*. Bard College Center of Curatorial Studies, Annandale-on-Hudson.

*“Post” and After: Contemporary Art from the Brandeis Collection*¹³⁰ fue una exposición en la que se mostraba obra de la colección de la Universidad Brandeis, desde los años 80 hasta principios de la década de 2000, centrándose en analizar dicha producción desde el punto de vista del concepto del posmodernismo. La comisaria de dicha exposición fue Katy Siegel quien, durante esos años, había escrito sobre Murakami Takashi desde distintas publicaciones.

Sellout fue organizada por el Bard College Center of Curatorial Studies, (Annandale-on-Hudson),¹³¹ en donde ya se había organizado a finales de la década de 1990 una de las primeras exposiciones individuales de Murakami en Estados Unidos. Esta exposición formaba parte de un

¹²⁸ *Where are We Going? A Selection of Works from the François Pinault Collection*. Palazzo Grassi. François Pinault Foundation. (29 de abril al 1 de octubre de 2006). Comisariada por Alison M. Gingeras.

¹²⁹ En esta exposición se expusieron tres obras escultóricas de Murakami: *Koumo-kun*, (2003, óleo, acrílico, resina sintética, fibra de vidrio y hierro, 240 cm. approx. de altura); *Tamon-kun* (2003, óleo, acrílico, resina sintética, fibra de vidrio y hierro, 240 cm. approx. de altura); *Inochi* (2004, fibra de vidrio, acero, acrílico, y tela, 140 x 62.5 x 35.5 cm.).

¹³⁰ Brandeis University, Waltham, Massachusetts (15 de septiembre de 2005 – 9 de abril de 2006). Ver “Past Exhibitions. ‘Post’ and After: Contemporary Art from the Brandeis Collection”, The Rose Art Museum, último acceso 23 de junio de 2015, <http://www.brandeis.edu/rose/past/past-postafter.html>.

¹³¹ Bard College Center of Curatorial Studies, Annandale-on-Hudson, Nueva York (12 de marzo – 26 de marzo de 2006). Comisariada por William T. Heath.

programa de exposiciones comisariadas por alumnos de este centro universitario especializado en estudios de comisariado artístico, uno de los programas más prestigiosos en Estados Unidos. Esta exposición se centró en mostrar una selección de objetos realizados por artistas que empleaban estrategias comerciales, de distribución, promoción y comercialización. Indudablemente, Murakami era un ejemplo perfecto. El término inglés «sellout», significa «éxito de taquilla», y puede tener connotaciones negativas, empleado con la implicación de que el artista se ha vendido al mercado y lo comercial, sacrificando la calidad o el compromiso artístico. El comisario de la exposición tomaba este término para el título de la exposición como una provocación, para plantear la necesidad de cuestionarse la reacción que las investigaciones sobre objeto artístico y comercio solían provocar: «en última instancia, todas las obras de arte están a la venta, independientemente de su resistencia a la mercantilización».¹³² El comisario planteaba el concepto «mercancía hecha por un artista» («artist-made commodity»), destacando cómo el *marketing* y el comercio, implícitos en estos objetos, podían ser también un contenido artístico, e intentar ofrecer otra visión sobre este tema, más allá del habitual lamento sobre la comercialización del arte. Para el comisario, los artistas incluidos en la exposición, entre ellos Murakami, franqueaban de un modo crítico los límites que separaban las bellas artes de la cultura de consumo.¹³³

A principios de 2006, la obra de Murakami fue incluida en una exposición organizada en la Universidad de Florida del Sur en la que, bajo el título de *Dragon Veins* se pretendía analizar la obra de una serie de artistas internacionales en los que se percibía la influencia del arte asiático tradicional en el arte contemporáneo, originando como resultado una obra de carácter híbrido:¹³⁴

«como título de una exposición ofrece una metáfora sobre los distintos modos en que los artistas, de una manera idiosincrática, explotan elementos de la tradiciones de Asia Oriental como la pintura de paisaje china, el budismo, *ukiyo-e*, *emaki*, *bunraku*, *nihong-ga* y *kazari*, mezclándolos con hechos políticos actuales, la cultura *hip-hop*, mapas geológicos, abstracción modernista, la experiencia corporal, el Dr. Seuss, el *anime*, el Post-Impresionismo, y más».¹³⁵

¹³² “News and Events. Press Release. Master’s Degree Candidates at Bard College’s Center for Curatorial Studies Presents 11 Exhibitions this Spring”, Bard College, último acceso 23 de junio de 2015, . <http://www.bard.edu/news/releases/pr/fstory.php?id=1005>: «Ultimately, every artwork is for sale, regardless of its resistance to commodification».

¹³³ Los artistas incluidos en la exposición fueron Murakami Takashi, Conrad Bakker, Chrissy Conant y Shepard Fairey.

¹³⁴ *Dragon Veins*. Contemporary Art Museum. Institute for Research in Art. University of South Florida, Tampa, Florida (13 de enero – 11 de marzo de 2006). De esta exposición se publicó un catálogo que ha sido imposible localizar.

¹³⁵ “Dragon Veins”, *Contemporary Art Museum, University of South Florida*, último acceso 23 de junio de 2015, http://www.usfcam.usf.edu/cam/exhibitions/2006_01_dragon_veins/dragonveins.html: «As an exhibition title, it offers a metaphor for ways the artists idiosyncratically mine East Asian traditions of Chinese landscape painting, Buddhism, ukiyo-e, emaki, bunraku, nihon-ga and kazari, intermixing them with current political events, hip-hop culture, geological maps, modernist abstraction, bodily experience, Dr. Seuss, anime, Post-Impressionism and more».

Por lo tanto, uno de los rasgos más característicos de la obra de Murakami, la fusión de tradiciones japonesas y contemporáneas, y del pasado y el presente, era puesta en el contexto de la obra de otros artistas asiáticos en los que se percibía una tendencia similar a fusionar elementos de diversa procedencia.¹³⁶ En este sentido, Murakami era destacado por sus conocimientos de *nibonga*, y su habilidad para fusionar elementos de la pintura tradicional japonesa con el manga y el *anime*.¹³⁷

En el año 2006 el Centro para el Arte Contemporáneo Baltic, en Reino Unido, organizó una exposición sobre el arte urbano y callejero, titulada *Spank the Monkey*.¹³⁸ En esta exposición en la que participó Murakami se mostraba la obra de un grupo de artistas internacionales cuya práctica artística estaba dirigida a dos tipos distintos de público: por un lado, el público del mundo del arte y por otro lado el público de la cultura global juvenil.¹³⁹ Estos artistas, con una muy diversa procedencia, realizaban obra en la que estaba muy presente el recurso al diseño gráfico, las imágenes tomadas de la cultura juvenil, además del mundo del *marketing* y la cultura de consumo. Algunos de los artistas expuestos se movían en el mundo del arte callejero, es decir, al margen de cuestiones como el mercado del arte o el circuito de galerías; otros, pertenecían a este mundo, pero establecían conexiones con aquel, a través de su obra.¹⁴⁰ El planteamiento final era el de cuestionar el papel del entramado cultural y el circuito profesional del arte (instituciones, museos, galerías, comisarios, críticos, ferias, bienales, etc.), que el arte sea un producto elitista en lo económico (el arte en el circuito profesional adquiere precios desorbitados), pero también en lo intelectual (es un arte cada vez más alejado del público no especialista). En definitiva, todos los agentes que participan en el circuito profesional del arte ejercen su influencia para establecer:

«un orden del día así como las prioridades y los valores por medio de los cuales el arte es juzgado. Esto a menudo deja poco espacio en el programa para los intereses de las personas ajenas a ese mundo. Como resultado el sistema del arte contemporáneo ignora mucho de lo que ocurre fuera de sus fronteras y margina a un público potencial»¹⁴¹

¹³⁶ Los artistas que participaron en esta exposición, además de Murakami, fueron: Frances Barth, David Brody, Iona Rozeal Brown, Emily Cheng, Elisabeth Condon, Chie Fueki, Yun-Fei Ji, Susanne Kühn, Mernet Larsen, Sang Nam Lee, Hongtu Zhang.

¹³⁷ Las obras de Murakami incluidas en la exposición fueron: *Four Monks Sleeping*, (1998, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 40 x 40 x 4,44 cm.); *Jellyfish Eyes* (2002, 100/250, Litografía Offset, diámetro 55,24 cm. *Jellyfish Eyes*, 2002, 203/250, Litografía Offset, diámetro 21 ¾"; *Jellyfish Eyes*, 2002, 204/250, Litografía Offset, diámetro 55,24 cm.; *Mr. DOB All Stars (Oh My the Mr. DOB)*, (1998, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 40 x 40 x 4,44 cm.

¹³⁸ Baltic Centre for Contemporary Art, New Castle, Reino Unido (27 de septiembre de 2006 – 7 de enero de 2007).

¹³⁹ Los organizadores explicaban que el término juvenil no se refería a una cuestión de edad, sino de espíritu y de actitud ante la vida. Los artistas participantes fueron: Takano Aya, Bansky, Barry McGee, Aoshima Chiho, David Shrigley, Dr. Lakra, Dzine, Ed Templeton, Faille, Freaks Gallery, Kozyndan, Groovisions, Invade, Natasha Struchkova, Neasden Control Centre, Ryan McGinness, Murakami Takashi, Os Gemeos, Shepard Fairey, Yonehara Yasumasa, Miss Van, Swoon.

¹⁴⁰ Pedro Alonzo, "Introduction", en *Spank The Monkey*, Pedro Alonzo y Peter Doroshenko, (Berlin: Gestalten Verlag, 2006), 2.

¹⁴¹ *Ibid.*, 5: «setting an agenda as well as the priorities and values by which art is judged. This often leaves little room in the programme for the interests of outsiders. As a result the contemporary art establishment overlooks much of what is going on beyond its frontiers and alienates a potential audience».

A pesar de que sí que existían algunas galerías que había mostrado interés por el arte desarrollado en el contexto callejero urbano, las fronteras entre los dos mundos seguían siendo muy claras. Los artistas urbanos adoptaban una actitud distinta ante el proceso creativo y la promoción de sus obras. Por un lado, trabajaban al margen del sistema de galerías, ferias, etc. Por otro lado, trabajaban en relación directa con el espacio urbano. Hacían uso de la estructura económica que sustentaba la cultura juvenil global en su propio beneficio:¹⁴²

«No dispuestos o incapaces de participar en el juego crean su propio escenario paralelo en el que ellos gobiernan. Excluidos del mundo del arte establecido, los artistas urbanos han reclamado el arte bajo sus propios términos. (...) Estos artistas se han hecho dueños del arte al sacarlo a las calles y convertir las paredes de la ciudad y sus estructuras en sus lienzos, para disgusto de las autoridades municipales en todo el mundo».¹⁴³

Los artistas que participaban en esta exposición dirigían sus obras a ambos públicos: al elitista del mundo del arte y al urbano, el de la cultura popular, juvenil, y de consumo. Por ello, el factor del *marketing* era un elemento intrínseco en la obra de estos artistas. Para los organizadores, ningún artista había desarrollado este aspecto hasta sus máximas consecuencias como Murakami Takashi. Esto resulta curioso ya que, indudablemente, Murakami no es un artista callejero ni urbano. Sus obras se exhiben en las galerías más elitistas de la escena internacional del arte, participa en bienales y ferias, sus obras se venden en subastas a precios desorbitados y han pasado a formar parte de importantísimas colecciones de arte, tanto privadas, como de reputadas instituciones de arte. Es decir, Murakami participa a todos los niveles del entramado del arte contemporáneo.¹⁴⁴

Para los organizadores, era el aspecto del *marketing* inherente en las tácticas comerciales de Murakami lo que situaba al artista a caballo entre ambos públicos, el elitista y el comercial, y por medio de su estrategia había logrado penetrar el mercado a todos los niveles:

«a través de su compañía Kaikai Kiki publica grabados y produce una gran selección de productos, incluyendo una serie de obras en miniatura que llama el *Museo Superflat*. Esto no es una fuente de ingresos más, sino, más importante aun, un medio de controlar el mundo por medio del reconocimiento de marca. La diversidad de objetos en venta de Murakami, incluidas sus obras de arte, penetran el mercado a muchos niveles; desde los jóvenes a la moda o *nerds* a los que les gusta su versión de la cultura popular japonesa, a aquellas personas conscientes de la moda que compran los bolsos multicolor *Monogram* de

¹⁴² *Ibid.*, 6.

¹⁴³ *Ibid.*, 6: «Unwilling or unable to play the game they created their own parallel arena in which they rule. Excluded from the established art world, the urban artists have reclaimed art on their own terms. (...) These artists have made art their own by taking it to the streets and making the city walls and structures their canvasses, much to the chagrin of municipal authorities around the globe».

¹⁴⁴ Las obras de Murakami incluidas en la exposición fueron: *Jellyfish Eyes-Max & Shimon in the Strange Forest* (2004, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 150 x 150 cm.); *LV Monolith* (2003, acrílico sobre lienzo montado en table, 150 x 150 cm.); *The World of sphere* (2003, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 350 x 350 x 7 cm.); *Panda* (2003, acrílico, fibra de vidrio con bahúl antiguo de Louis Vuitton, 255 x 165 x 109 cm.); *Hiropon* (1997, óleo, acrílico, fibra de vidrio y hierro, 223,5 x 104 x 122 cm.).

Louis Vuitton con los gráficos diseñados por Takashi, a los ricos coleccionistas que luchan entre sí por hacerse con una de sus pinturas o esculturas».¹⁴⁵

Esto le permite a Murakami ser conocido, incluso tener un público, fuera del circuito del arte contemporáneo. Sin embargo, no debemos olvidar que a pesar de esta estrategia de dirigirse a ambos públicos, Murakami no diluye la frontera entre obra de arte y objeto de consumo. En su estrategia sus obras de arte se distinguen perfectamente y van dirigidas a un sector muy exclusivo del mundo del arte. Sin embargo, para los organizadores de la exposición, Murakami se apropiaba de las técnicas de *marketing* empleadas por la cultura popular urbana para introducirse en el mercado.¹⁴⁶

«podríamos sugerir que Estados Unidos creó primero mucho del lenguaje común a la cultura juvenil, Inglaterra ha tenido un papel igual de impresionante en incorporar estilo y valores de producción a esta jerga, y Japón ha elevado la apuesta creativa y económica al transformar el deseo material de la cultura juvenil a través de las especializaciones del *co-branding*, los coleccionables y las ediciones limitadas».¹⁴⁷

Es interesante destacar cómo en esta exposición junto a Murakami, fueron incluidos otros artistas relacionados con su estela: por un lado Takano Aya y Aoshima Chiho, quienes colaboran con Murakami en *Kaikai Kiki*, y por otro lado el colectivo de diseño gráfico *Groovisions*, quienes habían sido incluidos por Murakami en su proyecto *Superflat*, y que además han colaborado con el artista en numerosas ocasiones. Por lo tanto vemos cómo las ideas o los artistas promocionados por Murakami han ido calando en la escena del arte internacional.

Otra de las exposiciones colectivas en las que participó Murakami en este período se centraba en el arte múltiple, en el que indudablemente el artista japonés era un importante exponente. Bajo el título de *Mass Production: Artist's Multiples and the Marketplace*,¹⁴⁸ se analizaba la evolución de este tipo de arte, poniendo el foco sobre ejemplos específicos que iban desde Marcel Duchamp y Salvador Dalí, pasando por Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, hasta llegar a artistas como Mauricio Cattelan o Murakami Takashi. Vemos aquí otro

¹⁴⁵ *Ibid.*, 7: «Through his company Kaikaikiki publishes prints and produces a huge selection of products, including a series of miniature artworks he calls the Superflat Museum. This is not just an additional source of revenue, but, more importantly, a means to rule the world through brand recognition. Murakami's diversity of retail objects, including his art works, penetrate many levels of the market; from hip or nerdy kids who are into his version of Japanese popular culture, to the fashion conscious purchasers of the Louis Vuitton, Monogram Multicolore bags with graphics designed by Takashi, to the wealthy collectors who battle each other to get a hold of his paintings or sculptures».

¹⁴⁶ Pedro Alonzo y Peter Doroshenko, "Bla, Bla, Bla. Interview between Peter Doroshenko and Pedro Alonzo", en *Spank The Monkey* (Berlin: Gestalten Verlag, 2006), 11.

¹⁴⁷ Carlo McCormick, "The Sound of One Hand Clapping", en *Spank The Monkey*, Pedro Alonzo y Peter Doroshenko (Berlin: Gestalten Verlag, 2006), 12: «In this case we might suggest that America first created much of the common language to youth culture, England has an equally impressive role in adding style and production values to these vernaculars, and Japan as upped the creative and economic ante by transforming the material desire of youth culture through the specializations of cobranding, collectables, and limited editions».

¹⁴⁸ *Mass Production: Artist's Multiples and the Marketplace*. The University of Akron, Akron, Ohio (30 de octubre – 1 de diciembre de 2006).

ejemplo en el que la obra de Murakami se inserta en el desarrollo de la historia del arte occidental. Sólo tres artistas seleccionados para esta exposición no tenían un origen occidental, y los tres eran japoneses: Yoko Ono, Nara Yoshitomo y el propio Murakami.

En el contexto de esta exposición se analizaba la evolución de los múltiples de artista. Este tipo de creación, que partía de un supuesto afán de democratizar el arte, haciéndolo más accesible a un espectro mayor de público (con las implicaciones que esto tenía para el mercado del arte, en el que cuestiones de singularidad y unicidad eran importantes), al final, con el paso del tiempo, habían sido asimiladas por las mismas fuerzas del mercado que intentaba cuestionar.¹⁴⁹ La exposición partía de dos figuras clave para la historia del arte múltiple: Marcel Duchamp y Salvador Dalí, como ejemplo de dos artistas que habían abordado en su obra los múltiples tanto para criticar el mercado del arte como para beneficiarse de él. Como ejemplo se ponían las series de *Rotorelieves* de Duchamp, o la participación de Dalí en actividades plenamente comerciales, como por ejemplo su colaboración con la diseñadora Elsa Schiaparelli:

«aunque Dalí se ganara el desdén de sus compañeros surrealistas por tales actividades mercantiles, hacia finales del siglo XX, tales acuerdos eran habituales, admirados como críticas reveladoras sobre la cultura de consumo, incluso aunque pasaran a estar totalmente dedicados a sus “infiltraciones” de ella. Aunque muchos modernistas vieron dichas actividades como una herejía, el paradigma posmoderno proporciona una perspectiva prácticamente inversa».¹⁵⁰

En este catálogo se establece la habitual relación entre Murakami Takashi con el Pop Art, y en especial con Andy Warhol, precisamente porque los artistas Pop fueron muy prolíficos en el campo del arte múltiple. Sin embargo, se establecía una relación que no es tan habitual, que es la de situar la figuras de Salvador Dalí y Marcel Duchamp, como antecedente de algunas de las propuestas de Murakami.

Respecto a Dalí, según K. Concannon, su colaboración con diseñadoras como Schiaparelli, y su participación en el diseño de objetos de consumo que iban ligados a su nombre, estaba abriendo las puertas a una tradición, plenamente establecida en la actualidad, en la que muy diversos artistas colaboran con distintas marcas de lujo, otorgando licencias de sus diseños, cuya comercialización va estrechamente vinculada al propio nombre del artista, otorgando un aire de distinción al producto que es consecuencia de la distinción que el artista ha logrado en el mercado del arte. Por otro lado, no debemos olvidar que probablemente Warhol aprendiera mucho de Dalí en este sentido:

¹⁴⁹ Kevin Concannon, “Mass Production: Artists’ Multiples and the Marketplace”, en *Mass Production; Artists’ Multiples and the Marketplace*. Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006, 7-8.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 10: «Although Dalí earned the contempt of his fellow Surrealists for such mercantile activities, by the end of the 20th century, such deals were commonplace, admired as insightful critiques of consumer culture even as they became fully invested in their “infiltrations” of it. Although many modernists saw such activities as heresy, the postmodern paradigm provides an almost inverse perspective».

«Sin embargo, la fascinación de Dalí con la cultura popular sentó las bases para artistas posteriores como Andy Warhol y Takashi Murakami. Y, al igual que muchos artistas pop, Dalí no limitó el alcance de su marketing a la moda; su interés en el diseño se extendió a todo, desde la joyería a los anuncios de compañías aéreas, sentando las bases para un interés futuro en el derrumbe de la alta y la baja cultura».¹⁵¹

Indudablemente estos aspectos se pueden relacionar con la obra de Murakami Takashi y toda su labor que excede el campo específicamente de las artes visuales. En el catálogo de esta exposición se resaltaban dos obras de Murakami en el contexto del arte múltiple. Por un lado, su colaboración con la casa Louis Vuitton, para su diseño *Monogram*, y por otro lado, una obra titulada *Superflat Museum*, que es un ejemplo muy significativo de obra múltiple; ambas se presentaban en el catálogo dentro de su definición del movimiento *Superflat*. Ambas obras representan los dos polos más extremos de la obra de Murakami: por un lado un objeto de consumo dirigido a un público muy elitista y por otro, un producto de muy bajo precio, que originalmente era vendido en supermercados. Ambos encajaban con la definición de arte múltiple ofrecida en esta exposición: que era la de productos, diseñados por artistas y producidos en serie, para un mercado amplio, y no el mercado exclusivo del mundo del arte.

La obra *Superflat Museum* es un ejemplo muy interesante de obra múltiple. Esta obra consiste en una caja de cartón, vendida en supermercados, en cuyo interior se incluían 10 reproducciones en miniatura de esculturas y pinturas de Murakami, realizadas en plástico, junto con textos explicativos sobre el origen de los personajes y las obras, certificados de autenticidad, una entrevista del propio artista y unos chicles. Este tipo de figuras se relacionaban directamente con las que coleccionan los *otaku*, aunque estas se tratan de figuras de coleccionistas, hechas a escala pero de una factura muy perfeccionista, realizadas por fabricantes y vendidas en comercios especializados. Las figuras del *Museo Superflat* se relacionaban más con las figuras *shokugan* que son muy populares en Japón, y que son vendidas en supermercados. Estas figuras *shokugan* se comercializan en cajitas en las que se incluye una figurita y un pequeño tentempié o caramelo. Estos pequeños juguetes representan figuras de dibujos animados, o personajes, en su mayoría representativos de la estética *kawaii*. Lo interesante de este fenómeno japonés, principalmente dirigido a un público infantil, es que el tentempié que se comercializa, pasa a un segundo plano. Es la figurita lo que los niños buscan coleccionar, y son figuritas de buena calidad. Es una táctica para fomentar el consumo. El *Museo Superflat* de Murakami puede ser considerado una versión de las cajitas *shokugan*. En cada cajita, el tentempié ha sido sustituido por unos chicles, y lo que realmente los compradores buscan es, lógicamente, coleccionar las versiones en miniatura de las

¹⁵¹ Kyle Stoneman, "Salvador Dalí", en *Mass Production; Artists' Multiples and the Marketplace* (Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006), 29: «But Dalí's fascination with popular culture set the stage for later artists such as Andy Warhol and Takashi Murakami. And like many pop artists, Dalí did not limit the scope of his marketing to fashion; his interest in design extended to everything from jewelry to airline ads, all of which set the stage for future interest in the collapse of high and low culture».

obras de Murakami que se albergan en el interior. Murakami se está apropiando de la misma táctica para fomentar el consumo de sus esculturitas. La idea es que sus posibles compradores quieran tenerlas todas.¹⁵²

Sin embargo, tal como quedaba indicado en el catálogo de esta exposición, la idea del *Superflat Museum* remitía, a la obra *La Boîte-en-Valise* (1942) de Marcel Duchamp (así como a otras obras del movimiento Pop y Fluxus). La *Boîte en Valise* fue una obra de la que Duchamp realizó siete ediciones. La obra consistía en una caja en la que el artista incluyó reproducciones en miniatura de sus obras más significativas, como *Desnudo bajando una escalera* o el *Gran Vidrio*. Se trata de uno de los ejemplos máximos de arte múltiple. En cada edición Duchamp incluía alguna obra distinta de su colección o cambiaba el color de la caja. Duchamp, con esta obra, ampliaba el público al que podían llegar sus creaciones que, por ejemplo, fueron vendidas por la galería Art of This Century por unos \$200.¹⁵³ En el catálogo se establece *La Boîte-en-Valise* como un antecedente claro de la obra *Superflat Museum* de Murakami. En el caso de la obra del artista japonés, las cajas no se vendían en galerías de arte, sino en supermercados, o las típicas tiendas que están abiertas 24 horas.

En 2006, la obra de Murakami volvió a ser incluida en una exposición que mostraba una selección de obras de la colección de arte contemporáneo del matrimonio formado por Vicky y Kent Logan, bajo el título de *Radar: Selections from the Collection of Vicky and Kent Logan*.¹⁵⁴ En la que se mostraban obras pertenecientes a esta colección fechadas aproximadamente en la última década. Dean Sobel, escribiendo en el catálogo, destacaba el hecho de que no se podía agrupar estas obras o estos artistas dentro de una tendencia concreta que pudiera caracterizar el arte en ese período tan reciente, sin embargo, sí que se percibían una serie de cuestiones comunes en las distintas propuestas, lo que ponía en evidencia una serie de afinidades, aunque estilísticamente las obras fueran divergentes:

«en particular, los artistas hoy se unen no por un estilo compartido, su nacionalidad, o por la técnica artística, sino más bien por un interés común en una temática muy cargada que se extiende más allá de las cuestiones sobre las bellas artes, para incluir temas de alienación, injusticia social, sexualidad, identidad, y, con mayor frecuencia, muerte y

¹⁵² Debra Lamm, "Superflat Museum. Convenience Store Edition (2003)", en *Mass Production; Artists' Multiples and the Marketplace* (Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006), 60–61.

¹⁵³ Frances Nicholson y Alex Draven, "La Boîte-En-Valise. Marcel Duchamp", en *Mass Production; Artists' Multiples and the Marketplace* (Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006), 30.

¹⁵⁴ *Radar: Selections from the Collection of Vicky and Kent Logan*. Denver Art Museum of Modern Art (7 de octubre de 2006 – 15 de julio de 2007). De esta exposición se publicó un catálogo que no ha sido posible localizar. Sin embargo, en la página web del Museo de Arte de Denver, se ha podido acceder a unos documentos en pdf que recogen información sobre las obras incluidas en la exposición y dos textos incluidos en el catálogo. Ver: "Logan Collection. Logan Collection Gifts". Denver Art Museum. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://denverartmuseum.org/collections/logan-collection>.

mortalidad. Sus obras cargadas de contenido se presentan como afirmaciones ambiciosas que hacen pensar y son a menudo espectaculares».¹⁵⁵

Esta tendencia era percibida en la obra de Murakami Takashi, lo que le ponía en relación con algunos de los artistas que más reconocimiento habían logrado en las pasadas décadas: Jeff Koons, Damien Hirst, Rachel Whiteread, Matthew Barney o Mauricio Cattelan.¹⁵⁶ Estos artistas, cuyo origen y propuestas artísticas eran muy variadas, habían creado los iconos artísticos de nuestro tiempo, por medio de una serie de obras que habían logrado un gran impacto en el público, como por ejemplo la gran mascota floral *Puppy* de Koons (1992), o el enorme tiburón suspendido en formaldehído de Hirst (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991). En el caso de Murakami se destacaban sus esculturas colgantes para la estación Central de Nueva York. Para D. Sobel estos trabajos eran ejemplo de obras a través de las cuales sus autores habían querido llevar a cabo impactantes declaraciones artísticas. Esta idea de la teatralidad y el espectáculo era situada en el contexto de las teorías de Guy Debord, y su *Sociedad del Espectáculo* (1971).

Lo que tenían en común estos artistas con los artistas de la Colección Logan cuya obra se exponía en *Radar* (incluido Murakami) era el enfoque que daban a sus obras:

«se aprovechaba al máximo de la teatralidad, la escala, el realismo agudizado, y el contenido contundente. Al mismo tiempo, muchos de estos artistas se alzan como voces nítidas, casi “movimientos formados por uno”. Como resultado, los individuos han sustituido a las escuelas o los movimientos, y los espectáculos solitarios están en el territorio una vez ocupado por los grupos».¹⁵⁷

Resulta interesante esta afirmación si la ponemos en relación con la figura de Murakami Takashi, quien como parte de su estrategia para posicionarse en la escena internacional del arte se inventó y definió un movimiento, un grupo artístico, formado por una serie de creadores que, según la visión de Murakami, compartían aspiraciones y perspectivas similares en cuanto a la creación artística. Solby no menciona el movimiento *Superflat*, y quizá esta ausencia pudiera reflejar cómo, al menos para este especialista, realmente todo lo vinculado con *Superflat* al final giraba en torno a Murakami. Él era *Superflat*. Sobel no menciona a ninguno de los artistas vinculados a Murakami a través de Kaikai Kiki.

¹⁵⁵ Dean Sobel, “Above the Radar: The Logan Collection in Context”, en *Essays from Logan collection exhibition catalogue*, 37. Documento online (actualizado noviembre de 2013) que recoge diversos textos tomados de catálogos de exposiciones de la Colección Logan. Ver: “Logan Collection. Logan Collection Gifts”, Denver Art Museum, último acceso 20 de julio de 2015. <http://denverartmuseum.org/collections/logan-collection>: «In particular, artists today are united not by a shared style, national origin, or medium, but rather by a common interest in highly charged subject matter that extends beyond issues of fine art to include themes of alienation, social injustice, sexuality, identity, and, most frequently, death and mortality. Their content-laden works are presented as ambitious statements that are thought- provoking and frequently spectacular».

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*: «approach their work in ways that take full advantage of the potential of theatricality, scale, heightened realism, and hard-hitting content. At the same time, many of these artists stand as highly distinct voices, almost “movements of one.” As a result, individuals have replaced schools or movements, and solitary spectacles stand in the territory that groups used to occupy».

Murakami era presentado junto con otros artistas japoneses como Morimura Yasumasa o Nara Yoshitomo, en este contexto de la teatralidad y el espectáculo, que en el caso de Murakami era directamente relacionado con los precedentes de Jeff Koons y Damien Hirst. Se destacaba la presentación que realizó de sus célebres esculturas *My Lonesome Cowboy* y *Hiropon* en Estados Unidos, espectaculares por su contenido sexual tan directo y provocador. La espectacularidad había continuado con obras como la instalación en la Estación Central de Nueva York, o con su enorme lienzo *Super Nova*, «probablemente una de las pinturas contemporáneas más grandes, independiente de una instalación arquitectónica».¹⁵⁸

6.3 Recepción crítica de Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture

La exposición *Little Boy* comisariada por Murakami Takashi, por su proyección en Nueva York más allá de las salas de exposición de la Japan Society, fue ampliamente recogida en los distintos foros artísticos. Hacia 2005 Murakami ya había logrado consolidar su reconocimiento y fama dentro de la escena internacional del arte, y fue generalizada la visión que establecía que era ya por entonces el artista japonés que más impacto o reconocimiento había logrado conseguir fuera de Japón:

«Llamar al comisario Takashi Murakami *enfant terrible* es deliberado, tan deliberado como el título “Little Boy” que escogió para la exposición. Murakami ha causado el mayor impacto en la escena global del arte de cualquier artista japonés moderno (dejando a un lado la arquitectura)».¹⁵⁹

«La exposición fue comisariada por el pintor, escultor, y agitador del mundo del arte Takashi Murakami, quien ha sido llamado el artista japonés vivo más influyente y un “hombre-máquina del mercado de masas».¹⁶⁰

«Murakami es el artista vivo más famoso de Japón y una especie de marca internacional por derecho propio».¹⁶¹

Es más, en esta exaltación del artista y sus actividades, se le define como el artista japonés que logró situar, más que ningún otro artista de su país, el Japón moderno dentro del mapa del

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Marilyn Ivy, “Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture”, *The Journal of Japanese Studies* 32, nº 2 (verano, 2006): 499. «Calling the curator Takashi Murakami an *enfant terrible* is intentional, as intentional as the “little boy” title he chose for the exhibition. Murakami has set off the biggest ripples in the global art scene of any modern Japanese artist (architecture we leave to one side)».

¹⁶⁰ Adele Marley, “Little Boy”, *Art Doc* 24, nº 2 (otoño, 2005): 60. «The exhibition was curated by painter, sculptor, and art-world provocateur Takashi Murakami, who has been called Japan's most influential living artist and a “one-man mass-market machine”».

¹⁶¹ Edward M. Gomez, “J-Pop Goes the Market”, *Duke Magazine* 92, nº 5 (septiembre-octubre, 2006). Último acceso 7 de marzo de 2015. <http://dukemagazine.duke.edu/article/j-pop-goes-the-market>: «Murakami is Japan's most famous living artist and something of an international brand in his own right».

arte contemporáneo mundial.¹⁶² Por otro lado, se continúa estableciendo la relación de Murakami con Andy Warhol, presentando a Murakami como «la respuesta japonesa a Andy Warhol».¹⁶³

En general las reseñas a la tercera exposición del proyecto *Superflat* resaltaban el análisis más profundo de la cultura *otaku* y la estética *kawaii*, iniciadas en las exposiciones anteriores, pero que en esta última se hacía más profundo. La profundización en aspectos traumáticos de la historia japonesa fue interpretada también en numerosas reseñas como un giro respecto a las exposiciones anteriores, abandonando las cuestiones meramente formales de la estética y la cultura *superflat*, para adentrarse en lo más profundo de la psique japonesa:

«Esta nueva exposición es publicitada como que traspasa la mera óptica superficial de la cultura pop japonesa, embarcándose en un ejercicio de psicoanálisis social».¹⁶⁴

«Sin embargo esta exposición no es sólo sobre la relación entre arte elevado y menor, una distinción que es especialmente difícil de hacer en Japón y que el Sr. Murakami argumenta que no existe. En lugar de ello, su objetivo es mostrar cómo la cultura popular japonesa refleja su psique nacional, lo que también aporta algo de luz en la psique de su principal protector, los Estados Unidos»¹⁶⁵

Además, hacían referencia a las múltiples facetas emprendidas por Murakami: artista, comisario, teórico del arte y empresario. También se llamaba la atención sobre la localización de la exposición *Little Boy* en Nueva York, que hacía que esta muestra fuera más arriesgada que las anteriores. Ya el propio título de la exposición y su alusión directa y clara al lanzamiento de las bombas atómicas por parte del ejército norteamericano sobre Japón era casi como una declaración de intenciones por parte del artista, abordando sin tapujos la relación de dependencia establecida entre Estados Unidos y Japón tras el final de la Segunda Guerra Mundial.

En general, se destacaba la exposición *Little Boy* como un intento de mostrar la visión personal de Murakami sobre la historia japonesa de posguerra, partiendo de las bombas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki como el inicio de ese período marcado por el trauma ocasionado por este suceso, y su continuidad en la psique de la sociedad japonesa contemporánea, y la dependencia (militar, política, cultural) respecto de los Estados Unidos:

«Japón, obligado a no crecer, a depender de su hermano mayor, ocupada y con la prohibición de hacer la guerra (por una constitución impuesta por Estados Unidos), y por tanto, excluida de convertirse en una nación-estado “normal”, se convirtió en su lugar en un niño perverso, con sus producciones estéticas referenciando incontroladamente, en

¹⁶² Lubow, “The Murakami Method”, 50.

¹⁶³ *Ibid.*, 2005. Ver también: Eleanor Heartney, “Import/Export: A Marriage of Trauma and Kitsch”, *Art in America* (octubre 2005): 57–61; Gomez, “J-Pop Goes the Market”.

¹⁶⁴ Ryoko Maria Nakamura, “Vision of a ‘Superflat’ Future”, *The Japan Times Online*, 13 de abril de 2005, último acceso 8 de marzo de 2015, <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20050413a1.html>: «This new exhibition is touted as pushing beyond the mere surface optics of Japanese pop culture, and embarking on an exercise in social psychoanalysis».

¹⁶⁵ Roberta Smith, “Japan’s Collective Unconscious”, *The New York Times*, April 8, 2005, 31: «yet this exhibition is not simply about the relationship between high and low art, a distinction that is especially hard to make in Japan and that Mr. Murakami argues does not exist. Instead, his goal is to show how Japan’s popular culture reflects its national psyche, which also sheds some light on the psyche of its chief protector, the United States».

cualquier modo simbólico imaginable, el inicio del trauma de la derrota bélica en la explosión nuclear: “little boy”, la bomba; “little boy”, Japón; y “little boy”, el propio Murakami y todos los demás niños pequeños que crecieron en la década de 1950 y después, en una “cultura de la derrota” y de una cada vez más intensa mediación de los medios de masas». ¹⁶⁶

Es interesante observar el hecho de que Murakami realizara en Nueva York una afirmación muy clara y directa con esta exposición, poniendo el foco directamente en los hechos atroces de las bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos, hecho capital que, según los argumentos presentados por Murakami de una forma muy clara, visual y casi didáctica, eran el origen de una condición traumática generalizada en la sociedad japonesa, resultado de una relación de dependencia e infantilismo supeditada a los intereses norteamericanos. Es más, el 2005 era el 60º aniversario del lanzamiento de las bombas atómicas. A pesar de estas acusaciones no veladas, realizadas en el corazón de la sociedad norteamericana, con las que Murakami se presentaba a sí mismo, y a toda la sociedad japonesa, como víctima, estas cuestiones no parecieron incomodar a la crítica. Muy pocos críticos reflejaron esta cuestión. Uno de ellos fue T. Meyers quien reflexionaba sobre cómo podía hablarse de cierta amnesia o ceguera colectiva:

“*Little Boy* fue el nombre en código de la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima en 1945. Intenta asimilarlo. A pesar de que gran parte de la producción artística del propio Murakami desde su aparición incorporaba referencias directas a la bomba, no nos ha resultado difícil evitar darnos cuenta de esto. Al traer a Nueva York el épico y decididamente histórico clímax de su trilogía, es muy probable que Murakami nos abra los ojos al demostrar cómo esa ceguera puede ser recíproca”. ¹⁶⁷

Tampoco muchos autores reflexionaron sobre el hecho de que las teorías de Murakami se centraban en el papel de Japón como víctima, pero se olvidaban del papel de Japón como verdugo, y su responsabilidad ante muchos hechos cometidos durante los años de escalada imperialista y los años de la Guerra del Pacífico en algunos de sus países vecinos. Por lo tanto, la visión que Murakami ofrecía de la historia de posguerra japonesa estaba claramente sesgada. Uno de los críticos que sí que reflexionó sobre esta cuestión fue Ryan Holmberg, en *Artforum*: «aunque la historia del colonialismo y la violencia japonesa ha estado de una forma permanente en el centro del debate público sobre la relevancia del Artículo 9, en “Little Boy” esta historia se esfumó

¹⁶⁶ Ivy, “Little Boy”, 500: «Kept from growing up, dependent on its older brother, occupied and banned from waging war (by a constitution imposed by the United States) and thus barred from becoming a “normal” nation-state, Japan became instead a perverse child, with its aesthetic productions wildly referencing, in every imaginable symbolic mode, the initiating trauma of war’s defeat in nuclear explosion: little boy, the bomb; little boy, Japan; and little boy, Murakami himself and all the other little boys who grew up in the 1950s and after in a “culture of defeat” and of ever-intensifying mass mediation».

¹⁶⁷ Terry R. Myers, “Little Boy Boom”, *Modern Painters* (abril 2005): 56. “‘Little Boy’ was the codename for the atomic bomb dropped on Hiroshima in 1945. Let that sink in. Despite the fact that much of Murakami’s own artistic practice since his emergence in the early 1990s directly incorporated referents to the bomb, it has not been that hard for us to avoid really seeing it. Bringing his trilogy to an epic and resolutely historical climax in New York, it looks very likely that Murakami will open our eyes by probing how the blindness can cut both ways”.

detrás de los tropos de la victimización».¹⁶⁸

Lo que sí fue muy generalizado fue interpretar el proyecto de Murakami como un esfuerzo por facilitar el conocimiento que en Estados Unidos (y en Occidente) se tenía de Japón, su sociedad y su cultura. En este sentido, enmarcado dentro de el discurso muy generalizado de ensalzar a Murakami como el artista más importante de la historia del arte japonés reciente, se le otorgó una capacidad de actuar como intérprete y divulgador de los misterios de su propia cultura ofreciendo las claves para entender el Japón contemporáneo. Algunas de las reseñas sobre la exposición y su catálogo presentaron el proyecto de Murakami como una herramienta muy útil para entender el Japón contemporáneo, como si un aspecto particular de Japón, es decir, su cultura popular, pudiera ofrecer una visión global del país, su sociedad y su cultura más reciente. Para algunos, *Little Boy* podía incluso ayudar a la comprensión (occidental) de Asia, calificando la exposición como «una ventana abierta a Asia».¹⁶⁹ La comisaria de exposiciones Lynn Zelevansky afirmaba: «¿Con qué frecuencia una persona intenta explicar una cultura al completo?».¹⁷⁰ Es más, se consagra la imagen de Murakami como una especie de informante crítico infiltrado que, por su condición de japonés, puede actuar de puente entre Japón y Occidente.

Realmente esta interpretación vuelve a situar a Japón como esa cultura inexcutable, incapaz de ser entendida por aquellos que no han nacido japoneses; son valoraciones que continúan propagando una visión en la que existen claras diferencias y límites infraqueables entre Occidente y Japón (Oriente), y en el fondo es una visión que propaga Murakami con su proyecto *Superflat*, y que recogen aquellos que interpretan su obra desde estos parámetros. Por ejemplo, en una reseña en *Flash Art*, podemos leer cómo la exposición *Little Boy* viene de «Japón, un país que parece tan incomprensible como una quimera», o que Murakami, con la selección de objetos y obras de arte incluidas en la exposición «está describiendo una cultura homogénea y coherente, de la que él es sin duda el portavoz más valorado».¹⁷¹ Inexcutable y homogeneidad son dos de los estereotipos ampliamente consolidados sobre Japón y su cultura, adoptados tanto por los discursos orientalista y orientalista reverso sobre Japón. En algunas valoraciones sobre la exposición se pueden leer afirmaciones de este tipo: «Murakami el autor logra el mismo estatus que un informante interno que es capaz de comunicarse enérgicamente con aquellos de nosotros

¹⁶⁸ Ryan Holmberg, "Little Boy", *Artforum* 44, n° 1 (septiembre 2005): 298. «Although the history of Japanese colonialism and violence has always been at the center of public debate about the relevance of Article 9, in "Little Boy" that history receded behind the tropes of victimization».

¹⁶⁹ Marley, "Little Boy": 61.

¹⁷⁰ Julie Brenner, "Eye-Openers", *Artnews* 105, n° 10 (2006): 122. «How often does somebody try to explain a whole culture to you?».

¹⁷¹ Andrea Bellini, "New York Tales", *Flash Art* 38, n° 243 (Septiembre 2005): 115. «From Japan, a country that can seem as incomprehensible as a chimera, comes the show "Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture" (...) As one experiences this paroxistic combination of images and objects one has the impression that Murakami is indeed describing a homogenous, coherent culture, of which he is certainly the most highly esteemed spokesman».

que estamos en el exterior»;¹⁷² o: «aquellos que visitan [la exposición] tienen una excelente oportunidad de que su conocimiento sobre Japón, su cultura y su historia sea sacudido de una forma profunda».¹⁷³ Por otro lado, lo que permite a Murakami facilitar esta transmisión cultural, según L. Zelevansky, es el profundo conocimiento que Murakami tiene de Occidente, esto le permite «ayudarte a entender cosas de Japón que otra persona no podría hacer».¹⁷⁴ Desde la revista *Modern Painters*, se señalaba cómo Murakami había adoptado el papel de miembro crítico, dentro y fuera del movimiento *Superflat*: por un lado forma parte de él, como creador, por otro lado su labor como teórico y comisario le erigen como el único miembro del movimiento capaz de actuar como mediador con el resto de personas que no forman parte de dicho grupo.¹⁷⁵

Marylin Ivy, realizando una reseña del catálogo de la exposición, destacaba el hecho de que Murakami, con su proyecto *Superflat*, y la exposición *Little Boy* como última entrega de dicho proyecto, buscaba definir y presentar a Occidente una interpretación de la cultura japonesa contemporánea como algo específicamente japonés: «(...) Murakami reivindica que su arte denota algo distinto, algo nuevo, algo que supera a Warhol, y algo más: algo japonés».¹⁷⁶

Uno de los rasgos definidos como específicamente japoneses, y por tanto distintos a Occidente, era la supuesta ausencia de una distinción clara entre alta y baja cultura, diferencia que había sido introducida como resultado de la occidentalización. Esta era una de las cuestiones esenciales de su teoría sobre lo *Superflat*, y que el artista había teorizado y visualizado a través de las exposiciones que había comisariado. M. Ivy destacaba la incongruencia en los planteamientos de Murakami y sus propias creaciones, ya que gran parte de la producción artística de Murakami se puede clasificar como obra de arte, y por tanto, perteneciente a la alta cultura. Aunque Murakami crea productos para distintos sectores del mercado, sus obras de arte son claramente obras de arte dirigidas al sector elitista de la cultura: los pocos coleccionistas que pueden coleccionar sus obras o grandes instituciones que pueden, no sólo financiar, sino también albergar sus obras en sus salas. Según Ivy, «Murakami continúa produciendo lo que algunos llamarían arte a un ritmo asombroso, junto con todos los demás objetos distintivos que otros llamarían productos derivados (y él llama “productos artísticos”)».¹⁷⁷

Esta idea de la japonsidad y autenticidad cultural de la exposición era también destacada desde la revista *Art in America*, por E. Heartney. Para esta autora era muy tentador

¹⁷² Myers, “Little Boy Boom”, 57: «Murakami the author achieves the same status of a critical insider who is able to communicate forcefully with those of us on the outside».

¹⁷³ Smith, “Japan’s Collective Unconscious”, 31: «Those who visit it stand an excellent chance of having their understanding of Japan, its culture and its history profoundly shaken».

¹⁷⁴ Brenner, “Eye-Openers”, 122: «“Because Murakami understands the West so well”, says Zelevansky, “he’s able to help you understand things about Japan that somebody else couldn’t”».

¹⁷⁵ Myers, “Little Boy Boom”, 57.

¹⁷⁶ Ivy, “Little Boy”, 499: «Yet despite these precedents, Murakami claims his art bespeaks something else, something new, something beyond Warhol, and something more: something Japanese».

¹⁷⁷ *Ibid.*, 499: «Nevertheless, Murakami continues to produce what some would call art at an astonishing pace, alongside all the other signature items that others would call spin-off products (and he calls “art products”)».

establecer una conexión entre la producción artística y cultural mostrada en *Little Boy*, y el arte y la cultura contemporánea norteamericana. Sin embargo, Heartney afirmaba: «asimilar simplemente esta obra con los modelos occidentales sería ignorar la japonsidad de todo ello».¹⁷⁸ Este carácter japonés que caracterizaba la propuesta de Murakami era lo que la hacía válida para esta crítica de arte, ya que establecía el elemento de la diferenciación cultural:

«en un mundo del arte habituado al turismo cultural, el origen nacional parece poco más que una cosita colorida adherida a obras que, por lo demás, hablan un esperanto internacional muy familiar. *Little Boy*, en cambio, ofreció algo nuevo, fresco y (parecería que) culturalmente auténtico».¹⁷⁹

La crítica de arte del *New York Times* Roberta Smith definió, muy acertadamente, la exposición como un argumento sociológico visual. Esta crítica resaltaba un aspecto esencial de la exposición, que quedaba también reflejado en el catálogo: el contraste visual entre los distintos objetos que formaban la exposición, estableciendo relaciones y contrastes entre ellos.¹⁸⁰ Según Smith en esta exposición Murakami había tratado de psicoanalizar a la nación japonesa, al abordar el modo en que la cultura popular del país refleja la psique japonesa y su subconsciente reprimido, y por extensión, un poco también a los Estados Unidos, el gran protector de Japón. Para Smith esta exposición era claramente una creación de Murakami Takashi, hasta tal punto, que consideraba que podía considerarse la exposición como una obra de arte. Además, destacaba de la figura de Murakami no sólo su labor como innovador artístico sino también como teórico y divulgador. Otros críticos también resaltaron el componente psicológico o psicoanalista de la propuesta de Murakami.¹⁸¹

Little Boy también recibió críticas negativas. Desde la revista *Flash Art*, Andrea Bellini, tras analizar sucintamente el proyecto *Superflat*, reflexionaba sobre él diciendo que en esta la última exposición, el movimiento *Superflat* se había convertido ya en un «ejercicio académico vacuo, aburrido y repetitivo», concluyendo que las personalidades individuales de los artistas que lo conformaban quedaban diluidas en el conjunto, siendo difícil determinar su peso específico en el mundo de la experimentación artística contemporánea.¹⁸²

El supuesto papel de Murakami como mediador cultural, que fue alabado por unos, fue también interpretado de una manera negativa. Algunos críticos valoraron negativamente el papel dominante que tenía Murakami en su proyecto *Superflat*, ya que a pesar de la inclusión de obras de

¹⁷⁸ Heartney, "Import/Export", 57: «to simply assimilate this work to Western models would be to miss the Japaneseness of it all».

¹⁷⁹ *Ibid.*, 57: «In an art world inured to cultural tourism, national origin seems little more than a colorful doodad attached to works that speak an otherwise deeply familiar international Esperanto. "Little Boy" by contrast, offered something new, fresh and (it would appear) culturally authentic».

¹⁸⁰ Smith, "Japan's Collective Unconscious", 31.

¹⁸¹ Heartney, "Import/Export", 57.

¹⁸² Bellini, "New York Tales", 115: «The Superflat movement seems, though, to have already become an empty academic exercise, boring and repetitive, in which it is difficult to distinguish distinct personalities, whose individual weight in the world of contemporary experimentation is difficult to determine».

otros artistas o a la multitud de objetos de la cultura popular que se aportaban, realmente todo giraba en torno a la figura del propio Murakami. Es decir, tal como se defiende en esta tesis, lo *Superflat* es la estrategia ideada por el artista para lograr posicionar su obra en el mercado internacional del arte y en la historia del arte occidental, por medio de su uso de la especificidad cultural. En las páginas de *Artforum*, R. Holmberg escribía:

«el problema fundamental es que *Superflat* está basado en una tautología: el comisario y lo comisariado son una y la misma cosa. Murakami ha comandado un discurso en el que su propia práctica es un objeto central. Entre otras cosas, esto le lleva a abrazar lapsus en el método crítico como una consecuencia inevitable de sus propias teorías. Ya que la homología entre forma y subjetividad –la reclamación original de lo *Superflat* –implica que Murakami, el máximo pintor *Superflat*- debe ser también el máximo sujeto *Superflat*. Si no, Murakami es una excepción a su propia regla y la teoría al completo se derrumba en su propio inicio».¹⁸³

En una línea similar T. Myers afirmaba: «no debe sorprender que una gran parte de lo incluido en *Little Boy* exista en gran medida debido al propio Murakami».¹⁸⁴ Es decir, la obra de los artistas que Murakami incluyó en su proyecto comisarial eran algunos de las artistas que él mismo promocionaba en su papel de mentor y promotor artístico. Para Roberta Smith: «*Little Boy* es la exposición del Sr. Murakami de principio a fin, hasta tal punto que podría casi ser considerada como una obra de arte extendida».¹⁸⁵

Holmberg también valoró como un fallo el hecho de que Murakami no hubiera incluido dentro de los múltiples objetos y productos de la cultura *otaku* ejemplos de la producción *amateur* característica de este movimiento subcultural, por la que los fans, a partir de las obras originales, crean sus propias versiones. Dentro de esta categoría tan solo había un ejemplo, que era la película de animación inaugural de la convención DAICON. Este tipo de producción era característico de algunos fans de la cultura popular que eran capaces de llevar sus obsesiones hacia la creación y la comercialización de productos de éxito, como era el caso del propio Murakami o de los creadores de este video de animación para DAICON, que luego serían los creadores de una de las películas más significativas del *anime*, *Neon Genesis Evangelion*.¹⁸⁶

Otras valoraciones negativas apuntaron a que, a pesar del aparente contenido crítico planteado por Murakami, analizando la historia, la sociedad y la cultura japonesa desde la posguerra, se trataba menos de una re-evaluación crítica sobre el pasado reciente de Japón y más

¹⁸³ Holmberg, "Little Boy", 298: «The fundamental problem is that Superflat is founded on a tautology: Curator and curated are one and the same. Murakami has commandeered a discourse in which his own practice is a central object. Among other things, this leads him to embrace lapses in critical method as the inevitable consequence of his own theories. For the homology between form and subjectivity-the original claim of the Superflat-implies that Murakami, ultimate Superflat painter, must also be the ultimate Superflat subject. Otherwise, Murakami is an exception to his own rule and the entire theory falls apart at its origin».

¹⁸⁴ Myers, "Little Boy Boom", 57: «It is of little surprise then that a lot of what is included in Little Boy largely exists because of Murakami himself».

¹⁸⁵ Smith, "Japan's Collective Unconscious", 31: «"Little Boy" is Mr. Murakami's show from beginning to end, to such a degree that it might almost be considered an extended artwork».

¹⁸⁶ Holmberg, "Little Boy", 298.

una presentación vistosa adecuada al gusto norteamericano. Es decir, una suerte de auto-orientalismo:

«No sólo no parece anunciar nada parecido al “comienzo de un replanteamiento crítico”, tal como algunos han sugerido, sino que es fácil salir de la exposición con la sospecha persistente de que Murakami está, básicamente, vendiendo Japón. Más allá de cuestionar percepciones, la exposición en algunos momentos parece poco más que una inteligente presentación de selectivos aspectos “exóticos” y “extravagantes” del Japón contemporáneo para un público norteamericano».¹⁸⁷

Indudablemente, el año clave en el reconocimiento internacional de Murakami Takashi fue el año 2003. Fue en ese año cuando el precio de sus obras en subasta se dispararon, y cuando la revista *Art Review* le catapultó al puesto séptimo en su lista de las 100 personas más poderosas en el mundo del arte. Indudablemente, la razón principal fue el impacto causado por su colaboración con la marca Louis Vuitton. Sin embargo, Murakami no lograría mantener esta posición en la lista de *Art Review*, lo que refleja también cómo, una vez pasado el impacto, la valoración de su obra fue más comedida. En el año 2004, Murakami bajó del puesto séptimo al décimo, y en el año 2005 descendió al puesto veintiocho, para desplomarse en el año 2006 al puesto noventaiocho. Este descenso refleja el hecho de que, a pesar de que la exposición *Little Boy* fue acogida en general con buenas críticas y que tuvo mucha proyección, probablemente no causó el impacto necesario para permitir a Murakami permanecer en las posiciones más altas. En el contexto de la gran retrospectiva de su obra, en los años 2007 al 2009, veremos cómo Murakami volverá a subir en popularidad en esta lista de las personas más poderosas en el mundo del arte, pero nunca alcanzando la posición que obtuvo en el año 2003.¹⁸⁸ A pesar de su descenso, en su entrada en la lista del año 2005 se defendía la obra de Murakami presentándola como todo menos superficial o puramente mercantilista:

«Ha sido tildado el hijo tokyoita de Warhol, pero el alcance de éste, el más proteico y dinámico de los artistas, sería la envidia de Andy. (...) Pero hay más en Murakami que la auto-promoción y su fusión mona de Disney y Manga –su rechazo a reconocer las distinciones entre lo alto y lo bajo hablan también de un sentido más profundo de la identidad nacional de posguerra –no por nada la última entrega de su trilogía *Superflat* se llama *Little Boy*, el nombre en código empleado para la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima».¹⁸⁹

¹⁸⁷ Nakamura, “Vision of a ‘Superflat’ Future”: «Not only does it seem to herald anything but “the beginnings of a critical reassessment” as some have suggested, it is easy to come away from the exhibition with the lingering suspicion that Murakami is selling Japan short. Far from challenging perceptions the show at times comes across as little more than a clever repackaging of selective “exotic” and “wacky” features of contemporary Japan for American consumption».

¹⁸⁸ “Power 100. Takashi Murakami”, *ArtReview*, último acceso 24 de junio de 2015, http://artreview.com/power_100/takashi_murakami/.

¹⁸⁹ Anónimo. “The Power 100. #28 Takashi Murakami”, *Art Review* 58, (noviembre 2005): 86. «He’s been dubbed Tokyo’s son of Warhol, but the scope of this most protean and dynamic of artists would be the envy of Andy. (...) But there is more to Murakami than self-promotion and a cute fusion of Disney and Manga –his refusal to acknowledge distinctions between high and low also speaks to a deeper sense of postwar national identity –not for nothing is the final instalment of his *Superflat* trilogy called *Little Boy*, the codename used for the atomic bomb dropped on Hiroshima».

En el contexto de la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* se publicó una entrevista-conversación entre Murakami y Yoko Ono, publicada por la revista *Interview*. En esta entrevista vemos cómo Murakami busca resaltar su identidad japonesa dentro del contexto del arte occidental, y también el componente de lo exótico como un componente del imaginario colectivo occidental que facilitó su consolidación en la escena internacional del arte. En la entrevista podemos leer frases de Murakami como:

«empecé [mi carrera] de una manera distinta a los demás. Todo el mundo parece haber empezado con talento, pero yo no tenía ningún talento, lo que me llevó a hacer lo que hago ahora. No empecé mi carrera haciendo lo que realmente quería hacer» (que era ser un artista *manga*).¹⁹⁰

En esta conversación Murakami sitúa su primera estancia en Nueva York como el detonante de su deseo de dedicarse al mundo del arte contemporáneo, al haberse sentido inspirado y estimulado por la ciudad. En este contexto el artista presentaba las dificultades que experimenta un artista japonés como él, por ejemplo por el idioma, para introducirse en el mercado occidental y hacerse entender: «soy un artista de Japón y no hablo inglés bien, y sin embargo estoy viviendo aquí en Nueva York como un artista que debe expresarse».¹⁹¹ Según el artista, pudo comenzar a ser conocido en Nueva York, por el carácter exótico de sus obras, pero también el suyo propio:

«las galerías de Occidente han estado probablemente buscando el exotismo. Esa es la razón por la que mis pinturas se vendieron bien en un principio, creo. Y luego, una vez que empezaron a venderse, la gente me decía que mis obras eran muy detallistas. Puede que representaran algo japonés para ellos».¹⁹²

Sin embargo, Ono le espeta «el exotismo sólo te puede llevar hasta un cierto punto»¹⁹³; es decir, para la artista japonesa, si Murakami ha logrado triunfar es porque ha podido trascender lo exótico y realmente comunicar sus planteamientos en un entorno no familiar ni fácil. En este sentido, Murakami afirma que para él, como artista, Ono es una figura inspiradora, precisamente por el reconocimiento que logró en Estados Unidos, en un contexto nada fácil, siendo mujer y japonesa:

«vaya donde vaya como un artista japonés, descubro tus huellas y me encuentro con tu precedente como artista. Así que quizá me siento más familiarizado contigo en ese sentido. Justo ahora dijiste que yo tenía agallas; no sé si ha pasado lo suficiente para decir

¹⁹⁰ Murakami, "Yoko Ono": «I started differently from everybody. Everybody else seems to have started with talent, but I didn't have any talent, which is what led me to do what I do now. I didn't start my career by doing what I really wanted to do».

¹⁹¹ *Ibid.*: «I am a foreigner from Japan and don't speak English well, and yet I am living here in New York as an artist who must express himself».

¹⁹² *Ibid.*, 50: «Galleries in the West have probably been looking for exoticism. That's the reason my paintings initially sold well, I think. And then once they started selling, people said my works were very detailed. They may have represented something Japanese to them».

¹⁹³ *Ibid.*: «Exoticism can only take you so far».

“entonces”, pero creo que tu eres la que verdaderamente necesitó tener agallas entonces». ¹⁹⁴

La recepción crítica de la obra de Murakami y sus propuestas en el período analizado en este capítulo, en torno a la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, se extendió lógicamente más allá de las revistas especializadas en arte contemporáneo, a otro tipo de publicaciones, como las académicas. Por ejemplo, la revista *Duke Magazine*, perteneciente a la prestigiosa Universidad de Duke, en Estados Unidos, publicó un artículo en el año 2006 en el que se reflexionaba sobre cómo la cultura popular contemporánea de Japón, lo *otaku* y lo *kawaii* junto con todos los productos de consumo vinculados a ella se habían globalizado, alcanzando una gran aceptación en mercados occidentales, y cómo esta popularización estaba teniendo un enorme impacto en las exportaciones japonesas.

«Hoy, sin embargo, en una evolución que los arquitectos del “milagro económico” japonés post-Segunda Guerra Mundial probablemente no pudieron imaginar, este hogar de la segunda economía más grande, que es dependiente de las exportaciones, se ha hecho conocido a una nueva generación de consumidores extranjeros, no tanto por sus productos duraderos tales como los automóviles y los aparatos electrónicos, sino más bien, como Hollywood, por sus ofertas “suaves”: videojuegos, baratijas de Hello Kitty, figuritas de Pokemon, tarjetas Yi-Gi-Oh!, y demás. Para sus admiradores, estos productos son irresistibles, cada uno un objeto de coleccionista inmediato. Para la economía de Japón, se han convertido en exportaciones de vital importancia». ¹⁹⁵

El autor del artículo situaba la obra de Murakami y, en concreto la exposición *Little Boy*, en este contexto de la consolidación de la cultura popular japonesa en el extranjero, en el que se había convertido en un elemento importante para la economía japonesa y una herramienta de su poder suave. Frente a la exportación de la estética *kawaii*, y a su ubicuidad en Japón, el autor situaba la exposición de Murakami (y en general sus propuestas artísticas) como un ejemplo de una tendencia a cuestionar la invasión de lo *kawaii* así como las obsesiones de los *otaku* en Japón como una «obsesión enfermiza».

«Sin embargo, tal como “Little Boy” argumentaba, la subcultura y la sensibilidad de los *otaku* se han convertido en una fuerza discernible en la cultura popular japonesa actual. ¿Quién podía haber esperado, sugería la exposición, que algunos de los mismos temas escapistas, y con temáticas más oscuras, que habían disfrutado por tanto tiempo los auto-marginados *otaku* pudieran un día llegar a convertirse en éxitos pop de la corriente

¹⁹⁴ *Ibid.*: «Wherever I go as a Japanese artist, I find your footprints and encounter your precedent as an artist. So maybe I feel more familiar with you in that sense. Just now you said I had guts; I don't know if it's that long ago to say “back then”, but I think you are the one who really needed guts back then».

¹⁹⁵ Gomez, “J-Pop Goes the Market”: «Today, though, in a development the architects of Japan's post-World War II “economic miracle” probably never could have imagined, this export-dependent home of the world's second-largest economy has become known to a new generation of overseas consumers not so much for durable goods such as automobiles and electric appliances, but rather, like Hollywood, for its “soft” offerings: video games, Hello Kitty trinkets, Pokemon figurines, Yu-Gi-Oh! trading cards, and more. To their admirers, these products are irresistible, each an instant collector's item. For Japan's economy, they have become vitally important exports».

mayoritaria?». ¹⁹⁶

Para este autor la obra de Murakami, a primera vista tan *kawaii*, observada con más detenimiento, revela una subversión de dicha estética. Este carácter subversivo, relacionado con una actitud *otaku*, no sólo era percibida en la obra de Murakami, sino en la de otros artistas japoneses, vinculados a su estela: Nara Yoshitomo, Aoshima Chiho, Takano Aya o Kunikata Mahomi.

El hecho de que un público occidental pudiera sentirse atraído por la cultura japonesa popular contemporánea, en algunos aspectos tan alejados de las sensibilidades occidentales, para este autor era resultado de la descentralización propia de la globalización, que permite recontextualizar y dotar de nuevos significados a los mismos productos. De ahí que surgiera esa sensación de «extraña familiaridad» al ver, experimentar o adquirir ciertos productos: «La idea de que los diferentes contextos –cultural, histórico, lingüístico, político, económico, social –en el que algo es experimentado producirá distintos significados a las obras de arte, la comida, la moda, los idiomas, o eventos, es la base del análisis crítico posmodernista». ¹⁹⁷

Indudablemente, esta es una de las razones por las que la obra de Murakami ha logrado ser tan atractiva en Occidente, y Murakami desde un principio fue consciente de este efecto descentralizador de la globalización. Su estrategia por la cual en su obra incorpora referencias que pueden ser atractivas tanto para un público occidental como para un público japonés, (y a cada público de un modo distinto), ha sido algo planeado y perfectamente estudiado.

En la misma línea que situaba las propuestas de Murakami en *Little Boy* en relación con la popularidad de la cultura contemporánea japonesa en el extranjero y su capacidad para intervenir como herramienta del poder suave japonés, se situaba un texto publicado por Katô Norihiro en la revista *The American Interest*, en septiembre 2006. Este artículo es interesante porque el autor aborda muchas de las cuestiones planteadas por Murakami en la exposición de la Japan Society. Katô destacaba la gran variedad de creaciones culturales y productos japoneses que habían llamado la atención de públicos extranjeros (países asiáticos y latinoamericanos, europeos y norteamericanos). Destacaba el hecho de que tan sólo a partir del año 2000 la Agencia Japonesa para Asuntos Culturales había comenzado a buscar formas para promocionar y capitalizar la cultura popular contemporánea de Japón. Como ejemplos más significativos, Katô destacaba nombres como Murakami Haruki, Miyazaki Hayao, Oshî Mamoru, Kitano Takeshi, Issey Miyake, además de una larga lista de productos como Hello Kitty, los *tamagotchi*, Pokémon etc.; además,

¹⁹⁶ *Ibid.*: «Nevertheless, as "Little Boy" argued, together the subculture and sensibility of the otaku have become a discernible force in Japanese pop culture today. Who would have expected, the exhibition suggested, that some of the same escapist, darker-themed pop diversions the self-isolated otaku had long enjoyed would one day become mainstream pop hits?».

¹⁹⁷ *Ibid.*: «The notion that the different contexts--cultural, historical, linguistic, political, economic, social--in which something is experienced will yield varying meanings of artworks, foods, fashions, language, or events is the very bedrock of postmodernist critical analysis».

numerosos ejemplos de manga, *anime* y videojuegos que, sin haber alcanzado una gran popularidad en las corrientes dominantes, sí que tenían un amplio seguimiento de culto desde sectores más minoritarios. Dentro de todo este fenómeno, Katô situaba a Murakami y su exposición *Little Boy*:

«La históricamente acomplejada exposición/manifiesto artístico, “Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture”, celebrada en la Japan Society de Nueva York en la primavera y verano de 2005, y comisariada por el artista Takashi Murakami, podría ser considerada otro producto de esta oleada –pero uno con un inusual carácter recursivo».¹⁹⁸

Muchas de las ideas planteadas por Murakami en el catálogo y la exposición *Little Boy* respecto al Japón de posguerra, son compartidas por Katô Norihiro: cómo los años de ocupación norteamericana, la constitución impuesta sobre los japoneses para la democratización, constitución escrita por los norteamericanos y en la que se prohibía a Japón la posibilidad de tener un ejército, y por lo tanto la posibilidad de defenderse militarmente ante una posible agresión, dejaron un enorme impacto en la sociedad japonesa. Según Katô el hecho de que el mismo día en que la ocupación norteamericana terminara (el 28 de abril de 1952) entrara en vigor el Tratado de Seguridad Japón-EE.UU, que permitía la permanencia de las bases norteamericanas en suelo japonés hizo que el país continuara dependiente y subordinado a los Estados Unidos, a pesar de haber alcanzado su soberanía. Según Katô fue un proceso de pseudo-democratización, que tuvo grandes consecuencias en la sociedad japonesa, que con este proceso forzado de democratización, se vio privado de una voluntad política propia para alcanzar esos mismos principios de democratización. El Japón de posguerra:

«Era un mundo en el que a Japón se le prohibió tener un ejército y fue obligado a renunciar a la ideología de pre-guerra por completo, un mundo en el que se encontró incapaz de reunir sus propias ideas políticas, adoptando como propios los valores que sustentaban los nuevos ideales de posguerra de democracia, paz y cooperación internacional».¹⁹⁹

Una de las consecuencias de este proceso fue el efecto de infantilización de la sociedad japonesa, cuyo aspecto más visible era el triunfo de la cultura de lo *kawaii*, como resultado de esa privación de voluntad política impuesta sobre la sociedad japonesa en los años de posguerra. Katô ejemplificaba esto en la archifamosa Hello Kitty, que no tiene boca, por lo que está privada no sólo de voz, sino también de una historia propia.

Otra consecuencia de la democratización impuesta sobre Japón fue el proceso de olvidar

¹⁹⁸ Katô Norihiro, “Goodbye Godzilla, Hello Kitty”, *The American Interest* 2, nº 1 (septiembre, 2006), último acceso 24 de junio de 2015, <http://www.the-american-interest.com/articles/2006/09/01/goodbye-godzilla-hello-kitty/>: «The historically self-conscious art exhibition/manifiesto, “Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture”, held at the Japan Society of New York in the spring and summer of 2005 and curated by the artist Takashi Murakami, might be considered another product of this wave—but one with an unusually recursive character to it».

¹⁹⁹ *Ibid.*, «It was a world in which Japan was forbidden to have a military and compelled to deny pre-war ideology in its entirety, in which it found itself unable to piece together its own political ideas, making its own the values that underwrote the new postwar ideals of democracy, peace and international cooperation».

o apartar a lo más recóndito de la memoria colectiva, los hechos bélicos en los que la nación había sido arrastrada por el fervor imperialista, y que tras la derrota y la democratización, no se sabía como afrontar. Es curioso cómo, en este texto, al igual que hiciera Murakami, Katô se centra en el Japón como víctima, (víctima de las bombas atómicas y víctima de la imposición de los intereses norteamericanos sobre la nación durante un largo período de tiempo); se olvida, sin embargo, de mencionar a las víctimas de las agresiones japonesas, y el no reconocimiento de las responsabilidades de guerra. Katô afirma que con la finalización de la guerra, y con el mantenimiento del emperador Showa y el hecho de que fuera liberado de cualquier responsabilidad en los crímenes de guerra, se produjo «una espectacular traición nacional hacia los 3.1 millones de compatriotas que murieron durante la Segunda Guerra Mundial». Los muertos japoneses durante la guerra (ya fueran soldados del ejército imperial, o ciudadanos que murieron durante los bombardeos de ciudades, etc.) antes del final de la guerra habían sido ensalzados como héroes que habían luchado contra el enemigo o como inocentes víctimas. Una vez terminada la guerra, y con el proceso de democratización en marcha, Japón no supo qué hacer con estos muertos de guerra, y, según palabras de Katô, hicieron como si no existieran:

«El momento en que la democratización convirtió a los supervivientes en oportunistas defensores de un simulacro superficial de democracia, nadie estaba seguro sobre qué pensar acerca de los muertos, o como tratarlos. Se quedaron suspendidos en el vacío; nadie podía decir con seguridad en nombre de qué habían muerto».²⁰⁰

Katô interpreta la figura de Godzilla, tan popular en Japón desde los años 50 del siglo pasado, en este contexto de la memoria de los fallecidos en la guerra. Tras ser apartados a un lugar recóndito de la memoria, olvidados, se convirtieron en una presencia siniestra y reprimida (según el concepto freudiano), que emergió periódicamente en la figura de este monstruo que resucitaba por el efecto de la radiación, y asolaba la ciudad de Tokio. Esa figura de Godzilla representaba el recuerdo atormentado y culpable de la sociedad japonesa respecto a los muertos durante la Segunda Guerra Mundial, que habían sido de alguna forma olvidados. Con el tiempo, Godzilla se fue convirtiendo en un personaje más amable, con una familia y un hijo, apareció en anuncios comerciales, con una imagen más lúdica, y más *kawaii*; es decir, el elemento de lo siniestro fue finalmente asimilado y superado: «este fue el proceso por el cual un Japón democratizado esterilizó a sus siniestros muertos de guerra».²⁰¹

Vemos cómo en este texto, Katô Norihiro está planteando ideas similares a las planteadas por Murakami en la exposición *Little Boy*, ideas que se pueden encuadrar dentro de un discurso de corte nacionalista presente en Japón, y que traslada la idea del Japón victimizado. Esta idea la

²⁰⁰ *Ibid.*: «The moment democratization converted the survivors into opportunistic believers in a shallow simulacrum of democracy, no one was sure what to think of the dead, or how to handle them. They were left hanging in the void; no one could say for sure what they had died for».

²⁰¹ *Ibid.*: «This was the process by which a democratized Japan sanitized its uncanny war dead».

vemos también en la razón que da Katô para el triunfo de los productos de la cultura contemporánea popular de Japón fuera de sus fronteras, haciendo competencia a los productos norteamericanos. La cultura popular norteamericana, en el contexto de la globalización actual, representa el discurso de poder, mientras que la cultura popular japonesa, según la interpretación de Katô, representa un discurso de la resistencia. Es interesante leer las palabras de Katô en este sentido, porque se sitúan próximas al discurso de la hibridización, entendida no como sumisión sino como resistencia al discurso dominante, y en este sentido, Katô ofrece una interpretación positiva de la cultura híbrida japonesa:

«esta es en verdad la esencia de lo *cool* japonés: se trata de ser falso. Copias deliberadamente sospechosas de productos culturales norteamericanos, americanización fraudulenta²⁰² (o europeización), la creación de nuevos estándares globales falsos, expresiones de analfabetismo, de ausencia de voz —en todas estas cuestiones no hay un principio creativo de resistencia. Pero se trata, en cualquier caso, de resistencia. Desde la ocupación, Japón ha perseguido una forma de resistencia que parece casi igual que una emulación del modo americano, resistencia infinitesimalmente próxima a la imitación, mientras que en lo político ha titubeado al lado de los Estados Unidos, en un camino, posiblemente, dirigido hacia su perdición. Este ambiente era una incubadora ideal para expresiones culturales del poder de los que no tienen voz. La corriente actual de monería es un efecto secundario de esta historia».²⁰³

Es decir, la hibridación de la cultura contemporánea japonesa, llena de productos familiares pero extraños, resultado de la adopción y adaptación de influencias foráneas, sobre la que también ha reflexionado Murakami Takashi: ese Sr. Dob que nos recuerda a Mickey Mouse, y nos resulta tan familiarmente extraño, y que como modo de resistencia, nos muestra su lado más violento, oscuro e incluso monstruoso. Esa hibridización como herramienta de resistencia cuestiona la visión de la hibridización como mero intento de copia que nunca puede llegar a igualar al original.

Retomando algunas de las ideas planteadas por Norihiro Katô, especialmente en un libro titulado *Haisegoron (Después de la derrota, 1997)*, Marilyn Ivy retomaba en 2008 la crítica de la exposición de Murakami Takashi, *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* estableciendo una relación entre los planteamientos de Murakami y la ideología neo-nacionalista japonesa

²⁰² En este sentido Katô se refiere a productos que, aunque remiten claramente al original, tienen algún elemento que parece hablar de incorrecciones culturales, que podrían ser originales, pero que algún detalle, por pequeño que sea, nos habla de que son copias: por ejemplo camisetas de la Universidad de Harvard, con «b», o una pizza de ensalada de patata.

²⁰³ *Ibid.*: «This is indeed the essence of Japanese cool: It's all about being phony. Deliberately dubious imitations of American cultural products, fraudulent Americanization (or Europeanization), the creation of fake new global standards, expressions of illiteracy, of voicelessness—in all of this there is no creative principle of resistance. But it is nevertheless a form of resistance. Since the occupation, Japan has pursued a form of resistance that looks almost exactly like emulation of the American way, resistance infinitesimally close to imitation, while politically it has bumbled alongside the United States in a path, possibly, toward its ruination. This environment was an ideal incubator for cultural expressions of the power of voicelessness. The current wave of cuteness is an unexpected side-effect of this history».

actual, en la que, según Ivy, el tema de la guerra lo domina todo:

«en estos escritos, la derrota en la guerra —y, significativamente, la derrota nuclear de la guerra —constituyen un trauma esencial (*torama*, en el término japonés) en la base del estado-nación japonés contemporáneo, un estado que es visto como la descendencia rara de la guerra atómica de los norteamericanos para finalizar la guerra convencional en el Pacífico. Para Japón, en su extraña posición en los dos extremos de la continuidad entre la alianza de posguerra y la oposición a la ocupación norteamericana, esa guerra y su final son el punto perpetuo de comienzo (y de final) para un discurso repetitivo sobre la constitución del la nación».²⁰⁴

Es decir, el momento traumático del desenlace de la guerra representó a la vez un final y un comienzo, el comienzo del nuevo estado, pero un estado que no es auténticamente japonés, ya que el fundamento de ese nuevo estado fue una constitución que fue impuesta por las fuerzas de ocupación. Marilyn Ivy situaba las propuestas de Murakami Takashi dentro de estas tendencias del neo-nacionalismo japonés, personificado en figuras como Norihiro Katô, más moderadas, o el conservador Shinzô Abe.²⁰⁵

«(...) resaltar las conexiones, subterráneas o de cualquier otro tipo, que unen a Katô —o Abe Shinzô —con Murakami es ver cómo la copla de guerra y trauma es efectiva en la actualidad en una esfera internacional de capital cultural elevado y del atractivo de “Japón *cool*” en un mercado global».²⁰⁶

Ivy destacaba cómo la idea de la bomba atómica y el trauma estaban presentes, de una forma u otra, en toda la exposición: el trauma surgido de las bombas atómicas, un trauma situado en el origen del estado japonés moderno, y el trauma surgido de la ocupación norteamericana y la supeditación de los intereses norteamericanos:

«Murakami Takashi unifica las distintas disociaciones que derivan del trauma de los orígenes nacionales en forma de arte. En sus controversias y teorizaciones, hace explícita una equiparación entre trauma infantil sexualizado y trauma de guerra en Japón a la vez que moviliza esta narrativa maestra global para dar cuenta de las perversiones y monstruosidades de la posguerra y sus mutaciones contemporáneas en la cultura de masas juvenil. El horror de lo mono, la gracia de lo traumático: podría funcionar todo como una post-ironía superaplanada (no exclusiva sólo a Murakami), si no fuera por el marcadamente no-irónico nacionalismo de Murakami y su concordancia con la terapia de guerra».²⁰⁷

²⁰⁴ Marilyn Ivy, “Trauma’s Two Times: Japanese Wars and Postwars”, *Positions: East Asia Cultures Critique* 16, nº 1 (2008), 169-170: «In these writings, war defeat — and, crucially, atomic war defeat — constitutes an essential trauma (*torama*, as the word in Japanese goes) at the foundation of the contemporary Japanese nation-state, a state that is seen as the abnormal offspring of atomic war by the Americans to end the conventional war in the Pacific. For Japan, in its strange occupation of both ends of the continuum of the postwar alliance with and opposition to the United States, that war and its end are the perpetual starting point (and end point) for a repetitive discourse on the constitution of the nation».

²⁰⁵ *Ibid.*, 178.

²⁰⁶ *Ibid.*, 178: «(...) to remark the connections, subterranean and otherwise, that link Katô—or Abe Shinzô—with Murakami is to see how the couplet of war and trauma produces its effectivity today in an international domain of high cultural capital and the appeal of “cool Japan” in a global market».

²⁰⁷ *Ibid.*, 183: «Murakami Takashi unifies the various dissociations that stem from the trauma of national origins in the guise of art. In his polemics and theorizations, he makes explicit an equation of sexualized childhood trauma and war trauma in Japan as he mobilizes this all-encompassing master trope to account for the perversions and

Por lo tanto, M. Ivy realizaba en este texto una interpretación crítica de las propuestas de Murakami en la última fase del proyecto *Superflat*, situando a Murakami dentro de una ideología de corte neo-nacionalista que, entre otros aspectos, abogaba por la revisión de la Constitución y especialmente del Artículo 9, a favor de una remilitarización, como única medida para superar la situación «anormal» de la nación japonesa: un país «normal» tiene control sobre su Constitución y tiene derecho a ejercer la fuerza militar, en determinadas condiciones. Esto había favorecido la consolidación de la imagen del Japón víctima, pudiendo dejar de lado el reconocimiento de las responsabilidades japonesas en la guerra.²⁰⁸

Sin embargo, Murakami Takashi, al menos para un público occidental, ha afirmado su rechazo a esta idea de la remilitarización, en defensa de la actitud pacifista de Japón:

«la mentalidad japonesa y la mentalidad norteamericana son muy distintas. La mentalidad norteamericana es un producto de la cultura del éxito, mientras que la psique japonesa es un producto de la cultura de la derrota. Una de las cosas que quiero mostrar a los norteamericanos a través de esta exposición es que hay otro camino –una alternativa a la guerra, un camino para la paz. (...) [El Japón de posguerra] abandonó la idea de convertirse en adulto. (...) Y, en vez de reaccionar a su situación comenzando una revolución o una rebelión, simplemente aceptó su papel de víctima y se resignó a la paz. Quizá no fuera la táctica más justa, pero hemos logrado asegurar la paz así que, ¿qué hay de malo en eso? Crecer es remilitarizarse. ¿Es eso lo que realmente necesitamos en el mundo hoy?». ²⁰⁹

En este análisis de la interpretación de la obra de Murakami, es interesante destacar un texto publicado en el catálogo de una exposición que tuvo lugar en Corea, entre los años 2006 y 2007, ya que se aborda una interpretación de *Superflat* en línea con las cuestiones planteadas en este capítulo. Esta exposición se tituló *Oriental Metaphor*, y fue organizada por el Centro de Arte Alternativo Loop (*Loop Alternative Space*), en Seúl. En esta exposición se mostraban obras de artistas coreanos, chinos, taiwaneses y japoneses, en los que se reflejaba el recurso a tradiciones culturales y artísticas autóctonas, para reflexionar sobre cómo el peso de la tradición era un elemento al que los artistas asiáticos contemporáneos debían enfrentarse.²¹⁰ Aunque Murakami Takashi no participó en esta muestra, sí que estuvo presente en el catálogo, por medio de

monstrosities of the postwar and its contemporary mutations in youthful mass culture. The horror of the cute, the playfulness of the traumatic: it could all work as superflattened post-irony (not unique to Murakami alone), if not for Murakami's decidedly non-ironic nationalism and concordance with the therapy of war.

²⁰⁸ *Ibid.*, 171-172.

²⁰⁹ Nakamura, "Vision of a 'Superflat' Future": «The Japanese mindset and the American mindset are very different. The American mindset is a product of the culture of success, whereas the Japanese psyche is a product of the culture of defeat. One thing I want to show Americans through this exhibition is that there is another path -- an alternative to war, a path of peace.(...) [Postwar Japan] gave up the idea of becoming an adult," (...) And instead of reacting to its situation by starting a revolution or a rebellion, it simply accepted its role of victim and resigned itself to peace. It might not have been by the fairest of tactics, but we've managed to secure peace so what's so wrong with that? To grow up is to remilitarize. Is that what we really need in the world today?».

²¹⁰ "Oriental Metaphor", *Asia Art Archive*, último acceso 24 de junio de 2015, <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/43457>.

distintas referencias a sus propuestas artísticas.²¹¹

En el catálogo de la exposición, Sumimoto Fumihiko explicaba cómo, aunque los artistas incluidos en la exposición eran asiáticos, el título *Oriental Metaphor* implicaba la presencia de Occidente, que de alguna manera era una entidad siempre presente en el contexto del arte contemporáneo.²¹² La exposición, según sus palabras, podía servir para reflexionar sobre cómo era posible superar la dicotomía centro-periferia, todavía dominante. En este contexto, se destacaba la figura de Murakami como un artista quien, desde muy pronto en su carrera, se percató de la dualidad existente entre las reglas del arte global y el carácter local del arte, y en este sentido definió su concepto de *Superflat*. Según Sumimoto, en un principio *superflat* era un concepto definido en clave formalista, es decir, al principio Murakami se centró en resaltar los aspectos formales que parecían compartir tradiciones pictóricas japonesas y la estética de la cultura popular contemporánea de su país, aspectos formales que podían atraer el gusto de los occidentales. Sin embargo, en la última exposición del proyecto, *Little Boy*, Murakami dio un salto cualitativo, encuadrando el concepto dentro de la psique japonesa de posguerra, vinculada al concepto de trauma y victimismo. De este modo, Murakami, realizando su propia interpretación de la historia, planteaba superar la interpretación de su arte desde un punto de vista meramente formal, para imbricarlo plenamente en nociones de identidad nacional, destacando la singularidad de Japón como nación.²¹³

En cualquier caso, Sumitomo destacaba cómo la dicotomía centro-periferia seguía siendo un aspecto imperante en el mundo global del arte, lo que hacía frecuente que, desde la periferia los artistas se vieran a sí mismos no desde su propia perspectiva, sino desde la de Occidente, resultando en obras híbridas. Sin embargo, la introducción de «obras incomprensibles», es decir, que no se ajustaban a los parámetros occidentales, podrían producir una sacudida en la identidad uniforme del oriental (a ojos del occidental), o incluso la existencia de un punto de vista fijo.²¹⁴

En el catálogo de esta exposición se incluía un capítulo titulado *Criticism on Orientalism of the Concept of Superflat - Case Study: Scenes of the Japanese Contemporary Art*, escrito por Fukuzumi Ren. En este texto se planteaba el concepto de *Superflat* definido por Murakami dentro de la perspectiva del orientalismo y el orientalismo reverso. En este texto Fukuzumi situaba la escena del arte contemporáneo internacional todavía dominada por los dictámenes de Occidente (Estados Unidos y Europa); los artistas japoneses contemporáneos, en mayor o menor medida, no habían superado todavía las ataduras de la «singularidad japonesa», rasgos que eran demandados desde el mercado occidental. El autor tomaba el concepto de *Superflat*, inventado y

²¹¹ Los artistas incluidos en la exposición fueron: Leng Lin, Ryu Chulha, Sumitomo Fumihiko, Fukuzumi Ren, Victoria Lu, Iida Shihoko, Kim Sangcheol, Kim Sicheon, Woo Silha, Suh Jinsuk. De esta exposición se publicó un catálogo, que no ha sido posible localizar. Sin embargo, se ha podido acceder a textos del catálogo por Internet.

²¹² Sumitomo Fumihiko, "Unstable View of the <self - World>", en *Oriental Metaphor* (Seoul: Loop Press, 2006),

s.p.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

definido por Murakami, como un ejemplo.

En palabras de Fukuzumi, la definición de lo *superflat*, nivelando y poniendo en común aspectos de la pintura tradicional japonesa (*ukiyo-e*, Rimpa) con aspectos de la cultura popular contemporánea (*manga*, *anime*), fue convertida en un movimiento que respondió, en su propio beneficio, a la demanda del mercado occidental de obras creadas por artistas no-occidentales en las que se reflejara su identidad nacional:

«así Murakami les ofreció identidad nacional sin precedentes (y por lo tanto, muypreciado para Occidente), al enmarcar las tradiciones japonesas sobre planaridad. La manipulación artificial de algunas partes de acuerdo al grado de necesidad occidental por algunos emblemas orientales fue “la política de auto-orientalismo” practicada por Murakami en el contexto de un criticismo al orientalismo».²¹⁵

Hasta aquí se ha analizado el proyecto Superflat, ideado y desarrollado por Murakami entre los años 2000 y 2005, para lograr posicionarse y triunfar en la escena internacional del arte, parte de cuya táctica fue el uso estratégico de la identidad japonesa, adaptándola según sus necesidades, en actitudes que pueden ser clasificadas como ejemplos de discursos auto-orientalistas y de orientalismo reverso respecto de su propia cultura. Además, se ha analizado con detenimiento la actividad expositiva de Murakami, tanto individual como colectiva, así como la recepción crítica de sus propuestas, para ver cómo este discurso de ida impuesto por Murakami es contrareestado por el discurso de vuelta, aquel determinado por los poderes que siguen rigiendo la escena internacional del arte, marcadas por dictámenes provenientes de una visión euro-americana. La prueba más clara de que la estrategia de Murakami fue un éxito fue la gran exposición retrospectiva de su obra, titulada ©*Murakami*, que va a ser analizada en el siguiente capítulo.

²¹⁵ Fukuzumi Ren, “Criticism on Orientalism of the Concept of Superflat - Case Study: Scenes of the Japanese Contemporary Art”, en *Oriental Metaphor* (Seoul: Loop Press, 2006), s.p.: «Thus Murakami presented to them unprecedented (and thus precious to the West) national identity by framing up the Japanese traditions on the flatness. Artificial manipulation of some parts to the degree of the West’s needs for some Oriental emblems was “The Politics of Self-Orientalism” practiced by Murakami in the context of criticism on Orientalism».

Capítulo 7: La consagración definitiva. La exposición ©Murakami (2007-2009)

El momento de verdadera consagración para Murakami llegó en el año 2007, cuando fue objeto de una importante retrospectiva de toda su obra, que pudo verse entre 2007 y 2009 en importantes museos, tanto en los Estados Unidos, como en Europa. Esta exposición se convertía en el gran reconocimiento internacional ya que la muestra, por su carácter itinerante, pudo ser vista en varias sedes internacionales. ©Murakami era un reconocimiento a la obra y los planteamientos de Murakami, que por entonces era ya considerado uno de los artistas, no sólo japonés sino también asiático, más importantes e influyentes en la escena internacional del arte. Precisamente por estas razones estaba justificada una exposición retrospectiva de estas características. En el amplio catálogo, que indudablemente aspiraba también a ser la obra de referencia para el estudio y conocimiento del artista a partir de ese momento, se incluían varios ensayos, algunos de especialistas que habían tenido un papel relevante en la consolidación del artista en la escena internacional del arte en los años anteriores, como Matsui Midori o Paul Shimmel.

Son interesantes las palabras iniciales del capítulo firmado por Matsui Midori:

«Takashi Murakami es ya reconocido como un innovador del arte contemporáneo japonés, creando un género completamente nuevo, cambiando la percepción del arte dentro de su propio país, e influyendo en la recepción del arte contemporáneo japonés como un desarrollo original que responde a las condiciones y sensibilidades de la actual era global posmoderna».¹

Es decir, tras más o menos 15 años dedicados a la práctica del arte contemporáneo, Murakami había logrado el objetivo que se trazara desde muy pronto: obtener el reconocimiento fuera de las fronteras japonesas para finalmente lograrlo en su país. En este proceso, había logrado influir en el modo en que tanto su obra como el arte contemporáneo japonés era percibido en la escena global del arte; también había logrado cambiar la percepción que del arte japonés contemporáneo se tenía en su propio país. Finalmente, su trayectoria era percibida como la de un artista que estaba creando obra innovadora, novedosa y original, por tanto superando el estereotipo por el cual se percibía el arte japonés como un arte derivativo o de segunda. Todo ello sin duda justificaba la organización de esta importante retrospectiva, que sería mostrada en varios museos internacionales de enorme prestigio.

¹ Matsui, "Murakami Matrix", 80: «Takashi Murakami is now recognized as an innovator of contemporary Japanese art, creating an entirely new genre, changing the perception of art within his own country, and influencing the reception of contemporary Japanese art as an original development in response to the conditions and sensibilities of the current postmodern and global age».

La exposición ©*Murakami*, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, tuvo un período de itinerancia largo y desde el año 2007 hasta el año 2009 pudo verse en los siguientes museos: Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (29 de octubre de 2007 al 11 de febrero de 2008); Museo Brooklyn de Arte Nueva York (5 de abril – 13 de julio de 2008); Museo de Arte Moderno de Frankfurt (27 de octubre de 2008 – 4 de enero de 2009); Museo Guggenheim de Bilbao (17 de febrero – 31 de mayo de 2009).

Murakami era presentado como un artista de reconocimiento internacional, además de ser uno de los artistas más influyentes y aclamados que había emergido de la escena artística contemporánea del Japón de posguerra, incluso de Asia.² Indudablemente, para el museo, estas eran razones suficientes para programar una exposición retrospectiva del artista japonés. Además, el propio museo de Los Ángeles y su comisario Paul Shimmel, responsable de la exposición, ya habían trabajado previamente con Murakami en otras ocasiones: este museo fue una de las sedes de la exposición *Superflat*, y en el año 2001 Murakami participó en la exposición colectiva *Public Offerings*, que fue comisariada por Paul Shimmel. Finalmente, el museo normalmente mostraba arte japonés, además de organizar con regularidad exposiciones monográficas de relevancia sobre artistas que nunca antes hubieran sido objetivo de una exposición retrospectiva. El programa de itinerancia, finalmente, contribuiría a dar a Murakami el espaldarazo final en su proyección internacional además de convertirse en una especie de *celebrity* del mundo del arte a escala internacional.

En la exposición se mostraron casi 100 obras, desde el comienzo de la carrera de Murakami (la más antigua estaba fechada en 1991) hasta su obra más reciente de ese momento, reuniendo sus pinturas, esculturas e instalaciones más emblemáticas:

-sus esculturas pertenecientes al proyecto *otaku: Project Ko²* (1997); *Hiropon* (1997) y *My Lonesome Cowboy* (1998), con sus pinturas acompañantes *Milk* (1998) y *Cream* (1998); el conjunto escultórico *Second Mission Project Ko²* (1999-2000).

-obras emblemáticas con el personaje Sr. Dob: desde una de las primeras obras, fechada en 1993, titulada *DOB Génesis*,

Imagen 132. Murakami Takashi, *Flower Matango* (2001-2006)

² Los Angeles Museum of Contemporary Art. "©Murakami. Press Release" (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 26 de junio de 2007). Último acceso 20 de julio de 2015, http://moca.org/pdf/press/murakami_pressrelease1001.pdf.

pasando por *And Then, And Then And Then And Then And Then And Then* (1996), 727 (1996); 727-727 (2006); además de algunos hinchables.

-el conjunto escultórico *DOB in the Strage Forest* (1999), que aunaba su personaje insignia con la temática de los champiñones; champiñones que podían verse también en otra de las obras emblemáticas del artista, el enorme

lienzo *Super Nova* (1999)

-sus características flores, representadas aquí por obras fundamentales como el gran lienzo *Cosmos* (1998); el igualmente enorme *Kawaii! Vacances d'été* (2002); o la compleja escultura *Flower Matango* (2001-2006).

-otras series y personajes como Kaikai Kiki; Time Bokan; Inochi (2004); Tongari-Kun (2003-2004)

-obras del proyecto de colaboración con Louis

Imagen 133. Murakami Takashi, *Zuzazazaza* (1994)

Vuitton

Los organizadores del Museo de Los Ángeles presentaban toda esta obra dividida en dos grupos fundamentales, reflejo de dos períodos claramente diferenciados en su carrera: por un lado la obra realizada durante la década de 1990, en las que Murakami se propuso «estructurar su propia realidad mediante una investigación de la imagen de marca y la identidad»³, y la obra realizada a partir del

Imagen 134. Murakami Takashi, *Stew (Yellow)* (1995)

año 2000, en la que el artista «exploró la realización personal por medio del autorretrato».⁴ Por lo tanto, se presentaban la mayoría de los personajes ideados por Murakami como una suerte de alter-egos, o autorretratos del artista. Personajes como Dob, Inochi, Sr. Pointy, Tan Tan Bo u Oval.

Quizá uno de los aspectos más relevantes de esta exposición, especialmente para el público español, fue la posibilidad de poder ver ejemplos de la obra más temprana del artista, que se diferenciaba muchísimo de la obra más reciente, que quizá fuera la más reconocible para el público general. Por ejemplo, sus obras de la serie *Tamiya*, en las que realizaba un ejercicio de apropiacionismo del logotipo de una marca muy famosa en Japón de figuritas de acción,

³ *Ibid.*: «structure his own reality through an investigation of branding and identity».

⁴ *Ibid.*: «self-actualization through self-portraiture».

realizando un juego y una reflexión sobre la identidad y la imagen de marca. O sus primeras obras en las que aparece el personaje Dob, que luego se hizo tan ubicuo en sus creaciones. Obras que son anteriores a la inauguración de la fábrica Hiropon y que, por tanto, son obras manufacturadas por el artista y no por ayudantes. Obras como *DOB Genesis* (1993), *ZuZaZaZaZaZa* (1994), o sus cuatro pequeños lienzos de la serie Stew: *Stew (azul)* (1995), *Stew (rojo)* (1995), *Stew (amarillo)* (1995) y *Pschitt (azul)* (1995).

Una de las obras nuevas presentadas en esta exposición fue una gran escultura plateada del personaje Oval, titulada *Oval Buddha* (2007)⁵, que medía más de cinco metros de altura. De nuevo vemos una obra en la que Murakami establece una referencia con la cultura tradicional japonesa: en este caso, con el mundo espiritual, por medio de esta referencia al budismo y a la escultura budista. La figura aparece sentada con una pierna doblada y otra colgando, sobre el fuste de una columna que descansa sobre una flor de loto. La figura sedente de Oval tiene un pequeño cuerpo que sustenta una desmesurada cabeza que muestra dos rostros. De frente, muestra un rostro plácido y relajado, aparentemente dormido, como si estuviera meditando. Este rostro tiene una pequeña perilla que remite a la imagen del propio artista. Por la espalda, su rostro se ha tornado agresivo ya que abre una enorme boca llena de afilados dientes. Además, el enorme tamaño de esta escultura la vincula con la filosofía del espectáculo que caracteriza la obra de Murakami, especialmente en los últimos años. Son obras diseñadas para causar impacto, aunque tan sólo sea por el enorme tamaño y su color plateado. Esta obra, en cierta medida, remite a su enorme complejo escultórico, *Reversed Double Helix*, en el que el personaje central, el Sr. Pointy, aparecía rodeado de cuatro guardianes, y en la que indudablemente también había una alusión al budismo. La diferencia principal es que en *Oval Buddha* Murakami no recurre al uso del color, que tanto caracteriza su obra. En este caso, la escultura está totalmente cubierta por pan de platino.⁶ Por otro lado, esta escultura se encuentra en línea con su serie pictórica dedicada al patriarca del budismo zen, Daruma (algunas de cuyas obras también fueron incluidas en esta exposición). Son obras en las que resuena el mundo religioso y espiritual asociado con la cultura japonesa y, por lo tanto, rezuman japonesidad, una japonesidad intensificada por la estética vinculada a la cultura contemporánea popular de Japón. En definitiva, son apropiaciones y adaptaciones que el artista

Imagen 135. Murakami Takashi, *Oval Buddha* (2007)

⁵ *Oval Buddha*. (2007, 5680 x 3190 x 3100 mm. Aluminio, pan de platino).

⁶ Como es habitual en el modo de operar de Murakami, de esta obra el artista realizó una versión completamente dorada. Ambas serían mostradas en la exposición de Murakami en Versalles en el año 2010.

hace de elementos de la cultura japonesa, transformándolos con una estética contemporánea, y que apelan al gusto occidental.

Oval Buddha ha sido interpretada como una suerte de autorretrato, llegando a ser descrita por un crítico como su «obra más autobiográfica». ⁷ Según Murakami, esta escultura representa el paso del tiempo y el proceso de envejecimiento del ser humano, que es algo que, según Murakami, le comenzó a preocupar recientemente. ⁸ Según Murakami, aunque el papel que el budismo y el sintoísmo tienen en la sociedad contemporánea japonesa ha cambiado mucho respecto de siglos anteriores, en la cultura japonesa contemporánea perviven muchos aspectos de ambas religiones que se manifiestan de una forma u otra en distintos aspectos de mangas o *animés* específicos. Murakami quería reflejar algo similar con este tipo de obras. ⁹ Esta referencia a lo espiritual o esas reflexiones sobre el paso del tiempo y la muerte que menciona Murakami, son en el fondo un intento de dotar de una mayor profundidad a su obra (quizá ante ese sector crítico que no valoraba su producción por ser muy superficial).

Esculturas tan grandes como *Oval Buddha* o *Reversed Double Helix* ejemplifican al

máximo el modo de operar de Murakami que depende de la mano de obra de otras personas. En un video ofrecido por el museo MOCA el propio Murakami explicaba cómo para hacer *Reversed Double Helix*, mostrada por primera vez en Nueva York, y del que hay tres ediciones, necesitó un equipo de unas 20 personas, realizando un trabajo colaborativo, según las palabras del artista. El artista afirma no ser escultor, por lo que necesita de la ayuda de otros, a los que entrega su idea primigenia, de la que se realiza una primera maqueta en pequeño formato, que luego se irá ampliando sucesivamente, hasta realizar la enorme obra final. ¹⁰

Otras de las obras más recientes incluidas en la exposición de Bilbao, pertenecían a una serie en la que Murakami apartaba la figuración, que hasta ese momento había dominado

Imagen 136. Murakami Takashi, *Dumb Compass* (2008)

Imagen 137. Vista de la tienda de Louis Vuitton instalada en el marco de la exposición @Murakami durante su exhibición en el Museo de Arte de Brooklyn

⁷ Jan Garden Castro, "Mingling Identities: A Conversation with Takashi Murakami", *Interview* 27, nº 10 (7 de agosto, 2008): 41.

⁸ *Ibid.*, 41.

⁹ Murakami Takashi. "Video tour con Murakami 9. Tongari-kun, 2003-2004", (video on-line, 18 de febrero de 2009), Canal de Youtube del Museo Guggenheim Bilbao, último acceso 12 de abril de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Uw1dEIP_TMI&feature=youtu.be

¹⁰ *Ibid.*

prácticamente su producción, y apostaba por la abstracción. Según palabras del artista, la abstracción no era un estilo dominante en el arte japonés; al principio de su carrera había apostado por la abstracción, pero sus obras no habían sido comprendidas. Sin embargo, con más de quince años de experiencia profesional en el mundo artístico había llegado el momento de realizar lo que a él le «diera la gana». Con esta nueva serie pictórica, pretendía mezclar la cultura *otaku* con la abstracción: «Conceptualmente he mezclado la tridimensionalidad de Occidente con el *superflat*, la bidimensionalidad de Japón», concentrándose en la manera de aunar las dos tendencias. Y remata: «con esto pienso que ya puedo mostrar al público mi arte puro».¹¹

Como ya se ha dicho, en total se expusieron casi 100 obras entre las que se incluían todas sus obras más emblemáticas y que permitían al espectador conocer de primera mano toda la producción del artista, desde sus comienzos. Esta exposición, con sus cuatro ediciones, se convirtió en el antecedente de otras dos exposiciones del artista japonés en las que, en contextos singulares e impactantes, se exhibía una importante selección de la obra de Murakami, incluyendo alguna obra nueva realizada específicamente para dicho evento. En realidad, eran como dos nuevas retrospectivas. Por un lado, la exposición *Murakami Versailles* (2010), que por su emplazamiento en el Palacio de Versailles originó una importante polémica (algo que como ya se ha visto es un elemento importante en la presentación de las obras del artista), y por otro lado, su exposición en Doha en la QM Gallery, Al Riwaq, titulada *Ego* (2012).

En el caso de la exposición ©*Murakami*, en sus ediciones en Los Ángeles y Nueva York, el elemento de impacto y polémica lo representó la inclusión de una tienda de la marca Louis Vuitton, como parte integrante de la exposición, pero gestionada directamente por la marca francesa. Si las obras producto de la colaboración entre Murakami y Vuitton habían causado un gran revuelo en el año 2003, el hecho de que ahora se diera un paso más y se incluyera una tienda vendiendo los exclusivos complementos de la marca, con los diseños del artista japonés, algunos de ellos diseñados específicamente para esta exposición, causaron quizá un mayor revuelo, y muchas páginas de la crítica a la exposición estuvieron dedicadas a este hecho. Con este revuelo, como no es raro en la obra de Murakami, el artista logró que su obra tuviera un mayor impacto mediático. En el caso de la tienda de Louis Vuitton instalada dentro del Museo MOCA, era un espacio de aproximadamente 90 m² (1000 piés²) lo cual refleja cómo no era un elemento accesorio, sino que se le quería dar gran peso dentro del contexto del museo y de la exposición. Las palabras de Marc Jacobs, director creativo de LV, en la nota de prensa del museo de Brooklyn explican perfectamente por qué para un sector de la crítica este gesto de Murakami representaba el cruce de una línea roja:

¹¹ Murakami Takashi. "Video tour con Murakami 8 - Infinitud, 2008 y Peloros, 2008", (video on-line, 18 de febrero de 2009), *Canal de Youtube del Museo Guggenheim, Bilbao*, último acceso 12 de abril de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=2GkzZSXD12I>.

«nuestra colaboración ha producido muchas obras, y ha representado una gran influencia e inspiración para muchos. Ha sido y continua siendo un matrimonio monumental del arte y el comercio. El híbrido definitivo, que encaja tanto en los libros de moda como en los de historia del arte». ¹²

Para el Presidente y CEO de Louis Vuitton, Yves Carcelle: «esto es una emocionante interrelación entre los mundos del arte y el lujo, en un estilo vibrante y dinámico». ¹³ Después de todo, el mundo del arte contemporáneo se ha convertido en un mundo de lujo y exclusividad, accesible sólo para le elite social.

Desde luego, este nuevo híbrido, o este viaje sin retorno hacia el mercantilismo puro y duro del artista japonés, ocupó muchas páginas tanto de publicaciones especializadas en arte como en publicaciones de moda. El artista, quizá para salvaguardar un poco el sacrosanto campo del arte, que ahora se veía contaminado de una manera tan clara por el mundo del lujo y el negocio (contaminación que introducía él mismo), presentaba este gesto no como un negocio, sino como un *readymade*:

«El proyecto de la tienda no es una parte de la exposición; más bien, es el corazón de la exposición en sí misma. Representa los aspectos que funden, reunifican y recombinan en uno el concepto del *readymade*. El proyecto Louis Vuitton trae a la vida un mundo nuevo maravilloso». ¹⁴

En el fondo se trataba de otra estratagema del artista: al conectar este gesto con la obra de Duchamp, uno de los padres de la contemporaneidad, parecía estar intentando acallar bocas: esto ya se ha hecho antes, se ha hecho en Occidente, y los *readymades* están en los museos. Por otro lado, le permitía al artista encajar de nuevo su obra dentro de la historia del arte occidental. En cualquier caso, y quizá para calmar una posible mala conciencia, el 3 de abril, en el marco de la exposición en el Museo de Brooklyn, tuvo lugar una de las galas del museo, el Brooklyn Ball, que ese año fue organizada por Louis Vuitton y donde se subastaron diseños exclusivos de Murakami-Vuitton, y la recaudación fue donada al museo. ¹⁵

En la exposición no sólo se mostraban ejemplos de la colaboración entre el artista japonés y la marca Vuitton, mostrando algunos de los bolsos, etc., sino que también se exponían un amplio grupo de objetos de consumo fabricados en masa por Kaikai Kiki. Algunos de estos objetos muy variados (figuritas de plástico, camisetas, muñecos de peluche, etc.), expuestos en las

¹² Brooklyn Museum, "Press Release. The Brooklyn Museum announces the inclusion of an exclusive Louis Vuitton Store within the retrospective of Japanese artist Takashi Murakami" (New York: Brooklyn Museum of Art, 21 de marzo de 2008): «Our collaboration has produced a lot of works, and has been a huge influence and inspiration to many. It has been and continues to be a monumental marriage of art & commerce. The ultimate cross-over, one for both the fashion and art history books».

¹³ *Ibid.*: «This is an exciting interrelation between the worlds of art and luxury in a vibrant and dynamic fashion».

¹⁴ *Ibid.*: «The shop project is not a part of the exhibition; rather it is the heart of the exhibition itself. It holds at once the aspects that fuse, reunite, and then recombine the concept of the *readymade*. The Louis Vuitton project brings to life a wonderful new world».

¹⁵ *Ibid.*

salas de la exposición podían luego adquirirse en la tienda del museo, en la que el visitante podía comprar *souvenirs* relacionados con la exposición. La diferencia, en este caso, era que todos esos objetos a precios asequibles (especialmente comparados con los bolsos de Vuitton) habían sido diseñados y producidos por Kaikai Kiki, la empresa de Murakami, por lo que sus ventas engrosarían los beneficios del artista.¹⁶ Según la nota de prensa publicada por el Museo de Arte de Brooklyn, en palabras del director Arnold L. Lehman:

«la innovadora inclusión de su tienda dentro del contexto de la retrospectiva ha creado un nuevo paradigma en la ejemplificación del proceso artístico de Takashi Murakami que incluye productos de consumo de bajo precio y ediciones ilimitadas, así como objetos de lujo diseñados por Louis Vuitton».¹⁷

Esta subversión del orden establecido en el mundo del arte, en el que lo mercantil no debía estar presente de una forma tan evidente en las salas de un museo de arte, era llevada un paso más allá, ya que la tienda Louis Vuitton incluida en la exposición, además de bolsos y otros productos de la marca con los diseños de Murakami, incluía una serie de lienzos con el diseño *Monogramouflage* de Murakami en ediciones limitadas. Estas piezas, llamadas por el artista «lienzos de edición» («Editioned Canvases»), consistían en pequeños lienzos, en una edición de 100, en los que aparecía el nuevo diseño creado por Murakami para Louis Vuitton, con el famoso logotipo de la marca frente a un fondo de camuflaje en tonos verde militar. Los lienzos venían firmados por el artista y con certificados de autenticidad, aunque no eran lienzos pintados por el artista o por sus artistas de Kaikai Kiki, sino que se trataba de material sobrante para la fabricación de los bolsos LV que había sido enmarcado en un bastidor.¹⁸ Los cuadros se podían comprar en la tienda Vuitton del museo por un precio que oscilaba entre los \$6.000 y los \$10.000 dólares.¹⁹ Es más, este diseño *Monogramouflage* que se podía ver en estos lienzos en la tienda del museo neoyorquino desde marzo de 2009, se anticipaba a la nueva colección de productos de Louis Vuitton con los diseños del artista japonés, que no iba a salir a la venta hasta junio de ese mismo año. La presentación de dicha nueva colección tendría lugar en las salas del museo, en el contexto de la exposición del artista, el 1 de junio de 2009.

La puntilla final fue incluida en la fiesta de inauguración de la exposición, el 3 de abril de 2009, organizada por Louis Vuitton. Para la fiesta de inauguración, se contó con la actuación del

¹⁶ Carol Vogel, "Watch Out, Warhol, Here's Japanese Shock Pop", *The New York Times*, 2 de abril, 2008, último acceso 24 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2008/04/02/arts/design/02mura.html>.

¹⁷ Brooklyn Museum: "Press Release": «The groundbreaking inclusion of its store within the context of the retrospective has created a new paradigm in its exemplification of Takashi Murakami's artistic process that includes low-cost unlimited-edition consumer products, as well as luxury goods designed for Louis Vuitton».

¹⁸ Este hecho le valió a la marca LV una denuncia por parte de un cliente quien compró dos de estos lienzos en la tienda LV de la exposición en Los Ángeles, pensando que eran obras creadas originalmente para la exposición, y no el material sobrante de los bolsos. Mike Boehm, "MOCA Customer Settles Suit against Vuitton over Murakami Canvases", *Los Angeles Times*, 5 de marzo de 2011, último acceso 24 de junio de 2015, <http://articles.latimes.com/2011/mar/05/entertainment/la-et-murakami-suit-20110305>.

¹⁹ Guy Trebay, "This Is Not a Sidewalk Bag", *The New York Times*, 6 de abril de 2008, último acceso 24 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2008/04/06/fashion/06brooklyn.html>.

rapero Kanye West, con quien Murakami también había colaborado previamente.²⁰ Además, en la entrada del museo y al aire libre, se instalaron una serie de puestos en los que actores desempeñando el papel de vendedores callejeros vendían los productos de LV/Murakami como si se tratara de falsificaciones, que obviamente no eran. Con este gesto, se hacía referencia por un lado al título de la exposición ©*Murakami*, y por otro al impacto que habían tenido estos objetos de lujo tan codiciados, que muy pronto fueron objeto de falsificaciones (tal como quedó evidente en las calles de Venecia durante la Bienal del año 2003), y por lo tanto a los millones de dólares en pérdidas que estas falsificaciones suponen para las grandes marcas.²¹ Con lo cual en el contexto de las salas del museo se fundían de una forma irreverente arte, moda, lujo, comercio, «baratijas» y *merchandising*, y por supuesto, espectáculo en una gala en la que lo más granado de la sociedad neoyorquina fue invitada: la moda, el *glamour* y el elitismo al servicio del arte. En última instancia, todo el impacto que causó en los medios esta acción de Murakami contribuía a dar más proyección a su exposición retrospectiva, atrayendo al museo a todo tipo de público.

Imagen 138. Vista de la inauguración de la exposición @*Murakami* en el Museo Brooklyn de Arte.

El título ©*Murakami* según los organizadores de la exposición se derivaba de la importancia que el *copyright* tiene en la obra de Murakami:

«El concepto del *copyright* en sí ocupa un lugar fundamental en la práctica de Murakami y tiene sus raíces en el hecho de que se reconozca que en su obra se hayan simultáneamente entrelazadas una profunda expresión personal, el arte elevado, la cultura de masas y la actividad comercial».²²

Según P. Shimmel era un título engañosamente simple y reduccionista, bajo el cual se aludía al complejo entramado de la práctica de Murakami que abarcaba múltiples aspectos, desde el aspecto conceptual de sus creaciones, la producción, promoción, distribución, teorización e historización de su práctica artística. Este amplio espectro era articulado bajo una estructura organizativa que semejaba «una entidad corporativa, legal y comercial». De ahí el sentido de

²⁰ En el año 2007 Murakami Takashi, a través de Kaikai Kiki, diseñó la portada del álbum de Kanye West titulado *Graduation*, además de dirigir y realizar un video para la canción *Graduation*. El video, de dibujos animados, incluye una estética vinculada al mundo Murakami además de numerosos personajes que se pueden relacionar con la obra del artista japonés. Además diseñó la portada para uno de los *singles* de este álbum, titulado *Can't Tell Me Nothing*.

²¹ Trebay, "This Is Not a Sidewalk Bag".

²² Fragmento de texto de pared de la exposición ©MURAKAMI organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao entre 17 de febrero y 31 de mayo de 2009.

©Murakami: «“©Murakami” refleja la compleja relación entre el artista y su imagen, y entre su obra y su identidad».²³

Tanto en la edición de Los Ángeles como en la de Bilbao los museos ofrecieron como parte del material complementario para entender la obra de Murakami unos videos en los que el propio artista realizaba un recorrido guiado por las salas de exposición ofreciendo su explicación de las obras.

El catálogo de la exposición pretendía convertirse en la publicación de referencia para el estudio de la obra de Murakami a partir de ese momento. Se trata de un amplio catálogo, publicado conjuntamente por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, la importante editorial Rizzoli y por el propio Murakami a través de su empresa Kaikai Kiki. El catálogo, además de la reproducción de todas las obras incluidas en la exposición, incluía cinco ensayos que pretendían ofrecer una visión abarcadora y razonada de la obra de Murakami desde sus comienzos, abordando las distintas premisas plenamente establecidas para el análisis e interpretación de sus obras. Realmente estos ensayos no ofrecían ninguna visión novedosa sobre el artista, sino que representaban más bien un resumen de todos los distintos enfoques que de la obra murakamiana se habían ido consolidando, enfoques que eran explicados y contextualizados en el catálogo de la exposición con una bibliografía extensa, y que quedaban perfectamente reflejados y resumidos en el texto introductorio de presentación que podía leerse, por ejemplo, en la pared al inicio de la exposición en el Museo Guggenheim:

«Takashi Murakami (Tokio, 1962) aúna las bellas artes y la cultura de masas para difuminar los límites entre los géneros culturales y disolver las jerarquías mediante las cuales, a menudo, éstos se organizan. Después de observar en la historia del arte japonesa una ausencia de diferenciación entre lo “elevado” y lo “popular”, especialmente en comparación con la historia del arte occidental, Murakami ha teorizado la estética “Superflat”, que incorpora tanto la pintura japonesa tradicional como el anime (animación), el manga (cómic) y su propio trabajo. Recurre a la teoría Superflat para aludir al predominio de la bidimensionalidad en muchas disciplinas artísticas japonesas — donde la perspectiva se distorsiona para alcanzar una planaridad total en el patrón de colores y formas— y para deconstruir la mítica subjetividad occidental. Esta planaridad se extiende a la sociedad japonesa, ya que ésta conoció un rápido equilibrio de las diferencias sociales que llevaron al país a un gran crecimiento económico y al desarrollo de una cultura genuinamente japonesa. (...) Como muchos artistas pop anteriores, Murakami eleva la cultura popular (personajes de dibujos animados y logotipos comerciales) a la categoría de bellas artes. Sin embargo, también va más allá: convierte sus creaciones artísticas en baratijas producidas en masa, como pegatinas, llaveros, accesorios para móviles y animales de peluche. Como director ejecutivo de su propia compañía, Kaikai Kiki Co., Ltd., se implica en todas las fases de la producción, desde la fabricación de pinturas hasta la de figurillas de plástico. (...) El concepto del copyright en sí ocupa un lugar fundamental en la práctica de Murakami y tiene sus raíces en el hecho de que se reconozca que en su obra se hayan simultáneamente entrelazadas una profunda expresión

²³ Shimmel, ©Murakami, 8: «“©Murakami” reflects the complex relationship between the artista and his image and between the artwork and its identity».

personal, el arte elevado, la cultura de masas y la actividad comercial».²⁴

Por lo tanto, allí quedaban plasmados perfectamente los logros del artista que, tras más de 15 años de carrera artística y metódica estrategia, habían encumbrado a Murakami como uno de los artistas contemporáneos más influyentes. El discurso de ida, el de Murakami, quedaba definitivamente integrado en el discurso de vuelta, el modo en que su obra es articulada e interpretada por todos aquellos agentes del mundo del arte que han intervenido en la consagración del artista. Tal es así, que en el año 2008 Murakami Takashi fue incluido en la revista *Time* como uno de los artistas más influyentes del momento.²⁵

Merece la pena detenerse brevemente en la naturaleza de esta lista de personas influyentes publicada anualmente por esta revista americana. Según la revista:

«la lista *Time* 100 no es una lista de los más listos, o los más poderosos o los más talentosos –es un análisis meditado y vivaz de los individuos más influyentes en el mundo. La influencia, al igual que esas otras categorías, es subjetiva, pero se intenta medir en el efecto que la gente tiene en el mundo».²⁶

Esta lista contenía una selección de personajes muy variopintos, de distintas profesiones y procedencias. Lo que la hacía interesante, según la propia revista *Time*, era que cada personaje era seleccionado por una personalidad de su misma área, disciplina o procedencia, que razonaba en un pequeño texto la razón por la cual consideraba a la persona sobre la que escribía una de las personas más influyentes del mundo.²⁷ La persona encargada de explicar por qué Murakami Takashi era considerado uno de los artistas más influyentes fue Marc Jacobs, el director creativo de Louis Vuitton. Esta elección es muy llamativa, porque quizá lo más lógico es que hubiera sido otra persona del mundo del arte, otro artista, un comisario, un historiador del arte, quien hubiera razonado la importancia del impacto causado por Murakami, pero la persona escogida fue un profesional del mundo de las marcas de lujo. Las razones aportadas por Jacobs sobre la importancia del artista japonés iban, por lo tanto, enfocadas a la relación de Murakami con el *marketing*, el comercio, el diseño de marca, etc., y menos por razones puramente artísticas. Bajo el titular «El creador japonés que difumina de una forma lúdica las líneas entre arte y comercio»,²⁸ Jacobs centraba su explicación en la colaboración establecida con Murakami desde el año 2003, y que continuaba activa, declarando que la importancia residía en la unión de arte y comercio.

²⁴ Fragmento de texto de pared de la exposición ©MURAKAMI organizada por The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles en colaboración con el Museo Guggenheim Bilbao.

²⁵ Marc Jacobs, "Takashi Murakami", *Time* 171, nº 19 (12 de mayo, 2008): 109.

²⁶ Anónimo, *Time* 171, no. 19 (May 12, 2008), 12: «The *Time* 100 is not a list of the smartest, the most powerful or the most talented—it is a thoughtful and sprightly survey of the most influential individuals in the world. Influence, like those other categories, is subjective, but you try to measure it in the effect people have on the world».

²⁷ *Ibid.*, 12.

²⁸ Jacobs, "Takashi Murakami", 109: «the Japanese creator who playfully blurs the line between art and commerce».

Quizá no se tratara tanto de una difuminación de la línea que separaba arte y comercio, sino que el comercio había engullido por completo al arte. Al final, el artista supuestamente más influyente del año 2008 lo era, no por sus cualidades artísticas, sino por sus habilidades comerciales.

Curiosamente, dos días después de que esta publicación saliera a la luz, su famosa escultura *My Lonesome Cowboy* fue subastada en la casa de subastas Sotheby's de Nueva York por un total de \$15.161.000, superando el precio estimado de subasta que había sido situado en los 4 millones de dólares, lo que representó un record para el artista, quien se encontraba en la sala presenciando la subasta.²⁹

En la lista de las cien personalidades del mundo del arte más importantes publicada por la revista *Art Review*, queda reflejado cómo en el contexto de la exposición ©*Murakami*, el artista japonés, que en el año 2003 había llegado a ocupar el puesto número 7 y que después había ido perdiendo posiciones hasta desplomarse al puesto 98 en el año 2006, volvía a repuntar. En el año 2007, el artista era situado en el puesto 89, para escalar al puesto 28 en el año 2008 y al puesto 17 en el año 2009.³⁰ Lo que evidencia, de alguna manera, el impacto que la exposición retrospectiva tuvo en el reconocimiento del artista.

7.1 Murakami Takashi en Bilbao

Debido a que la exposición ©*Murakami* fue la primera gran muestra del artista japonés en España, en este apartado se va a prestar especial atención a dicha exposición, su impacto en Bilbao y en España y las críticas que recibió en distinto tipo de publicaciones y medios. Además, como introducción se va a ofrecer un análisis de la presencia de la obra de Murakami Takashi en España antes de dicha exposición retrospectiva, y el impacto que había logrado en el ámbito de la crítica española antes de la exposición de Bilbao.

©*Murakami* no fue la primera exposición individual del artista japonés en suelo español, aunque indudablemente sí que ha sido la más importante hasta la fecha. Antes del año 2009, la obra del artista ya había podido ser vista en una exposición colectiva en la Fundación La Caixa en Barcelona en el año 2001, titulada *Retorn al país de les meravelles: l'art contemporani i la infància*. Este fue el título que se le dio durante su exhibición en España a una exposición que había realizado una amplia itinerancia y cuya primera muestra había sido en Estados Unidos con el título *Almost Warm and Fuzzy: Childhood and contemporary Art*.

A finales del año 2002, Murakami Takashi estuvo presente en España en una exposición colectiva en la que se mostraba una selección de obras de la colección de Alfonso Pons, que pudo

²⁹ W. Robinson, "Art Market Watch", *Artnet Magazine*, 15 de mayo, 2008, último acceso 24 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/artmarketwatch5-15-08.asp>.

³⁰ "Art Review. Power 100. Takashi Murakami".

verse en San Sebastián en la sala Koldo Mitxelena Kulturunea (17 de octubre de 2002 al 11 de enero de 2003). La colección de Alfonso Pons, coleccionista venezolano de origen español, tuvo desde sus orígenes un fuerte enfoque hacia el arte latinomericano. Sin embargo, más adelante comenzó a incluir obra de artistas de otras nacionalidades. Tal es el caso de Japón, y en esta exposición organizada por el Koldo Mitxelena Kulturunea se incluía obra de diversos artistas japoneses: Murakami Takashi, Chiezô Tarô, Morimura Yasumasa y Sugimoto Hiroshi. En esta exposición, titulada *Archivo Pons*, se destacaba la naturaleza de la colección Pons, y las nacionalidades de los artistas que la integraban, como un reflejo:

«de la necesidad de afirmar una identidad estable, como es la de inmigrantes y nativos en países cuya repercusión cultural a nivel internacional se ve limitada, en gran parte, debido a las condiciones que dificultan la creación de una infraestructura artística: museos, galerías, fundaciones e instituciones educativas que respondan a las necesidades locales y continentales».³¹

La ampliación de la colección para incluir la creación artística de otras nacionalidades más allá del mundo latinoamericano era interpretada en esta exposición «como impulso, por supuesto, que registra las transformaciones de la topología cultural contemporánea bajo los ampliamente discutidos efectos de la globalización, el multiculturalismo, y el nuevo “orden mundial” económico y cultural».³² Por tanto, la inclusión de la obra de artistas japoneses, y entre ellos Murakami, debe ser entendida en este contexto: en el de la reivindicación de identidades periféricas y el de la mayor internacionalización del mundo del arte que empieza a poner en cuestión nociones de centro y periferia. De Murakami tan sólo se incluyó una obra pictórica: *Genki-Dama (Bola de energía)* (1999, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.).³³

Aunque la exposición ©*Murakami* no llegaría a Bilbao hasta el año 2009, entre los años 2007 y 2008, coincidiendo con la primera fase de ©*Murakami* en los Estados Unidos, en anticipación a su llegada a España y al hilo del impacto que estaba teniendo dicha exposición, en nuestro país se organizaron una serie de exposiciones individuales de Murakami en distintos puntos de la geografía española. El principal promotor de estas exposiciones fue una galería de arte privada llamada Gacma, que se encuentra situada en Málaga. Gacma organizó una exposición de obra gráfica del artista japonés que pudo verse en su sede malagueña, además de colaborar en la organización de exposiciones similares que pudieron verse en otros centros de arte. En paralelo con estas exposiciones, se desarrollaron programas educativos y culturales con los que se pretendía dar a conocer mejor la obra del artista japonés y por extensión mostrar distintos aspectos de la cultura japonesa, tanto del pasado como del presente.

³¹ Mónica Amor y Carlos Basualdo, “El Archivo Pons: entre el documento, la colección y el deseo”, en *Archivo Pons. Pons artxiboa*, (San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa y Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones, 2002), 46.

³² *Ibid.*

³³ *Genki-Dama (Bola de energía)* (1999, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm.). Esta obra aparece reproducida en una vista de la exposición en el catálogo de la exposición, página 16.

En sus salas de exposición en Málaga, Gacma mostró la exposición *Takashi Murakami. Superflat*. A partir de esta exposición inicial, centrada en obra gráfica además de figuritas de plástico del artista japonés, pertenecientes a los fondos de la Galería Gacma, dicha galería desarrolló una intensa actividad organizando exposiciones similares, del Murakami en distintas ciudades españolas: la sala de exposiciones de Casa Asia en su sede en Madrid programó la muestra *Murakami*; en Zaragoza se pudo ver la exposición *Takashi Murakami: Superflat y Punni Punni* en el Centro de Historia de Zaragoza.³⁴ Además, después de que finalizara la exposición en el Guggenheim de Bilbao, al año siguiente, Gacma volvió a organizar una exposición individual de Murakami, esta vez titulada *Superflat. New Pop Culture*, que en esta ocasión pudo verse en Valladolid, San Sebastián, Córdoba y Madrid, entre otros lugares.³⁵

Imagen 139. Cartel de la exposición *Superflat. Takashi Murakami*, (Málaga, 2007)

Coincidiendo con esta mayor presencia del artista en la escena artística española, se sucedieron algunas exposiciones de artistas vinculados con Murakami, con *Superflat* o con conceptos estéticos vinculados al movimiento abanderado por Murakami y con la cultura contemporánea de Japón. Por ejemplo, en el año 2007 tuvo lugar una exposición del artista Nara Yoshitomo, vinculado a Murakami y al movimiento *Superflat*, en el CAC de Málaga, titulada *Yoshitomo Nara+Graf: Torre de Málaga*.³⁶ Además, entre los años 2007 y 2008 tuvieron lugar una serie de exposiciones en la Fundación Miró de Barcelona centradas en la obra de un grupo de jóvenes artistas japoneses (cuatro chicas y un chico), dentro de un ciclo de exposiciones que se tituló *Kawaii. Japón ahora*; aunque en este caso no se organizó una exposición de Murakami, estos

³⁴ *Takashi Murakami. Superflat*. Gacma, Málaga: del 15 de junio al 15 de agosto de 2007; Murakami, Casa Asia Madrid: 9 de octubre al 24 de noviembre de 2007; *Takashi Murakami: Superflat y Punni Punni*: del 17 de abril al 20 de julio de 2008 (organizada por Gacma junto con la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural y la Fundación Federico Torralba-Fortún).

³⁵ *Superflat. New Pop Culture*: Fundación CAM. Sala de Exposiciones CAM de Elche (7 de mayo-14 de junio); Centro Cultural Alamera, Ibiza (5 de agosto – 30 de agosto de 2009); Sala Municipal de la Casa Revilla, Valladolid (15 de octubre al 15 de noviembre de 2009); Fundación CAM. Aula de Cultura La Llotgeta, Valencia (19 de noviembre – 29 de noviembre de 2009); Centro Cultural Okendo, San Sebastián (19 de abril al 19 de junio de 2010); Centro Municipal de Arte y Exposiciones El Arbolón, Avilés (1 de julio – 31 de julio de 2010); Sala Vimcorsa, Córdoba (15 de septiembre al 31 de octubre de 2010); Centro Cultural Moncloa, Madrid (17 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011); Fundación CAM. Sala de exposiciones El Martillo, Murcia (6 de octubre – 24 de noviembre de 2011).

³⁶ *Yoshitomo Nara+Graf. Torre de Málaga*. CAC Málaga: 21 de septiembre de 2007- 6 de enero de 2008.

artistas estaban de alguna manera vinculados a la esfera de Murakami, lo *Superflat*, Kaikai Kiki o lo *kawaii*. Estos artistas fueron: Takano Aya, Aoshima Chiho, Matsui Erina, Sawada Tomoko y Nawa Kohei.³⁷ Estas exposiciones fueron organizadas por la Fundación Miró, con la colaboración de Casa Asia, fueron comisariadas por Hélène Kelmachter, quien había comisariado la exposición sobre Murakami organizada por el Centro Cartier para el Arte Contemporáneo y la Galería Serpentine, coincidiendo con la segunda fase del proyecto *Superflat* de Murakami, la exposición *Coloriage*.

Es interesante detenernos en algunas de estas exposiciones que precedieron a la retrospectiva del Guggenheim, para intentar situar la recepción crítica que ha tenido Murakami en España. La exposición organizada por la galería de arte Gacma, de Málaga, fue por tanto la primera ocasión en la que se presentó una selección de obras del artista en una exposición individual en España, lo que era destacado en la presentación de la exposición y en su recepción crítica.³⁸ Esta misma exposición se mostró en otoño de ese mismo año en la sala de exposiciones que por aquel entonces tenía Casa Asia en Madrid. Sin embargo, esta muestra se limitaba a la presentación de obra gráfica (13 litografías) y cuatro juegos de figuritas en miniatura *shokugan* representando a varios de sus personajes (cuatro ediciones distintas de *Superflat Museum*). Por lo tanto, se trataba de obra menor ya que no había ninguna de sus grandes pinturas y esculturas. Quizá, si aceptamos las teorías de Murakami sobre la no existencia de una diferenciación entre alta y baja cultura, este tipo de exposición no debería de considerarse menor: las litografías deberían ser equivalentes a sus grandes lienzos, y las figuritas *shokugan* serían similares a sus grandes esculturas. Sin embargo, a pesar de esta idea repetida muchas veces por Murakami y aceptada en general sin cuestionar en la recepción crítica de su obra, es necesario advertir una clara diferencia: en las grandes exposiciones realizadas en importantes centros y museos de arte, lo que Murakami exhibe son sus grandes obras, lo que podría clasificarse como arte elevado. Por lo tanto sí que existe tal diferencia, y Murakami la tiene siempre muy presente. En las grandes exposiciones la obra gráfica, las figuritas *shokugan* o los objetos de *merchandising* son, en cierta medida, elementos accesorios. La gran variedad de medios y formatos que maneja el artista le permiten no sólo diversificar su obra y acceder a un espectro mayor del público, sino también estar presente en muchas exposiciones más o menos coetáneas, en el centro y la periferia del mundo del arte; definitivamente haciendo que su obra, su estética y sus productos y su imagen de marca, sean más fácilmente identificables. Donde no parece haber jerarquía es en las fuentes de

³⁷ El ciclo de exposiciones organizado por la Fundación Miró en Barcelona tuvo una duración de casi un año, desde septiembre de 2007 hasta julio de 2008. Las exposiciones fueron: *Aya Takano. Tradición y modernidad* (21 de septiembre- 11 de noviembre de 2007); *Erina Matsui. ¿Kawaii? O la infancia del arte* (23 de noviembre de 2007 al 13 de enero de 2008); *Chiho Aoshima. Terror y Seducción* (25 de enero al 24 de marzo de 2008); *Tomoko Sawada. Identidades* (4 de abril al 18 de mayo de 2008); y *Kohei Nawa. La poesía de lo extraño* (30 de mayo al 20 de julio de 2008).

³⁸ A.C. "Takashi Murakami", *Arte Y Parte* (agosto-septiembre de 2007); "Exposición Superflat" de Takashi Murakami", Casa Asia, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.casaasia.es/actividad/detalle/7880-exposicion-superflat-de-takashi-murakami>.

inspiración, que son tomadas tanto de la alta como de la baja cultura, según el prisma occidental. En esta exposición se partía de esta idea promocionada por Murakami de que en Japón, la diferenciación entre alta y baja cultura no existió del mismo modo que en Occidente. Por ello sus figuritas *shokugan*, y su *Museo Superflat*, según el pequeño catálogo que acompañaba la muestra, «ponen a prueba al público occidental»³⁹:

«Muy inteligentemente Murakami ha llamado a estas colecciones de figuras “museos”. Al presentar estos primeros trabajos junto a los personajes que ha desarrollado en los últimos años, ha creado una retrospectiva en forma de figuras de acción, el ejemplo central de la fusión *Superflat* de la cultura alta y popular».⁴⁰

El uso de la serie, era resaltado en el catálogo como uno de los elementos que vinculaban estrechamente la obra del artista japonés con la de Andy Warhol, especialmente con los trabajos que el artista norteamericano realizara sobre Mickey Mouse o con su serie *Camouflage*. Y por supuesto, se resaltaba también la Hiropon Factory y Kaikai Kiki, como referencia a la Factory de Warhol. Sin embargo, se incidía también en una diferencia fundamental: el hervidero de creatividad y estudio de puertas abiertas de Warhol, en el que dominaba un espíritu de provocación, no parecían ser un elemento que definiera la versión japonesa, en la que, tal como se señala en dicho texto, no sólo el número de empleados, sino también su página web, o los procesos de trabajo de las múltiples producciones de Murakami, se asemejaban más a una empresa, donde primaban las cuestiones económicas. Otro de los paralelismos que se establecían con Andy Warhol era el hecho de que fueran sus múltiples ayudantes los que materializaban la obra, a partir de la idea original

y los primeros apuntes de Murakami, quien siempre firmaba la obra al final (desde la más pequeña a las más grande) antes de que saliera del estudio.⁴¹

En general se percibe en este breve texto

Imágenes 140 y 141. Carteles de las exposiciones *Superflat*. Takashi Murakami y Puni Puni. *Miradas Cruzadas sobre la creación gráfica entre 18 artistas japonesas y españolas* (Zaragoza, 2008)

³⁹ Este catálogo fue publicado tan sólo en la página web de Gacma y disponible allí como un archivo descargable. En dicho catálogo se incluía un texto sobre Murakami escrito por Ben Luke.

⁴⁰ Ben Luke, *Takashi Murakami*. (Málaga: Gacma, 2007), s.p., último acceso 25 de junio de 2015, http://www.gacma.com/exposicion_murakami.html.

⁴¹ *Ibid.*

explicativo cómo se asume la idea articulada por Murakami (que se encuentra generalizada en algunos sectores de la sociedad japonesa, como se ha argumentado en estas páginas), sobre la existencia de un nexo de unión, casi espiritual, una esencia auténticamente japonesa que pervive sin ser alterada a lo largo de la historia del arte y la cultura de Japón, que conecta con el presente las manifestaciones culturales anteriores a la llegada de lo occidental. Murakami, como se ha ido demostrando en estas páginas, emplea elementos que remiten directamente a aspectos de la historia del arte pre-moderno de Japón (habitualmente elementos que son fácilmente identificables como «japoneses» para un público no-japonés); en esta estrategia se percibe una instrumentalización en su propio beneficio de la imagen establecida en el imaginario colectivo occidental sobre «lo japonés». Este es el «discurso de ida» articulado por el artista para intervenir en el impacto y la recepción que su obra tiene en la escena internacional del arte. En cierto modo Murakami está articulando también esa idea de la esencia inalterada de «lo japonés» a lo largo del tiempo. Esta idea puede encontrarse también en la interpretación crítica de su obra en Occidente, el «discurso de vuelta»: partiendo de esa imagen plenamente establecida en el imaginario colectivo occidental de «lo japonés» vinculado a una noción de pasado ancestral (lo japonés como antiguo, frente a lo occidental como moderno), se toma la pintura *nibonga*, de la que partió Murakami en sus años de formación, como reflejo de ese vínculo con el pasado; son múltiples las referencias que ofrecen una visión de la pintura *nibonga*, cuando se refieren a esta escuela pictórica como estilo en el que se formó Murakami, como vinculado estrechamente a la tradición y al pasado, sin reparar en la fuerte influencia occidental que existió en el origen de esta escuela. Indudablemente en la pintura *nibonga* hay una fuerte presencia de lo tradicional, pero en estas referencias a *nibonga* en la recepción crítica sobre Murakami parece advertirse una imagen que niega a la escuela *nibonga* una posible evolución, más acorde con estilos del siglo XX y XXI. Es decir, *nibonga* como un estilo anclado en el siglo XIX. Esta interpretación establece la formación *nibonga* de Murakami como un vínculo con el pasado, transmitiendo la idea de que la obra de Murakami es el reflejo contemporáneo de tradiciones pictóricas que se remontan a siglos en la historia cultural japonesa. Esta interpretación está en línea con la instrumentalización que hace la diplomacia cultural actual de Japón de la cultura contemporánea popular y urbana, como quedó reflejado en el capítulo primero. Según palabras de B. Luke:

«Uno podría suponer, al observar por primera vez las imágenes de Murakami, que su interés en estos medios de expresión modernos ha sustituido por completo a su instrucción en las formas consagradas del arte japonés. Pero una mirada más atenta revela que dichas formas tienen una presencia permanente. (...) su vertiginosa paleta de colores de pastelería, la limpieza de las líneas pulidas con software, los diseños logrados mediante la repetición de motivos por toda la superficie de la obra, aunque incluso así su espacio plano, complejo y completamente carente de perspectiva recuerda al arte japonés en toda la extensión de su historia. El fino detalle de sus obras y el uso frecuente de superficies brillantes, como papel de plata en algunas de sus obras gráficas, también recuerdan el uso de pan de oro en el arte japonés por parte de la celebrada Escuela Kano, cuyo trabajo se

desarrolló durante trescientos años a partir del siglo XV. La asimilación de Murakami de esta variedad de elementos pertenecientes a toda la historia del arte visual japonés y la planitud pictórica literal de los trabajos, son factores esenciales de su teoría *Superflat*.⁴²

La exposición *Takashi Murakami. Superflat* fue también programada en Zaragoza, en donde se presentó en paralelo con otra exposición sobre arte contemporáneo japonés, titulada *Puni Puni*. Estas actividades coincidieron a su vez, con el IX Congreso Nacional de la Asociación de Estudios Japoneses de España. El título de este congreso fue *Japón y el Mundo Actual*, y en él se trataron numerosos temas vinculados a la figura de Murakami Takashi, la cultura *otaku*, el mundo de lo *kawaii*, etc.

En la exposición de Zaragoza, junto con la muestra de la obra gráfica del artista japonés se mostró obra del llamado colectivo Puni Puni donde una selección de mujeres artistas españolas y japonesas presentaron obras en relación con la estética *Superflat* de Murakami y la corriente japonesa de *kawaii*.⁴³ Esta exposición fue el resultado de la fusión de la exposición individual de Murakami promovida por Gacma y la exposición colectiva titulada *Puni Puni. Miradas Cruzadas entre artistas japonesas y españolas*, que entre 2007 y 2013 pudo verse en Castellón, Valencia, Zaragoza, Málaga, Bilbao y Granada.⁴⁴

«Puni puni» es una onomatopeya del idioma japonés que es empleada «para describir el sonido de algo blando que se aprieta. El sonido de las cosas achuchables».⁴⁵ Como tal, es un concepto que está estrechamente relacionado con lo *kawaii*. Esta era la estética que dominaba la obra de las artistas reunidas bajo el nombre de colectivo Puni Puni,⁴⁶ y cuya obra se pudo ver en esta exposición, obra de muy diversos formatos: cerámica, diseño de joyas, camisetas, vídeo, música, muñecos de fieltro, etc.

«Esta iconografía ha servido de inspiración a muchos creadores occidentales y concretamente en España, cada vez más artistas gráficas producen en variados soportes y con diversas técnicas un mundo de personajes similares a los de la cultura nipona. En esta exposición se reúnen las dos culturas representadas por artistas japonesas y españolas para mostrar ese intercambio de referencias gráficas a través del diseño de muñecos».⁴⁷

En esta exposición se planteaba, por tanto, el intercambio de influencias entre artistas

⁴² *Ibid.*

⁴³ «Memoria de Actividades Centro de Historia», Sociedad Municipal Zaragoza Cultural. Ayuntamiento de Zaragoza, 2010. Último acceso 15 de julio de 2015. https://www.zaragoza.es/contenidos/cultura/actividades_centro_historia.pdf.

⁴⁴ *Puni Puni. Miradas Cruzadas entre artistas japonesas y españolas* fue comisariada por Teresa Álvarez: Feria de Ocio y Cultura, Foc 2007, Castellón (13 al 18 de agosto de 2007); Espaciu. Centro de Iniciativas Universitarias. Campus Teatinos de la Universidad de Málaga (22 de febrero-14 de marzo de 2008); Galería Mr. Pink, Valencia (18 de diciembre de 2008 – 16 de enero de 2009); Museo de Reproducciones Artísticas, Bilbao (inauguración 8 de octubre de 2009); Galería Tetera y Kiwi, Granada (29 de noviembre – 18 de diciembre de 2013).

⁴⁵ «Puni Puni Expo», último acceso 6 de julio de 2011, <http://www.punipuniexpo.com/>.

⁴⁶ Las artistas que participaron en la exposición Puni Puni fueron Aika & Shun, Asako, Casielena, Charuca, Julieta, Lacala, Lahe, Laura, La princesita, Malota, Michikosono, Be, Mizuho Kobayashi, Saki Chikaraishi, Savage Girl y Terelo.

⁴⁷ «Puni Puni Expo».

españolas y japonesas, poniendo en evidencia cómo la influencia de la cultura popular contemporánea japonesa, con la figura de Murakami a la cabeza debido a su labor pionera en la teorización de esta estética para el público occidental, estaban generando una suerte de cruce cultural, que algunos especialistas han calificado como un nuevo Japonismo, es decir, un Neojaponismo. Para el profesor David Almazán, el gusto y la moda por lo japonés, que se remontaban en Occidente a finales del siglo XIX y al movimiento del Japonismo, a comienzos del siglo XXI había sufrido una transformación, propiciada por el mundo globalizado y la importancia de fenómenos como Internet:

«Ahora esta influencia japonesa se aprecia especialmente en el mundo del diseño, el diseño gráfico y los medios de masas y nos llega, en la era de la globalización, por internet, la televisión, los videojuegos, los *anime* y los *manga*. A este nuevo Japonismo de nuestros tiempos, más allá de los kimonos y abanicos, muy próximo lo hemos llamado *Neojaponismo*». ⁴⁸

La importancia y extensión de la estética *kawaii* en la cultura contemporánea de Japón, su influencia en las artes visuales y su proyección internacional, quedaban perfectamente reflejadas en el ciclo de exposiciones organizado por la Fundación Joan Miró bajo el título de *Kawaii. Japón ahora*. Con este ciclo se pretendía reflejar cómo lo *kawaii* en Japón era más que una estética, y había pasado a tener una presencia tan generalizada en la cultura y sociedad nipona que había pasado a ser estudiado desde múltiples puntos de vista (sociológico, filosófico, artístico, literario). Por otro lado, se destacaba también cómo en lo *kawaii* había implícita una visión más negativa: «un profundo nihilismo, la negación del presente social a favor de un retorno a la infancia, el reflejo, en definitiva, del descontento de la sociedad japonesa». ⁴⁹ El ciclo se planteaba como una ventana abierta sobre la cultura japonesa contemporánea, ofreciendo un mayor conocimiento sobre distintos aspectos de la sociedad japonesa, y, según la presentación ofrecida por la Fundación Miró:

«cada exposición nos sumergirá en el universo a menudo sorprendente y extraño de un artista, al tiempo que nos aproximará a alguno de los grandes temas que conforman el retrato de la sociedad japonesa actual. La ósmosis entre tradición y modernidad, los problemas sociales y económicos, la relación con la infancia y la búsqueda de la identidad son algunas de las perspectivas que se proyectan en las obras de Aya Takano, Erina Matsui, Chiho Aoshima, Tomoko Sawada y Kowei Nawa». ⁵⁰

Por lo tanto, de la misma manera que Murakami Takashi con su proyecto *Superflat* se presentaba como un mediador cultural, ofreciendo una explicación de cuestiones sobre la cultura

⁴⁸ David Almazán Tomás, "Takashi Murakami en Zaragoza: Arte Kawaii y Neojaponismo", *AACAdigital*, nº 3 (junio 2008), último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=96&idrevista=9>. Ver también: Almazán, "Del Japonismo al Neojaponismo", 908-912.

⁴⁹ "Ciclo ¡Kawaii! Japón, ahora", *Espai 13. Fundació Joan Miró*, último acceso 9 de abril de 2015, http://www.fundacionmiro-bcn.org/espai13_actual.php?exposicion=803&idioma=6.

⁵⁰ *Ibid.*

japonesa contemporánea que pudieran resultar difíciles de entender para un público occidental, este ciclo de exposiciones también pretendía ofrecer esa mediación para comprender aspectos de la contemporaneidad japonesa, que quedaban reflejados en estas obras, y que para un público occidental podían resultar, al menos, extraños. En esta interpretación, por tanto, se resaltaba lo que de extraño (por diferente) pudiera tener la cultura japonesa respecto a la occidental, resaltándose como una cultura llena de contradicciones y opuestos, especialmente reflejada en la combinación de lo tradicional con lo moderno e incluso futurista:

«Quizá lo que más sorprenda de Japón al ojo occidental sea esa mezcla de tradición y modernidad presente a cada momento. Las muchachas, en la calle, con los vestidos más extravagantes y modernos, se cruzan con familias vestidas con kimono; las arquitecturas más futuristas conviven con barrios enteros de casas tradicionales».⁵¹

Respecto a Aoshima Chiho se afirmaba: «En sus obras, la artista revisa la estética japonesa tradicional, recurriendo a esa fascinante manera que une el refinamiento al horror, la belleza a la monstruosidad, la frescura de un cuerpo juvenil al erotismo sádico, pero siempre de un modo delicado, sin parecerlo...».⁵² Vemos por tanto la pervivencia de esas interpretaciones de lo japonés basadas en aspectos contradictorios e irreconciliables; de nuevo «el crisantemo y la espada» de Ruth Benedict.

Dos de las artistas presentadas en estas exposiciones están estrechamente vinculadas a la figura de Murakami y a su empresa-taller Kaikai Kiki: Takano Aya y Aoshima Chiho, aspecto que era destacado por la comisaria de la exposición, Helene Kélmachtèr. Por ejemplo, de Aoshima, se destacaba cómo Murakami «descubrió» a la artista, reconociendo en ella una gran habilidad para el empleo de los programas de diseño por ordenador:

«La contrató como ayudante, y le confió la tarea de traducir todos los bocetos preliminares y dar vida a las obras en la pantalla del ordenador, antes de pasarlas a tela. En la actualidad, Chiho Aoshima sigue siendo parte integrante del equipo de Kaikai Kiki Corporation, la “compañía-taller” de Murakami».⁵³

De ambas artistas se resaltaba su fusión de elementos tradicionales con contemporáneos. De Takano se destacaba su fusión de elementos tradicionales con otros modernos, y su obra era presentada como un encuentro entre pasado y presente, estableciendo como referencias el *ukiyoe*, y más especialmente *shunga* (la estampa de contenido erótico). La obra de Aoshima se contextualizaba en relación al sintoísmo, por lo tanto continuando esa visión de lo japonés como estrechamente vinculado con lo espiritual:

«Las obras de Chiho Aoshima nos recuerdan que, en Japón, los espíritus –*Kami*– están en todas partes: en los susurros del viento, en el crepitar del fuego, pero también en el arroz

⁵¹ “Ciclo: ¡Kawaii! Japón, ahora”, *Espai 13. Fundació Joan Miró*, último acceso 9 de abril de 2015, http://www.fundaciomiro-bcn.org/espai13_cicle.php?ciclo=803&exposicion=806&idioma=6#expocicle.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

que se come e, incluso, en el peine que se utiliza. La religiosidad forma parte de lo cotidiano, la espiritualidad convive con la normalidad».⁵⁴

Además, la obra de ambas era situada en la esfera de lo *kawaii*, ofreciendo una visión que destacaba el lado subversivo y falsamente inocente de esta estética; asimismo, se destacaba en el proceso creativo de ambas su creación de mundos personales, a veces fantásticos y oníricos, en línea con esa aspiración nihilista asociada con lo *kawaii*.

Todas estas actividades que precedieron a la gran exposición retrospectiva de Murakami que pudo verse en Bilbao demuestran que conceptos como *superflat* (inventado por Murakami Takashi), o como *kawaii*, promovido por él en sus distintas exposiciones, o la estética neopop de Japón, que no había gozado de una gran proyección en nuestro país en el ámbito de las artes visuales, se consolidan durante esos años en España propiciados indudablemente por la anticipación a la exposición retrospectiva. Efectivamente, la exposición del Guggenheim acapará muchas páginas en las revistas de arte y en las secciones de arte de los periódicos. Pero ya con estas exposiciones previas se comienza a ver a Murakami apareciendo en la prensa escrita, hablándose no sólo del artista, sino de *Superflat* o de la estética *kawaii*. Por ejemplo, leemos titulares como *La identidad “superplana” de Japón*;⁵⁵ *Arte japonés “achuchable” en Málaga*;⁵⁶ *Arte desenfadado desde Japón*;⁵⁷ *La nueva cultura “Superflat” de Murakami se expone en Córdoba*;⁵⁸ *Y si Warhol fuera de Tokio*.⁵⁹

En una reseña publicada en el diario *El País*, con motivo de la exposición de Murakami Takashi en Casa Asia Madrid, la exposición de Nara Yoshitomo en el CAC Málaga y el ciclo de exposiciones *Kawaii! Japón ahora*, en la Fundación Joan Miró de Barcelona, se presentaba la obra de Nara y las artistas japonesas que participaban en la Fundación Miró englobadas de una manera u otra dentro del fenómeno *Superflat*, y se presentaba a Murakami Takashi y su movimiento como «una de las corrientes más influyentes en el arte japonés actual».⁶⁰ Vemos cómo Murakami ha logrado, tras su intensa labor con el proyecto *Superflat* y sus numerosísimas exposiciones, posicionarse como cabeza visible de un movimiento que es interpretado como el más importante que se haya producido en Japón en los últimos años. Murakami es celebrado como el teórico de

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Manuela Villa, “La identidad ‘superplana’ de Japón”, *El País*, 17 de noviembre de 2007, 30.

⁵⁶ Anónimo, “Arte japonés ‘achuchable’ en Málaga”, *El País.com*, 2 de marzo de 2008, último acceso 25 de junio de 2015, http://elpais.com/diario/2008/03/02/andalucia/1204413729_850215.html.

⁵⁷ F. Simón, “Arte desenfadado desde Japón”, *El País.com*, 19 de noviembre de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Arte/desenfadado/Japon/elpepucul/20091119elpepucul_2/Tes.

⁵⁸ Toñi Caravaca, “La Nueva Cultura ‘Superflat’ de Murakami se expone en Córdoba”, *Elmundo.es*, 27 de septiembre de 2010, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/24/andalucia/1285343721.html>.

⁵⁹ Europa Press, “Y si Warhol fuera de Tokio”, *Elmundo.com*, 19 de noviembre de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/19/valencia/1258649892.html>.

⁶⁰ Villa, “La identidad ‘superplana’ de Japón”, 30.

lo *Superflat*, del que se resaltan sus contenidos históricos, psicológicos, sociológicos, económicos y culturales: la derrota en la Segunda Guerra Mundial, el trauma ocasionado por las bombas atómicas, la dependencia de los Estados Unidos, el consumismo, la aparición de la cultura *otaku*, etc. Es decir, se recogen todas las ideas planteadas por Murakami en las distintas fases de su proyecto *Superflat*. Y por supuesto, también la estética. Se percibían una serie de aspectos comunes a todos estos artistas japoneses que coincidían en la escena artística española en ese año, y que los conectaba con lo *superflat* y, por tanto, con la estela de Murakami:

«Todos ellos tienen en común la atracción por lo infantil, el cómic, la estética pop, la inclusión de personajes fantásticos, un cierto fetichismo sexual... Y la bidimensionalidad, el aspecto estético que constituye, junto al histórico y al sociológico, la tercera pata de la teoría superplana de Murakami. Una característica heredada tanto de los primeros trabajos de animación como de la pintura tradicional japonesa».⁶¹

En esta reseña se apuntaba una cuestión interesante: cómo, en general, las manifestaciones artísticas vinculadas a la cultura contemporánea de Japón, desde Occidente, se introducían todas en el mismo saco, sin reparar en posibles diferencias. Es cierto que Nara Yoshitomo había sido incluido en la exposición *Superflat*, y que en algunos momentos en la primera fase de sus carreras los dos artistas colaboraron y parecieron converger en algunos aspectos. Sin embargo en esta reseña se citaban unas palabras de Nara Yoshitomo en las que reivindicaba su independencia de lo *superflat*, y por tanto de Murakami: «Puede que mi trabajo parezca estar relacionado con *Superflat* porque utilizamos las mismas palabras, pero hablamos de cosas distintas. Uno se da cuenta cuando se toma el tiempo suficiente para observar mi obra».⁶² Santiago Olmo, crítico de arte, remataba en el mismo artículo: «Quizá lo que pasa es que desde Europa interpretamos estos trabajos como muy similares, mientras que ellos se ven muy diferentes entre sí». Es decir, desde Occidente, se continúa extendiendo una visión que tiende a la generalización (y estereotipación) de lo japonés. Y por estas fechas, el arte japonés era identificado con el tipo de arte promovido por Murakami, dejando de lado a otras propuestas muy relevantes que también provenían de Japón. Se percibe esta generalización en el mismo artículo de *El País*, en unas palabras de la comisaria Helene Kélmächter sobre las exposiciones organizadas por la Fundación Joan Miró: «Expresión de lo absurdo y lo onírico, el arte japonés es el espejo de un mundo que se ha divorciado de la realidad».⁶³

En la reseña de la exposición *Puni Puni. Miradas cruzadas sobre la creación gráfica entre 18 artistas japonesas y españolas* publicada por el diario *El País*, se resaltaba cómo la iconografía vinculada con el concepto *kawaii* representaba una de las más «reconocibles de la cultura japonesa basada en personajes o muñecos de estilo infantil presentes en folletos o carteles». Esta estética,

⁶¹ *Ibid.*, 30.

⁶² *Ibid.*, 30.

⁶³ *Ibid.*, 30.

vinculada al manga, al *anime* y a la cultura de consumo de Japón, tal como se pretendía reflejar en esta exposición, había influido en creadores occidentales, representados en esta exposición por un grupo de artistas españolas, junto con la de artistas japonesas para «mostrar ese intercambio de referencias gráficas a través del diseño de muñecos». De nuevo, vemos en este artículo cómo se presenta a Murakami como el líder de este movimiento y el promotor en Occidente de esta tendencia autóctona japonesa, y figura puente que facilita el entendimiento entre culturas.⁶⁴

En el año 2009, la exposición ©*Murakami* llegó a las salas del Museo Guggenheim de Bilbao, e indudablemente tuvo un gran impacto, no sólo en la ciudad de Bilbao sino en la presencia que logró la figura de Murakami y su obra en los medios de comunicación, además de en las publicaciones especializadas de arte. En la prensa general se pudieron leer titulares como *El “nuevo Warhol japonés” aterriza en el Guggenheim*⁶⁵; *¡Viva el «manga pop»!*⁶⁶; *Murakami toma el Guggenheim de Bilbao con su imaginario de colores y animaciones*⁶⁷; *Takashi Murakami, entre el arte y la cultura de masas*⁶⁸; *Lo más «in» de España se rinde ante el artista japonés Murakami*.⁶⁹ La exposición fue visitada por unas 240.000, lo que la convertía en una de las exposiciones de dicho museo que más visitantes había recibido hasta esa fecha.⁷⁰

El Museo Guggenheim creó una página web específica para la exposición en la que se incorporaba información no sólo de la exposición en particular, sino también sobre la carrera del artista, y en la que, aunque de una forma breve y un tono didáctico, ofrecía detalles específicos sobre distintas cuestiones.⁷¹ En dicha página web se incluían secciones en las que se daba respuestas a preguntas tales como: «¿Por qué se ve influenciado por la cultura americana, el Pop Art, y sobre todo, Andy Warhol?»; «¿Por qué Murakami utiliza referencias del arte tradicional japonés?». Además, había una sección dedicada a explicar quiénes eran cada uno de los personajes que habitan sus obras: Mr. Dob, Kaikai y Kiki, Oval, Mr. Pointy, Tamon-kun, Jikokun,

⁶⁴ Anónimo, “Arte japonés ‘achuchable’”.

⁶⁵ Vasco Press, “El «nuevo Warhol Japonés» aterriza en el Guggenheim”, *Abc.es*, 9 de febrero de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-02-2009/abc/Cultura/el-nuevo-warhol-japones-aterriza-en-el-guggenheim_913007876608.html.

⁶⁶ Julia Luzán, “¡Viva el ‘Manga pop!’”, *El País.com*, 8 de febrero de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, http://elpais.com/diario/2009/02/08/eps/1234078014_850215.html.

⁶⁷ Arturo García, “Murakami toma el Guggenheim de Bilbao con su imaginario de colores y animaciones,” *El Diario Vasco*, 16 de febrero de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, <http://canales.diariovasco.com/ocio/meca/takashi-murakami-guggenheim-bilbao-animaciones-200902170851.php>.

⁶⁸ Beatriz Rucabado, “Takashi Murakami, entre el arte y la cultura de masas”, *El Mundo.es*, 17 de febrero de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/16/paisvasco/1234811035.html>.

⁶⁹ Carmen Duerto, “Lo más ‘in’ de España se rinde ante el artista japonés Murakami”, *YoDona.com (El Mundo.es)*, 23 de febrero de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/yodona/2009/02/18/vip/1234963463.html>.

⁷⁰ Europa Press, “Tras más de 240.000 visitas, la retrospectiva de Murakami se clausura”, *El Mundo.es*, 30 de mayo de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/30/paisvasco/1243699881.html>.

⁷¹ Este *microsite* específico para la exposición ©*Murakami* en Bilbao, ya no está disponible en Internet. Sin embargo, durante el tiempo que ha durado esta investigación doctoral fue posible acceder a él, además de guardar capturas de todas las páginas.

Koumokkun y Zoucho-kun. Por otro lado, se ofrecía una breve información sobre las colaboraciones que el artista había realizado con creadores de otros sectores, más allá del mundo de las artes visuales: en el mundo de la moda con Issey Miyake, Louis Vuitton, y con Fujiwara Hiroshi, con quien colaboró en el diseño de prendas para marcas como Levi's o Kangol. También sus colaboraciones con el mundo de la música, con Kanye West.

Una de las razones que propiciaron que la muestra del artista japonés tuviera tanto éxito es que la exposición tuvo una gran proyección en las calles de Bilbao, que se vio en cierto modo invadida por la estética murakamiana: durante los meses de la exposición más de cien comercios del casco viejo de Bilbao fueron decorados con flores de Murakami: «con el objetivo de hacer partícipes a los comercios de esta zona histórica de la ciudad con la vida cultural de la Villa

Imagen 142. Vista de un tranvía decorado con motivos de Murakami Takashi, por las calles de Bilbao (2009).

y contribuyendo a acercar esta singular exposición, tanto a los ciudadanos del País Vasco como a los turistas que visiten Bilbao durante este período». ⁷² Además, dos unidades del tranvía de la ciudad de Bilbao fueron decorados con las vistosas flores del artista japonés para «llevar la muestra a las calles de la Villa». ⁷³ Es decir, el artista y sus obras de arte fueron utilizadas como reclamo turístico.

Como viene siendo habitual cuando se organiza una exposición de arte japonés en Occidente, para complementar la muestra se organizó un amplio programa educativo dirigido a un público diverso y que buscaba ofrecer claves no sólo para entender las obras de arte de dicha exposición, sino la cultura japonesa desde un punto de vista más general. En esas actividades se incluyó una conversación entre el propio artista y el comisario de la exposición, Paul Shimmel (17-02-2009). También, se ofreció un ciclo de conferencias sobre temas dispares, con los que se quería «a través de un enfoque multidisciplinar, tratar diversos aspectos sobre la cultura japonesa». Kaida Tetsuya, Director General del Departamento de Desarrollo de Valores Coporativos de Toyota, ofreció la conferencia *Creative Winds and Spaces in Japanese Corporate Values Development*, en la que habló sobre «la creación de los elementos conceptuales y espirituales que fundamentan la expresión visual de los valores organizativos de Toyota» (3-02-2009). El cocinero Ricardo Sanz, dueño del restaurante japonés Kabuki, ofreció la conferencia *La cocina, un encuentro entre culturas*, en la que basándose en su experiencia personal explicó «los puntos de encuentro entre las culturas gastronómicas española y japonesa». (26-03-2009). Luis Vallejo, paisajista,

⁷² "Murakami inunda Bilbao", *Microsite* ©Murakami Bilbao, último acceso 22 de octubre de 2011, http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/murakami/secciones/bilbao_se_rinde/bilbao_se_rinde.php?idioma=es.

⁷³ *Ibid.*

ofreció la conferencia *El jardín japonés*, en los que habló del jardín japonés «y cómo este representa el universo y está concebido para inspirar vitalidad y serenidad a quien lo recorre». (2-04-2014).⁷⁴ Además de estas conferencias, para completar la introducción a la cultura japonesa se organizaron durante el mes de marzo de 2009 una serie de talleres, tanto infantiles como para adultos, sobre temas relacionados con la cultura japonesa: talleres de *origami*, *sushi*, *ikebana*, y *kitsuke* o arte de vestir un *kimono*.

Al igual que ocurriera con las ediciones de esta exposición en Los Ángeles y Nueva York, en Bilbao se organizó una fiesta de inauguración, en la que se invitó a personas vinculadas no sólo con el mundo del arte, sino también la moda, el cine, la televisión, etc.

Indudablemente, la exposición ©Murakami en Bilbao ocupó un lugar prominente en las páginas de medios de comunicación y en publicaciones especializadas en arte. Dicha recepción crítica será analizada en la última sección de este capítulo. Antes de analizar la recepción crítica de la obra de Murakami en este período, se va a proceder a presentar su actividad expositiva, tanto individual como colectiva, en paralelo con la gran exposición retrospectiva de su obra.

7.2 Actividad expositiva en paralelo a la muestra ©Murakami

Al igual que se ha hecho en los capítulos anteriores, se va a analizar la actividad expositiva de Murakami en el período comprendido entre los años que la exposición retrospectiva estuvo itinerando por distintos países. Es interesante el hecho de que, en estos momentos en los que está siendo objeto de una importante exposición que le encumbraba como uno de los artistas asiáticos vivos más importantes del momento, en sus obras de nueva creación Murakami volviera a reforzar el aire de japonesidad de sus obras mirando hacia el pasado cultural y artístico japonés: aquel que ocupaba un lugar privilegiado en el imaginario colectivo occidental, y quizá el que pudiera otorgar un mayor prestigio y legitimidad cultural a sus propuestas. En cierto sentido Murakami abrazaba de este modo las teorías, vinculadas a los discursos del orientalismo reverso, que defienden la existencia de una esencia y un espíritu japonés, inalterado a pesar de cualquier influencia foránea. Como tal, los defensores de este discurso defienden que las manifestaciones culturales y artísticas contemporáneas de Japón, en muchos casos muy innovadoras y rompedoras, son la materialización contemporánea de la misma esencia o sustrato que, en el pasado, había dado forma a las manifestaciones de la cultura clásica japonesa, y que se había mantenido inalterado. Esta visión encaja con las políticas adoptadas recientemente por la

⁷⁴ "©Murakami. Actividades Relacionadas", *Microsite ©Murakami Bilbao*, último acceso 22 de octubre de 2011, http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/murakami/secciones/actividades_relacionadas/actividades_relacionadas.php?idioma=es.

diplomacia cultural de Japón, y durante este período, Murakami será incorporado a algunas de las iniciativas dirigidas a promocionar la cultura japonesa en el extranjero.

Exposiciones individuales

- *Takashi Murakami: Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh – Open Wide the Eye of the Heart and Nothing is Invisible*. Gagosian Gallery, Nueva York (1 de mayo al 9 de junio de 2007)
- *Davy Jones' Tear*, Galería Blum and Poe (Los Angeles: 3 de mayo – 14 de junio de 2008).
- *Takashi Murakami. New Paintings*, Gagosian Gallery (Davies Street, Londres): 10 de febrero – 9 de abril, 2009.

Exposiciones Colectivas

- *Comic Abstraction: Image-Breaking. Image-Making*. Museum of Modern Art, Nueva York (4 de marzo – 11 de junio de 2007)
- *Pop Art Is...* Gagosian Gallery, Londres (27 de septiembre – 21 de noviembre de 2007)
- *Reflection*. Pinchuk Art Centre. Kiev (6 de octubre de 2007 – 24 de febrero de 2008)
- *Insight?*. Gagosian Gallery, Moscú (19 de octubre – 28 de octubre de 2007)
- *Un Certain Etat du Monde? A Certain State of the World? Works from the François Pinault Collection* Center for Contemporary Culture, Moscú (19 de marzo – 14 de junio de 2009)
- *Mapping the Studio. Artists from the François Pinault Collection*. Palazzo Grassi, Vencia (6 de junio de 2009 – 10 de abril de 2010).
- *15th Anniversary Inaugural Exhibition*. Blum and Poe Gallery, Los Ángeles (3 de octubre – 14 de noviembre de 2009)
- *Pop Life. Art in a Material World*. Tate Modern, Londres (1 de octubre de 2009 – 17 de enero de 2010); Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (15 de febrero – 9 de mayo de 2010); The National Gallery of Canada, Ottawa (11 de junio – 19 de septiembre de 2010)

En el año 2007, coincidiendo con el inicio de la exposición ©*Murakami* en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, la galería Gagosian en su sede de Nueva York organizó una exposición individual del artista, en la que se pudieron ver algunas obras nuevas, fechadas en el 2007. Es interesante el conjunto de obras que se mostraron en esta exposición en la que, en cierto modo, se evidencia un contraste con el título de la exposición retrospectiva. Si en la exposición ©*Murakami* se estaba poniendo el foco sobre cuestiones que han dominado la obra del artista japonés y que parecen relacionarla con cuestiones en principio más alejadas de lo que entendemos como bellas artes (es decir, la noción de marca, la mercantilización del arte, el *marketing*, etc.), en la pequeña exposición organizada por Gagosian parecía quererse dar un enfoque más espiritual a la obra del artista, es decir, presentar la obra de Murakami más alejada de cuestiones meramente monetarias y mercantilistas, y por otro lado, relacionar su obra con aspectos que estaban plenamente establecidos en el imaginario colectivo occidental sobre el arte japonés: su relación con el mundo de lo espiritual, el budismo zen, la meditación, la conexión con la naturaleza, etc.

Fue la primera exposición del artista japonés con esta importante galería norteamericana, y pudo verse en la sede que esta galería tiene en la ciudad de Nueva York. Representaba también una ruptura con su anterior galerista en Nueva York, Marianne Boesky, para pasar a colaborar con la Galería Gagosian, una de las más potentes a escala internacional. El título de esta exposición fue *Takashi Murakami:*

*Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh – Open Wide the Eye of the Heart and Nothing is Invisible.*⁷⁵

Imagen 143. Murakami Takashi. *That I may time transcend, that a universe my heart may unfold* (2007)

Principalmente, la obra mostrada pertenecía a una nueva serie del artista centrada en la figura de Daruma, que aparecía representado en grandes dimensiones sobre lienzos con fondos plateados y dorados. Además, se incluían algunas obras que recordaban a pequeños mandalas budistas.⁷⁶

En la nota de prensa se ofrecía un resumen de la trayectoria del artista en la que se planteaba la obra de Murakami como un intento de cuestionar los estereotipos, en algunos casos muy establecidos, que continuaban con esa visión de lo japonés basada en dicotomías irreconciliables u opuestas, muy instalada en el imaginario colectivo occidental:

«Bajo su apariencia radiante y juguetona, el arte de Murakami trabaja cuestionando dicotomías establecidas. En su estrategia, las bellas artes y la cultura popular, Oriente y Occidente, presente y pasado, el humor y la seriedad, el escepticismo y la convicción, son todas caras de la misma moneda. Visualmente, su obra funde los mundos distópicos de los populares dibujos *anime* y manga japoneses con las ultrarrefinadas técnicas del arte tradicional japonés. En sus procesos combina el trabajo del gremio artesanal con el de la factoría y el estudio de producción, resultando en un asombroso conjunto de obras que van desde excepcionales obras maestras a inexpresivas mercancías producidas en masa».⁷⁷

La mayor parte de los lienzos incluidos en la exposición pertenecía a una nueva serie del artista centrada en la figura de Daruma, el patriarca del budismo zen. Sobre unos grandes lienzos cubiertos de pan de oro o platino, se destacaba el poderoso rostro de Daruma. El estilo de estas figuras indudablemente representaba un lenguaje distinto por parte del artista respecto de sus

⁷⁵ Las fechas de la exposición fueron: 1 de mayo al 9 de junio de 2007.

⁷⁶ Algunas obras de esta serie también fueron mostradas en la exposición retrospectiva *©Murakami*.

⁷⁷ «Takashi Murakami: Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh. Open Wide the Eye of the Heart and Nothing is Invisible. About Exhibition», Gagosian Gallery, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.gagosian.com/exhibitions/may-01-2007--takashi-murakami>: «Beneath its bright and playful appearance, Murakami's art is at work challenging established dichotomies. In his approach, high art and popular culture, East and West, present and past, humor and gravity, skepticism and belief are all sides of the same coin. Visually, his work merges the dystopic worlds of popular contemporary Japanese animé and manga cartoons with the ultra-refined techniques of traditional Japanese art. Operationally, he combines the work of the guild with that of the factory and production studio, resulting in a staggering body of work ranging from rare masterpieces to inexpensive, mass-produced commodities».

obras hasta ese momento, y el único elemento que podemos vincular a la estética característica de Murakami desarrollada hasta ese momento, son los ojos del monje budista, que están formados por círculos de color concéntricos y que, sin ser los característicos ojos de medusa de Murakami, remiten a ellos en cierto modo. En esta nueva serie, algunos de los trazos (especialmente en el cabello y las cejas del monje) evocan la fuerza y la expresividad del trazo caligráfico, aunque en general siguen siendo composiciones en las que el carácter plano domina la obra. La división de estos grandes lienzos en varios paneles nos puede remitir a la pintura de biombos o a los *fusuma* de la arquitectura japonesa.

Imagen 144. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami: Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh – Open Wide the Eye of the Heart and Nothing is Invisible*, Gagosian Gallery, Nueva York, 2007.

Daruma (en sánscrito Bodhidharma), fue un monje budista de origen indio que vivió hacia el siglo V o VI. Es considerado el fundador del budismo zen (Chan, en chino, y zen en japonés), que propagó a China y que más tarde llegaría a Japón. Es muy interesante que Murakami seleccionara la figura de Daruma como el protagonista de una serie de lienzos de gran formato, en los que el rostro de esta figura tan importante domina a gran escala la superficie pictórica, posando su penetrante mirada sobre el espectador.

Daruma es una figura clave de la iconografía budista zen, y desde muy pronto fue representado pictóricamente, siendo una figura fácilmente identificable. El estilo de estas imágenes representando al patriarca del budismo zen son muy variadas: desde imágenes muy descriptivas a imágenes muy someras realizadas prácticamente con un trazo. Además, Daruma ocupa un lugar importante en el folklore popular y son muy habituales en Japón las figuritas pequeñas que lo representan, y que son adquiridas como talismanes de la buena suerte. Daruma suele aparecer personalizado con una prominente nariz, cejas pobladas, con una densa barba y cabello ralo, y con pendientes y una gran fuerza expresiva en los ojos. Según leyendas japonesas sobre la vida de este monje, Daruma estuvo meditando durante nueve años en la posición de loto (*zazen*) mirando fijamente en dirección a la pared de una cueva. Por este motivo, acabó perdiendo el uso de las piernas y brazos, que se terminaron atrofiando. Por ello, es habitual ver a Daruma representado, especialmente en imágenes populares y amuletos de la suerte, como una gran

cabeza, a veces fundida con el cuerpo, pero sin piernas ni brazos. Otra leyenda cuenta que para no quedarse dormido en el acto de la meditación se cortó los párpados. De ahí que en las imágenes que representan a Daruma uno de los elementos característicos sean los ojos, grandes y abiertos, con una mirada muy profunda.

No sólo la figura de los lienzos de Murakami era fácilmente identificada con Daruma, sino que, acompañando a estas figuras, y tal como aparecía en la nota de prensa, el artista ofrecía una transcripción de un pequeño texto que aludía a un episodio en la vida de Daruma. En este texto se narraba una supuesta entrevista que Daruma mantuvo hacia el año 520 con el emperador chino Wu, fundador de la dinastía Liang, y que era un ferviente budista. La enseñanza que Daruma transmitió al emperador era la esencia del budismo zen: que tan sólo hay un enorme vacío. En la nota de prensa de Gagosian se puede leer esta historia:

«Dime», el emperador de China preguntó a Daruma, «¿Cuál es el primer principio del budismo?», «¡El inmenso vacío, nada sagrado!», contestó Daruma. «¿Quién eres?», requirió el emperador, completamente perplejo. «¡No lo sé!» anunció Daruma, partiendo con la misma premura con la que había llegado». ⁷⁸

En la nota de prensa de la exposición de la Galería Gagosian se presentaba este nuevo grupo de obras como un punto y aparte respecto de su producción anterior, dominada por una temática y una estética derivada de los dibujos animados. Es muy llamativo que Murakami, cuya obra se había caracterizado por la invención de personajes inspirados en el mundo del manga y el *anime*, para este nuevo grupo de obras seleccionara una imagen de carácter religioso, pero que además había adquirido un carácter icónico y muy popular de la cultura japonesa. Es imposible no reconocer a Daruma en las grandes figuras de Murakami, en concreto en una de las iconografías típicas para la representación del monje budista, en las que prácticamente tan sólo se muestra la cabeza con su característico rostro, descansando sobre los hombros, que aparecen perfilados. ⁷⁹ Sin embargo, en la nota de prensa se indicaba cómo el modo de representar a esta insigne figura remitía al enfoque habitual en la obra de Murakami: «fusionando la tradición con unas fuentes de inspiración artísticas y culturales heterogéneas», es decir, resultando en una creación híbrida y un nuevo ejemplo de la nivelación de categorías practicada por Murakami. ⁸⁰

Para completar la presentación de estas obras, y continuando con el juego y la instrumentalización que desarrolla Murakami entre su tradición cultural y el conocimiento o la imagen que de ella se tiene desde Occidente, la nota de prensa anunciaba que para celebrar la inauguración tendrían lugar en las salas de la galería una serie de ceremonias de té presididas por

⁷⁸ *Ibid.*: «“Tell me,” the emperor of China asked Daruma, “What is the first principle of Buddhism?” “Vast emptiness, nothing holy!” Daruma replied. “Who are you?” the emperor demanded, thoroughly perplexed. “I don’t know!” Daruma announced, departing as suddenly as he had arrived».

⁷⁹ “Daruma”, JAANUS. Japanese Architecture and Art Net Users System, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.aaisf.or.jp/~jaanus/deta/d/daruma.htm>.

⁸⁰ “Takashi Murakami: Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh”: «fusing tradition with a heterogeneous range of artistic and cultural inspirations».

el artista y conducidas por el maestro de té Sen So-oku, un descendiente del gran maestro de té del siglo XVI Sen no Rikyu. A estas ceremonias fueron invitados miembros de la elite cultural de Nueva York: consevadores de museo, comisarios, coleccionistas, periodistas y algún famoso.⁸¹

Cabe preguntarse aquí el porqué de este recurso, por parte del artista, al budismo zen y a la ceremonia del té. Desde luego estas obras no son las únicas en las que el artista japonés ha realizado una referencia al budismo en su obra. Lo que quizá llame la atención es que en este caso sí se apropia de una imagen específica vinculada al budismo zen, además de una imagen muy popular y extendida en Japón. En otras ocasiones el artista ha creado obras

Imagen 145. Vista de la exposición @Murakami en el Museo Guggenheim de Bilbao, con las esculturas Kaikai y Kiki.

que, siendo originales, visualmente remiten al arte vinculado al budismo. Sus personajes Kaikai y Kiki, en algunas de sus representaciones, nos pueden remitir a aquellas figuras protectoras que flanqueaban las puertas de los templos budistas; la escultura *Buda Oval*, incluida en la retrospectiva de 2007, por ejemplo hacía una referencia directa al budismo. Sin embargo, en estos casos, aunque se pueden establecer vínculos con la iconografía budista, las imágenes son inventadas.

En el caso de Daruma, la imagen remite directamente a la iconografía de este monje budista. La vinculación tan clara de su obra con el mundo del consumo y la moda, por medio de su colaboración con Louis Vuitton, le había ofrecido una gran presencia mediática pero también habían surgido muchas voces en contra de esta vertiente, criticando a Murakami y su obra. Quizá al recurrir a Daruma y al budismo el artista quisiera compensar el materialismo de sus propuestas con un aire de espiritualidad: no todo en su obra versaba sobre la mercantilización del arte, sino que en sus obras podía haber también una puerta abierta al mundo insondable de lo espiritual. Los títulos de estas obras también derivaban en cierto modo del budismo y las cortas sentencias que en muchas ocasiones aparecían caligrafiadas en las pinturas budistas. Los títulos pretenden dotar también a las obras de un aire de (falsa) espiritualidad, vinculándolos con la meditación zen. Son títulos como *Abro bien mis ojos pero no veo ningún paisaje. Fijo mi mirada sobre mi corazón* (*I open wide my eyes but see no scenery. I fix my gaze upon my heart*) o *Que pueda trascender el tiempo, que mi corazón pueda abrir un universo* (*That I may time transcend, that a universe my heart may unfold*).

⁸¹ Alison Gingeras, "Lost in Translation: The Politics of Identity in the Work of Takashi Murakami", en *Pop Life: Art in a Material World*, eds. Jack Bankowsky, Alison Gingeras y Catherine Wood (London: Tate Publishing, 2009), 83.

O quizá, Murakami continuaba con su tendencia a escoger motivos que, en el imaginario colectivo occidental, eran asociados con la cultura japonesa y valorados positivamente. Desde luego, el budismo zen había ocupado un lugar privilegiado en la valoración que desde Occidente se tenía de Japón y su cultura y, en distintas fases, el zen había influido incluso en la cultura occidental. Esta referencia, le permitía establecer un vínculo con esa imagen estereotipada de lo japonés y su arte como imbricados en lo espiritual. Una de las manifestaciones artísticas japonesas más valoradas en Occidente es el arte relacionado con el budismo zen, y en especial la pintura a la tinta, dentro de la cual los retratos de Daruma eran una temática importante. Por lo tanto, vemos aquí de nuevo un intento de apelar al gusto occidental y a la imagen que de la cultura japonesa se tenía desde Occidente. De nuevo, por tanto, un recurso al auto-orientalismo, e incluso una manera de situar su obra, que tan estrechamente está relacionada con el mundo de la cultura popular contemporánea, con la tradición y la historia del arte de Japón. Esta estrategia no pasó desapercibida a la crítica de arte sobre estas obras. Por ejemplo, P. Lee escribía en las páginas de *Artforum* en 2007:

«las obras más recientes de Murakami, mostradas en la Galería Gagosian en Nueva York la pasada primavera, continúan explotando la iconografía japonesa histórica. Sus retratos monumentales del gran patriarca del zen, Daruma, apelan inmediatamente a las nociones occidentales sobre qué constituye la espiritualidad “oriental”, mientras que evocan las pinceladas concentradas de los grandes maestros zen, aunque sea por medio del apoyo de la tecnología informática».⁸²

Imagen 146. Hakuin Ekaku, *Daruma* (siglo XVIII)

Imagen 147. Vista de muñecos Daruma en un templo japonés.

Por otro lado, es necesario resaltar aquí que la imagen de Daruma, en la cultura contemporánea japonesa, es muy popular y está muy extendido el uso de pequeñas figuritas (en muchos casos de papel) que representan la cabeza de Daruma, que son vendidas como un amuleto de la buena suerte. En muchos casos los ojos de estas figuritas no tienen pupilas. La persona que adquiere este amuleto, tras pedir un deseo, pinta la pupila en uno de los ojos, y tan

⁸² Pamela M. Lee, “Economies of Scale”, *Artforum*, (octubre, 2007), 337: «Murakami’s more recent paintings, shown at Gagosian Gallery in New York last spring, continue to mine the terrain of historical Japanese iconography. His monumental portraits of the grand patriarch of Zen, Daruma, appeal instantly to Western notions of what constitutes “Oriental” spirituality while evoking the concentrated brushwork of the great Zen masters, albeit through the support of computer technology».

solo pintará la segunda pupila cuando ese deseo se cumpla. Estas pequeñas figuritas de Daruma tienen un carácter que podríamos decir está relacionado con la estética *kawaii*. Aunque representan a la venerable figura del patriarca del zen, en este formato se han convertido casi en pequeños juguetes, con una función mágica, y fabricados de una manera artesanal y popular. Por lo tanto Daruma era una figura que le permitía a Murakami abordar diversas cuestiones que indudablemente evocarían distintas reacciones e interpretaciones en un público japonés y en un público occidental.

No se debe dejar de lado, además, el carácter de autorretrato que sin duda tienen estas representaciones de Daruma, y con ellos, Murakami estaría tomando al monje budista como una suerte de alter ego, algo que había hecho con algunos de sus anteriores personajes, como Dob. Indudablemente es un gesto enormemente provocador por parte de Murakami establecer este vínculo con el patriarca del zen. Si la enseñanza principal del budismo zen es el vacío absoluto, indudablemente estos cuadros que alcanzarían unos precios desorbitados, en línea con el caché del artista, representan el polo opuesto a cualquier enseñanza zen. Quizá Murakami estuviera haciendo otra sutil referencia al modo en que, en Occidente, cualquier cosa que tenga el mero atisbo de ser japonesa, y tenga una estética minimalista, en seguida es calificada como «muy zen», demostrando el desconocimiento generalizado sobre esta religión y, en general, sobre Japón. Según una reseña de la exposición las obras, que se vendieron prácticamente por completo antes de la inauguración, tuvieron unos precios de venta que oscilaron entre los \$100.000, las más pequeñas, hasta los \$1.6 millones por las de gran formato.⁸³ Indudablemente, algo completamente opuesto al vacío y la iluminación del zen.

Para enfatizar más el aire de japonesidad de esta muestra, como ya ha sido indicado, Murakami organizó unas sesiones en la galería neoyorquina en las que invitó a un maestro a officiar una serie de ceremonias de té ante diversos invitados. Para la ocasión Murakami se vistió con una vestimenta tradicional japonesa. El motivo de esta actividad, según palabras del artista, era «traer algo espiritual y cultural japonés a un público amplio».⁸⁴ Vemos por un lado el énfasis en lo espiritual y en lo auténticamente japonés, y por otro el papel que el artista adopta de mediador o traductor cultural. Por otro lado, desde la galería se presentaba la nueva temática emprendida por el artista como un intento de «tomar algo muy clásico y representarlo de una manera muy contemporánea».⁸⁵ En este sentido es interesante leer la descripción de una de esas ceremonias de té, publicada en una reseña en el periódico *The New York Times*, ya que vemos cómo toda la ceremonia estaba teñida del peso del pasado y el tiempo, como si esto contribuyera a dar mayor respetabilidad a la obra de Murakami.

⁸³ Carol Vogel, "The Warhol of Japan Pours Ritual Tea in a Zen Moment", *The New York Times. The Arts*, 7 de mayo de 2007, 5.

⁸⁴ *Ibid.*, 1: «I wanted to bring something spiritually and culturally Japanese to a wider audience».

⁸⁵ *Ibid.*, 5: «The theme of Mr. Murakami's exhibition is to take something very classical and render it very contemporary».

«(...) el Sr. Sen, 31 años, un descendiente del maestro de té del siglo XVI Sen no Rikyō. Luego estaba la laboriosa preparación del té verde, usando una cuchara de bambú de 400 años de antigüedad para extraer las hojas de té de un vetusto recipiente de madera. Una antigua tetera de hierro contenía el agua hervida, mientras que un moderno cuenco lleno de agua hirviendo era empleado para enjuagar cada uno de los cuencos de cerámica del siglo XVII que el Sr. Murakami había traído de su casa en Tokio para la ocasión».⁸⁶

La ceremonia de té tuvo lugar en las salas de la galería Gagosian, y los participantes (sentados frente a una mesa baja en taburetes y no en el suelo) estaban rodeados de las impresionantes pinturas representando a Daruma, realizadas por Murakami. De esta forma Murakami establecía un vínculo entre sus obras y la tradición cultural japonesa, lo que indudablemente era una forma de intentar dotar a su obra de un mayor aire de japonesidad, y de presentar sus creaciones como ejemplos de la continuidad de esa esencia de la cultura japonesa que, supuestamente, se había mantenido inalterable a lo largo del tiempo. Sin duda, las obras de Murakami dotaban de un aire de contemporaneidad a una imagen tan venerable como Daruma, pero al escenificar delante de sus posibles compradores o críticos de arte la antigua ceremonia de té, el artista conseguía situar su trayectoria dentro de la historia del arte japonés.

Una de las asistentes a esta ceremonia de té, Rhonda Lieberman, describía su experiencia en las páginas de *Artforum*:

«intenté sumergirme en el ritmo del estilo *wabi-sabi*—que venera la pobreza, la sinceridad y la imperfección—en medio del lujoso “chi” al por menor de la galería donde Takashi Murakami tenía su primera exposición en Nueva York después de dejar Marianne Boesky el pasado junio. (...) El estado de ánimo era embarazoso y respetuoso, ya fuera por la ceremonia (poco habitual en el Japón modernizado del presente, aunque la gente está empezando a descubrirlo), por la mediación de la traductora, la gente que se movía delicadamente con sus kimonos, o los precios desorbitados de nuestra *mise-en-scène* “contemplativa”».⁸⁷

Allison Gingeras (que ha comisariado varias exposiciones en las que se han incluido obras de Murakami) describía así el uso que Murakami hizo de la ceremonia de té:

«Como si se tratara de un espectáculo transformista, traficando con significantes históricos y tradicionales, la presentación de Murakami fue una estrategia táctica incluso aunque estuviera al margen de su vida cotidiana. (...) Dirigiéndose a este contingente elitista del *establishment* cultural, el espectáculo perfectamente orquestado y participatorio

⁸⁶ *Ibid.*, 1: «(...) Mr. Sen, 31, a descendant of the 16th century tea master Sen no Rikyū. Then there was the elaborate preparation of the green tea, using a 400-year-old bamboo spoon to scoop the tea leaves out of an ancient wooden container. An antique iron kettle held the boiling water, while a modern bowl filled with boiling water was used to rinse out each of the 17th-century ceramic seivings bowls that Mr. Murakami had brought from his home in Tokyo for the occasion».

⁸⁷ Rhonda Lieberman, “Steep Prices”, *Artforum.com*, 5 de agosto de 2007, último acceso 25 de junio de 2015, <http://artforum.com/diary/id=15299>: «I tried to get into the wabi-sabi-style groove—which reveres poverty, sincerity, and imperfection—amid the high-end retail “chi” of the gallery where Takashi Murakami was having his first New York show since leaving Marianne Boesky last June. (...) The mood was awkward and respectful, whether due to the ceremony (unusual in today’s modernized Japan, though people are rediscovering it), the translator’s mediations, people padding around in kimonos, or the sky-high price points of our “contemplative” *mise-en-scène*».

de Murakami pretendía tentar a los escépticos que quizá pierdan el interés por los aspectos warholianos de su práctica o por los laberintos de la subcultura *otaku*. Como un buen alumno de Roland Barthes, Murakami pone en marcha este juego de *japoniserie* para alimentar nuestro deseo por construir un Japón ficticio –esto es, una amalgama de la concepción fantástica de Murakami y la nuestra propia».⁸⁸

Debemos interpretar esta especie de *performance* promovida por Murakami como una acción por medio de la cual el artista logra atraer la atención de los medios y por lo tanto su obra alcanza una mayor difusión. En este caso el artista se apropia de un aspecto de la tradición cultural japonesa para vender su japonesidad: por un lado la ceremonia de té, por otro lado el artista se viste a la manera tradicional, cuando no es esta la imagen habitual que el artista ofrece de sí mismo. Indudablemente la ceremonia de té, y la estética de *wabi* y *sabi* vinculada a ella, han sido aspectos de la cultura japonesa valorados en Occidente y que han llamado la atención. Vemos por lo tanto un nuevo recurso al auto-orientalismo por parte de Murakami para lograr una mayor promoción de su obra. Al final, y tal y como queda reflejado en las reseñas, esta apropiación de una tradición cultural resultaba superficial y artificial, precisamente por el contexto en el que se desarrollaba. Además, si asumimos las palabras del artista como ciertas, era la segunda vez en su vida que se vestía con un *bakama*.⁸⁹

Imagen 148. Vista de la exposición *Davy Jones' Tear*, Galería Blum and Poe, Los Angeles, 2008.

Algunas obras de esta serie centrada en la figura de Daruma formaron también parte de la exposición individual organizada por la Galería Blum and Poe en Los Ángeles en el año 2008, titulada *Davy Jones' Tear*.⁹⁰ En esta exposición, junto con los retratos de Daruma, se incluyó otro grupo de piezas que también representaban una temática nueva en el conjunto de la obra del artista japonés. Los otros dos grupos de pinturas presentados en este caso en Blum & Poe fueron los llamados, según la nota de prensa de la exposición, «paisajes Korin» y «abstracciones».⁹¹ Estas

⁸⁸ Gingeras, "Lost in Translation", 83: «Like a sophisticated drag show, Murakami's presentation, trafficking in historical and traditional signifiers, was a new strategic tactic even if it was outside his quotidian like. (...) Targeting this elite contingent of the cultural establishment, Murakami's carefully crafted, participatory spectacle aimed to lure sceptics who might otherwise be turned off by the Warholian facets of this practice or by the intricacies of the otaku subculture. As a good student of Roland Barthes, Murakami sets into motion this play of japoniserie in order to feed our desire to construct a fictive Japan –that is, an amalgamation of Murakami's fantastical devising and our own».

⁸⁹ Vogel, "The Warhol of Japan", 1.

⁹⁰ Galería Blum and Poe, Los Angeles: 3 de mayo – 14 de junio de 2008.

⁹¹ Esta serie de pinturas abstractas fue incluida, como ya ha sido analizado, en la exposición ©Murakami, en Bilbao.

dos series, junto con las pinturas de Daruma, representaban para los organizadores una desviación:

«del refinado formalismo de su obra anterior, las pinturas combinan un nuevo léxico de técnicas dramáticas que abarcan desde las manchas de tinta rociada, chorretones, puntos Benday y gruesos trazos caligráficos con una rica paleta de brillantes colores al pastel, profundas tonalidades y capas de láminas de pan de metal que entretienen el movimiento del ojo a lo largo de la superficie. Las obras también reflejan el interés continuado del artista por la estética decorativa encontrada en la escuela Rimpa del siglo XVIII y las afectaciones dinámicas de la pintura zen a la tinta realizada por artistas excéntricos de la escuela de Kioto en el período Edo».⁹²

Por lo tanto, estas nuevas series (sobre las que Murakami ha continuado creando obras) representaban un cambio en su trayectoria artística en la que, sin dejar de hacer referencia a la historia del arte de Japón, el artista cambiaba su estilo introduciendo en sus obras un mayor contenido expresivo mediante los trazos y la aplicación del color frente a las superficies prácticamente nítidas de sus obras anteriores.

Las obras relacionadas con la estética de la escuela Rimpa eran presentadas como una «apropiación» de las obras de dicha escuela, en especial de las obras de Ogata Kôrin. Indudablemente las obras de

Murakami remiten a esta escuela artística, cuyos más ilustres

Imagen 149. Ogata Kôrin, *Flores de ciruelo rojo y blanco*, (siglo XVIII)

miembros fueron Hon'Ami Kôetsu (1558-1637), Tawaraya Sôtatsu (trabajó h. 1600-1640), Ogata Kôrin (1658-1716), Ogata Kenzan (1663-1743) y Sakai Hoitsu (1761-1828). Murakami ya había hecho alguna referencia anterior a este estilo, pero en estas obras se hacía indiscutible: las flores, las olas, el estilo decorativo y muy gráfico, tienen un claro referente visual en esta escuela pictórica. Por si hubiera alguna duda, Murakami firmaba los lienzos con dos de los nombres con los que había sido conocido el artista Ogata Kôrin. Por un lado «Hôkyô» y por otro, «Kansei». Hokkyô era un título concedido por la casa imperial a determinados artistas y su significado era «puente de la ley». En principio estos títulos eran concedidos a monjes-artistas budistas. Hacia el

⁹² "Takashi Murakami. Davy Jones' Tear. Blum & Poe Gallery. Press Release", Blum and Poe Gallery, último acceso 25 de junio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-3#press>: «Departing from the refined formalism of his previous work, the paintings combine a new lexicon of dramatic techniques ranging from sprayed ink blots, drips, Benday dots and thick calligraphic brush strokes with a brilliantly rich palette of pastels, deep hues and metallic leaf layers that entertain the eye's movement along the surface. The works also contain the artist's continued interest in the decorative aesthetics found in the 18th century Rimpa school and the dynamic affects of Zen ink paintings by Kyoto school Eccentric artists from the Edo period».

siglo xv este título se había generalizado a poetas, guerreros, doctores, y a pintores legos.⁹³ «Kansei» fue uno entre varios de los nombres artísticos (*gō*) que recibió Korin.

Al igual que con las pinturas que representaban a Daruma, debemos plantearnos por qué Murakami realizó este ejercicio de apropiacionismo cultural. La escuela Rimpa estaba formada por artistas-artesanos, cuyas obras más emblemáticas son biombos, abanicos, rollos pictóricos, cerámica, lacas, textiles para kimonos, etc. Es decir fue una escuela que, junto con la elaboración de obras que desde el punto de vista occidental podemos clasificar en el campo de la pintura, y por tanto las bellas artes, realizó también multitud de objetos clasificables dentro del género de las artes decorativas, y que eran comercializados. En su estilo había un énfasis en el diseño, en la mayoría de los casos diseños muy refinados de elementos inspirados en el mundo natural. Quizá se puedan encontrar paralelismos entre la escuela Rimpa y la práctica artística de Murakami.

Imagen 150. Murakami Takashi, *Kansei Platinum*, 2008.

Hon'ami Koetsu, el iniciador de esta escuela, pertenecía a la clase social de los *machishū* (comerciantes) de Kioto. Un hombre extremadamente cultivado y uno de los grandes calígrafos de la historia del arte japonés. Las obras en las que la delicada y elegante caligrafía de Koetsu flota sobre los fondos pictóricos realizados por Tawaraya Sōtatsu son algunos de los hitos del arte japonés premoderno. En 1615 Hoetsu fundó una colonia artística en Takagamine, donde se realizaban obras de arte colaborativas, principalmente caligrafía, pintura, lacas y cerámica.

Quizá en Occidente, la característica estética de los artistas Rimpa gozara de un lugar privilegiado en el imaginario colectivo sobre la excelencia del arte japonés, precisamente porque durante la era del Japonismo, junto con la importancia de *ukiyo-e*, las obras de la escuela Rimpa también fueron valoradas en Occidente: no sólo pinturas en biombos o rollos pictóricos, sino también lacas o cerámicas que fueron llegando, aunque de distintas calidades y valor artístico. Las sencillas y elegantes representaciones de elementos naturales, como flores, hierbas u olas, características del estilo Rimpa, sin duda apelaron al gusto occidental y sin duda contribuyeron también a la renovación pictórica del arte europeo de finales del XIX, junto con la importante presencia de *ukiyo-e*. Desde finales del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial, según el

⁹³ "Soui", *JAANUS. Japanese Architecture and Art Net Users System*, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.aistf.or.jp/~jaanus/deta/s/soui.htm>.

especialista Timothy Clark, el conocimiento que en Occidente se tenía, tanto por estudiosos como coleccionistas, de la escuela Rimpa se fue consolidando. Y por medio de publicaciones, exposiciones y adquisiciones de valor por parte de importantes museos, se incrementó también el conocimiento o al menos la familiaridad del público general. Las colecciones de arte Rimpa fuera de Japón son importantes, especialmente en los museos norteamericanos.⁹⁴ A través de estas obras que llegaron a Occidente, con sus imágenes del mundo natural, verdaderamente refinadas y sofisticadas, este estilo se convirtió casi en emblema del gusto japonés en el imaginario colectivo occidental. No sólo fuera de Japón, sino también dentro. Por ejemplo, para ilustrar esta cuestión, sirven las palabras escritas por el especialista Yamane Yûzô sobre la estética Rimpa: «entre los artistas del período Edo (1600-1868) en Japón, los que mejor expresan una sensibilidad y emoción japonesa son Kôetsu, Sôtatsu, Kôrin, Kenzan y Hôitsu»;⁹⁵ o:

«la temática favorita de los pintores Rimpa fue el de las flores y hierbas comunes. Ninguna otra escuela pictórica trató de una forma tan variada las plantas del campo japonés. Había hasta nombres propios tales como “ciruela Kôrin” o “crisantemo Kôrin”, y eran empleados ampliamente como motivos estándar en el mundo de las artes aplicadas, demostrando que sus formas simplificadas están imbuídas de alguna forma con emociones y sensibilidades que son fundamentales para la gente japonesa».⁹⁶

Es decir, que el arte Rimpa está vinculado con una determinada idea de la sensibilidad y la emoción propias de lo japonés.

Indudablemente el decorativismo, o la vinculación con una determinada estética vinculada con algo característicamente japonés, tal y como podía ser valorado en Occidente, pudiera ser una de las razones que llevaron a Murakami a realizar estas obras que, bajo esta perspectiva, serían tan «típicamente japonesas», aunque pasadas por el filtro de una estética más contemporánea. Al igual que Daruma y el budismo zen, la escuela Rimpa podía estar apelando al gusto occidental sobre lo japonés y por tanto sería otra forma de auto-orientalismo.

El último grupo de pinturas presentadas en la exposición de la Galería Blum & Poe fueron las pinturas de carácter abstracto (que ya han sido mencionadas en el contexto de la exposición ©*Murakami*). La nota de prensa de la exposición tildaba estas obras de representar

⁹⁴ Timothy Clark, “The Intuition and the Genius of Decoration’. Critical Reactions to Rimpa Art in Europe and the USA during the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries”, en *Rimpa Art*, Naitô Masato, Yamane Yûzô y Timothy Clark (London: British Museum Press, 1998), 68-69.

⁹⁵ Yamane Yûzô, “The Formation and Development of Rimpa Art”, en *Rimpa Art*, Naitô Masato, Yamane Yûzô y Timothy Clark (London: British Museum Press, 1998), 13: «Among the artists of the Edo period (1600-1868) in Japan, those who most fully express Japanese sensibility and emotion are Kôetsu, Sôtatsu, Kôrin, Kenzan and Hôitsu».

⁹⁶ *Ibid.*, 49: «The favourite subject of Rimpa painters was the common flowers and grasses. No other school of painting treated in such variety the plants of the Japanese countryside. There were even given names such as the «Kôrin plum» or «Kôrin chrysanthemum» and were used widely as standard motifs in the world of the applied arts, demonstrating that their simplified shapes are imbued in some way with emotions and sensibilities fundamental to the Japanese people».

quizá la ruptura más radical en la producción del artista, puesto que se alineaban con tendencias abstractas de la historia del arte contemporáneo occidental:

«señalando un interés renovado en los diseños de los graffiti, el Op art, y los efectos especiales, a través de composiciones estudiadas y formas equilibradas. (...) La expresividad que se percibe en estas obras queda ofuscada por borrones de tinta en forma de calabaza, y brillantes riachuelos que gotean como si fuera un graffiti recientemente rociado. Remezclando una línea de artistas que van de Pollock, Lichtenstein, Kazuo Shiraga, Sigmar Polke a Terry Winters, este nuevo grupo de obras interpreta un juego poderoso entre lo espiritual y lo sintético».⁹⁷

Es interesante la combinación de estos tres tipos de obra nueva en la creación de Murakami, que continúan su planificada estrategia: por un lado obras que aluden a elementos que en lo visual, entre otros aspectos, remiten a la tradición pictórica japonesa, resaltando cuestiones que pueden ser identificadas como específicamente o auténticamente japonesas, es decir vinculadas a una estética y una esencia de lo japonés, para de este modo apelar al gusto occidental: indudablemente así debemos interpretar su recurso a Daruma, el zen o la escuela Rimpa. Por otro lado, una nueva línea pictórica de abstracción pura, que hace que su obra se pueda incluir en el desarrollo de tendencias de la historia del arte occidental, aquel que es entendido como el normativo o universal: desde Pollock a Terry Winters. Vemos esos flujos de la globalización tensados entre lo occidental y lo japonés, lo global y lo local que permiten que la obra de Murakami apele a un amplio espectro cultural. Quizá tras una fase en la que la obra del artista japonés había estado en el ojo de mira por sus vinculaciones demasiado abiertas con el mundo de lo comercial y la moda, el artista quería ahora dotar de otros significados a sus creaciones, para que pudieran ser consideradas como más eruditas o elevadas.

Es importante destacar otra cuestión relacionada con las exposiciones individuales organizadas por las galerías Gagosian y Blum & Poe analizadas en estas páginas, y su relación con la exposición retrospectiva ©*Murakami*, ya que evidencian una continuación con las estrategias de presentación de la obra del artista japonés por la que, en paralelo con sus actividades ligadas a grandes centros artísticos, en los que presentaba sus teorías sobre lo *superflat*, y por extensión daba a conocer su obra, el artista tenía una presencia más o menos continuada (coincidiendo en el tiempo, o sucediéndose en un corto espacio de tiempo) en exposiciones individuales o colectivas, haciendo su presencia en la escena artística internacional muy constante. En este caso, en anticipación a la gran retrospectiva ©*Murakami* que iba a verse en Los Ángeles a finales de 2007 y principios de 2008, y en anticipación también a la llegada de dicha exposición a Nueva York (primavera de 2008) la Galería Gagosian organizó una exposición individual que pudo verse

⁹⁷ "Takashi Murakami. Davy Jones' Tear": «Signalling a revived interest in the design patterns of graffiti, Op art, and special effects, through carefully studied compositions and balance of forms. (...)The perceived expressivity in these works is obfuscated by gourd-shaped inkblots, and vibrant streams dripping as if from freshly sprayed graffiti. Remixing a line of artists ranging from Pollock, Lichtenstein, Kazuo Shiraga, Sigmar Polke to Terry Winters, this new group of works perform a powerful play between the spiritual and the synthetic».

entre mayo y junio de 2007. Al año siguiente, la Galería Blum & Poe presentó su exposición individual (mayo-junio de 2008), que en ese caso coincidió con la exposición ©*Murakami* en el museo de Brooklyn (abril-junio de 2008). En ambas exposiciones se expusieron obras pertenecientes a la serie Daruma, que también fueron mostradas en ©*Murakami*; las obras que se mostraban en el museo, podían por lo tanto ser adquiridas contemporáneamente en la galería. Cuando la exposición ©*Murakami* se encontraba en su fase europea, Murakami Takashi fue objeto de sendas exposiciones individuales en su la Galería Perrotin, en París, y en la sede que la Galería Gagosian tiene en la ciudad de Londres. Este proceder quedaba perfectamente claro en una de las reseñas que se publicaron en *Artforum* centradas en las ya comentadas ceremonias de té que Murakami organizó con motivo de la inauguración de su primera exposición en Gagosian:

«el té, junto con una espléndidamente orquestada “visita de estudio” a Kaikai Kiki –la sede del artista en Long Island (que era exactamente como la Factoría de Warhol, si hubiera sido una oficina corporativa) –fueron las primeras oleadas de hospitalidad para promocionar “Murakami@”, la inminente exposición retrospectiva del artista, que se inaugurará a finales de octubre en LA MoCA, comisariada por Paul Schimmel».⁹⁸

Imagen 151. Murakami Takashi, *TIME - camouflage moss green* (2009)

La exposición de la Galería Gagosian, en una de sus sedes en Londres, titulada *Takashi Murakami. New Paintings*, mostró tan sólo tres obras, además de un video de presentación de su película de animación, entonces todavía un proyecto.⁹⁹ Aunque la obra presentada era obra nueva, temáticamente no representaba una novedad en la línea de las exposiciones individuales analizadas anteriormente, sino que eran obras pictóricas de nueva factura que

Imagen 152. Vista de la exposición *Takashi Murakami. New Paintings*. Galería Gagosian, Londres, 2009.

⁹⁸ Lieberman “Steep Prices”: «The tea, along with a lavishly orchestrated “studio visit” to Kaikai Kiki—the artist’s Long Island City base (which was just like Warhol’s Factory, if it were a corporate office)—were the first waves of hospitality to market “Murakami ©,” the artist’s impending retrospective, opening in late October at LA MoCA, curated by Paul Schimmel».

⁹⁹ *Takashi Murakami. New Paintings*. Gagosian Gallery, (Davies Street, Londres): 10 de febrero – 9 de abril, 2009.

continuaban temas ya consolidados en la carrera del artista: sus personajes Kaikai y Kiki o Time Bokan. En el caso de la serie *Time Bokan*¹⁰⁰ la novedad estaba representada por el fondo sobre el que flotaba la calavera-champiñón atómico que era un fondo de camuflaje, en vez de los fondos planos y monocromáticos de las primeras obras de esta serie; por otro lado, el diseño de camuflaje tampoco era nuevo, ya que el artista lo había aplicado anteriormente a otras de sus obras, como la serie del logotipo de Louis Vuitton.

La pieza principal de esta exposición era una gran pintura, protagonizada por una infinidad de personajes Kaikai y Kiki, tal como quedaba reflejado en el título: *Lots, Lots of Kaikai and Kiki (Muchísimos Kakai y Kiki)*.¹⁰¹

En la nota de prensa de la exposición se presentaba a los personajes Kaikai y Kiki como alter egos del propio Murakami, algo que, como ya ha quedado indicado, viene siendo habitual en la interpretación de otros de sus personajes tales como Dob o el más reciente Daruma. Hay que poner esta interpretación en línea con otras obras del artista en las que sí que aparece representado, convertido en un personaje de *anime* o *manga*,

en el que se resaltan una serie de rasgos con los que Murakami se ha dado a conocer y se presenta en público: sus características gafas metálicas redondas, su perilla, su coleta, incluso los pantalones cortos con los que es habitual verle cuando va vestido de una manera informal. Este carácter autorreferencial e identitario ha sido llevado a un grado extremo por el artista recientemente al incluir en una de sus últimas grandes exposiciones, *Ego* en el emirato de Catar, una enorme escultura inflable de sí mismo, esta vez con un estilo realista, sentado en posición de loto y que recibía a los visitantes a la entrada de su exposición.¹⁰² En el caso de Kaikai y Kiki, según la nota de prensa de la exposición en Gagolian:

«si los desenfadados dibujos animados Kaikai y Kiki han dado en interpretarse como avatares de los aspectos opuestos del carácter del propio Murakami, entonces esta enorme y ambiciosa obra, cargada de Kaikais y Kikis de todos los tamaños, formas y ánimos, puede ser interpretada como su retrato definitivo basado en una identidad que es

Imagen 153. Murakami Takashi, *Wellcome to Murakami*. Vista de instalación de la exposición *Ego*, en el Emirato de Catar (2012).

¹⁰⁰ *TIME - camouflage moss green*, (2009, acrílico sobre lienzo montado sobre marco de aluminio, 300 x 300 cm.); *BOKAN - camouflage pink*, (2009, acrílico sobre lienzo montado sobre marco de aluminio, 300 x 300 cm.).

¹⁰¹ *Lots, Lots of Kaikai and Kiki*, (2009, acrílico y pan de platino sobre lienzo montado en marco de aluminio, 5 paneles, 299.7 x 608.3 cm. en conjunto).

¹⁰² *Ego*. QM Gallery, Al Riwaq (9 de febrero al 24 de junio de 2012).

muy de nuestro tiempo –culturalmente específica y sin embargo ambivalente, volátil y múltiple». ¹⁰³

En esta obra todo el espacio pictórico estaba ocupado por una maraña formada por un grupo numeroso de estos personajes, de distintos tamaños y variadas expresiones, pero todos pintados en brillantes y alegres colores, que aparecían sobre un fondo formado por las características flores murakamianas.

En contraposición con esta imagen alegre en la nota de prensa se aludía a la presencia de *Time Bokan*, y su indudable referencia a la muerte, planteando esta combinación como una suerte de *vanitas* moderna:

«A pesar de que los creadores de la serie de *anime* no podían haber pretendido enviar un mensaje positivo acerca del bombardeo atómico de Japón, y mucho menos un regreso seguro después de aquello, los villanos invencibles se convirtieron en grandes favoritos de los niños. Al revivir esta poderosa imagen de una paradoja maniquea como una *vanitas* en relación con el autorretrato, Murakami proporciona una interpretación audaz de un género clásico dentro de una iconografía completamente nueva». ¹⁰⁴

Por lo tanto el artista japonés era presentado aquí como capaz de renovar un género, el de la *vanitas*, típico de la historia del arte occidental.

Esta referencia a la identidad individual del artista y la interpretación de su obra como autorretratos se veía continuada en la exposición individual presentada por la Galería Perrotin en sus dos sedes en París, en el año 2009, que precisamente se tituló *Takashi Murakami Paints Self-Portraits*, y que se inauguró al poco tiempo de finalizar la exposición ©*Murakami* en el Museo Guggenheim de Bilbao. ¹⁰⁵ Esta exposición era más importante que la de la Galería Gagosian de Londres, ya que se presentaron en total 17 obras, entre ellas tres cuadros de carácter monumental, cinco esculturas y un video del artista japonés, algunas de ellas nunca vistas antes. En la mayor parte de las obras incluidas en la exposición el artista aparecía representado junto con algunas de sus creaciones más emblemáticas, como si el artista, o un doble suyo de ficción, pasara a habitar el mundo de ficción y artificio creado por él mismo tras una ya larga trayectoria artística: le vemos acompañado de *My Lonesome Cowboy* y *Hiropon*, de *Dob*, de *Kaikai* y *Kiki*,

¹⁰³ “Takashi Murakami. New Paintings. Press Release”, *Gagosian Gallery*, último acceso 26 de junio de 2015, <http://www.gagosian.com/exhibitions/february-10-2009--takashi-murakami>: «if the jaunty toons Kaikai and Kiki have come to be seen as avatars of the opposing aspects of Murakami's own character, then this immense and ambitious work, jostling with Kaikais and Kikis of every size, shape, and humor, can be interpreted to be his ultimate self-portrait, predicated on an identity that is very much of our time — culturally specific yet ambivalent, mercurial, and multiplicitous».

¹⁰⁴ *Ibid.*, «Although the creators of the animé series could not have intended to send a positive message about the atomic bombing of Japan, let alone a safe return from it, the invincible villains became great favorites with children. By reviving this powerful image of Manichean paradox as a form of *vanitas* in relation to self-portraiture, Murakami provides a bold interpretation of a classical genre within a wholly new iconography».

¹⁰⁵ *Takashi Murakami Paints Self-Portraits*. Gallerie Perrotin. 15 de septiembre al 17 de octubre de 2009.

o rodeado de sus flores. Por ejemplo, aparece representado junto a su perro Pom en un grupo escultórico plateado en una nueva serie escultórica titulada *Pom and Me*, en la que aparece el artista (replicando el mismo gesto con el que aparece Dob en su emblemático conjunto escultórico *Dob in the Strange Forest*) junto a su pequeño perro.¹⁰⁶ En la exposición se incluían también pequeñas figuritas de coleccionista representando al personaje Inochi; o había grandes cuadros representando a Dob. Ateniéndose al título de la exposición, se deben por tanto interpretar la mayoría de estos cuadros y los personajes en ellos representados como autorretratos del artista. Desde Kaikai Kiki Co. se presentaban las obras reunidas en esta exposición como una revisión del género del autorretrato, muy importante en Occidente, y por lo tanto situando la trayectoria del artista japonés dentro de la historia del arte occidental:

«como sugiere el título, el tema son los autorretratos. Desde Durero hasta Van Gogh, Warhol e incluso uno de los artistas grabadores favoritos de Murakami, Horst Jansen, muchos artistas famosos han realizado autorretratos en su obra. Son un elemento insustituible cuando se habla del panteón de la historia del arte occidental».¹⁰⁷

Imagen 154. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami Paints Self-Portraits*, Gallerie Emmanuel Perrotin, 2009, con la obra *Warhol/Silver* en primer término.

Además de estas obras, se incluyeron obras pertenecientes a la serie Kôrin, en este caso tondos pictóricos en los que se representaban elementos de la naturaleza en el característico estilo derivado de la escuela Rimpa. Junto a estas obras, el artista incluyó también dos grandes obras en las que hacía referencia directa en el título a Andy Warhol. Estas dos obras, tituladas *Warhol/Silver* y *Warhol/Gold* eran dos grandes tondos en los que sobre un fondo dorado y plateado, respectivamente, aparecían representadas unas flores típicas de Murakami, con sus alegres rostros. Como ya ha sido mencionado anteriormente, Murakami en otras ocasiones ya había realizado referencias directas a Andy Warhol en sus obras. En este caso, tanto el título como las

¹⁰⁶ Como es habitual en la obra de Murakami Takashi, este nuevo tema se convierte en una serie y el artista ha realizado numerosas versiones del mismo: en algunos casos repitiendo la escultura, pero cambiando los colores, en una versión plateada, otra dorada, policromada o de bronce; o como protagonistas de sus obras pictórica y gráfica. A veces Murakami se retrata, no junto con Pom, sino con Kaikai y Kiki o con Dob.

¹⁰⁷ "Reports. Takashi Murakami Paints Self-Portraits at Paris's Emmanuel Perrotin Gallery", Kaikai Kiki Co. Ltd., último acceso 26 de junio de 2015, http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/takashi_murakamis_self_portraits_exhibition_opens_at_the_emmanuel_perrotin/: «As the title suggests, the theme is self portraits. From Dürer to Van Gogh, to Warhol and even one of Murakami's favorite print makers, Horst Jansen, many famous artists have featured self portraits in their oeuvre. They are an irreplaceable item when discussing the pantheon of western art history».

flores nos remiten a Warhol (las *Flower Paintings* del artista norteamericano), e incluso el formato, ya que Warhol realizó alguna obra en formato de tondo. Por el formato y su carácter decorativo, las flores podrían remitir además a las obras de la serie Kôrin también incluidas en esta exposición. Si las obras en esta muestra eran autorretratos, e interpretamos las flores características de Murakami como alter egos del artista japonés, en estas dos obras estaría estableciendo una conexión muy directa entre su propia identidad y la del patriarca del Pop Art. Por lo tanto, quizá esté dando respuesta a ese discurso ya plenamente establecido, o incluso incentivándolo intencionadamente, que se refería (y se refiere) a él como «el Andy Warhol japonés».

De su relación con el músico Kanye West, en esta exposición se incluyó un grupo de esculturas que continuaban el proyecto que ambos artistas habían iniciado con el álbum de West, *Graduation*. Se trataba de unas esculturas representando al protagonista del video de animación realizado por Murakami para el tema de dicho álbum *Good Morning* en el que el protagonista es un oso. Este personaje inventado por Murakami, indudablemente *kawaii*, había saltado del video

Imagen 155. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami Paints Self-Portraits*, Gallerie Perrotin, París, 2009.

animado para convertirse en el protagonista de una serie de esculturas, retratos en este caso de Kanye West en las que, como es habitual en la obra del artista japonés, el único elemento que varía es el color.

Coincidiendo con esta exposición en París, la Galería Gagosian presentó otra muestra individual de Murakami, en esta ocasión en Nueva York, bajo el título de *Picture of Fate: I Am But a Fisherman Who Angles In the Darkness of His Mind*, en el que de nuevo el artista establecía una conexión clara con el budismo y por lo tanto con la espiritualidad.¹⁰⁸ En esta exposición tan sólo se expuso una obra, titulada *A Picture Of The Blessed Lion Who Stares At Death* (2009) y en la que el artista retomaba un tema vinculado al budismo: karajishi, el león mitológico chino. Este animal había sido representado en el arte clásico japonés, especialmente en el período Momoyama, por ejemplo por artistas de la escuela Kanô. El león karajishi es un animal mitológico chino, que se convirtió en un tema artístico en China y que fue importado a Japón. Este animal apareció representado en una gran variedad de objetos, a veces religiosos, a veces seculares (pintura,

¹⁰⁸ *Takashi Murakami. Picture of Fate: I Am But a Fisherman Who Angles In the Darkness of His Mind* Gagosian Gallery, Nueva York: 17 de septiembre al 24 de octubre de 2009.

decoración arquitectónica, escultura, cerámica, metalistería, etc.), simbolizando ideas de supremacía, poder, valor o magnificencia, por ejemplo en puertas *fusuma* o biombos.¹⁰⁹

Quizá una de las obras más emblemáticas representando este tema sea el biombo de seis paneles realizado por Kanô Eitoku, hacia 1580 (perteneciente a la colección de la Casa Imperial de Japón), que representa una pareja majestuosa de leones, que intercambian fieras miradas y que avanzan con paso seguro por un

Imagen 156. Kanô Eitoku, *Leones chinos* (s. XVI)

espacio apenas esbozado, y creado por medio de una sólida superficie pictórica de brillante pan de oro, que contribuye a resaltar las figuras de los animales.¹¹⁰ También fue un tema practicado por artistas de los llamados excéntricos del período Edo, como Soga Shôhaku, con quien Murakami a lo largo de su carrera buscó establecer cierto paralelismo, aspecto que es resaltado en la nota de prensa:

«el Karajishi fue uno de los temas escogidos por Shohaku Soga (1730-1781), el destacado iconoclasta que fusionaba estilos Zen y chinos con una pincelada más salvaje y virtuosa, junto con la misma medida de humor e ingenio irreverente, y cuya interpretación del monje budista asceta Daruma, otro reconocido independiente, fueron inspiración clave para la serie de obras de Murakami del 2007».¹¹¹

Por lo que debemos interpretar que en esta imponente obra Murakami ha tomado al artista del período de Edo como referencia. En la nota de prensa se establecía también una relación entre este cuadro con Andy Warhol:

«sobre un gran lienzo de cuatro paneles de asombrosa complejidad y detallismo pictoricista, Murakami pinta la alegoría de ritual y supervivencia que se encarga del desarrollo de los Karajishi, por el que cuando son cachorros son arrojados desde la cima de los acantilados por sus padres para probar su fuerza y resistencia. Sobre un puente macabro contruido por completo de cráneos humanos, el Karajishi adulto está sentado mientras que sus cachorros, supuestamente los supervivientes de este ejercicio darwiniano, juegan. Los montones de cráneos –cada uno individualizado y representado meticulosamente con combinaciones de colores delirantes –se compensan con los vacíos atmosféricos de tonalidades abstractas y oscilantes, creados por medio del uso de varias técnicas de diseño y pintura tradicionales, incluyendo kezuri, por medio de la cual la superficie pictórica se crea aplicando y después puliendo capa tras capa de pintura para

¹⁰⁹ Money L., Hickman, ed., *Japan's Golden Age: Momoyama* (New Haven y London: Yale University Press, 2002), 156.

¹¹⁰ *Ibid.*, 156-157. (*Leones karajishi*, biombo de seis hojas, tinta y color sobre pan de oro, siglo XVI).

¹¹¹ «Takashi Murakami. Picture of Fate: I Am But a Fisherman Who Angles In the Darkness of His Mind. About Exhibition», Gagosian Gallery, último acceso 2 de abril de 2015, <http://www.gagosian.com/exhibitions/september-17-2009--takashi-murakami>: «The Karajishi was a chosen subject of Shohaku Soga (1730-1781), the prominent iconoclast who mixed Zen and Chinese styles with wilder, virtuoso brushwork and equal measures of irreverent wit and inventiveness and whose interpretations of the Zen Buddhist ascetic Daruma, another famous outsider, were a key inspiration for Murakami's 2007 series».

producir una pátina rica y variada que funde la refinada profundidad de la laca japonesa con la alquimia de las atrevidas *Pinturas Oxidación* de Warhol». ¹¹²

Por lo tanto vemos cómo Murakami continúa creando obras que son interpretadas como una especie de puente que combina en un extremo un fuerte aire de japonesidad y en el otro aspectos que se pueden situar dentro de la historia occidental del arte. Por un lado el arte pre-moderno de Japón

Imagen 157. Murakami Takahi, *A Picture Of The Blessed Lion Who Stares At Death*, (2009)

por medio de la temática, y por otro referencias a las artes decorativas (laca) y la religión (budismo), que son dos aspectos de la cultura japonesa fácilmente identificables como japoneses para un público occidental. Desde luego, esta obra de Murakami de gran tamaño y formada por varios paneles, aunque no sea mencionado por la nota de prensa, remite a los tradicionales biombos japoneses. Finalmente, como para compensar tanta japonesidad, la perenne referencia a Andy Warhol que, para un público occidental, permite situar las imágenes de Murakami dentro de un lenguaje «familiar». Indudablemente este discurso interpretativo sobre la obra de Murakami es promovido por el propio artista y recogido, en este caso, por los galeristas que se encargan de presentar su obra al público. Finalmente, será un sector de la crítica artística el que también difunda este modo de interpretar la obra de Murakami.

Imagen 158. Soga Shōhaku, *Leones en el puente de piedra de Tendaisan* (s. XVIII)

Como ejemplo ilustrativo de la temática de los leones *karajishi* que ayuda a entender la obra de Murakami, se puede destacar una de las obras de Soga Shōhaku en la que representa estos animales mitológicos, titulada *Leones en un puente de piedra* (Museo Metropolitano, Nueva York). Este rollo colgante, en el que aparece representada precisamente la escena del puente desde el que las crías de león *karajishi* son arrojadas, fue uno sobre los que el historiador Tsuji Nobuo

¹¹² *Ibid.*: «On a large four-panel canvas of staggering intricacy and painterly detail, Murakami depicts the allegory of ritual and survival that attends the development of the Karajishi, whereby as cubs they are thrown off cliff tops by their parents in order to test their strength and resilience. On a macabre bridge built entirely from human skulls, the mature Karajishi sits while its cubs play about, presumably survivors of the Darwinian exercise. The heaps of skulls – each one individually and painstakingly rendered in delirious color combinations -- are offset by atmospheric voids of abstract, oscillating hues, achieved by the use of various traditional patterning and painting techniques including *kezuri*, whereby the surface of the painting is created by applying then sanding away layer upon layer of paint to produce a rich and varied patina that fuses the refined depths of Japanese lacquer with the alchemy of Warhol's risqué Oxidation paintings».

prestó atención en su obra *El linaje de la excentricidad*, mencionada en el capítulo cuarto de esta tesis.

En la versión de este tema realizada por Murakami las figuras arremolinadas de los leones tratando de ascender los riscos se han transformado en una maraña de cráneos humanos, que se convierten también en el puente sobre el cual descansa el león adulto, sobre el que juegan sus pequeñas crías. El escenario de la obra de Shôhaku, con acantilados, cataratas y nubes se ha reducido en la obra de Murakami, y el fondo en cierto modo remite más a la obra de Kanô Eitoku, y biombos similares, en los que sobre un fondo dorado se perfilan algunos ligeros y someros elementos que remiten a la naturaleza. En el caso de Murakami, el fondo de pan de oro se ha sustituido por un fondo más colorido en el que aparecen unas formas curvas que podrían ser cascadas, y en los extremos izquierdo y derecho, unas pequeñas formas rocosas. Llama la atención el león protagonista de la obra de Murakami, situado en el centro de la composición, que es un león fantástico e imaginado, al igual que lo eran las representaciones tradicionales de los *karajishi*, ya que los antiguos pintores japoneses no habían visto leones de verdad, por lo que los representaban según su imaginación. En cierto sentido, el león recuerda al propio estilo pictórico de Shôhaku en su representación de figuras, que solía caracterizarse por un aspecto grotesco y excéntrico. Vemos también reflejado en este cuadro la nueva tendencia del artista a rechazar las superficies perfectamente terminadas, en las que no se percibe prácticamente la mano del artífice, por nuevas técnicas que resaltan en la superficie del lienzo el goteo de la pintura, manchas, etc. o incluso cómo las formas pierden consistencia descomponiéndose en manchas de colores.

Debemos preguntarnos el significado de esta temática en la obra de Murakami. Si los leones *karajishi* eran un símbolo de fuerza, valentía o resistencia, y si muchas de las obras de Murakami tienen un carácter autorreferencial, podríamos interpretarla como una referencia a la resistencia del artista en el contexto de la escena internacional del arte, en donde es muy difícil no sólo lograr triunfar sino también mantenerse, especialmente para artistas de la periferia. Con una temática claramente imbricada en la tradición cultural japonesa, Murakami se estaría representando como un león *karajishi*, resistiendo y mostrando su fuerza y poder. Por otro lado vemos cómo coincidiendo con la retrospectiva de su obra ©*Murakami*, el artista presenta obras vinculadas con su tradición cultural, la religión budista, la espiritualidad, etc., lo que quizá sea un intento por su parte de ofrecer obras de un carácter más serio o profundo, tras el revuelo causado por su asociación con la marca Louis Vuitton, y su abrazo al mercantilismo (aspecto al que, por otro lado, no renuncia).

Imagen 159. Murakami Takashi, *Dragon in Clouds – Indigo Blue* (2010)

Esta vinculación clara con artistas o estilos del período Edo quedaría reflejada en unas obras que, aunque quedan fuera del marco cronológico de esta tesis, es importante no pasar por alto. Por un lado, vemos cómo la reafirmación del artista excéntrico del período Edo Soga Shôhaku como un referente para su obra quedaría aún más evidente en unas obras que Murakami realizó en 2010 inspiradas en las obras en las que Shôhaku representaba dragones mitológicos. En las obras de Murakami, de enormes dimensiones, los dragones se despliegan sobre un lienzo de nueve paneles. En estas obras Murakami abandona su estilo característico para realizar una obra en un estilo fiel al de Shôhaku, aunque no en blanco y negro, sino en rojo y azul respectivamente.¹¹³ Por otro lado, una obra titulada *Tiger's Club* (2011), que puede ser interpretada como una adaptación del biombo de Kanô Eitoku al estilo kawaii de Murakami.

Imagen 160. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami*. Gagosian Gallery, Roma (2011)

Imagen 161. Murakami Takashi. *Tiger Cub* (2011)

Como ha quedado reflejado, en paralelo con la gran retrospectiva de la que fue objeto, Murakami presentó nuevas direcciones para su obra, tanto temáticas como estilísticas. Se advierte una tendencia a resaltar en estos años distintos aspectos que, de una forma muy clara, buscaban relacionar sus creaciones artísticas con distintas manifestaciones del arte premoderno japonés,

¹¹³ Murakami Takashi. *Dragon in clouds. Red Mutation* (2010, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 363 x 1800 cm en total); *Dragon in Clouds - Indigo Blue*, (2010, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 363 x 1800 cm en total).

quizá como un intento de dotar a su obra de una mayor legitimidad artística y cultural, que podía haberse visto afectada por su vinculación con la marca de lujo Louis Vuitton y su abrazo de una visión del arte como negocio.

Una vez analizada la actividad expositiva individual de Murakami durante el período que coincide con la itinerancia de la exposición ©*Murakami*, se va a analizar en las siguientes páginas, al igual que se ha hecho en capítulos anteriores, su participación en proyectos colectivos. Indudablemente, la presencia continuada de la obra del artista japonés, tanto en exposiciones individuales como colectivas durante estos años, contribuyeron a que la figura de Murakami estuviera presente de una forma prolongada en la escena internacional del arte. Por otro lado, muchos de estos proyectos, menores comparados con la gran exposición retrospectiva, se beneficiaron del impacto que ésta tuvo en los medios, tanto especializados como generalistas, contribuyendo al estatus del artista.

Durante el período analizado en este capítulo, dominado por la exposición individual del artista ©*Murakami*, que pudo verse en Estados Unidos y Europa, su participación en exposiciones colectivas quizá no fue tan intensa como en momentos anteriores. Tanto la Galería Gagosian como la Galería Blum & Poe, que representaban la obra de Murakami a escala internacional, no sólo organizaron durante estas fechas exposiciones individuales del artista japonés en sus respectivas sedes, sino que también incluyeron su obra en exposiciones colectivas, aunque la participación de Murakami en estas muestras fuera de carácter menor.

En el año 2007 la Galería Gagosian incluyó la obra del artista japonés en dos exposiciones colectivas organizadas para su sede londinense y para su sede en Moscú, respectivamente. En la galería Gagosian de Londres se organizó la exposición *Pop Art Is...*¹¹⁴ una de tantas exposiciones centradas en el Pop Art y su herencia, en las que se incluía la obra del artista japonés como representante del Neo-Pop de Japón, así como por su conexión con Andy Warhol. El título se refería a la definición que del Pop Art hiciera el artista británico Richard Hamilton, y a cuya definición se ha referido Murakami en varias ocasiones: «el Pop Art es: popular (diseñado para una audiencia de masas); efímero (soluciones a corto plazo); prescindible (se olvida con facilidad); de bajo coste; producido en masa; joven (dirigido a la juventud); ingenioso; sexy; a la última moda; glamuroso; un gran negocio».¹¹⁵

La exposición fue organizada para celebrar el aniversario de estas palabras de Richard Hamilton, formuladas el 16 de enero de 1967, para destacar precisamente el importante papel desempeñado por Hamilton en este movimiento. Para ello, se reunían obras de Hamilton y

¹¹⁴ *Pop Art Is...* Gagosian Gallery, Londres: 27 de septiembre – 21 de noviembre de 2007.

¹¹⁵ Godfrey, Schimmel y Todolí, *Richard Hamilton*, 312.

«Pop Art is: Popular (designed for a mass audience); Transient (short-term solution); Expendable (easily forgotten); Low Cost; Mass produced; Young (aimed at youth); Witty; Sexy; Gimmicky; Glamorous; Big Business».

algunos de sus contemporáneos, con las de artistas más jóvenes vinculados de una u otra manera al Pop Art. Murakami era incluido en la generación de artistas más jóvenes, quienes a través de sus propuestas habían expandido las posibilidades del Pop; artistas como Jeff Koons o Damien Hirst con los que habitualmente Murakami era emparejado o con quienes se le solía relacionar. El propósito de esta exposición era demostrar cómo el concepto de Pop, a comienzos del siglo XXI, seguía siendo un concepto vital en el arte contemporáneo.¹¹⁶

Por otro lado, también en el año 2007, la Galería Gagosian organizó en su sede en Moscú otra exposición colectiva en la que se reunían obras creadas por «algunos de los artistas vivos más reconocidos del momento», y entre los que, según las palabras de la nota de prensa, se destacaba al «fenómeno neo-pop del arte» Takashi Murakami», junto con obra de artistas fundamentales del siglo XX.¹¹⁷ Esta exposición en Moscú, titulada *Insight?*, pretendía hacerse eco del novedoso mercado del arte contemporáneo que estaba surgiendo en Rusia, donde cada vez más coleccionistas con enorme poder económico se movían por la escena internacional del arte, haciendo importantes adquisiciones; y donde, en el año 2005 se había inaugurado la Primera Bienal de Arte de Moscú.

Por su parte, en el año 2009, la galería Blum & Poe organizó una exposición colectiva para conmemorar el 15º aniversario de la galería, además de la inauguración de una nueva sede. Esta galería, que había sido muy importante en los comienzos de la carrera internacional de Murakami, incorporaba la obra del artista, junto con la de otros artistas representados por Blum & Poe, en esta exposición tan señalada para la historia de este espacio.¹¹⁸

Además de en exposiciones colectivas organizadas por las galerías que representan internacionalmente su obra, la obra de Murakami fue también incluida en diversas exposiciones colectivas en distintos países. Ya durante la primavera de 2007, antes de que se inaugurara *©Murakami*, su obra fue mostrada en una exposición colectiva organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada *Comic Abstraction: Image-Breaking. Image-Making*.¹¹⁹ De nuevo vemos cómo, en esta exposición, la obra de Murakami era incorporada como ejemplo de una tendencia en el arte que relacionaba las artes visuales y la estética de los cómics. En este sentido, ya han sido analizadas exposiciones similares en página anteriores. Sin embargo, en este caso los organizadores querían plantear dicho tema con una perspectiva distinta: reunían la obra de 13

¹¹⁶ De Murakami se presentó una obra formada por tres pequeños tondos titulada *Chit Chat* (2007, acrílico sobre pan de platino sobre lienzo montado en tabla, 3 paneles de 60 cm. de diámetro cada uno).

¹¹⁷ "Insight?", *Gagosian Gallery*, último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.gagosian.com/exhibitions/october-19-2007--insight>.

¹¹⁸ "15th Anniversary Inaugural Exhibition", *Blum & Poe*, último acceso 30 de junio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/15th-anniversary-inaugural-exhibition#images>.

¹¹⁹ *Comic Abstraction: Image-Breaking. Image-Making*. Museum of Modern Art, Nueva York (4 de marzo – 11 de junio de 2007).

artistas que venían empleando, a partir de aproximadamente la década de 1990, el lenguaje de los cómics no como una fuente de la que apropiarse de imágenes per se, sino como un puente para la abstracción a partir de los lenguajes vernáculos del cómic, «no para alejarse de la realidad, sino para comprometerse con ella de una manera más crítica».¹²⁰ En este proceso tomaban elementos inspirados en los lenguajes visuales del cómic para someterlos a un proceso de abstracción que, según la comisaria de la exposición Roxana Marcoci, implicaba un proceso de «desenfoco, de borrar, una especie de “des-pintar”, que presenta al ojo dos imágenes, una en estado de formación y otra en estado de extracción».¹²¹ No se trataba, por tanto, de la creación de imágenes abstractas puras a partir de una imagen o imágenes específicas tomadas del mundo del cómic, sino un proceso de abstraer la imagen de su contexto original, creando una nueva imagen que podía ser figurativa. Este proceso de abstracción intensifica la ambigüedad de las imágenes, entre lo que se ve y lo que se representa, proyectando una sombra crítica «acerca de la ilusión de la transparencia de la realidad y la forma pura».¹²² Muchas de las imágenes de las que partían estos artistas estaban cargadas de clichés e imágenes estereotipadas (de raza, género, sexualidad, etc.). Los artistas en esta exposición partían de dichas imágenes para reconfigurarlas, transformarlas o subvertirlas, con el propósito de evidenciar precisamente la existencia de tales estereotipos y cómo estos subyacen en imágenes muy extendidas y, supuestamente, carentes de dichas connotaciones negativas.¹²³

Es, por tanto, en este contexto en el que se debe de entender la selección del artista Murakami Takashi para esta exposición. En esta muestra, de hecho, se otorgaba una gran importancia al artista japonés y en el catálogo, además de un extenso apartado dedicado a analizar su obra, se incluía una entrevista con el artista. Según R. Marcoci, Murakami indentificaba un significado político y cultural en sus obras, en las que partía de elementos tomados del mundo del manga y del *anime*, y en las que se percibía un sentido del humor que no ocultaba sus referencias a momentos oscuros de la historia reciente de Japón.

Esta exposición y su catálogo son un buen ejemplo de cómo las ideas que ha ido transmitiendo y consolidando Murakami sobre su práctica artística por medio de su proyecto *Superflat*, habían ido calando en Occidente en el modo en que su obra era interpretada y presentada para un público occidental. En este catálogo se recogían muchas de las ideas planteadas por Murakami a partir de su definición de lo *superflat*, por ejemplo la conexión estilística establecida entre Hokusai, las animaciones de Kanada Yoshinori y el *anime* y el manga

¹²⁰ Roxana Marcoci, *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making* (New York: The Museum of Modern Art, 2007), 9.

¹²¹ *Ibid.*, 9: «The act of abstracting a comic image entails blurring, erasing, and a kind of “unpainting” that presents to the eye two images, one in a stage of formation and the other in a state of removal».

¹²² *Ibid.*, 36: «and instills critical doubts about the illusion of transparent reality and pure form»

¹²³ *Ibid.*, 36.

centrado en las imágenes de explosiones nucleares y salvación postapocalíptica.¹²⁴ Las dos obras incluidas en la exposición pertenecían a la serie de las *Splash Paintings*, en las que sobre un fondo monocromo plano, aparece representado algo que podría asemejar un fluido siendo arrojado sobre el lienzo, convirtiéndose en un trazo que se despliega por toda la superficie pictórica. En estas obras Murakami se inclinó por un lenguaje casi abstracto, en contraposición con el estilo pictórico que domina su carrera, que es eminentemente figurativo:

«La estructura en cuatro paneles de *Cream* y *Milk* retienen la elegancia de los biombos japoneses, tradicionalmente decorados con motivos de paisajes, mientras que tanto su tema como su estilo son reminiscentes del *anime* y el *manga*, en los que la sexualidad es normalmente inferida más que representada con muchos detalles gráficos para poder escapar de la censura. Murakami parece sugerir que la impotencia creadora del Japón de posguerra encuentra su expresión más procreadora en la cultura infantil y erótica de los cómics».¹²⁵

Realmente estos dos grandes lienzos sólo cobran un sentido completo cuando acompañan a las dos esculturas *Hiropon* y *My Lonesome Cowboy*, cuyos fluidos corporales representados tridimensionalmente de una forma muy directa parecen extrapolarse a la superficie bidimensional del lienzo, que actúa como fondo de la instalación. En la exposición tan sólo se mostraron los lienzos, y no las esculturas, lo que algunos críticos valoraron un tanto negativamente.¹²⁶

En la entrevista publicada en el catálogo de la exposición, Murakami ofrece algunas informaciones interesantes respecto al sistema de trabajo de su empresa Kaikai Kiki. Por un lado afirma que el modelo no fue la Factory de Andy Warhol, tal como es habitual leer en la recepción crítica de su obra. Según Murakami, su modelo era más el de una productora de cine, es decir, más el modelo de Disney o de Lucas Films. Sin embargo, decidió darle el nombre de Hiropon Factory porque pensó que esa referencia al gran artista del Pop le facilitaría su reconocimiento en la escena norteamericana del arte: «mi modelo fue el estudio de producción de una película. En realidad, no se trató más que de un gesto servil de un artista japonés que asumió que una referencia a Warhol tendría más aceptación en la escena artística norteamericana».¹²⁷

Es decir, que el artista reconocía de una forma abierta que las vinculaciones con Andy Warhol a lo largo de su carrera, y especialmente al comienzo, fueron realizadas de una manera

¹²⁴ *Ibid.*, 35-36.

¹²⁵ *Ibid.*, 36: «The four-panel structures of *Cream* and *Milk* retain the elegance of Japanese folding screens traditionally decorated with landscapes motifs, while in both subject and style they are reminiscent of anime and manga in which sexuality is usually inferred rather than represented in graphic detail in order to evade censorship. Murakami seems to suggest that Japan's postwar impotence finds its most procreative expression in the erotic and infantile culture of comics».

¹²⁶ Roberta Smith, "Visions That Flaunt Cartoon Pedigrees", *The New York Times*, 2 de marzo de 2007, último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2007/03/02/arts/design/02comi.html>.

¹²⁷ Marcoci, *Comic Abstraction*, 94: «My model was a production workshop for a movie. In reality, it was nothing more than an obsequious gesture by a Japanese artist who assumed that a reference to Warhol would be better accepted by the American art scene».

intencionada y consciente para facilitar el posicionamiento de su obra en la escena internacional del arte. En su estrategia artística no solo era importante el proceso de autoexotismo, que recurría al uso de imágenes que, en el imaginario colectivo occidental, estaban asentadas como intrínsecamente japonesas; sino que también recurría a referencias a la historia del arte de Occidente para situar su «japonesidad» en un contexto familiar a un público occidental, adaptándola por tanto al devenir de la historia del arte occidental, entendido como universal y normativo. En esta misma línea, el artista se refería a los cuadros *Cream* y *Milk* como una combinación de Kanô Sansetsu, Jackson Pollock, Kanada Yoshinori y Andy Warhol.¹²⁸

Por otro lado, en la misma entrevista el artista destacaba el carácter colaborativo de los métodos de trabajo de Kaikai Kiki, que le lleva a afirmar que, de hecho, el diseño colorido del logotipo de Louis Vuitton, que le ha reportado tanto reconocimiento y beneficios al artista, realmente no fue diseñado por él, sino por su ayudante, la artista Aoshima Chiho: «(...) fue Chiho Aoshima quien creó el diseño multicolor Monogram para Louis Vuitton. No es que escogiera todos los colores yo sólo. El talento procede del trabajo conjunto de todos».¹²⁹

Así pues, durante el período en que la exposición ©*Murakami* estuvo itinerando desde Los Ángeles hasta Bilbao, Murakami Takashi y su obra formaron parte de diferentes exposiciones colectivas en las que ya es seleccionado como uno de los artistas encumbrados de la escena internacional del arte. Como tal, sus obras han entrado a formar parte de importantes colecciones privadas de arte, como la del coleccionista François Pinault, y por tanto, como ya hemos visto en ocasiones anteriores, su obra es expuesta junto a las obras maestras de estas colecciones privadas. Tal es el caso de la exposición organizada en Kiev por el Centro de Arte Pinchuk, un centro de arte dedicado a las exposiciones de arte contemporáneo internacional, que además alberga una colección propia de arte ucraniano, así como de artistas de muy diversas nacionalidades.

Esta exposición, titulada *Reflexión*,¹³⁰ reunía una selección de obras recientemente incorporadas a la colección, que se unificaban en el espacio expositivo bajo la temática de la «reflexión» y el «reflejo»: el proceso creativo como reflejo de la realidad, pero también como reflexión introspectiva del artista, destacando como el proceso de la reflexión puede llevar a la manifestación de una nueva visión de la realidad y del mundo, puede ayudar a entender el pasado, pero puede también anticipar el futuro.¹³¹

En este contexto se mostraron dos obras de Murakami: la impresionante escultura floral *Flower Matango* (2006) y una obra perteneciente a la serie Kôrin, titulada *Kansei* (2007).¹³² La obra

¹²⁸ *Ibid.*, 94.

¹²⁹ *Ibid.*, 94: «(...) it was Chiho Aoshima who designed the multicolor monogram design for Louis Vuitton. It's not like I chose all of the colors by myself. The talent comes from all of us together»

¹³⁰ *Reflexion*. Pinchuk Art Centre. Kiev (6 de octubre de 2007 – 24 de febrero de 2008).

¹³¹ Aleksandr Solovyov, *Reflexion* (Kyiv: Pinchuk Art Centre, 2007), 15.

¹³² *Flower Matango* (2006, acrílico, metal y resina, 414,5x231,6x231,6 cm); *Kansei* (2007, acrílico y pan de

Kansei producía, según se afirmaba en el catálogo, una sensación de admiración y confusión: por un lado se trata de una pintura que refleja un refinamiento técnico y estético muy elevado, que remite al arte pre-moderno japonés; pero cuando uno miraba cerca, se descubría que las flores, desde lejos estilizadas representaciones de la naturaleza, eran más bien «emoticonos»: flores que tenían rostros con diversas expresiones, algunas sonrientes, y otras ceñudas. Como ya ha sido explicado anteriormente, *Kansei* es uno de los nombres con que fue conocido el artista de la escuela Rimpa Ogata Kôrin y, tal como se explicaba en este catálogo, era su nombre comercial, era casi como su nombre de empresa. En este texto se planteaba esta obra como un homenaje de Murakami al gran artista del período Edo, con el que quería establecer un paralelismo: por un lado, por la renovación estética desarrollada por Korin, con sus representaciones de la naturaleza muy estilizadas, que se distanciaban de lo natural; por otro lado, por la faceta comercial del artista Rimpa:

«Pero esta obra no es sólo un homenaje. Las flores con caras con emoticonos son uno de los símbolos visuales/logotipos empleados por Takashi Murakami para su empresa Kaikai Kiki. Él ha estampado estos símbolos visuales, que están estrechamente identificados consigo mismo y con su empresa, de esta forma reclamando la propiedad no sólo de la pintura, sino también de las obras *Kansei*. De este modo, esta obra no sólo nos ofrece una breve lección histórico-cultural sobre el período Edo, sino que también nos informa de las intenciones de Takashi Murakami en el mundo del arte –revitalizar y cambiar el mundo del arte por medio de su uso de la cultura *otaku*, es decir, la cultura de obsesos y *nerds*».¹³³

En el catálogo se planteaban cuáles eran las verdaderas intenciones del Murakami Takashi con este uso de elementos tomados del arte pre-moderno japonés y de la cultura contemporánea popular, instrumentalizados a través de su empresa Kaikai Kiki:

«Pero, ¿qué estamos mirando? ¿Estamos viendo la celebración del arte y la vida? ¿O estamos viendo a un obseso, trabajando y re-trabajando sobre este sencillo símbolo visual de su elección? ¿O estamos viendo un descarado intento de tratar de imprimir su imagen de marca en el mundo del arte, para hacer que las personas sean más conscientes de Kaikai Kiki, y así incrementar las posibilidades de su compañía de lograr el éxito comercial? Puede que sean todas estas cosas, y que Takashi parece que nos esté diciendo que, en esta posmodernidad globalizada, no existen contradicciones».¹³⁴

platino, 150 cm. de diámetro).

¹³³ Jiyoung Lee, "Takashi Murakami", *Reflection* (Kyiv: Pinchuk Art Centre, 2007), 92: «But this painting is not just homage. The flowers-with-emoticon faces are one of the visual symbols/logos used by Takashi Murakami for his company KaiKai KiKi. He has stamped these visual symbols, which are closely identified with himself and his company, thus claiming ownership not of the painting alone, but also that of the works *Kansei*. Thus, this work not only gives us a brief cultural historical lesson of the Edo period, but also tells us of Takashi Murakami's intentions in the art world – that of vitalizing and changing the art world by use of popular *otaku* culture, i.e. culture of obsessives and nerds».

¹³⁴ *Ibid.*, 92: «But what are we looking at? Are we looking at the celebration of art and life? Or are we seeing an obsessive at work, working and re-working on this simple visual symbol of his choice? Or are we seeing a blatant attempt in trying to imprint his brand image in the art world, in order to make people more aware of KaiKai KiKi and thereby increase his company's chance for commercial success? It may be that it is all of these, and Takashi seems to be telling us that, in this globalized post-modern, there are no contradictions».

Por lo tanto, se reflexionaba aquí sobre el uso estratégico que Murakami hacía no sólo de la estética y el arte premoderno de Japón, sino también de su cultura contemporánea popular, que eran apropiados, adaptados y recontextualizados para crear una imagen de marca, con un claro fin mercantilista.

Siguiendo con el análisis de la actividad expositiva de Murakami, durante el año 2009 la obra de Murakami fue incluida en dos exposiciones en las que se exponían obras maestras de la Colección François Pinault. Por un lado, la exposición *Un Certain Etat du Monde? A Certain State of the World? Works from the François Pinault Collection*, que pudo verse en Moscú;¹³⁵ y por otro, la exposición *Mapping the Studio. Artists from the François Pinault Collection*, que pudo verse en un lugar emblemático: la Punta della Dogana en el Gran Canal de Venecia.¹³⁶ El hecho de que las obras de arte de Murakami formen parte de esta importante colección, refleja también el estatus que ha adquirido el artista, ya que Pinault es uno de los coleccionistas de arte contemporáneo más importantes en la actualidad, capaz no sólo de incorporar a su colección obras de arte emblemáticas de los más reputados artistas, sino encargar también obras de nueva creación (y en algunos casos, de enormes dimensiones) para ser incorporadas a su colección. No sólo eso, sino que Pinault ha adquirido dos emblemáticos edificios en la ciudad de Venecia para la exhibición de su colección. En este sentido, la exposición *Mapping the Studio. Artists from the François Pinault Collection* fue la muestra organizada para la inauguración de la Punta della Dogana, un edificio que el coleccionista francés había adquirido, y para cuya restauración y renovación contó con el aclamado arquitecto japonés Ando Tadao, quien recibió el encargo de convertir este antiguo edificio de aduanas de la ciudad de Venecia en un centro de arte contemporáneo. Los comisarios de la exposición,¹³⁷ Allison M. Gingeras y Francesco Bonami, organizaron una muestra que no quería ser una mera antológica de la colección Pinault, sino que buscaba mostrar la inspiración en la que se fundamenta el acto de coleccionar, poniéndolo en paralelo a la inspiración y el ímpetu creativo de los artistas en el proceso de crear sus obras; por lo tanto, buscaba ensalzar la figura de Pinault como un gran coleccionista.

Los comisarios de esta exposición ya habían comisariado exposiciones previas contando con la obra de Murakami Takashi. La exposición *Mapping the Studio*, además, estaba organizada para coincidir con la 53ª Bienal de Venecia. Por lo tanto vemos cómo, de nuevo, la obra de Murakami se encontraba presente en Venecia durante la edición de uno de los eventos artísticos de más prestigio y proyección de la agenda artística internacional.

¹³⁵ *Un Certain Etat du Monde? A Certain State of the World? Works from the François Pinault Collection* Center for Contemporary Culture, Moscú: 19 de marzo – 14 de junio de 2009.

¹³⁶ *Mapping the Studio. Artists from the François Pinault Collection*. Palazzo Grassi, Venecia (6 de junio de 2009 – 10 de abril de 2010). El título de esta exposición está tomado de una obra del artista Bruce Nauman.

¹³⁷ La muestra pudo verse en las dos sedes pertenecientes a la Fundación Pinault: la Punta della Dogana y el Palacio Grassi.

Con el título de la exposición los comisarios pretendían establecer un contexto para la experiencia artística por la cual las obras de arte inician un viaje transformador desde el ámbito privado del estudio del artista al espacio privado de la colección y, finalmente, al espacio público de las salas de exposición. Durante este viaje, la obra permanece inalterada pero las circunstancias en las que dicha obra es percibida y experimentada varían según el contexto.¹³⁸ Cuando un comisario o un coleccionista visita el estudio de un artista, señalaban Gingeras y Bonami, se convierte en testigo privilegiado del proceso creativo del artista, su libertad creadora, su proceso experimental, su constante cuestionamiento y pensamiento intuitivo, que forman parte del proceso creativo de todo artista. El acto de coleccionar, para los comisarios, es también un acto similar al creativo y en él, el coleccionista se ve determinado por el apego material y emocional que establece con los objetos que colecciona, obras que, además, le procuran un estímulo intelectual. Por medio de estos procesos, y por el acto mismo de la acumulación:

«el coleccionista se forja una visión individual del arte que es impulsada por una pasión por la búsqueda. Cuando un coleccionista traza un rumbo en el constantemente cambiante y en última instancia desconocido territorio del estudio, es un intento de descubrir las mejores ideas y creaciones del artista».¹³⁹

El estudio del artista es un espacio muy personal y variado, que indudablemente depende mucho de la personalidad del artista y de su modo de afrontar el proceso creativo: puede ser desde un espacio muy físico a un espacio mental. La primera parte del catálogo de la exposición estaba dedicada a documentar mediante fotografías el universo variado de los estudios de artista, por medio de una fotografía del estudio de cada uno de los creadores participantes en la muestra. Frente a artistas que trabajan en la soledad del estudio, en el catálogo se destacaba el estudio de Jeff Koons o Murakami Takashi como mundos completamente distintos, en los que un pequeño ejército de ayudantes trabajan para la elaboración de las variadas creaciones de estos artífices, en cuya práctica ocupaba un lugar muy importante el concepto y desarrollo del artista como marca, y su aspiración a lograr una proyección internacional.

Imagen 162. Vista del estudio de Murakami Takashi, publicada en el catálogo de la exposición *Mapping the Studio. Artists from the François Pinault Collection*.

¹³⁸ Alison M., Gingeras y Francesco Bonami, "Open Studios", en *Mapping the Studio. Artisti Della Collezione François Pinault* (Venezia; Milano: Palazzo Grassi; Mondadori Electa, 2009), 135.

¹³⁹ *Ibid.*, 136: «the collector forges an individual vision of art that is driven by a passion to pursue. When the collector charts a course through the ever-changing and ultimately unknowable territory of the studio it is an attempt to track down the artist's very best ideas and creations».

La foto del estudio de Murakami mostraba al artista en el proceso de pintar una de sus obras: una selección interesante, ya que normalmente a Murakami se le achaca la poca implicación manual en la elaboración de sus obras de arte, en las que sí que intervienen numerosos ayudantes que trabajan para él en su estudio/factoría Kaikai Kiki. En esta foto vemos un estudio de grandes dimensiones, de un blanco immaculado. En este espacio Murakami, con un rodillo y sin una mancha de pintura en su ropa, aplica un color azul intenso sobre un gran lienzo dispuesto en el suelo. Junto a este lienzo, aparecen otros paneles del mismo tamaño dispuestos ordenadamente en el suelo, cada uno de un color distinto. En el fondo, colgados de la pared se ven otros grandes paneles; todos estos lienzos conforman una de sus obras pictóricas monumentales realizadas expresamente para el coleccionista François Pinault, titulada *727–272 The Emergence of God At The Reversal Of Fate* (2007), para ser instalada en el Palazzo Grassi, y que ha sido mencionada en páginas anteriores. A la izquierda de Murakami, un grupo de asistentes observa con atención al maestro trabajar.

En el contexto de la exposición no se reproducían los estudios de los artistas, pero los comisarios aspiraban a que el mundo tan dispar de cada artista, quedara reflejado de alguna forma en las obras presentadas. Todas estas obras, que habían surgido de una multiplicidad de procesos creativos, habían quedado sin embargo unidos por el acto de coleccionar de François Pinault y su proceso de implicación con los artistas. No sólo el contexto unificador de la colección Pinault, sino el contexto geográfico de su ubicación, Venecia, tenían un impacto en el modo en que el espectador las experimentaba:

«Aquí, estos estudios internacionales e interregionales son los órganos de un cuerpo más grande. Han sido unidos bajo la piel de estos dos lugares expositivos tan particulares, para crear un paisaje artístico complejo. La obra de arte se convierte en punto de referencia, en una señal –cada pintura, escultura, fotografía o gesto es el destino del ojo y el espíritu».¹⁴⁰

Algunas de las obras presentadas establecían conexiones con la ciudad de Venecia, otras obras, además, habían sido encargadas específicamente para la exposición. Sin embargo, las piezas expuestas de Murakami eran principalmente obra de la década de los 90 y principios de 2000, aunque se trataba de obras icónicas de la carrera del artista: las esculturas en fibra de vidrio *Hiropon* (1997) y *My Lonesome Cowboy* (1998), junto con sus grandes lienzos acompañantes *Cream* (1998) y *Milk* (1998), además del gran lienzo formado por 6 paneles, *Kawaii! Vacances d'été* (2002). Junto con estas obras se exhibía la gran pintura/instalación formada por 16 paneles titulada *727/272 (The Emergence of God at the Reversal of Fate)* (2008-2009).

¹⁴⁰ *Ibid.*, 138: «Here these international and intergenerational studios are the organs in a larger body. They have been united under the skin of these two very particular exhibition spaces to create a complex artistic landscape. The artwork becomes a point of reference, a landmark –each painting, sculpture, photograph or gesture is a destination for the eye and spirit».

Y de nuevo, el Pop Art: en otoño del año 2009 se inauguró una exposición en la galería de arte Tate Modern, en Londres, titulada *Pop Life. Art in a Material World*.¹⁴¹ En esta exposición colectiva se presentaba obra de veintitrés artistas ligados a la estética pop, que reflejaba el interés por cuestiones mercantilistas, medios de comunicación y fama; artistas que, en su mayoría, alcanzaron un punto álgido en su carrera en los años 80 y 90 del siglo pasado.¹⁴² Se buscaba partir del Warhol de los años 80, años en los que el abrazo al mundo de la fama, los medios y el arte como negocio se hicieron muchísimo más conspicuos en la carrera de Warhol; años en los que el artista se dedicó a actividades tales como editor, modelo, productor de televisión, hombre de mundo, *paparazzi*, etc.; años en los que también, y precisamente por estas razones, desde un sector del mundo del arte se percibió esta última fase de la carrera de Warhol como su declive y decadencia. En esta exposición se pretendía partir precisamente de este Warhol, no interpretándolo como el declive sino como el fin lógico de su carrera. Junto a obras de Warhol, de los años 70 y 80, se reunían piezas de artistas, principalmente americanos y europeos, en los que se veía una conexión con Warhol a través de este posicionamiento del lado de la fama, los medios de comunicación y el aspecto mercantil del arte. En este sentido la exposición se proponía relacionar el legado del Pop con esta tendencia dominante en la práctica artística de los 80 y los 90.¹⁴³ Según la comisaria de la exposición, Allison Gingeras, estas cuestiones han representado fronteras para el mundo del arte que, en general, sólo algunos artistas han traspasado de una manera u otra. Sin embargo, según afirmaba ella misma también, en general está consolidada una cierta hipocresía por parte de la sociedad que ve de un modo negativo que el arte esté involucrado en estas cuestiones: no importa tanto que se transgredan un poco estas fronteras, pero no se quiere ver a los artistas traspasarlas del todo. Todas las obras de la exposición, según Gingeras, representaban ejemplos en los que el artista, conscientemente, quiso transgredir esos tabúes.¹⁴⁴ En las obras de arte presentadas, se percibe cómo estos artistas exceden el ámbito exclusivo del espacio del arte:

«Quizá no haga falta decir que para aquellos artistas aquí considerados, la neutralidad de los espacios y sistemas tradicionales en los que el arte circula no se da por hecho. Desde luego, esos lugares y sistemas –ya sean revistas, ferias de arte, galerías, subastas o museos –son en sí mismos una parte integral de la caja de herramientas del artista, e incluso una

¹⁴¹ *Pop Life. Art in a Material World*. Tate Modern, Londres (1 de octubre de 2009 – 17 de enero de 2010); Hamburger Kunsthalle, Hamburgo (15 de febrero – 9 de mayo de 2010); The National Gallery of Canada, Ottawa (11 de junio – 19 de septiembre de 2010).

¹⁴² En la exposición se incluía obra de: Ashley Bickerton, Maurizio Cattelan, Tracey Emin, Sarah Lucas, Cosey Fanni Tutti, Andrea Fraser, Keith Haring, Damien Hirst, Martin Kippenberger, Jeff Koons, Sarah Lucas, Murakami Takashi, Peter Nagy, Richard Prince, Pruitt Early, David Robbins, Reena Spaulings, Sturtevant, Gavin Turk, Piotr Uklanski, Meyer Vaisman, Andy Warhol.

¹⁴³ Jack Bankowsky, Alison M. Gingeras y Catherine Wood, "Introduction: Pop Life Is...", en *Pop Life: Art in a Material World*, ed. Jack Bankowsky, Alison Gingeras, y Catherine Wood, (London: Tate Publishing, 2009), 13.

¹⁴⁴ "Alison Gingeras on Pop Life" (video online, 1 de octubre de 2009). Último acceso 4 de abril de 2015. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/alison-gingeras-on-pop-life>.

muestra engañosamente simple de cuadros debe ser entendida como una obra de teatro viviente».¹⁴⁵

Indudablemente, la práctica de Murakami Takashi encajaba perfectamente en este esquema y, de hecho, de todos los artistas participantes, a Murakami se le otorgó una gran importancia dentro de la exposición además de ser uno de los pocos artistas a los que se le dedicaba un capítulo entero en el catálogo de la exposición, escrito por la propia Gingeras. En él planteaba cómo el hecho de que exista una conexión obvia entre los planteamientos de Murakami con los de Andy Warhol, especialmente en lo relativo a la concepción del arte como negocio (una relación que el propio Murakami se encarga de hacer evidente), hace que en la recepción de su obra por parte del público más general su compromiso con las políticas de identidad quedaran, según esta especialista, «perdidas en la traducción»:

«Sin embargo es necesario mirar más allá de las connotaciones apolíticas que acechan a cualquier artista asociado con Warhol para diferenciar sus enfoques y descubrir la manipulación habilidosa que hace Murakami de los significantes japoneses, así como la actuación doble de su identidad nacional en casa y en el extranjero».¹⁴⁶

En su texto Gingeras analizaba distintos aspectos de la práctica artística de Murakami relacionados con la tesis expositiva, aquellos aspectos en los que la obra de Murakami podía ponerse en la estela de Andy Warhol en cuanto a la fusión de arte y negocio, a su presencia en los medios y su relación con el mundo de la fama, convirtiéndose él en una especie de celebridad, su construcción de una imagen pública (que se adapta en función de la audiencia o el contexto), su relación con mundos como la música pop o el rap, etc.

Gingeras destacaba como una de las principales razones del éxito de Murakami su estudiada estrategia, por la cual el artista sabe apelar al gusto occidental ofreciendo determinados elementos en su obra que recrean el gusto occidental por lo exótico:

«Igual que cualquier entendido empresario intercultural, Murakami fusiona cuestiones importadas y nacionales para crear un producto de exportación que retiene los sellos de exotismo cultural sin alienar al consumidor. Incluso para el público extranjero más provinciano, su obra ofrece un equilibrio perfecto entre la creación de significantes japoneses legibles y seductores –derivados de los estilos visuales y las temáticas familiares del *anime* (animación) y el manga (cómic) –mientras que los despoja de los significados más profundos, y quizá más provocativos, de un contexto puramente japonés».¹⁴⁷

¹⁴⁵ Bankowsky, Gingeras y Wood, "Introduction", 14: «Perhaps it goes without saying that for those artists under consideration here the traditional spaces and systems in which art circulates are not taken as neutral givens. Indeed, such sites and systems –whether magazines, art fairs, galleries, auctions or museums –are themselves an integral part of these artists' tool kits, and even a deceptively simple show of paintings must be understood as a work of living theatre».

¹⁴⁶ Gingeras, "Lost in Translation: The Politics of Identity in the Work of Takashi Murakami", en *Pop Life: Art in a Material World*, ed. Jack Bankowsky, Alison Gingeras y Catherine Wood (London: Tate Publishing, 2009), 78: «Yet it is necessary to look beyond the apolitical connotations that plague any artist bracketed with Warhol in order to differentiate their approaches and uncover Murakami's skillful manipulation of Japanese signifiers as well as his dual performance of his national identity at home and abroad».

¹⁴⁷ *Ibid.*, 79: «Like any savvy cross-cultural entrepreneur, Murakami fuses imported and domestic notions to create an export product range that retains the hallmarks of cultural exoticism without alienating the consumer».

Todas estas maniobras y estrategias de Murakami más allá del campo de las bellas artes y dirigidas a su proyección tanto en Japón como en Occidente le habían encumbrado, pero también habían dado la razón a aquellos sectores críticos con su producción, que calificaban como una claudicación del arte al mundo de los negocios. Sin embargo, según Gingeras, estos malentendidos entre el mundo del arte y el de los negocios, que el propio artista articula y emplea en su propio beneficio, son «el motor que hace que su mundo funcione». Es más, en esta marcada estrategia, Murakami no está solo y Gingeras comparaba sus prácticas con las de otros artistas en cuyo proceder también se ve reflejada una articulación de las políticas de identidad con el empleo de estrategias comerciales y mediáticas, como por ejemplo, Maurizio Cattelan, Piotr Uklanski o Pruitt Early, artistas que también pertenecen al «árbol genealógico de Warhol»:

«Tomando de los ejemplos establecidos por el “Warhol postedénico”, han localizado su acción artística fuera de la muy hermética esfera del arte y dentro de un compromiso directo con la cultura pop. Debido al actual paisaje anómico y totalizador de los medios de masas, es cada vez más difícil definir una postura crítica y *externa*. Sin miedo a mancharse las manos, cada uno de estos artistas se ha convertido en protagonista en este ámbito, en contraposición a ser un mero comentarista. Sus prácticas cuestionan implícitamente la noción de criticismo por completo. Se preguntan si es posible trazar un modelo de criticismo basado en la afirmación en vez del distanciamiento, la denuncia y los modelos familiares de crítica institucional».¹⁴⁸

En la exposición *Pop Life. Art in a Material World* la última sala, la número 17, estaba dedicada principalmente al artista japonés y a la multiplicidad de actividades en las que se enfocaba desde Kaikai Kiki. En la página web de la exposición se resaltaba cómo el propio Murakami había diseñado y concebido esta sala, en la que trataba de reflejar tanto sus obras como las de sus colaboradores, en las que trascendían el ámbito del arte para infiltrarse en la vida «real» o cotidiana.¹⁴⁹

Even for the most provincial audience abroad, his work strikes a perfect balance between generating legible and seductive Japanese signifiers –derived from the familiar visual styles and subject matter of anime (animation) and manga (comic books) –while disembodying them from the deeper, perhaps more provocative meanings in a purely Japanese context».

¹⁴⁸ *Ibid.*, 90: «Picking up on the examples set by the “postlapsarian Warhol”, they have located their artistic agency outside the very hermetic sphere of art and inside a direct engagement with pop culture. Given the current anomic, totalising landscape of the mass media, it is increasingly difficult to define a critical, *outside* position. Unafraid to get their hands dirty, each of these artists has become a protagonist in this sphere as opposed to a mere commentator. Their practices implicitly call into question the whole notion of criticality. They ask whether it is possible to draw a model of criticality that is based on affirmation instead of distance, denunciation and familiar models of institutional critique».

¹⁴⁹ “Pop Life. Art in a Material World. Explore Pop Life. Room 17”, Tate Gallery, último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/pop-life-art-material-world/pop-life-art-material-world-explore/p-15>.

Las obras incluidas en la exposición, dentro del amplio espectro de temáticas de la obra de Murakami, eran ejemplos de aquellas que se podían relacionar más abiertamente con el mundo más allá de lo estrictamente relacionado con las bellas artes, por ejemplo, sus colaboraciones con el mundo de la música y el cine. Destaca en este sentido una escultura en la que el artista colaboró con Pharell Williams, afamado músico y productor de *hip hop*. La obra se titulaba *The Simple Things*.¹⁵⁰ Esta obra era la primera incursión de Williams en el mundo del arte. La escultura es una gran criatura monstruosa de carácter esférico, que remite a su personaje Sr. Dob, y en cuyo cuerpo/cabeza aparecen numerosos ojos, en el estilo característico de Murakami, además de una enorme boca abierta con enormes y amenazadores dientes. Dentro de las fauces de esta fiera

murakamiana, vemos que el banquete está compuesto por una serie de objetos de consumo cotidiano, fácilmente identificables: una lata de Pepsi Cola, un bote de crema Johnsons & Johnsons, una bolsa de Doritos, un bote de Ketchup Heinz, unas zapatillas de deporte, un preservativo y una madalena. Sin embargo, lo llamativo es que estos objetos se han tornado joyas lujosísimas, y están manufacturados en oro con 26.000 piedras preciosas incrustadas (rubíes, zafiros, diamantes y esmeraldas). Con esta obra, Murakami quería plasmar «el encuentro entre la cultura popular y el mundo del lujo».¹⁵¹ Según Pharrel Williams representaba las cosas pequeñas de la vida que pasan desapercibidas: «el sabor de una madalena vale más que cualquier diamante», según palabras de Williams...¹⁵²

Imagen 163. Vista de la sala 17 de la exposición *Pop Life. Art in a Material World*, Tate Gallery, Londres,

Imagen 164. Murakami Takashi, *The Simple Things* (2008-2009)

Esta obra había sido presentada en la feria de arte Basel del año 2009 por la galería Emmanuel Perrotin y, en cuestión de 30 minutos después de la inauguración de la feria ya había cuatro coleccionistas que estaban pujando por adquirir la escultura a un precio aproximado de 2

¹⁵⁰ *The Simple Things* (2008-2009, fibra de vidrio, acero, acrílico, madera, LED, oro con rubíes, zafiros, esmeraldas y diamantes incrustados, 188 x 110 x 101 cm.).

¹⁵¹ Barral y Le Bon, *Murakami Versailles*, 120.

¹⁵² Carol Vogel, "A Thriftier Lot Comes to Basel This Year", *The New York Times*, 12 de junio de 2009, último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.nytimes.com/2009/06/12/arts/design/12vogel.html>.

millones de dólares. Quizá este precio resultara excesivo incluso para estos millonarios, porque al final la obra fue adquirida a medias por dos coleccionistas. Según Emmanuel Perrotin: «tienen amistad así que pretenden compartirla».¹⁵³ Según C. Vogel, esta obra se trataba de un ejemplo de esas creaciones que pretenden ser provocadoras y llamativas, para captar la atención inmediata de aquellos coleccionistas, con muchas posibilidades, que compiten entre ellos por hacerse con estas piezas ostentosas. *The Simple Things* es quizá un ejemplo de cómo la obra de Murakami, en los últimos años, ha virado hacia este tipo de producciones que causan un gran impacto, por ejemplo por su enorme tamaño o, en este caso, por las piedras preciosas. En cualquier caso, no es el primer artista que utiliza esta estratagema. El británico Damien Hirst, con quien habitualmente es relacionado Murakami, realizó en el año 2007 una escultura de un cráneo humano cuajado de diamantes, titulada *For the Love of God*, en la que incluyó 8.601 diamantes y platino.¹⁵⁴

Otra de las obras incluidas en la exposición en la Galería Tate remitía a su relación con el músico Kanye West, con quien Murakami había colaborado previamente. En esta ocasión se exhibía una de las esculturas que representaban al *Oso Kanye*, el personaje de *anime* que había sido inventado para el video creado por Murakami para uno de los temas musicales de Kanye West, previamente mencionado. Además, se incluía el video *Akibabara Majokko Princess*, en el que Murakami colaboró con el director de cine de Hollywood McG (director de películas como *Terminator* o los *Ángeles de Charlie*). En este video Murakami tomaba un tema del grupo de música pop The Vapors de finales de la década de 1970, titulado *I'm Turning Japanese*. El video está protagonizado por la famosa actriz de Hollywood Kirsten Dunst, que aparecía vestida como un personaje sacado de un *anime* y bailando por las calles de Akihabara, que es el barrio de Tokio más estrechamente vinculado con la cultura *otaku*. Según declaraciones del director del video, escogieron este barrio porque «es una expresión singular de la cultura japonesa que no deriva de la dominación norteamericana».¹⁵⁵ Sin embargo, al escoger a una mujer claramente identificada como no-japonesa (además de una actriz norteamericana muy famosa) disfrazada como un personaje de *anime*, buscaban darle un vuelco a este entorno y a esta estética identificada como auténticamente japonesa, creando un híbrido cultural. Por otro lado, el pequeño video musical, presentado en las salas de un importante museo de arte pretendía, según Murakami, continuar en su labor de erosionar las fronteras entre alta y baja cultura.¹⁵⁶

Una vez finalizado el análisis de la actividad expositiva de Murakami Takashi durante los años 2007 a 2009, en las siguientes páginas se va a realizar el estudio de la recepción crítica de su obra en Occidente.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Anónimo. "Hirst Unveils £50m Diamond Skull." *BBC News*, 1 de junio de 2007, último acceso 30 de junio de 2015, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6712015.stm>.

¹⁵⁵ Lauren A. E. Schuker, "The Artist and the Director", *Wall Street Journal*, 2 de octubre de 2009, último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704471504574445603670923492>: «it is a unique expression of Japanese culture that's not derivative of an American domination».

¹⁵⁶ *Ibid.*

7.2 Recepción crítica de la exposición ©Murakami

Hacia 2007 la figura de Murakami Takashi está ya plenamente consagrada en la escena internacional del arte, valorada no sólo por sus obras artísticas, sino por la multiplicidad de actividades que el artista lideraba a través de la empresa Kaikai Kiki. Vemos también cómo, precisamente es esta frenética actividad, y la abierta implicación con el mundo del mercado, lo que será criticado por aquellos sectores que no valoran la obra de Murakami.

Desde luego, una de las facetas que se resalta en estas fechas es precisamente su intensa actividad por medio de la cual era capaz de llevar a cabo proyectos de muy distinta naturaleza, y en distintos puntos tanto dentro como fuera de Japón, adaptándose al contexto según las necesidades, lo que en ocasiones era visto también como una evidencia de una personalidad o identidad compleja:

«Murakami es por tanto una especie de fenómeno, y una curiosidad: una estrella del arte cuyo trabajo impone respeto y precios elevados en Occidente, el comisario inconformista de una trilogía de exposiciones sobre el arte y la cultura japonesas contemporáneas, la más reciente la extraordinaria *Little Boy* en Nueva York en 2005, un hombre de espectáculo, un hombre de negocios, un experto cultural y emprendedor institucional, una figura que modifica su producción para operar dentro de los circuitos de la cultura popular japonesa en casa, mientras que la transforma alquímicamente en una mercancía de arte contemporáneo en el extranjero, una figura pública que con regularidad critica las instituciones artísticas en Japón, y sin embargo, con exposiciones como *Little Boy*, también articula un enfoque crítico acerca de la influencia occidental sobre la cultura japonesa de posguerra».¹⁵⁷

La exposición ©Murakami, con su prolongada itinerancia, indudablemente tuvo un impacto en la mayor presencia del artista en las publicaciones especializadas de arte. Por ejemplo, el número de octubre de 2007 de la revista *Art+Auction* dedicó la portada a Murakami Takashi, además de todo un artículo en el que, con numerosísimas imágenes, tanto de la obra de Murakami como de su estudio y de distintas fases del proceso de creación, se realizaba un análisis sobre su trayectoria hasta ese momento. También el número de octubre de *Artforum* dedicaba un artículo a analizar los procesos técnicos en la creación de las obras de Murakami, incluyendo además numerosas reproducciones de su obra.

¹⁵⁷ J. J. Charlesworth, "Takashi Murakami: Something Like a Phenomenon", *Art Review*, nº 7 (enero 2007): 65: «Murakami is therefore something of a phenomenon, and a curiosity: an art star whose work commands respect and high prices in the West, the maverick curator of a trilogy of shows of contemporary Japanese art and culture, most recently the remarkable *Little Boy in New York* in 2005, a showman, a businessman, a cultural pundit and institutional entrepreneur, a figure who alters his production to operate within the circuits of Japanese popular culture at home, while alchemically transforming it into the commodity of contemporary art abroad, a public figure who is regularly critical of the artworld's institutions in Japan, yet, with shows like *Little Boy*, also articulates a critical approach to the West's influence on the culture of postwar Japan».

En general, en la recepción crítica de la exposición ©*Murakami* se situaba al artista como uno de los creadores más importantes (sino el que más) que habían emergido en Japón y Asia en los últimos años. Se resaltaba también que el artista se encontraba en la cumbre de la escena artística y del mercado del arte.¹⁵⁸ Otros preferían ser más cautos y, aun reconociendo el valor de su obra, lo ponían en relación con otros artistas que habían alcanzado mucho más reconocimiento (artístico y comercial):

«Valorar la posición de Murakami en el mundo del arte es un poco arriesgado. Obras de Damien Hirst y Jeff Koons se han vendido por mucho más; las travesuras conceptuales de Maurizio Cattelan han logrado más publicidad; y la Tienda Pop de Keith Haring fue anterior. Sin embargo, ningún artista activo hoy iguala la ambiciosa e insaciable producción de Murakami, su explotación de la marca y su defensa vigilante de su propiedad intelectual».¹⁵⁹

Continuando con la interpretación dada a la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, se ensalzaba la obra de Murakami en general como una suerte de vía de conocimiento de la sociedad japonesa contemporánea:

«el universo que se encuentra en la obra de Takashi Murakami expone el estado mental de una sociedad, que ha superado inconscientemente el trauma bélico de la Segunda Guerra Mundial, los estragos de las bombas atómicas, y, más recientemente, el estallido de la burbuja económica, desarrollando un aspecto infantil místico y oscuro. Sus obras representan una espiritualidad fantástica, científica y metafórica, en la que el lado perverso de la sociedad se esconde sutilmente detrás de la melancolía de sus personajes. Es precisamente esa dualidad –bien/mal, oscuridad/luz, inocencia/perversidad –lo que es una constante en la obra de este creador».¹⁶⁰

Resulta muy interesante esta referencia a la espiritualidad subyacente en la obra de Murakami, que podría remitir a la visión estereotipada del arte japonés muy establecida en Occidente desde finales del siglo XIX que relacionaba el arte y la cultura de Japón con el ámbito de la espiritualidad. Además, vemos también aquí esta interpretación en base a parejas de opuestos, a ese crisantemo y espada de R. Benedict: el bien y el mal, la inocencia y la perversidad, etc. y que si, tal como afirma esta crítica, la obra de Murakami refleja el «estado mental» de la sociedad japonesa, esta interpretación maniquea sería también aplicable al grueso de la sociedad y la cultura de Japón.

¹⁵⁸ Suzanne Cohen, "Takashi Murakami: Emerging from Desire", *ArtPulse*, 2008, último acceso 30 de junio de 2015, <http://artpulsemagazine.com/takashi-murakami-emerging-from-desire>.

¹⁵⁹ Judd Tully, "Master of the Universe", *Art + Auction* (octubre 2007): 164: «Assessing Murakami's standing in the art world is also a bit slippery. Works by Damien Hirst and Jeff Koons have sold for much more; Maurizio Cattelan's conceptual shenanigans have garnered more publicity; and Keith Haring's Pop Shop came earlier. But no artist working today matches Murakami's insatiably ambitious output, cross-branding exploits and vigilant defense of his intellectual property».

¹⁶⁰ Cohen, "Takashi Murakami": «The universe found in Takashi Murakami's work exposes the mental state of a society, which has unconsciously overcome World War II war trauma, the aftermath of atom bombs, and, more recently, the bursting of Japan's economic bubble, by developing a mystical and dark childish side. His work represents a fantastic, scientific and metaphoric spirituality, in which society's perverse side subtly hides itself behind the melancholy of its characters. It is precisely that duality - good/evil, darkness/light, naiveté/perversity - that is a constant in this creator's oeuvre».

La mezcla o la fusión de elementos tomados tanto de la tradición cultural de Japón como de la historia de la pintura occidental, convertían a Murakami, según S. Cohen en un puente de comunicación entre ambos ámbitos culturales, es decir un puente o un intermediario entre Oriente y Occidente: «su obra navega entre las culturas asiática y occidental, fusionando la variada paleta de color del pop art con los oscuros sueños del surrealismo y la imaginación del anime japonés. Establece un puente entre la alta cultura y el diseño gráfico, la moda y la cultura popular».¹⁶¹

No todas las valoraciones sobre la exposición ©*Murakami* fueron positivas. Por ejemplo, el crítico Christopher Knight escribió una reseña sobre la exposición en Los Angeles en el periódico *Los Angeles Times* titulada *Hello, Creepy Cutie*, que podría traducirse como *Hola, monada horripilante*. Allí ofrecía una valoración negativa de la exposición, y en general de la trayectoria de Murakami, que entre otras reacciones, le producía una sensación de náusea:

«A mitad de la exposición, cuando entré en una sala con una estridente decoración de papel de pared floral, llena de cuadros de flores repletos de las mismas flores sonrientes y dominada por una escultura topiaria cuyos tallos floridos alcanzaban los 13 pies en el aire, me empezaron a doler los dientes».¹⁶²

En la recepción crítica de la exposición varios autores reflexionaron sobre su título y la alusión directa a las cuestiones sobre derechos de autor.¹⁶³ «La exposición está titulada sin ningún tipo de ambigüedad “©Murakami”. El símbolo de derechos de autor se lee como una afirmación desafiante y paradójica de que el artista –no el coleccionista privado o el museo público- conserva la propiedad perpetua de la idea-arte».¹⁶⁴

Ya hemos visto que una de las cuestiones que más causaron revuelo, tal como quedó evidenciado en la recepción crítica que recibió la exposición, fue que en el Museo MOCA y en el Brooklyn Museum en Nueva York, durante el tiempo que duró la muestra, se instaló una tienda de la marca Louis Vuitton en el propio museo, lo que suponía la continuación de la colaboración entre el artista japonés y la casa de lujo francesa. Según el crítico H. Drohojowska-Philp se trataba de un gesto provocador, y definió la tienda como «una especie de *readymade*». La idea del *readymade* fue también empleada por otro crítico, C. Knight, quien afirmó:

¹⁶¹ Hunter Drohojowska-Philp, “© Art”, *Artnet*, s.f., último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.artnet.com/magazineus/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp11-9-07.asp>: His work navigates between Eastern and Western cultures, blending pop art’s varied palette of colors with the dark dreams of surrealism and the imagination of Japanese anime. It establishes a bridge between haute culture and graphic design, animation, fashion and popular culture.

¹⁶² Christopher Knight, “Hello, Creepy Cutie”, *Los Angeles Times*, 29 de octubre de 2007: «Halfway through the show, when I entered a raucously floral-wallpapered room filled with floral paintings bursting with the same smiling flowers and dominated by a topiary sculpture whose flowery tendrils reached 13 feet into the air, my teth began to hurt».

¹⁶³ Drohojowska-Philp, “© Art”.

¹⁶⁴ Knight, “Hello, Creepy Cutie”: «The show is unambiguously titled “©Murakami”. The copyright symbol reads as a defiant, paradoxical assertion that the artista –not the private collector or public museum –retains perpetual ownership of the art-idea».

«Cuando el dadaísta francés Marcel Duchamp desarrolló el concepto del *readymade* hace un siglo, simplemente trasladó objetos fabricados industrialmente –un orinal, una pala para la nieve –desde la ferretería al museo de arte. La boutique [de LV] hace lo mismo, ahora introduciendo un equipamiento comercial completo». ¹⁶⁵

No debía confundirse esta tienda con una tienda de museo, sino que era una «tienda Murakami». ¹⁶⁶ En la tienda se podía comprar una edición de un bolso LV con un diseño especial realizado por Murakami para la ocasión y titulado el bolso *Neverfull* («Nunca lleno»). Según H. Drohojowska-Philp este bolso se convirtió en el objeto de moda. Las ganancias reportadas por la venta de este bolso, que sólo se podía adquirir en la tienda del museo, se repartían a partes iguales entre el artista y la casa Louis Vuitton y, según Drohojowska-Philp el museo no participaba en estos beneficios; quizá esto era un intento de que el gesto provocador de Murakami, el traer una boutique a un museo, no salpicara demasiado la idea del museo como altar de la alta cultura, y que no quedara demasiado contaminado por el mercantilismo. S. Cohen resaltaba también la presencia de esta tienda y cómo, de alguna forma, se había tratado de mantener una cierta separación (si eso era posible) entre tienda y museo: «la tienda no está incluida dentro del guión museológico de la exposición; sin embargo, es un elemento muy importante que reafirma la idea de que su obra es un ejemplo de la fusión entre arte y comercio». ¹⁶⁷

Una idea similar era apuntada también por Carol Vogel quien recogía, en un artículo previo a la inauguración de la exposición en Brooklyn publicado en las páginas del *New York Times*, unas palabras del director del Brooklyn Museum of Art, Arnold L. Lehman, en las que afirmaba no tener ninguna objeción a la presencia de la tienda de lujo dentro de las salas del museo. ¹⁶⁸ La razón fundamental esgrimida por el director fue que la idea era una idea original del artista, que había surgido desde el mismo comienzo del proyecto de la exposición, y no había sido una imposición curatorial a posteriori. Esta «idea original» del artista, aludida por A. L. Lehman parece apuntar a que es un gesto creativo o artístico del artista, y no una cuestión meramente comercial o mercantilista. Citando unas palabras del propio Murakami: «el proyecto de la tienda no es una parte de la exposición; más bien es el propio corazón de la exposición. Alberga en uno los aspectos que fusionan, reúnen, y luego recombinan el concepto del *readymade*. El proyecto Louis Vuitton trae a la vida un nuevo mundo maravilloso», ¹⁶⁹ afirmación que indudablemente se debe entender como un gesto provocador, tal como apuntara H. Drohojowska-Philp.

¹⁶⁵ *Ibid.*: «When French Dadaist Marcel Duchamp developed the ready-made concept nearly a century ago, he simply shifted industrially manufactured objects –a urinal, a snow shovel –from the hardware store to the art museum. The boutique does the same, now moving an entire commercial apparatus inside»

¹⁶⁶ Drohojowska-Philp, Hunter. “© Art”.

¹⁶⁷ Cohen, “Takashi Murakami”: «The shop is not included within the museological script of the exhibition; it is, however, a very important element that reaffirms the idea that his work is an example of the fusion between art and commerce».

¹⁶⁸ Vogel, “Watch Out, Warhol”.

¹⁶⁹ The Brooklyn Museum: “Press Release”: «The shop project is not a part of the exhibition; rather it is the heart of the exhibition itself. It holds at once the aspects that fuse, reunite, and then recombine the concept of the ready-made. The Louis Vuitton project brings to life a wonderful new world».

Indudablemente, una de las cuestiones que más se comentaron, en línea con esta presencia de los objetos de Louis Vuitton en venta en la exposición, fueron los precios de dichos productos.¹⁷⁰

En cualquier caso, la fusión entre arte y comercio manifestada aquí de una forma tan clara no fue sin embargo valorada positivamente ya que, por ejemplo, según afirma H. Drohojowska-Philp, muchos de los visitantes a la exposición en el MOCA vieron la muestra de Murakami «como una capitulación total del arte al ámbito del comercio».¹⁷¹ Carol Vogel, desde el *New York Times*, afirmaba que para un sector del público que había visitado la exposición en Los Ángeles la presencia de la tienda Vuitton dentro del museo había sido valorada de un modo negativo y «habían criticado esta unión de arte y comercio como de mal gusto e inapropiada».¹⁷² La crítica de arte Roberta Smith, también desde el *New York Times*, destacaba en su reseña cómo «los guardianes de la pureza del museo encolerizaron» con la inclusión de esta *boutique*, entre otras razones porque criticaban el hecho de que la tienda difuminara: «aun más la ya de por sí difusa línea que separa bienes de lujo aparentemente funcionales y no-funcionales (es decir, el arte)». Sin embargo, para R. Smith la inclusión de la tienda no era necesariamente un elemento negativo, sino más bien el elemento que faltaba para completar el proyecto de Murakami Takashi. Es más, para esta especialista en muchos casos los objetos presentados dentro de la tienda LV resultaban más interesantes, dentro de las cuestiones planteadas por el artista japonés, que las propias obras mostradas en las salas del museo:

«pero, realmente, es una llave muy ingeniosa para la caja de Pandora del arte del señor Murakami, y que está cargada de preguntas acerca del arte y el comercio, lo elevado y lo bajo, marca pública y expresión privada, producción en masa y destreza manual exquisita. Resulta que ninguna de estas cuestiones son nunca mutuamente excluyentes. La imprecisión es la clave. (...) La tienda de Vuitton es además uno de los puntos visuales máximos de la muestra, que tiene definitivamente altibajos. Los bolsos, con sus accesorios metálicos brillantes y las impecables vitrinas lacadas en blanco logran una intensidad en el zumbido artificial, táctil y visual que las obras de arte más elevadas del Sr. Murakami no siempre reúnen».¹⁷³

Otros críticos también valoraron positivamente la inclusión de la tienda de Louis Vuitton, por encima de las obras de arte que se expusieron en las salas. En las páginas del *New Yorker*, el crítico Peter Schjeldahl destacaba esta parte de la exposición, la más controvertida, como su

¹⁷⁰ Drohojowska-Philp, “© Art”; Vogel, “Watch Out, Warhol”.

¹⁷¹ Drohojowska-Philp, “© Art”: «as an evidence of the complete capitulation of art to the realm of commerce».

¹⁷² Vogel, “Watch Out”: «some criticized the marriage of art and commerce as crass and inappropriate in a museum setting».

¹⁷³ Roberta Smith, “Art With Baggage in Tow”, *The New York Times*, 4 de abril de 2008, último acceso 30 de junio de 2015 <http://www.nytimes.com/2008/04/04/arts/design/04mura.html>: «The shop has been criticized for blurring the already fuzzed line between seemingly functional and nonfunctional luxury goods (i.e., art). (...) But actually it's an ingenious key to the Pandora's box of Mr. Murakami's art and stuffed with questions of art and commerce, high and low, public brand and private expression, mass production and exquisite craft. None of these, it turns out, are ever mutually exclusive. Fuzzing is the point. (...) The Vuitton shop is also one of the visual high points of this show, which has definite ups and downs. The bags, their shiny brass fittings and the impeccable white-enamel display cases achieve an intensity of artifice, tactility and visual buzz that Mr. Murakami's higher art efforts don't always muster».

favorita. Según él, la tienda, su diseño, el modo en que los productos estaban expuestos, etc.:

«proporcionan un refugio de la grotesquería estridente de lo que pueden ser llamados la línea de productos artísticos de Murakami: pinturas, esculturas y ambientes cubiertos de papel de pared, que juegan con los encantos de las artes tradicionales y populares japonesas, con prácticamente ningún encanto en sí mismas. Sin embargo, la fanfarronería comercial es una lingua franca estética en la actualidad, y las equiparaciones entre arte y comercio, iniciadas por Andy Warhol y colonizadas por Jeff Koons, entre otros, son, cuanto menos, familiares».¹⁷⁴

Recapitulando sobre la proyección internacional que Murakami había adquirido en la década de 2000 se reconocía la importancia del proyecto *Superflat* en la consagración del artista. Para H. Drohojowska-Philp: «esta exposición no sólo llamó la atención sobre otros artistas contemporáneos japoneses, sino que elevó el propio perfil de Murakami».¹⁷⁵ Es decir, se reconocía el hecho de que la exposición *Superflat* y el proyecto del mismo nombre, realmente más allá de dar a conocer un nuevo movimiento artístico había tenido como consecuencia el encumbramiento de Murakami. Y en este sentido este crítico situaba la colaboración iniciada en 2003 entre Murakami y Louis Vuitton, como un elemento clave en la consagración definitiva del artista, como ya ha quedado explicado en estas páginas. Otras reseñas, por ejemplo, asumían algunas de las cuestiones planteadas por Murakami en su proyecto *Superflat*, como por ejemplo, el de la cultura de la impotencia que se había implantado en la sociedad japonesa tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, de cuyo caldo de cultivo, surgió la cultura *otaku*, situando a Murakami como una figura destacada en este proceso.¹⁷⁶

Valorando en general la trayectoria de Murakami, tal y como era presentada en la exposición retrospectiva, algunos críticos tenían una visión negativa del artista y sus proyectos. Por ejemplo, el perfeccionamiento técnico del acabado de sus obras y los brillantes colores, que podían transmitir la sensación de ser obras producidas por una máquina, y no por la mano de un artista (fuera este Murakami o alguno de los miembros de Kaikai Kiki). En este sentido, para el crítico P. Schjeldahl, Murakami no llegaba a los mismos niveles que Warhol; tal como apuntaba el crítico:

«la exposición me convence de que su modo arbitrario con tonalidades estridentes guarda relación con su ejecución de superficies de pintura acrílica rotundamente planas, que parecen no haber sido tocadas por manos humanas. Su objetivo, parece, es controlar y estandarizar la experiencia estética, forzando a los espectadores hacia un, sí, infantil

¹⁷⁴ Peter Schjeldahl, "BUYING IT: The Art World", *The New Yorker* 84, nº 9 (2008). Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.newyorker.com/magazine/2008/04/14/buying-it?currentPage=all&printable=true&printable=true>: «They provide a haven from the strident grotesquerie of what might be termed Murakami's fine-art product lines: paintings, sculpture, and wallpapered environments that play off the charms of Japanese traditional and popular arts with close to no charm of their own. But, then, retail swank is an aesthetic lingua franca today, and equations of art and commerce, pioneered by Andy Warhol and colonized by Jeff Koons, among others, are, at least, familiar».

¹⁷⁵ Drohojowska-Philp, "© Art": «Not only did the show bring attention to other contemporary Japanese artists, but it also raised Murakami's own profile».

¹⁷⁶ *Ibid.*

molde de respuesta repetitiva. Nos ofrece alivio de las preocupaciones, si acaso también una recompensa extraña, de pensar y sentir como individuos —una inmersión dichosa en una afectación mecánica, igual para todos. En comparación, Warhol, con sus obras de bellos colores y su llamativa evidencia del toque manual, es Rubens. Sin embargo, Warhol como comerciante, no como artista, es el faro de Murakami». ¹⁷⁷

Quizá se puede advertir en estas palabras en las que se destaca la ausencia del toque humano, enfatizando el carácter artificial y mecanizado de la obra de Murakami, como una pervivencia del discurso del tecno-orientalismo, que veía con temor el desarrollo tecnológico de Japón, caracterizando a la cultura japonesa como deshumanizada, como robots programados para trabajar y de copiar, etc. Para este crítico Warhol es como Rubens y, por lo tanto, según esta interpretación el artista japonés (que indudablemente tiene a Warhol como un modelo o una referencia), no puede llegar a igualarse a él. Sus obras carecen de sentimiento, nos ofrecen la posibilidad de no tener que pensar y de poder reaccionar colectivamente del mismo modo ante ellas, es decir, nos infantiliza y nos mecaniza a todos.

A pesar de que este crítico abiertamente afirma que le disgustan las obras de Murakami, sí que hay un aspecto positivo que extrae de su visita a la exposición retrospectiva en el Brooklyn Museum of Art:

«No me gusta la obra de Murakami, pero mi desagrado, siendo malhumorado, parece desproporcionado con la enorme energía y ambición del artista. Por segunda vez en un par de meses —la primera vez siendo en la exposición retrospectiva del meteórico festivalero chino Cai Guo-Qiang —los neoyorquinos han tenido la oportunidad de absorber nuestro nuevo sino geo-espiritual, como provincianos en un mundo de paradigmas creativos que ya no suplican nuestro favor. Esto tiene que ser bueno para nosotros». ¹⁷⁸

Es decir que, aunque este crítico valorara de forma negativa la obra de Murakami, le concedía el mérito de ofrecer un atisbo de cómo el mundo del arte, organizado hasta entonces en dinámicas de centro y periferia, podía estar cambiando. Obras como las de Murakami o el artista chino Cai Guo-Qiang ofrecían un atisbo de alteridad, pero una alteridad que no buscaba el adecuarse a los parámetros occidentales, ni suplicar el reconocimiento occidental, y que sin duda alguna estaban caracterizadas por un fuerte carácter específico vinculado a su trasfondo cultural; y sin embargo, habían alcanzado tal reconocimiento que eran objetivo de importantes retrospectivas en centros de arte de renombre y prestigio internacional. Es interesante resaltar

¹⁷⁷ *Ibid.*: «But the show persuades me that his arbitrary way with gaudy hues is of a piece with his execution of dead-flat acrylic paint surfaces, which look untouched by human hands. His aim, it seems, is to control and standardize aesthetic experience, forcing viewers into a, yes, infantile mold of rote response. He offers us relief from the worry, if also the odd reward, of thinking and feeling as individuals—a blissful submersion in mechanical affect, the same for everybody. Warhol, with his work's beautiful color and catchy evidence of manual touch, is Rubens by comparison. But Warhol as marketer, not as artist, is Murakami's lodestar».

¹⁷⁸ *Ibid.*: «I don't like Murakami's work, but my dislike, being moody, feels out of scale with the artist's terrific energy and ambition. For the second time in a couple of months—the first being at the Guggenheim retrospective of the meteoric Chinese festivalist Cai Guo-Qiang—New Yorkers have a chance to absorb our new geo-spiritual fate, as provincials in a world of creative paradigms that no longer entreat our favor. That has to be good for us».

aquí el hecho de que durante los meses que la exposición ©*Murakami* pudo ser vista en el Museo Guggenheim de Bilbao coincidió con esta retrospectiva de Cai Guo-Qiang en el mismo museo.¹⁷⁹

Indudablemente, las referencias durante estos años a Murakami como el Andy Warhol japonés continúan, e incluso se intensifican. En una entrevista realizada al artista japonés, con motivo de la exposición ©*Murakami* en Brooklyn, Murakami reconocía cómo había articulado de forma consciente estas asociaciones, es decir, que parte de su estrategia como artista de la periferia fue incluir diversos tipos de conexiones con la obra del artista norteamericano, precisamente para que su obra fuera aceptada en Occidente con mayor facilidad. Sin embargo, en esta ocasión, Murakami afirmaba que la etiqueta de «Warhol japonés» se había extendido tanto que en esos momentos se arrepentía de su estrategia:

Imagen 165. Revista *L'Optimum* (septiembre de 2010)

«(...) como cuando un artista japonés hace una presentación en el mundo del arte occidental, tienes que conectarlo con la historia del arte occidental. Es muy sencillo para mí conectar con Andy Warhol, porque mis títulos a veces derivan de alguna cosa relacionada con Warhol. Por ejemplo, mi empresa se solía llamar Hiropon Factory (sugiriendo la Factory de Warhol en Nueva York, 1963-69). *Lonesome Cowboy* es el título de una obra de Warhol. Gracias a la apropiación, mi imagen se vincula a Warhol. Ahora, la gente no para de preguntarme sobre mi relación con Andy Warhol. ¡Oh, dios mío! –mi estrategia fue un error. He parado de hacerlo. Estoy buscando algo original».¹⁸⁰

Son interesantes estas declaraciones de Murakami porque demuestran el carácter estratégico de todas sus acciones, un carácter estratégico que el artista no oculta. En este caso, el artista destaca sus esfuerzos por encajar su obra en la historia del arte occidental, por medio de su instrumentalización de la figura de Andy Warhol, como una de sus maniobras. A esta estrategia se deben sumar sus esfuerzos por resaltar su japonesidad. Estas dos cuestiones han sido claves para el artista en su búsqueda de la consagración internacional. Representan el tira y afloja entre lo

¹⁷⁹ Cai Guo-Qiang. *Quiero creer*. Museo Guggenheim de Bilbao (17 de marzo – 20 de septiembre de 2009).

¹⁸⁰ Garden Castro, "Mingling Identities", 40: «(...) like when a Japanese artist makes a presentation to the Western art world, you have to link it with Western art history. It is very easy for me to connect with Andy Warhol, because my titles sometimes are derived from something related to Warhol. For instance, my company used to be named Hiropon Factory (suggesting Warhol's Factory in New York, 1963-69). *Lonesome Cowboy* is the title of a Warhol movie. Thanks to the appropriation, my image is linked to Warhol. Now, people keep asking me about my relationship with Andy Warhol. Oh, my god –my strategy was a mistake. I've stopped doing that. I'm looking for something original».

local y lo global (en el arte entendido, como lo occidental), que determinan sus creaciones. Indudablemente, sus referencias a Warhol quizá sean las más evidentes pero, como ya se ha ido explicando, Murakami establece conexiones con otros artistas. Llama la atención que el artista afirme aquí que se ha equivocado en su estrategia, como dando a entender que estaba cansado de siempre ser preguntado por Warhol. Sin embargo, como ejemplo de una de tantas contradicciones del artista, si estas afirmaciones las hizo en el año 2008, en el año 2009 creó las obras en las que en el propio título establecía de nuevo la conexión con el artista norteamericano: sus tondos *Warhol/Silver* y *Warhol/Gold*. Esto demuestra que, si es necesario para su rédito artístico, Murakami no duda en continuar apropiándose de la figura de Warhol. En el año 2010, en una revista francesa, Murakami se retrató con una peluca que remitía directamente a la imagen de Warhol.

Indudablemente Murakami ha triunfado en su estrategia para ser situado dentro de la historia del arte occidental, lo que queda demostrado por las múltiples exposiciones colectivas en las que ha sido invitado a participar y en las que sus obras son escogidas como representativas de una u otra tendencia, temática, sensibilidad, etc., reflejada en el arte actual, en la que los dictámenes occidentales y la visión euro-americana perduran. Indudablemente, una de las genealogías en las que ha logrado situar perfectamente su obra es la del Pop Art, y gracias a sus esfuerzos y a la ayuda ofrecida por algunos comisarios y críticos, su obra es habitualmente valorada en este contexto. Esto quedaba perfectamente reflejado en la exposición *Pop Life*, de la Tate Gallery de Londres, antes mencionada. En una reseña sobre esta exposición, la obra de Murakami era perfectamente situada tras las figuras más representativas del Pop Art occidental: Warhol, Koons, Damien Hirst y Martin Kippenberger:

«Koons no tiene nada que ver con las profundidades de Warhol. Al igual que un evangelizador de televisión, Koons no se sale del mensaje, a pesar de que su mensaje se mantiene claramente fuera de contexto. (...) Koons es demasiado listo para no estar engañando, ¿no? ¿Está engañando? Después de Warhol, da igual si un artista está engañando. Koons pule el mundo y lo vende de vuelta como una versión consumista de redención. Al igual que Koons, Damien Hirst continúa definiendo su momento en la historia. (...) También, al igual que Koons, absorbe la crítica como parte de su estrategia. Su obra escudriña el mundo del arte y lo exprime al máximo. ¿Logrará socavar el sistema de galerías que ofrece entrada gratuita a la planta baja de la historia del arte? Si consigue tumbar la casa, su codicia sin límites será el espejo roto del capitalismo tardío. Martin Kippenberger logró romper una frontera que continuaba definiendo a estos tres artistas. Su obra no tiene una identidad estética única. Al igual que Warhol, se recicló a través de una profusión de objetos, estableciéndose el objetivo imposible de ser todo al mismo tiempo. Takashi Murakami es un cruce entre trabajador de fábrica y “toy story”. Tradujo a Warhol al japonés y añadió masividad a su celebración de la cultura de masas. Su obra tiene volumen, pero no peso».¹⁸¹

¹⁸¹ Regina Hackett, “Pop Stars”, *Modern Painters*, (octubre, 2009): 54: «Koons has nothing to do with Warhol's depths. Like a TV evangelist, Koons stays on message, even though his message remains distinctly out of

En otra entrevista concedida por el artista en el año 2009, reconocía el valor que otorgaba a las actividades del británico Damien Hirst. En esta entrevista, Murakami se refirió a una subasta que había sacudido el mercado del arte recientemente. Dicha subasta fue una dedicada en exclusiva a la obra de Damien Hirst ofrecida por Sotheby's en Londres el 15 de septiembre de 2008. Lo novedoso y rompedor fue que las obras subastadas de Hirst eran de nueva creación y por lo tanto el artista británico se saltaba las diferencias entre el mercado primario y secundario del arte, poniendo en venta obras que no habían pasado por las manos de sus galeristas. En total fueron 223 lotes de obra del artista, del que el 97% fue vendido, reportando una suma total de 111 millones de libras esterlinas. El 81% de las obras fueron adquiridas por coleccionistas privados.¹⁸²

En su entrevista Murakami se refería, con admiración, a este gesto del artista británico que él entendía casi como una *performance*, y no como una venta de arte:

«este tipo de evento fue una “*performance* artística” importante y absolutamente esencial, en cuanto a la reflexión sobre la sociedad de consumo y el arte. Poco antes de la pieza de diamantes y de la subasta de Sotheby's, los precios de Damien estaban cayendo, y había muchas dudas sobre su verdadero valor, pero desde una perspectiva de la historia del arte, estas *performances* eran algo que alguien tenía que hacer. Si no lo hubiera hecho él, lo hubiera hecho yo».¹⁸³

Lo cierto es que esta acción de Damien Hirst encajaba perfectamente con la personalidad de Murakami. Para un crítico:

«la subasta Hirst es tan sólo un síntoma de la “industrialización” irónica de este mundo del arte internacionalizado, en donde la mediatización, la *celebritización* y la bialización de las carreras de los artistas ha comenzado a superar la anticuada cultura artesanal del marchante privado y el museo».¹⁸⁴

context. (...) Koons is too smart not to be kidding, isn't he? Is he kidding? Post-Warhol, it doesn't matter if an artist is kidding. Koons polishes the world and sells it back as a consumer-culture version of redemption. Like Koons, Damien Hirst continues to define his moment in history. (...) Also, like Koons, he absorbs criticism as part of his strategy. His work both scrutinizes the artworld and milks it dry. Will he manage to undermine the gallery system that offers free admission to art history's ground floor? If he brings the house down, his unregulated greed will be late capitalism's cracked mirror. Martin Kippenberger managed to break a boundary that still defines these other artists. His work has no single aesthetic identity. Like Warhol, he recycled himself through a profusion of objects, setting himself the impossible goal of being everything at once. Takashi Murakami is factory worker meets toy story. He translated Warhol into Japanese and added massiveness to his celebration of mass culture. His work has volume but no weight».

¹⁸² Anónimo, “Hands up for Hirst”, *The Economist*, 9 de septiembre de 2010, último acceso 30 de junio de 2015, <http://www.economist.com/node/16990811>.

¹⁸³ Laura McLean-Ferris y Laura Allsop, “Postcapitalism: Takashi Murakami”, *Art Review*, nº 35 (octubre. 2009): 97. «that kind of event was an important and absolutely essential “art performance”, in terms of thinking seriously about consumerist society and art. Leading up to the diamond piece and the Sotheby's auction, the prices of Damien's works were falling, and there were many questions about their true value, but from an art-historical perspective, these performances were something that someone had to do. If he hadn't done it, I would have».

¹⁸⁴ J. J. Charlesworth, “A Market for Panic”, *Art Review*, nº 27 (noviembre 2008): 48. «The Hirst auction is just one symptom of the ironic “industrialisation” of this internationalised artworld, where the mediatization, celebratization and biennialisation of artists' careers has started to outstrip the old-fashioned cottage-industry culture of the private dealer and the museum».

Al fin y al cabo, Kaikai Kiki además de una empresa concentrada en muy diversas actividades empresariales, no deja de ser una herramienta por medio de la cual el artista incide en la presentación y revalorización de su obra, más allá de que el artista siga contando con una serie de galerías que lo representan en Occidente.

Continuando con la recepción crítica de Murakami, y poniendo el foco sobre su recepción en España, Fernando Castro Flórez publicó una reseña con motivo de la exposición de Bilbao, en la que también situaba la obra de Murakami en relación con Jeff Koons y Damien Hirst, dando una perspectiva negativa a la obra de Murakami y su carrera multifacética, en la que arte y comercio parecen ir de la mano. Las tres figuras, para Castro Flórez eran «la Santísima Trinidad de la demolición post-traumática». La visión de Castro Flórez sobre Murakami, junto con estos otros artistas, se sitúa dentro de la línea que fundamentaba su valoración negativa de la obra del artista japonés por su carácter mercantilista:

«Efectivamente, son estrictos productores de mercancía o, para ser menos imprecisos, han aceptado sin asomo de vergüenza que lo mejor que se puede hacer es un bibelot o muchos para sacar tajada antes de que las vacas estén completamente famélicas. El uno monta un *fake* con una calavera diamantina, el otro hacía acrobacias sexuales con una porno-euro-diputada, y el “representante” oriental ha decidido inventar la pólvora sin humo. Arte de un facilismo pasmoso, de espaldas a toda reflexión, ansioso colaboracionista de la espectacularización».¹⁸⁵

Frente al discurso crítico sobre la obra de Murakami que reivindica un contenido reflexivo y crítico sobre la sociedad japonesa contemporánea, Castro Flórez no está de acuerdo con esta visión ya que, según él, «no tengo la impresión de que este artista pretenda hacer otra cosa que algo “divertido”, pero sin pretensiones “analíticas”». Tampoco le parece a este crítico español que la equiparación con Warhol sea correcta, salvo por la fascinación por el dinero de ambos artistas. Para Castro Flórez, el éxito de Murakami radica en la moda actual, y por lo tanto, podemos entender en sus palabras, que esta fascinación pronto pasará:

«La melancolía y ansiedad del camuflaje warholiano está completamente ausente en el infantilismo simulado de Murakami, que carece también de la abismal perversidad de aquél. Porque no nos dejemos engañar por la moda aplastante: lo primero que viene a la cabeza cuando vemos un montaje de este tipo es que se trata estrictamente de un fallero japonés».¹⁸⁶

De una forma irónica, Castro afirma que realmente la colaboración de Murakami con Louis Vuitton no fue errónea, sino que, exactamente es a eso a lo que se debería dedicar Murakami:

¹⁸⁵ Fernando Castro Flórez, “Esto no es un todo a cien”, *ABC De Las Artes* (21 de febrero, 2009): 32.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 33.

«Hizo bien en colaborar con Louis Vuitton, produciendo bolsos y complementos. Eso es lo suyo. Porque, a pesar de que hoy los voceros de las tendencias del arte y el coleccionismo digan que sus obras son lo mejor de lo mejor y que es necesario perder el culo por ellas, no puede negarse que su estética es equiparable a la de Agatha Ruiz de la Prada en el dominio de la moda. Cositas simpáticas pero insustanciales hasta la saciedad. Como es lógico, estas dietas hipocalóricas tienen muchos adeptos».¹⁸⁷

Es más, Castro critica que una institución como el Guggenheim haya caído en esta moda, participando en esta gran retrospectiva del artista japonés: «sin embargo, desde los comisarios estelares hasta los museos de campanillas surge un deseo mimético que obliga a exponer a Murakami no sea que caiga el anatema de antigüalla sobre alguno de los árbitros de lo correcto».¹⁸⁸

No sólo Castro Flórez tiene una visión negativa de Murakami, sino también de todo el movimiento neo-pop japonés, es decir, de la constelación de artistas que giran de una manera u otra en torno a Murakami (en concreto cita a Nara Yoshitomo y Aoshima Chiho): «tienen imitadores en todos los rincones conocidos del planeta sometido a la bienalización».¹⁸⁹ Es interesante esta visión tan negativa de Murakami y los artistas vinculados a él, ya que en el año 2004, Castro Flórez había escrito una reseña (ya comentada en páginas anteriores), en la que no ofrecía una visión tan drástica:

«(...) Takashi Murakami tensa el imaginario neo-pop entre la provocación del manga y la conciencia de la esquizofrenia de la cultura japonesa [sic] “occidentalizada” a una velocidad de vértigo. También hay en Yoshitomo Nara una especie de retorno a la infancia que ahora transmite, desde unos ojos enormes, una especie de rebeldía larvada. Una vez más es el punk con su certeza de que no hay futuro el motor de una explosión artística que obliga, literalmente a empezar desde el principio. Hay una especie de generación beat-japonesa criada en la cuna del laberinto con una fusión de lo erótico, lo decadente y lo cínico (...) de la misma manera que aparecen artistas que manifiestan una visión crítica de esa sociedad entregada al urbanismo intensivo, generadora de unas diferencias sociales aun mayores que las ritualistas».¹⁹⁰

En el año 2004 vemos cómo para este crítico sí que parece haber un contenido en la obra de Murakami, más allá del espectáculo superficial: por lo menos como reflejo de las tensiones producidas por la occidentalización. En Nara, el carácter infantil de sus personajes parece atisbar un componente de rebeldía. Esta generación de artistas jóvenes japoneses, en los que se situaba en este artículo a Murakami y Nara, con otros artistas como Mori Mariko o Morimura Yasumasa ofrecen una visión crítica de la realidad japonesa. Sin embargo, cinco años después, este crítico ha cambiado su percepción y no sólo considera que hay una ausencia total de crítica o reflexión, sino que la provocación manga, el ingrediente erótico, lo decadente o lo cínico como elementos que

¹⁸⁷ *Ibid.*, 33.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 33.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 33.

¹⁹⁰ Castro Flórez, “Karaoke”, 27.

podían dar profundidad o significado a la obra, son interpretados ahora por Castro como un truco, una engañifa: «¿Alguien siente miedo o se excita con las dentaduras afiladas de los muñequitos víricos, o acaso la angustia retorna al contemplar *Mushroom Bomb* (2001)? En realidad se trata de un imaginario de pega, puro truco para gente que se aburre».¹⁹¹

En las mismas páginas del *ABC Cultural* Laura Revuelta hacía una crítica más positiva. Para esta crítica, en la obra de Murakami sí que había una dimensión interior bajo las coloridas e hipnotizantes superficies. Según Revuelta, para entender las obras de Murakami es necesario entender todos los códigos japoneses con los que vienen cargadas sus obras. Las referencias evidentes a Warhol no deben desviar la atención del espectador del verdadero tema de las obras de Murakami, que es Japón. Esos códigos son completamente ajenos al público occidental, por lo que en este texto, se está transmitiendo esa imagen de la cultura japonesa como inexcusable, o al menos, muy difícil de entender para alguien no-japonés. Además, Revuelta emplea una referencia a Barthes y su texto orientalizante sobre Japón, *El imperio de los signos*:

«Aquí vamos a hablar de Japón –cada una de las imágenes, cada uno de los personajes responde a un código de ese imperio de los signos que habló Barthes –mucho más que de Occidente, aunque nos empeñemos, y razones las hay también, en citar al pop en estado puro y consideremos a Murakami como un Warhol de ojos rasgados».¹⁹²

Esas referencias a Warhol, para Revuelta, son una de las herramientas empleadas por el artista para lograr consolidar su obra en el mercado internacional del arte. Para esta crítica, sí que existen conexiones entre ambos, sin embargo, lo único que tienen realmente en común es el mercado: «Es ahí donde coinciden con todas sus consecuencias ambos artistas, pero no antes, ni siquiera en un punto intermedio, por mucho que para “vender” la obra de Murakami en Occidente haya que buscar un punto de apoyo en nuestro referente de la cultura pop».¹⁹³

En esta reseña Revuelta narra un episodio protagonizado por Murakami antes de la inauguración de la exposición en Bilbao, y que quizá podamos interpretar como otro de esos episodios de japonsización orquestados por Murakami en el contexto de presentar su obra ante un público occidental. Antes de que la muestra fuera abierta al público, Murakami llevó a cabo una ceremonia religiosa:

«(...) Murakami escenificó delante de buena parte de los miembros del equipo y de quienes allí estábamos una ceremonia de inauguración o purificación delante de su gran Buda, la escultura de siete metros Mr. Pointy y los cuatro guardianes. Delante de ella, el artista y una pequeña mesa con una ofrenda de arroz, agua y sake. Alrededor, toda una corte de personas haciendo fotos con sus móviles y sus cámaras. Al más puro estilo japonés».¹⁹⁴

¹⁹¹ Castro Flórez, “Esto no es un todo a cien”, 33.

¹⁹² Laura Revuelta, “Lecciones de ‘Copyright’”, *ABC De Las Artes*, (21 de febrero, 2009): 30.

¹⁹³ *Ibid.*, 30.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 31.

Para Revuelta, el capítulo en la obra de Murakami centrado en el *merchandising* y en los complementos de lujo podía ser cuestionable, pero ella percibía una coherencia con el programa de Murakami, que desde el inicio había quedado perfectamente presentado por el artista. Por lo tanto, Revuelta concluía, «por favor, con Murakami no se queden en la superficie, colgados de un bolso o de una de sus explosivas chicas manga... O sí. ¿Por qué no?». ¹⁹⁵

La revista *Exit Express* también se hizo eco de la exposición en el Museo Guggenheim, por medio de una reseña escrita por Fernando Golvano. ¹⁹⁶ Este crítico daba una visión desfavorable de Murakami Takashi, en especial por su «impúdica adoración por el éxito y el negocio del arte. Hay también una mutua retroalimentación por la idea de artista carismático, espectacular, de la aldea global». ¹⁹⁷ Las constantes referencias a la cultura japonesa realizadas por Murakami en su obra, para este crítico, hace que sus obras puedan dejar indiferente a aquellos espectadores no familiarizados con la cultura contemporánea de Japón:

«Sean en grandes conjuntos escultóricos o en grandes pinturas ese personaje protagoniza narraciones que pueden integrar complejas reminiscencias o citas de la cultura pop nipona, del budismo, del animismo y del imaginario norteamericano. Para un público occidental menos familiarizado con la constelación cultural y con las obsesiones consumistas y hedonistas de los jóvenes asiáticos, buena parte de sus creaciones nos dejan indiferentes». ¹⁹⁸

La revista *Arte y Parte* también se hizo eco en sus páginas de la exposición ©*Murakami*. Con motivo de la exposición en Bilbao publicó un largo capítulo dedicado al artista japonés. ¹⁹⁹ Para Alejandro Rodríguez Medina, al contrario que para Castro Flórez, la obra de Murakami, especialmente su obra teórica, «está caracterizada por una paradójica densidad teórica», contrapuesta a «la aparente inocencia y espectacularidad» de sus obras. ²⁰⁰ En este artículo el autor ofrece un resumen de la carrera del artista, desde sus comienzos en los años 90 con sus estudios de *nibonga*, hasta la exposición retrospectiva, pasando por la definición de *Superflat*. El autor, además, como es habitual, contextualiza la obra de Murakami con la de Andy Warhol, dedicando varias páginas a esta cuestión, y aunándose con aquellos que interpretan las propuestas del artista japonés como un avance que supera los planteamientos warholianos:

«Los paralelismos entre los planteamientos de Takashi Murakami y Andy Warhol son evidentes aunque sus objetivos y la constancia y seriedad de la persecución de su consecución difieren en grado y dirección. Mientras Warhol introdujo elementos de la cultura de masas en la práctica artística, Murakami extiende el concepto de arte, lo

¹⁹⁵ *Ibid.*, 31.

¹⁹⁶ Fernando Golvano, "©Murakami", *Exit Express*, nº 42 (marzo 2009): 36.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 36.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 36.

¹⁹⁹ Alejandro Rodríguez Medina, "Takashi Murakami", *Arte Y Parte* 79, (febrero-marzo, 2009): 18–33.

²⁰⁰ *Ibid.*, 19–20.

presenta en un escaparate infinitamente más amplio a la vez que trabaja desde esa cultura de masas».²⁰¹

Donde este autor percibe que Murakami ha superado y avanzado en los planteamientos de Warhol de una forma más evidente es en su empresa-estudio Kaikai Kiki: «Si Warhol consideraba que “un buen negocio es arte”, Kaikai Kiki (...) es una auténtica obra maestra que comercializa todo tipo de productos bajo la firma Murakami».²⁰² Murakami, con sus múltiples labores, enfoques e intereses ha logrado, según este autor, algo muy importante: dotar de una personalidad propia al arte japonés contemporáneo (además de incentivar la creación artística japonesa, indudablemente, en los parámetros por él propugnados), lo que ha propiciado que, al menos este esilo artístico japonés, abandonara la periferia para situarse en el pleno centro:

«aportar una personalidad propia para el arte japonés en el mundo, una identidad cultural que sea reconocible internacionalmente. Un estilo artístico que ha pasado en su opinión de una posición de marginalidad a una posición de ventaja para hablar de las condiciones y conflictos de la sociedad posmoderna, y al que ve posibilidades de convertirse en un estándar internacional (...)».²⁰³

La importancia de Kaikai Kiki, era destacada por otros críticos de arte, más allá de nuestras fronteras. Por ejemplo, desde las páginas de *Artforum* Pamela Lee analizaba la obra de Murakami desde la perspectiva de cómo sus métodos de trabajo desarrollados en Kaikai Kiki se ajustaban perfectamente a las necesidades de un mercado globalizado, que además le permitían flexibilizar sus métodos de producción para ajustarse a los requerimientos de un público muy variado. El secreto residía en su uso de programas de diseño por ordenador que emlaban las curvas Beziere y que le permitían adaptar a infinitas escalas sus múltiples diseños: «Las consecuencias de esta escalabilidad son radicales y de amplio espectro para la producción de Murakami, apoyando su reconocida motivación en la supervivencia del mercado y encontrando una articulación concreta en todas las esferas de su trabajo».²⁰⁴

Es decir, a partir del boceto original del artista, que es digitalizado mediante un programa de diseño por curvas Bezier, su idea original puede ser adaptada con total facilidad a cualquier formato y cualquier escala, sin perder calidad. El uso de este método tiene también un impacto en la apariencia resultante de la obra, que se vincula estrechamente con la estética de lo *superflat* articulada por el artista:

«la escalabilidad infinita en el ordenador, en otras palabras, significa una reducción en la apariencia de volumen, espacio y perspectiva en el lienzo. Los colores, también, son

²⁰¹ *Ibid.*, 30.

²⁰² *Ibid.*, 32.

²⁰³ *Ibid.*, 33.

²⁰⁴ Pamela M. Lee, “Economies of Scale”, 341-343: «The consequences of this scalability are radical and wide ranging for Murakami’s production, supporting his acknowledged motivations in market survivability and finding concrete articulation in all arenas of his work».

planos y sin gradaciones, intensos, saturados, y vibrantes, sin la continua gama tonal asociada con la fotografía (y por extensión con Photoshop)».²⁰⁵

P. Lee veía esta capacidad de escalabilidad como un reflejo de los modos de operar en la economía global, en la que es necesaria una habilidad para encontrar nichos de mercado y saber adaptarse con rapidez y facilidad. En el caso de Murakami, la serialización y la posibilidad de adaptar la escala a todo tipo de producciones (desde sus grandes esculturas y lienzos, a sus productos de *merchandising* más pequeños) es lo que le permite esta flexibilidad. Sin embargo, para P. Lee este uso de recursos tecnológicos y digitales no tiene un impacto negativo en sus obras pictóricas que, según ella, siguen conservando el aire de singularidad y la apariencia del trabajo manual pictórico:

«De hecho, esas pinturas todavía proyectan el aura del taller (o más bien su cacareada mitología), precisamente porque no son los bibelots producidos en masa que han procurado a Murakami una base de fans fuera del mundo del arte. Es en este sentido en el que la práctica de Murakami encaja con lo que ingenieros de productividad postfordista han llamado “automatización con un toque humano”, en el que la negatividad y esterilidad del control digital es suavizado por el gesto de acción humana, en gran parte una respuesta a las demandas de la personalización».²⁰⁶

Otro de los aspectos que se valoró en la recepción crítica por estas fechas sobre la labor de Murakami fue su feria-convención de arte contemporáneo GEISAI, que fue destacada en las revistas especializadas de arte como parte de la estrategia del artista por consolidar un mercado para el arte contemporáneo en Japón, así como de su labor por promocionar el trabajo de jóvenes creadores.²⁰⁷ Se destacaba esta feria por su carácter radicalmente opuesto al de las grandes ferias de arte establecidas:

«GEISAI, con su ambiente de mercadillo callejero juvenil por un lado, y su jurado formado por creativos del arte y los medios por el otro, funde las formas de tradición y jerarquía, con los flujos libres de las energías de la subcultura –una mezcla de innovación y conservadurismo que refleja directamente la supervivencia vital carente de un mercado en Japón: Murakami ve una oportunidad para que los artistas florezcan dentro del sistema sólo si favorece que el sistema crezca, y es en este sentido en el que habla acerca de desarrollar posibilidades para que los artistas expresen un sentido de su propia libertad».²⁰⁸

²⁰⁵ *Ibid.*, 343: «Infinite scalability in the computer, in other words, means a diminishing in the appearance of volumen, space, and perspective on canvas. Colors, too, are flat and uninflected, pooled, saturated, and vibrant, without the continuous tonal range associated with photography (and by extension with Photoshop)».

²⁰⁶ *Ibid.*: «Indeed, those paintings still project the aura of the atelier (or rather its vaunted mythology), precisely because they are not the mass-produced bibelots that have garnered Murakami a fan base outside the art world. It's in this regard that Murakami's practice dovetails with what engineers of post-Fordist production have called “automation with a human hand”, in which the blankness and sterility of digital control are softened by the gesture of human agency, in large part a response to the demands of customization».

²⁰⁷ Charlesworth, “Takashi Murakami: Something”, 65.

²⁰⁸ *Ibid.*, 67: «GEISAI, with its youth-street-market atmosphere on the one hand and its judging panel of art and media creatives on the other, fuses the forms of tradition and hierarchy with the free-flowing energies of subculture - a mix of innovation and conservatism that directly reflects the free-market survivalism of life in Japan: Murakami sees an opportunity for artists to flourish within the system only by encouraging the system to

El gran impacto mediático que hacia 2007 había alcanzado Murakami, junto con la impresionante revalorización económica de sus obras en el mercado del arte, tanto primario como secundario, hicieron que, por ejemplo, se valorara su trayectoria en publicaciones dirigidas hacia el mundo de los negocios. Por ejemplo, la revista *ACCJ*, publicada por la Cámara de Comercio Americana en Japón, publicó un artículo en 2007 en el que se realizaba una valoración del mercado del arte. En él se destacaba la figura de Murakami por el desorbitado precio que habían alcanzado sus obras (por ejemplo, sus esculturas de gran formato habían superado el precio de 1 millón de dólares). Sin embargo, se cuestionaba cuál iba a ser la evolución de sus precios en el futuro: si su popularidad se iba a mantener y, por tanto, si la compra de obras de Murakami era una buena inversión. En este artículo se destacaba el hecho de que había sido la colaboración entre el artista y la casa Louis Vuitton lo que había facilitado el acceso de Murakami al elitista grupo de los grandes coleccionistas. No sólo esto, sino que se destacaba también el enorme éxito comercial del diseño del logotipo de LV («Jennifer López, Reese Witherspoon y otras estrellas de Hollywood supuestamente corrieron por un bolso Murakami tan pronto como salieron al mercado»²⁰⁹). Como consecuencia de este éxito comercial en el campo de la moda, según el autor Hara Nobuko, el precio de sus obras subió, entre ellas la obra gráfica, que es la que un tipo de coleccionista más modesto puede comprar: «un grabado de un Sr. Dob parecido a Mickey Mouse, en un rosa brillante se vende por un precio enorme de 800.000 Yenes, que parejas de mediana edad y mujeres en la veintena han comprado, según un comercial de TKD Edition, un marchante de arte de Ginza».²¹⁰ Por otro lado, en este artículo también se recogían opiniones negativas de Murakami, tildando su obra de mero entretenimiento, de falta de creatividad, de ser un mero intento de complacer a su público o de estar dominado por lo mercantil. Indudablemente, todas estas cuestiones podrían tener un impacto en el valor y reconocimiento futuro de su obra, cuestiones que un posible inversor en arte debía tener presentes a la hora de adquirir obras de Murakami Takashi:

«En la escena del arte actual, se maneja tanto arte que la gente quiere agarrarse a cosas que reconocen. Murakami es una divisa internacional» –gracias a su colaboración con Vuitton –según [Simon] Shaw de Sotheby's. Sin embargo, [Keisuke] Ohtsubo concluye que “es un objetivo para las inversiones especulativas”».²¹¹

grow, and it is in this sense that he talks about developing the possibility for artists to express a sense of their own freedom».

²⁰⁹ Hara Nobuko. “Alternative Investments - Art. New Money Boosts Global Art Market”, *ACCJ Journal (American Chamber of Commerce in Japan)*, (abril 2007): 47.

²¹⁰ *Ibid.*, 47: «A 52x52cm print of a Mickey Mouse-like Mr. Dob in bright pink is retailed for a whopping ¥800,000, which middle-aged couples and women in their twenties have purchased, according to a salesperson at TKD edition, a Ginza art dealer».

²¹¹ *Ibid.*, 47: «In today's art world, there is so much art sloshing around that people want to hang onto things they recognize. Murakami is an international currency” – thanks to his collaboration with Vuitton – says Sotheby's Shaw. However, Ohtsubo concludes that “he's a target of speculative investment”».

El propio artista, si nos podemos fiar de sus palabras, en ocasiones ha afirmado estar preocupado por el alto valor que sus obras han alcanzado en el mercado, y por una posible caída, o incluso un estallido de una burbuja del mercado del arte.²¹²

Por otro lado, ya ha quedado reflejado en estas páginas cómo este matrimonio entre arte y mercantilismo también le había procurado críticas negativas, que veían en sus proyectos tan solo un espíritu empresarial o de enriquecimiento, y no un trasfondo artístico. Para Allison Gingeras, todas las actividades en la que estaba envuelto el artista le habían convertido en una estrella mediática, pero en contrapartida, habían minado su credibilidad en el campo del arte:

«De hecho, su fama internacional, su “marca” reconocible y éxito financiero son empleados como una prueba en su contra cuando la integridad de su práctica artística es puesta en cuestión. ¿Cómo puede su obra retener ningún significado crítico o socio-político cuando está alineado tan de cerca con el mercado?».²¹³

Algunos de los defensores del artista se esforzaron en ofrecer, en contrapartida, una imagen suya como una persona sencilla y no interesada en el lucro, que llevaba una vida casi monástica dedicada en exclusiva al trabajo. Por ejemplo, el comisario de la exposición ©*Murakami* Paul Shimmel afirmaba:

«Todo el mundo piensa que todas estas aventuras –LVMH, lo que está haciendo con Kanye West – son indicativo de su codicia. Sin embargo, desde un punto de vista financiero, le puedo asegurar, que para Murakami, hacer una pintura es con creces la forma más eficiente de hacer dinero. Hay una mayor demanda por sus pinturas debido a todas estas otras cosas que hace».²¹⁴

Es decir, todo forma parte de la misma estrategia, y todo le puede permitir atraer a distinto tipo de público, aunque al final, son sus obras de arte lo que le procura el éxito económico, y no todas esas otras actividades de dudoso o nulo valor artístico. Su galerista Tim Blum, de la Galería Blum & Poe afirmaba: «Incluso con todo el éxito, no le importan nada los lujos. Lo invierte todo de nuevo en sus proyectos. No tiene ahorros; no está forrado de dinero».²¹⁵

Durante el período en la carrera del artista analizado en este capítulo es de vital importancia destacar otra cuestión: cómo la obra de Murakami Takashi es instrumentalizada por el gobierno japonés en la promoción de la cultura nacional en la esfera internacional. En este

²¹² Recogido en Charlesworth, “Takashi Murakami: Something”, 65.

²¹³ Gingeras, “Lost in Translation”, 77: «In fact, his international celebrity, recognisable “brand” name and financial success are used as evidence against him when the integrity of his artistic practice is called into question. How could his work retain any critical or socio-political meaning when it is so closely aligned with the market?».

²¹⁴ Tully, “Master of the Universe”: 164. «Everyone thinks all these kinds of ventures –LVMH, what he’s doing with KAnye West –are an indication of greed. But from a financial standpoint, I assure you, for Murakami, doing a painting is by far the most efficient way to make money. There’s a greater demand for his paintings because of all these other things he does».

²¹⁵ *Ibid.*, 167: «Even through all the success, he doesn’t give a hoot about any kind of trappings. He invests everything back into his projects. He has no savings; he’s not hoarding money».

sentido se puede afirmar que Murakami se convierte en una herramienta del *softpower* nipón. En el año 2007 el Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón (MOFA) publicó un pequeño texto junto con la Embajada de Japón en el Reino Unido titulado *Creative Japan. Manga, Anime, Games, Art, Fashion, Food, Literature, Architecture, Design, Technology*. Por medio de este documento la diplomacia cultural de Japón, haciéndose eco del atractivo que la cultura popular contemporánea japonesa había logrado a escala internacional, se servía de distintos aspectos de la cultura contemporánea nacional para promocionar los intereses del país en la escena internacional. Este texto acompañaba a una página web, dependiente de la Embajada de Japón en el Reino Unido, con la que se pretendía promocionar la cultura contemporánea nipona:²¹⁶

«Alrededor de todo el mundo, la gente ha ido fijando su atención en la cultura contemporánea japonesa. Desde la década de 1990 ha habido una explosión de energía creativa en el campo del manga, el *anime*, los videojuegos, el arte, la arquitectura, el diseño, la literatura, la comida y la moda. Esto ha florecido en la actualidad en una cultura contemporánea japonesa cuya influencia reverbera alrededor del globo y que fascina a tanta gente, especialmente entre la generación más joven».²¹⁷

Es interesante ver cómo en este texto se recogían algunas de las ideas ya planteadas por McGray en su texto *Cool Japan*, publicado en *Foreign Office* en 2002, al cual ya se ha hecho referencia en páginas anteriores. Es importante detenerse en este texto, y en las palabras de su introducción, ya que son muy reveladoras sobre cómo el gobierno japonés articula e instrumentaliza la cultura contemporánea japonesa para sus intereses, en línea con la actitud también desarrollada por Murakami Takashi.

En el texto *Creative Japan* se resaltaba el hecho de que durante los años de recesión económica de la década de 1990, tras el estallido de la burbuja económica, el campo de la cultura popular no sólo no se vio afectado, sino que experimentó un momento de intensa creatividad, acompañado de un incremento en el consumo de dichas manifestaciones. Debido a este hecho, distintas manifestaciones de la cultura popular contemporánea de Japón habían alcanzado una mayor proyección internacional, llegando tener la capacidad de formar y proyectar una «nueva imagen de la cultura japonesa» en el ámbito internacional; una nueva imagen que se contraponía, según este texto, «a las imágenes exóticas previas de Japón como la tierra del Monte Fuji, las *geishas* y el *kabuki*».²¹⁸ Es decir, que el Ministerio de Asuntos Exteriores de Japón, en este caso a través de la Embajada de Japón en el Reino Unido, buscaba difundir una nueva imagen de lo

²¹⁶ “Creative Japan”, Embassy of Japan in the UK, último acceso 1 de julio de 2015, <http://www.uk.emb-japan.go.jp/en/creativejapan/index.html>.

²¹⁷ Ministry of Foreign Affairs, *Creative Japan. Manga, Anime, Games, Art, Fashion, Food, Literature, Architecture, Design, Technology*, Ministry of Foreign Affairs / Embassy of Japan in the UK, 2007), 3: «All over the world, people have been focusing their attention on contemporary Japanese culture. Since the 1990s there has been a burst of creative energy in the fields of manga, anime, gaming, art, architecture, design, literature, food and fashion. This has now blossomed into a Japanese contemporary culture whose influence reverberates around the globe and which fascinates so many people, particularly from amongst the younger generation».

²¹⁸ *Ibid.*, 3: «to the former exotic images of Japan as the land of Mt. Fuji, geisha and kabuki».

japonés, vinculada a la cultura contemporánea popular que, anteriormente, había desdeñado. Curiosamente, como si necesitaran justificar esta apuesta por la cultura popular o la subcultura, (que podía al fin y al cabo ser una moda, y como tal, un fenómeno temporal) explicaban cómo muchas de las manifestaciones hoy en día valoradas como expresiones de la cultura clásica japonesa, o de la alta cultura, en origen habían gozado también de un fervor popular, llegando a convertirse en modas del momento:

«la verdad es que las subculturas han surgido a menudo durante importantes períodos de la historia japonesa. A medida que maduraban, pasaron a formar una cultura compleja de muchos niveles. Por ejemplo, la ceremonia del té se convirtió en una moda en el período Azuchi-Momoyama (1568-1600), mientras que las estampas *ukiyo-e* fueron populares en el período Edo (1600-1867). Estos tesoros culturales tangibles e intangibles fueron conservados como patrimonio que, pasado a futuras generaciones, han florecido otra vez en la cultura contemporánea».²¹⁹

Son interesantes estas palabras porque revelan cómo la estrategia articulada por Murakami se asemeja a esta misma estrategia promovida por la diplomacia cultural japonesa: se busca establecer una conexión entre las manifestaciones culturales y artísticas del pasado, con expresiones culturales contemporáneas, dando a entender la existencia de un sustrato que se mantiene a lo largo de la historia de Japón: «es imposible expresar en su totalidad la magia de la cultura contemporánea japonesa, que se basa en una tradición creativa que tiene unas conexiones sin fisuras con el pasado».²²⁰

Según esta interpretación, lo verdaderamente japonés es la capacidad de absorber influencias foráneas y transformarlas en algo propio. A pesar de las innegables influencias recibidas por la cultura japonesa a lo largo de los siglos, esto no quiere decir que las manifestaciones culturales japonesas no sean «auténticamente japonesas»:

«Japón sin duda absorbió cultura del Asia continental, en época antigua y medieval. En la era moderna, Japón absorbió cultura de Occidente, y en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, particularmente de los E.E.U.U. Sin embargo, vemos nuestra cultura contemporánea no sólo como impregnada de elementos de otras culturas, sino también como interpretándolos desde una perspectiva singular, y luego remodelándolos en un estilo nuevo, y fusionándolos con algo completamente distinto. Es una cultura en la que lo viejo y lo nuevo coexisten, que apela al público general y que cualquiera puede disfrutar».²²¹

²¹⁹ *Ibid.*, 3: «the truth is that subcultures have often arisen during the significant periods in Japanese history. As they matured, they went on to form a complex multi-layered culture. For instance, the tea ceremony became fashionable in the Azuchi- Momoyama period (1568-1600), while ukiyo-e prints were popular in the Edo period (1600-1867). These tangible and intangible cultural treasures were stored up as assets which, through being passed on to subsequent generations, have blossomed again in contemporary culture».

²²⁰ *Ibid.*, 3: «it is impossible to fully convey here the magic of contemporary Japanese culture, which draws on a creative tradition with unbroken links to the past».

²²¹ *Ibid.*, 3: «Japan certainly absorbed culture from mainland Asia in ancient and mediaeval times. In modern times Japan absorbed culture from the West, and in the post-WWII era particularly from the USA. But we see our contemporary culture not only as absorbing elements from other cultures but also as interpreting them from a unique perspective, then re-shaping them into a new style and fusing them with something completely different. It is a culture in which the old and the new co-exist, one that appeals to the general population and that anyone can enjoy».

A pesar de esta apuesta por la cultura contemporánea, que se opone «a las imágenes exóticas previas de Japón como la tierra del Monte Fuji, las *geishas* y el *kabuki*», en *Creative Japan* se apuesta por estereotipos largamente establecidos sobre la cultura japonesa, tanto fuera de Japón como dentro, para apuntalar el aire de singularidad y especificidad: su vínculo con la naturaleza, una sensibilidad estética refinada, el exquisito refinamiento material, una actitud espiritual en la creación artística, la sencillez, o el perfeccionamiento técnico y la dedicación al trabajo:

«¿Y cómo es el carácter de la gente que da forma a la cultura japonesa? Crecimos rodeados de bellos escenarios naturales y paisajes, y desde la antigüedad hemos perfeccionado una aguda apreciación por la belleza. Enfocamos la creación de objetos con un amor hacia su belleza y, con una larga tradición de diligencia y dedicación, desempeñamos la tarea de la creación con una actitud inflexible: mientras que procuramos la simplicidad y la eliminación de lo superfluo, no descuidamos la atención a los más pequeños detalles. En la base de esta estrategia reside un espíritu de armonía que es evidente en nuestra filosofía de co-existencia con la naturaleza».²²²

En este texto, de todas las manifestaciones de la cultura popular contemporánea de Japón, se prestaba atención en primer lugar al manga y el *anime*, que eran presentados como un «fenómeno global». En este texto se hacía una breve presentación sobre la historia del manga y el *anime*, poniendo el foco sobre muchas de las cuestiones apuntadas por Murakami Takashi en su exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture* y, entre otros aspectos la importancia de la cultura *otaku* y la estética *kawaii*, lo que evidencia el impacto de las ideas propugnadas por el artista. Pero sobre todo se trataba de poner énfasis en cómo esta cultura, vinculada de una forma muy específica a Japón, había logrado alcanzar un interés y éxito global, lo que era interpretado, desde un prisma muy optimista, como una importante capacidad de Japón, no sólo de ejercer influencia en la cultura mundial (y, consecuentemente, en la economía y la política), sino incluso de imponer un lenguaje. Se podían leer en este texto frases como: «la cultura pop que está emergiendo de Japón parece estar cambiando los modos en los que los humanos se entretienen y comunican a escala global. Se está convirtiendo en una cultura global común».²²³ O: «nos encontramos en la actualidad siendo testigos de la transformación de la cultura pop japonesa en la siguiente generación de cultura de masas global. Los defensores de la cultura pop japonesa serán niños y jóvenes de todo el mundo».²²⁴

²²² *Ibid.*, 3: «And what about the character of the people who give form to Japanese culture? We were brought up surrounded by beautiful natural scenery and landscapes and from olden times have honed a sharp appreciation of beauty. We approach the creation of objects with a love for their beauty and, with a long tradition of diligence and dedication, go about the task of creation with an uncompromising stance: while striving for simplicity and the eradication of the superfluous, we do not neglect attention to the tiniest detail. At the root of this approach lies a spirit of harmony which is evident in our philosophy of co-existence with nature».

²²³ *Ibid.*, 7: «pop culture emanating from Japan appears to be changing the ways in which humans entertain themselves and communicate on a global scale. It is effectively becoming a common global culture».

²²⁴ *Ibid.*, 7: «We are now witnessing a transformation of Japanese pop culture into the next generation of global mass culture. The supporters of Japanese pop culture will be children and young people from all over the world».

Después del manga y el *anime*, el siguiente apartado de *Creative Japan* estaba dedicado precisamente al arte contemporáneo del que se destacaba el hecho de que la valoración extranjera sobre el arte japonés había cambiado: desde una inicial valoración exclusiva del arte tradicional, en la actualidad se había incrementado el interés por el arte contemporáneo de este país. Dentro de este clima de revalorización, se destacaba por supuesto la figura de Murakami. De él se resaltaba su definición del concepto *Superflat*, además del impacto que había logrado en la escena internacional del arte, tanto en Estados Unidos como en Europa, con este movimiento. Sin embargo, se incidía también en el hecho de que la escena artística contemporánea japonesa no se reducía tan solo al Pop, sino que había un amplio número de artistas trabajando en distintas tendencias de los que, sin embargo, tan solo se nombraba a un grupo muy reducido: Miyajima Tatsuo, Morimura Yasumasa, Sugimoto Hiroshi, Senju Hiroshi, Nara Yoshitomo y, por supuesto, Murakami Takashi.²²⁵

Vemos por tanto cómo la proyección que ha logrado este artista es utilizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores japonés como parte de sus estrategias de poder blando, y en el contexto de la revalorización de la cultura contemporánea popular, para promocionar una determinada imagen de Japón por medio de su cultura, que finalmente beneficie los intereses económicos y políticos de la nación en el escenario internacional. La cultura contemporánea popular, y la figura del artista Murakami por su forma de apropiación de dicha cultura y su enorme proyección internacional, son vistos como herramientas por las que Japón puede tener un mayor impacto, o incluso determinar, aspectos de las relaciones internacionales.

El último apartado del texto *Creative Japan* se centraba en la tecnología. En este aspecto Japón se presentaba como liderando los avances tecnológicos para avanzar en las últimas grandes fronteras de la humanidad: el espacio y el fondo marino; además, de desarrollar tecnologías que tuvieran un impacto positivo en el medio ambiente. Después de analizar la cultura (cultura popular, arte, literatura, arquitectura, diseño, gastronomía y moda) ofrecían el aspecto por el que Japón siempre ha gozado de un importante reconocimiento y valoración internacional, por sus impresionantes avances tecnológicos: «“Hecho en Japón” denota precisión y tecnología puntera».²²⁶ Por lo tanto, Japón, que había sido valorada principalmente como proveedora de tecnología, ahora buscaba presentarse también como una nación dotada de una enorme creatividad en el campo de la cultura contemporánea. Cultura y tecnología de la mano para ofrecer una imagen positiva de la nación en el escenario internacional.

Este uso de la figura de Murakami Takashi continuó en un acontecimiento cultural organizado por la Agencia para Asuntos Culturales de Japón, llamado Foro Cultural Mundial (World Cultural Forum), en su edición del año 2007. El lema de estos foros, que comenzaron a

²²⁵ *Ibid.*, 8.

²²⁶ *Ibid.*, 15: «“Made in Japan” denotes precision, and leading-edge technology».

realizarse en el año 2003, es «Extendiendo el “poder de la cultura” desde Japón».²²⁷ El objetivo de este foro es ofrecer una plataforma para que individuos que han logrado importantes hitos artísticos y culturales de distintas partes del mundo puedan intercambiar información y opiniones sobre cuestiones culturales.²²⁸ El objetivo final era revitalizar el poder de la cultura para revitalizar la sociedad japonesa.²²⁹ Murakami fue invitado a participar en este foro y a ofrecer una de las conferencias inaugurales. Tal como recogía el informe de dicho foro, Murakami fue invitado por su trabajo que ofrecía:

«una interpretación singular del arte contemporáneo japonés, las obras de arte pop de Murakami Takashi, basadas en la animación y la subcultura japonesa, han recibido una enorme aclamación tanto en Japón como en el extranjero. Ha participado en una extensa variedad de producciones artísticas incluyendo colaboraciones con Louis Vuitton y Roppongi Hills, proyectos con jóvenes artistas, y la organización del evento artístico GEISAI. La exposición retrospectiva ©Murakami viajará a cuatro ciudades internacionales, inaugurándose en octubre de 2007 en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles».²³⁰

La conferencia ofrecida por Murakami se titulaba *¡Exportad la cultura Superflat!*, en la que como parte de su presentación incluyó la proyección de su corto animado *Superflat Monogram*, realizado dentro del proyecto de colaboración del artista con la marca Louis Vuitton, y realizado por el director de cine Mamoru Hosoda. El objetivo de esta película, encargada por la marca de lujo francesa, según palabras de Murakami era ampliar el espectro de compradores potenciales de la firma LV para incluir a edades más jóvenes. Según Murakami:

«para las marcas de lujo, y especialmente para Louis Vuitton, los consumidores japoneses son responsables de hasta un sesenta por ciento de las ventas globales. El concepto de producción para este proyecto era la creación de un nuevo mercado en Japón. A pesar de que incluso las chicas de instituto en Japón hoy en día llevan bolsos Louis Vuitton, hice esta animación con el objetivo de que grupos de edad más jóvenes pudieran convertirse también en un objetivo potencial».²³¹

²²⁷ “World Cultural Forum 2007”. Agency of Cultural Affairs. Último acceso 3 de abril de 2015. http://www.bunka.go.jp/culturalforum/english/kako/2008_06.html: «Spreading the “Power Culture” from Japan».

²²⁸ Agency for Cultural Affairs, “World Cultural Forum 2007. Agency for Cultural Affairs” (Agency for Cultural Affairs, 2007), 3. Último acceso 3 de abril de 2015: http://www.bunka.go.jp/culturalforum/english/kako/2008_06.html.

²²⁹ Nur Yalman, Murakami Takashi y Tamotsu Aoki, “Trilogies. ‘Global Spread of Japanese Culture’” by Agency for Cultural Affairs, 28–48. Agency for Cultural Affairs, 2007, 28.

²³⁰ Agency for Cultural Affairs. “World Cultural Forum 2007. Agency for Cultural Affairs.” Agency for Cultural Affairs, 2007, 7: Offering a unique interpretation of Japanese contemporary art, MURAKAMI Takashi's pop artworks, based on Japanese animation and subculture, have received tremendous acclaim both within Japan and overseas. He has participated in an extensive array of artistic productions including collaborations with Louis Vuitton and Roppongi Hills, productions with young artists, and the organization of the art event GEISAI. The retrospective exhibition ©MURAKAMI will travel to four cities worldwide, opening in October 2007 at the Los Angeles Museum of Contemporary Art.

²³¹ Murakami, Takashi. “Export Superflat Culture!” In *World Cultural Forum 2007. Agency for Cultural Affairs*, by Agency for Cultural Affairs, 21–27. Agency for Cultural Affairs, 2007, 21 : «For luxury brands, but especially for Louis Vuitton, Japanese consumers are responsible for about sixty-percent of global sales. The production concept for this project was the creation of a new market in Japan. Although even high-school girls in Japan nowadays carry Louis Vuitton bags, I made this animation in the hope that younger age groups could also become a target market».

Además, quería investigar los modos en los que el *anime* (como producto cultural pop japonés) podía ser empleado con fines de promoción del sector de la moda occidental de gama alta. Al final, en una mesa redonda que siguió a la conferencia, se destacaba esta colaboración como un ejemplo de cómo una empresa occidental estaba empleado a un artista japonés (su creatividad y su imaginación), y una estética claramente vinculada a aspectos específicos de la cultura japonesa, para apelar al gusto del mercado occidental de todas las edades. Es decir, desde Occidente se estaba instrumentalizando y capitalizando un aspecto de la cultura japonesa.²³² Sin embargo, lo que no se mencionaba es que, en el sentido inverso, Murakami también estaba instrumentalizando un icono de la cultura de consumo occidental, la marca Louis Vuitton, para sus propios intereses, ya que indudablemente el impacto (mediático y comercial) que tuvo esta colaboración tuvo también un impacto en la revalorización (económica) de sus obras y en su reconocimiento en la escena internacional del arte. Al final, según las propias palabras de Murakami, su video no consiguió que un gran número de niños quisieran tener un producto LV, pero sin duda, su colaboración con la casa francesa sí que tuvo un impacto muy importante sobre las ventas globales de la marca de lujo.

Murakami reflexionaba sobre su proyecto *Superflat*, ofreciendo un resumen de sus actividades y tratando de explicar cuáles habían sido sus intenciones hasta ese momento en el mundo del arte. El artista definía así su proyecto *Superflat*:

«es mi propia investigación acerca del origen del valor cultural de la sociedad japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Elementos de la cultura japonesa que parecen ordinarios para la gente japonesa, o las cosas que compramos en las tiendas de conveniencia, pueden convertirse en preciadas joyas en el momento en que son llevadas a otro país».²³³

Es muy interesante esta afirmación pronunciada por Murakami en dicha conferencia, ya que recuerda al discurso del orientalismo y el exotismo: «cualquier objeto, cualquier persona, puede llegar a convertirse en “exótica” ya que, en el fondo, para el otro, para el diferente, todos somos “exóticos” y podemos acabar viendo el cuenco corriente en el que comemos diariamente tratado como una rareza prodigiosa».²³⁴

Es decir, uno de los aspectos sobre los que Murakami quiere reflexionar (y sacar provecho) es precisamente relativo a cómo las manifestaciones culturales, o los objetos de la vida cotidiana, sacados de contexto pueden adquirir significados muy distintos al de la cultura de origen. Murakami se centra en analizar cómo la cultura contemporánea de Japón, el mundo del *anime* y el manga, los *otaku*, la estética *kawaii*, etc., tan comunes y presentes en Japón, pueden

²³² Yalman, Murakami, y Aoki. “Trilogies”, 36.

²³³ Murakami, “Export Superflat Culture!”, 21-22: «is my own investigation into that source of cultural value from post-World War II Japanese society. Elements of Japanese culture that seem ordinary to Japanese people, or the things that we buy in convenience stores, might become as precious as jewels the moment they are taken to another country»

²³⁴ Diego Otero, *Quedarse Sin Lo “exótico”*, 18.

adquirir significados completamente distintos a los que tienen en origen. Por lo tanto, ante la posible interpretación orientalista y exotista de estas manifestaciones culturales, lo que propone el artista es influir y tener un papel activo en el modo en que pueden ser valoradas o interpretadas. Por tanto, con su proyecto *Superflat* Murakami se propuso, tal como expresaba en esta conferencia, explicar y facilitar la comprensión de la cultura japonesa y del Japón contemporáneo a un público occidental (centrado principalmente en el norteamericano, según sus palabras). Por medio de las tres exposiciones comisariadas por él, y de los dos catálogos bilingües publicados: «Estoy usando el concepto “*Superflat*” para explicar reiteradamente sobre nuestra cultura los puntos buenos, los puntos malos, y los puntos que son considerados malos pero que puede que sean buenos».²³⁵

El artista exponía que, según su concepción, para que el arte tenga éxito debe producir una sensación de agitación en el espectador. Para explicar esta idea presentaba una frase “¡El arte es emoción!” (“Art is excitement!”) que, modificada, remitía a la famosa frase de Okamoto Tarô “El arte es explosión”. En este sentido se deben entender muchas de las acciones desarrolladas por Murakami para la presentación y promoción de su obra:

«al conectar lo elevado y lo bajo, y al provocar una especie de controversia, y al depositar a la gente más en el crisol de la emoción, creo que estoy guiando a la gente a preguntarse cuestiones fundamentales como “¿qué estoy disfrutando exactamente?” y “¿desde qué perspectiva estoy interpretando la cultura?”».²³⁶

Por lo tanto, la inclusión de una tienda Louis Vuitton en una exposición, las fiestas inaugurales de sus exposiciones en las que acuden famosos de todo tipo, o la realización de una ceremonia de té en las salas de una galería de arte contemporáneo, son ejemplos de acciones por medio de las cuales el artista busca propiciar una cierta anticipación, controversia o excitación que tenga un impacto en la valorización de su obra.

Otro aspecto que destacaba Murakami en esta conferencia daba importancia al reconocimiento que había logrado adquirir en Occidente, en el que según el artista seguían vigentes discursos de centro y periferia: «Yo, Takashi Murakami, soy japonés, y para una persona japonesa ser objeto de una gran exposición individual en Estados Unidos no es una hazaña pequeña, porque el mundo del arte norteamericano es todavía muy blanco».²³⁷

Murakami explicaba también, en el contexto de esta conferencia, una de sus temáticas más recientes: las pinturas sobre el monje budista Daruma:

«en Japón, un Daruma es un amuleto de la buena suerte al que, en formato

²³⁵ Murakami, “Export Superflat Culture!” 25: «I am using the “Superflat” concepts to repeatedly explain our culture’s good points, bad points, and the points that are considered bad but just might be good».

²³⁶ *Ibid.*, 23: «by continuously connecting high and low, and by stirring up a kind of controversy and dropping people more in the melting pot of excitement, I believe I am guiding people to question such fundamental things as “what exactly I am enjoying?” and “from what perspective am I interpreting culture?”»

²³⁷ *Ibid.*, 22: «I, Takashi Murakami, am Japanese, and for this Japanese person to have a large individual exhibition in America is no small feat in itself, because the American art world is still very white-centric»

pequeño o grande, se le suelen pintar los ojos durante las elecciones y otros momentos. Sin embargo, el Daruma original [Bodhidharma] fue un monje asceta que perdió tanto sus brazos como sus piernas cuando se desprendieron al finalizar sus prácticas ascéticas. La sangre emanó de sus heridas y, por esta razón, todo el cuerpo del muñeco es de un rojo brillante. Aprendí esta leyenda muy recientemente. Una persona que fue capaz de alcanzar un espíritu libre después de unos sufrimientos físicos muy duros es ahora un simple objeto ceremonial, un personaje mono al que se le pintan los ojos durante las elecciones. ¿Cuál es este tipo de actividad japonesa que “¿transforma algo en un personaje?”. Recientemente, un tema principal en mi obra ha sido cuestionarse la motivación por la cual la fuerza de la religión y la filosofía son transmitidos a personajes, que ha sido un tema muy bien recibido en las sociedades occidentales».²³⁸

Además de la conferencia dictada por Murakami, el artista participó en una mesa redonda en la que se abordaron distintos temas relacionados con el papel que Japón ha desempeñado en la escena global. Para Murakami, una de las contribuciones de Japón en este sentido había sido el ser una influencia en distintos momentos para Occidente, incluso representando una fuerza renovadora. Sin embargo, Murakami no se sentía cómodo con este papel de fuente de inspiración que, indudablemente, representaba un papel pasivo sujeto a los intereses de Occidente, es decir, del centro.

«la sociedad occidental codifica todo lo que puede en reglas y después modela estas reglas en forma de oportunidades de negocio. Siempre soy consciente de esto a un nivel fundamental cuando creo mis obras de arte. No estoy satisfecho con que nuestra cultura japonesa sea usada exclusivamente como una fuente de información. Debemos reexaminar nuestro patrimonio cultural y crear oportunidades para que sea reutilizado y desarrollado en comercio verdadero. Si no lo hacemos, la cultura japonesa tan sólo existirá como una cultura fuente, simplemente proporcionando una especie de nutrientes para el mundo (...) Durante mucho tiempo he sentido insatisfacción con esta posición de fuente».²³⁹

Uno de los defectos que Murakami percibía de su propia cultura era una cierta incapacidad para no valorar los distintos niveles de producción cultural y detectar el potencial que tienen para influir y evolucionar en otras culturas, creando productos e identidades híbridas,

²³⁸ *Ibid.*, 26: «in Japan, a Daruma is a good luck charm that, in small and large versions, has its eyes painted in during elections and other times. However, the original Daruma [Bodhidharma] was an ascetic monk who lost both of his arms and legs when they were torn away at the end of his ascetic practices. Blood gushed from his wounds, and, for this reason, the entire body of the doll is bright red. I just learned this lore very recently. A person who was able to achieve a freed spirit after very cruel physical suffering is now just an object of ceremony, a cute character with its eyes painted in during elections. What is this kind of Japanese activity that "transforms something into a character?" Recently, a major theme in my work has been questioning the motivation for transmitting the forces of religion and philosophy into characters, which is a theme that has been very well received by Western societies».

²³⁹ *Ibid.*, 35: «(...) Western society codifies all it can into rules and then shapes these rules into business opportunities. I am always conscious of this at a fundamental level when creating my art. I am not satisfied with our Japanese culture being used solely as an information source. We must reexamine our cultural assets and create opportunities for them to be reused and developed into real commerce. If we fail to do so, Japanese culture will truly only exist as a source culture, merely providing a kind of nourishment to the world (...). I have long felt dissatisfaction with the limitations of the source position».

capaces de crear nuevas culturas.²⁴⁰

Hacia finales de la década de 2000, concluido su proyecto *Superflat* y con el reconocimiento que una gran retrospectiva de su obra en importantes museos internacionales le confería, Murakami era ya quizá el artista japonés más reconocido a escala internacional. Su estructura empresarial Kaikai Kiki le permite tener un nivel de producción y unos cauces de difusión impensables para un artista que trabaje en solitario. Por medio de su utilización de las cuestiones identitarias, la relación de dependencia con Occidente, la historia japonesa reciente, así como sus referencias a la historia del arte japonés y occidental, el artista japonés consiguió que su obra fuera insertada en el desarrollo de una Historia del Arte que desde Occidente es entendida como universal, pero que continúa siendo determinada por los dictámenes centro-periferia, en los que lo occidental siguen siendo lo normativo.

Quizá un ejemplo interesante de esta cuestión es la inclusión de Murakami dentro de la colección *Art Now*, unas publicaciones de la prestigiosa editorial Taschen, en la que se pretende mostrar una selección de los artistas contemporáneos más relevantes del momento. Durante la década de 2000 hubo tres ediciones de esta publicación, publicados en 2002, 2005 y 2008. En las tres, Murakami logra un hueco en la amplia lista de artistas internacionales, seleccionados. Esta publicación era la continuación de otro libro publicado por la misma editorial, titulado *Art at the Turn of the Millenium*, que ofrecía una panorámica de la escena artística internacional a finales del siglo XX.²⁴¹ En este libro consistía en la selección de 137 artistas en la que Murakami, todavía un artista emergente, no fue incluido. Los dos únicos artistas japoneses que fueron seleccionados fueron Nobuyoshi Araki y Mori Mariko. En el año 2002, ahora bajo el título de *Art Now*, y con el subtítulo *137 artistas al comienzo del siglo XXI*, Taschen volvía a publicar su visión del arte contemporáneo más reciente, destacando a un amplio número de artistas que, en su gran mayoría, eran de origen occidental.²⁴² De los 137 artistas seleccionados tan sólo 27 eran de origen no-occidental, y entre ellos, tan sólo fueron seleccionados cuatro artistas japoneses: Mori Mariko, Nara Yoshitomo, Sone Yutaka y Murakami Takashi. Por estas fechas, Murakami se encontraba inmerso en su proyecto *Superflat*, con sus dos exposiciones *Superflat* y *Coloriage/Kaikai Kiki*. El impacto y trascendencia que habían tenido estos dos proyectos probablemente contribuyeron a que Murakami fuera incluido en esta selección de artistas internacionales, con un claro dominio occidental.

En el año 2005 de nuevo se publicó otra selección de artistas, en este caso 136, bajo el título *Art Now. Vol 2*.²⁴³ De nuevo, el grueso de artistas seguía teniendo un marcado carácter

²⁴⁰ *Ibid.*, 35

²⁴¹ Burkhard Riemschneider y Uta Grosenick, eds., *Art at the Turn of the Millenium* (Köln: Taschen, 1999).

²⁴² Grosenick y Riemschneider, *Art Now*.

²⁴³ Grosenick, *Art Now. Vol 2*.

euro-americano, con tan solo 27 artistas de distinta procedencia. Entre ellos 6 artistas japoneses: Murakami Takashi junto con Miyake Shintaro, Mori Mariko, Nara Yoshitomo, Jun Nguyen-Hatsushiba y Motohiko Odani. Es interesante ver cómo en el año 2005, cuando se celebró la última entrega del proyecto *Superflat*, el número de artistas japoneses incluidos en esta lista aumentó. Sin embargo, ninguno de los artistas vinculados a Murakami por medio de su empresa Kaikai Kiki lograron un hueco.

En el año 2008 se publica *Art Now. Vol 3*,²⁴⁴ en donde, de nuevo, tan sólo 22 artistas de un origen no-occidental fueron considerados dignos de formar parte de esta lista. En este caso, los artistas japoneses han quedado reducidos a uno: Murakami Takashi, frente a una importante presencia de artistas chinos (Ai Wei Wei, Cai Guo-Qiang, Huang Yong Ping, Xu Zhen y Yang Fudong).

En la publicación del 2002, Murakami es presentado, por su fusión de distintos elementos tanto japoneses como occidentales, dentro del discurso de lo híbrido. Además, vemos cómo se resalta su relación no sólo con Warhol, sino también con Koons. Se resaltaba la importancia de las cuestiones identitarias en su obra, enraizadas en la relación entre Japón y Occidente, así como sus reflexión y crítica sobre la sociedad japonesa contemporánea, y se situaban todas estas cuestiones en la capacidad de Japón de crear manifestaciones culturales propias y originales basadas en la influencia extranjera:

«Aunque el universo artístico abigarrado de Murakami produce un efecto tan superficial como el mundo pop de símbolos y mercancías, sus percepciones sobre la cultura y la identidad de la sociedad japonesa desempeñan un importante papel en el sistema de la producción artística nacional. Encarnan traumas, esperanzas y visiones desarrolladas a partir de la occidentalización de la cultura japonesa y pretenden cambiar el estatus y la percepción del arte contemporáneo en Japón. Por un lado, estos deseos podrían parecer infantiles, pero por el otro reflexionan sobre el status quo posmoderno de la cultura americana de un modo muy maduro. Son obras decorativas y esquizofrénicas, y a la vez utilizan su contenido para poner de relieve la originalidad del arte japonés».²⁴⁵

En el texto de la publicación de 2005, sin embargo, el peso ya se pone por completo en la unión entre arte y negocio, cuya más clara manifestación es la empresa Kaikai Kiki. De nuevo, la dependencia de Murakami con Warhol:

«(...) un ejército de trabajadores, contables y directivos supervisa la fabricación en masa de camisetas Murakami, juguetes, pegatinas y alfombrillas para ratón, que se han sumado a la línea de producción de pinturas, esculturas, vídeos e instalaciones. A diferencia de la creativa e informal Factory de Warhol, la homónima de Murakami forma parte de una auténtica empresa comercial, la corporación Kaikai Kiki, donde está siendo reinventado el pop art bajo la bandera de lo “superplano”».²⁴⁶

²⁴⁴ Holzwarth, *Art Now. Vol 3*.

²⁴⁵ Grosenick y Riemschneider, *Art Now*, 320.

²⁴⁶ Grosenick, *Art Now. Vol 2*, 320.

Finalmente, en el texto de 2008 se resaltaba la idea de marca, en la que se había convertido la producción de Murakami, y la habilidad del artista para, por medio de esta estrategia de branding, lograr perpetuarse a distintos niveles. Se resaltaba por tanto la relación de la obra de Murakami con el *marketing*, la moda y el consumismo, y con una unión de bellas artes y el mundo comercial, asumida y desarrollada por el artista japonés de una forma clara y sin complejos.

«Al contrario de la idea romantizada del artista solitario, Murakami controla firmemente su propia imagen o “marca”. Supervisa una empresa de pleno derecho, la compañía Kaikai Kiki, que opera en parte como un colectivo de artistas y en parte como una línea de ensamblaje industrial para producir la gama completa de su producción artística, desde esculturas y pinturas a llaveros, juguetes y camisetas. (...) Las invenciones de Murakami son en la actualidad tan ampliamente reconocidas que se han convertido en exitosos recursos promocionales de auto-perpetuación para la marca Murakami».²⁴⁷

En la interpretación ofrecida sobre las creaciones de Murakami en estas tres publicaciones, queda reflejado la evolución de las propuestas de Murakami: desde su vinculación con el hibridismo cultural y el arte identitario, hacia su evolución hacia la vinculación del arte y el consumo, para finalmente convertirse en una marca de alcance internacional. No se aprecia aquí, sin embargo, en estas presentaciones una interpretación negativa del abrazo del mundo del consumo y la marca en que se ha convertido sin reparo alguno la obra del artista japonés.

²⁴⁷ Holzwarth, *Art Now. Vol 3.*, 328: «Contrary to the romanticized idea of the solitary artist, Murakami is firmly in control of his own image or “brand”. He oversees a fully-fledged enterprise, the Kaikai Kiki company, which operates partly as an artist’s collective and partly as an industrial assembly line to produce the full gamut of artistic output, from sculptures and paintings to key rings, toys and T-shirts. (...) Murakami’s inventions are now so widely recognized that they have become succesful self-perpetuating promotional devices for the Murakami brand».

CONCLUSIONES

Durante la primera mitad de la década de 2000, en tan sólo cinco años, Murakami Takashi ideó y puso en práctica su proyecto *Superflat*, lo que le permitió ascender con rapidez en la escena internacional del arte, y convertirse en uno de los artistas japoneses más reputados, hasta el punto de que durante un tiempo pareciera que «arte japonés contemporáneo» fuera sinónimo de «Murakami» o «*Superflat*». Como consecuencia de su estrategia, el artista fue objeto de una importante exposición retrospectiva de su obra, que pudo verse en distintos países, entre ellos España, entre 2007 y 2009. Indudablemente para un artista vivo ser objeto de una gran retrospectiva en el momento de máxima plenitud de su carrera era un síntoma evidente de haber alcanzado el máximo de los reconocimientos en la escena del arte internacional. No sólo eso, sino que además algunas de sus obras habían entrado a formar parte de importantes colecciones privadas y de instituciones prestigiosas como el Museo de Arte Moderno de Nueva York.²⁴⁸ Murakami había logrado imponer su movimiento como la tendencia más representativa del arte japonés contemporáneo, consiguiendo que, al menos por un tiempo, este movimiento de la periferia artística se situara en el centro del discurso artístico; y, sin embargo, el artista japonés es en realidad tan sólo el representante de una determinada tendencia de la cultura contemporánea japonesa y no de la totalidad de las manifestaciones artísticas que se desarrollan en Japón.

A partir de su exposición ©*Murakami*, el artista ha sido objeto de exposiciones similares que han sido vistas en distintos países. Exposiciones que son altamente valoradas por los defensores de Murakami, pero que también son objeto de duras críticas. Ejemplos de estas exposiciones son: *Murakami Versailles*, mostrada en el Palacio de Versalles; *Takashi Murakami*, organizada por el Centro de Arte Pinchuk en Kiev; *Ego*, expuesta en el Emirato de Catar; o *Takashi Murakami in Superflat Wonderland*, en el Museo Samsung de Arte, de Seúl.²⁴⁹ En realidad, estas exposiciones actúan casi como nuevas retrospectivas, muy similares a ©*Murakami*, ya que, junto a obras de nueva creación, se muestran una selección de obras anteriores, entre ellas las más emblemáticas del artista japonés. El sistema de producción y los métodos de trabajo de Kaikai Kiki le permiten poder hacer frente a este tipo de grandes exposiciones.

Sin embargo, el imperio de *kawaii*, *otaku* y de lo *superflat* en el arte, tal y como Murakami se había esforzado en imponer, comenzó a ser cuestionado por las mismas fechas en que el artista

²⁴⁸ Otras instituciones que albergan obras de Murakami en sus colecciones son: Museum of Contemporary Art Los Angeles; Museum of Fine Arts Boston; San Francisco Museum of Modern Art; Walker Art Centre, Minneapolis; Brooklyn Museum of Art; Bard College Center for Curatorial Studies Museum, Annandale-on-Hudson, N.Y.; Queensland Museum, Brisbane; 21 Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.

²⁴⁹ *Murakami Versailles*, Chateau de Versailles (14 de septiembre - 12 de diciembre, 2010); *Takashi Murakami*, Pinchuk Art Centre, Kiev (30 de octubre, 2010 - 9 de enero de 2011); *Ego* en la QM Gallery, Al Riwaq, Doha (9 de febrero - 24 de junio, 2012); *Takashi Murakami in Superflat Wonderland*, Plateau, Samsung Museum of Art, Seúl (4 de julio - 8 de diciembre, 2013).

parecía haber alcanzado los máximos reconocimientos. Uno de los síntomas de que lo *superflat* estaba comenzando a ser cuestionado lo representa la exposición *Bye Bye Kitty. Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*, que fue organizada por la Japan Society de Nueva York, en el año 2011.²⁵⁰ Esta exposición es verdaderamente interesante, ya que fue organizada por la misma institución en la que tan solo seis años antes Murakami había mostrado la última fase de su proyecto *Superflat*: la exposición *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*. El título es muy revelador de las intenciones de esta muestra: exponer la obra de jóvenes artistas japoneses que estaban cuestionando mediante sus obras «el largo romance de su país con la estética *kawaii* (lo mono), forjando mundos conceptuales y estéticos nuevos».²⁵¹ David Elliot, el comisario, cuestionaba precisamente el hecho de que la proyección que Murakami había logrado en Occidente hubiera reducido la percepción que se tenía del arte contemporáneo japonés a lo *superflat*, y en especial a la estética y la cultura *kawaii*. Murakami, en su proyecto *Superflat*, había tratado de presentarse como mediador cultural y tratar de ofrecer una explicación de la cultura, la sociedad, la historia, etc. del Japón contemporáneo, fácil de entender para un público occidental y, sin embargo, lo que había hecho era ofrecer una visión reduccionista:

«al caminar por una cuerda floja entre los extremos de lo comercial y lo infantil, su obra encaja en una estética y una trayectoria que son familiares al mercado del arte; esto, sin duda alguna, explica en gran medida su popularidad entre los coleccionistas occidentales. Sin embargo, hay otros muchos enfoques estéticos y críticos a la creación artística dentro de Japón que se ven afectados por la misma historia, contexto social, y presiones, pero que adoptan una dirección diferente, más explícitamente crítica».²⁵²

El proyecto *Superflat*, más allá de lograr hacer más accesible el arte contemporáneo japonés para un público occidental, había presentado una visión sesgada de este, y lo que realmente había logrado era el encumbramiento de Murakami como cabeza visible de dicho movimiento.

Tras el análisis realizado a la trayectoria artística de Murakami desde el inicio de su carrera artística hasta el final de la década de 2000, se puede afirmar que el proyecto *Superflat* como estrategia de proyección internacional del artista que facilitara su presencia en la escena del arte internacional fue un rotundo éxito. Gracias a dicha estrategia Murakami logró alcanzar una proyección a escala mundial. Testimonio de esto son las múltiples exposiciones en distintos

²⁵⁰ Japan Society Gallery, Nueva York: 18 de marzo – 12 de junio de 2011. Comisariada por David Elliot. Los artistas participantes fueron: Makoto Aida, Ikeda Manabu, Kashiki Tomoko, Kawachi Rinko, Kôjin Haruka, Machida Kumi, Nara Yoshitomo, Nawa Kohei, Odani Motohiko, Sawa Hiraki, Shiota Chiharu, Shioyasu Tomoko, Tenmyouya, Akira Yamaguchi, Yanagi Miwa y Yoneda Tomoko.

²⁵¹ Sakurai Motoatsu, "Foreword", en *Bye Bye Kitty. Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art* por David Elliot (New York: Japan Society; New Haven: Yale University Press, 2011), vii.

²⁵² David Elliot, "Bye Bye Kitty...", en *Bye Bye Kitty. Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art* por David Elliot (New York: Japan Society; New Haven: Yale University Press, 2011), 7: «By treading a tightrope between the extremes of commerce and childishness, his work fits into an aesthetic and a trajectory that are familiar to the art market; this, no doubt, accounts for much of its popularity among Western collectors. Yet there are many other aesthetic and critical approaches to making art inside Japan that are affected by the same history, social context, and pressures but take a different, more explicitly critical, tack».

países, tanto individuales como colectivas, en las que ha participado el artista. Algunas de gran relevancia, otras menores, pero que indican cómo Murakami se convirtió, especialmente hacia mediados de la década de 2000, en una figura muy ubicua en la escena internacional del arte, y probablemente en el artista japonés más valorado hasta la fecha. Recogiendo de nuevo las palabras de un crítico: «está aquí, está allí, está en todas partes».²⁵³ No sólo en el mundo del arte, sino extendiendo su proyección hacia otros ámbitos. Quizá una evidencia de este hecho sea, por ejemplo, que el artista fuera invitado a participar con sus diseños en el desfile del Día de Acción de Gracias de Nueva York, organizado por los grandes almacenes Macy's, en noviembre de 2010, o que el artista fuera invitado a diseñar dos *doodles* para la empresa Google. Los *doodles* son pequeños diseños que aparecen en la página principal de este buscador de Internet, por lo que tienen una proyección a escala mundial inmediata. Cada día aparece uno distinto y suelen conmemorar festividades, aniversarios de hechos importantes o personas de relevancia. Los diseños de Murakami aparecieron el 21 de junio de 2011 para conmemorar el solsticio de verano en el Hemisferio Norte y el solsticio de invierno en el Hemisferio Sur.

Tras el análisis detallado de su trayectoria artística se puede afirmar que en la configuración de su proyecto *Superflat* Murakami empleó la identidad como uno de los pilares que articulaban dicha estrategia. Murakami fue muy consciente, desde fechas muy tempranas, de que para triunfar en la escena internacional del arte debía adecuar su arte a las imposiciones occidentales, que son las que siguen rigiendo el mundo del arte, a pesar de que el arte de las llamadas periferias o de las minorías haya sido reivindicado, y haya ido adquiriendo más visibilidad y reconocimiento en estas últimas décadas. La obra inicial de Murakami, realizada con anterioridad a su primera estancia en Nueva York (por ejemplo *Randoseru Project*, *Sea Breeze*, *Polyrhythm*, etc.), a pesar de que contenían una importante carga de referencias y significados vinculados a la cultura, la historia, la sociedad etc. del Japón contemporáneo, estéticamente eran obras de arte que no desprendían un aire de japonesidad, y probablemente para un público no familiarizado con la historia de Japón resultarían difíciles de desentrañar y de vincular con la concepción que, desde Occidente, se tenía fijada sobre el arte y la estética japonesa. Murakami se percató de que, sin reforzar en sus creaciones ese aire de japonesidad, sería más difícil situar sus obras en la escena internacional del arte. Es decir, en sus obras había una ausencia del «aroma cultural» japonés, según el término empleado por Iwabuchi Koichi. Tras ser consciente de este hecho, a partir de mediados de la década de 1990, Murakami comenzó a crear obras en las que, estéticamente, esa vinculación se podía establecer de un modo claro. Por un lado referencias a la cultura contemporánea popular de Japón, dos de cuyas manifestaciones, el manga y el *anime*, comenzaban a gozar de mayor proyección en Occidente y que estéticamente podían relacionarse con Japón. Por otro lado, referencias a la historia del arte japonés, especialmente aquel que en el

²⁵³ Cotter, "Carving a Pop Niche".

imaginario colectivo occidental ocupaba un lugar importante. En este sentido, la estrategia de Murakami no era novedosa, sino que se sitúa en línea con muchos otros artistas de su país que se enfrentaron al mismo dilema al iniciar su proyección internacional, tal como ha quedado reflejado en la primera parte de esta tesis. Frente a este dilema, Murakami al igual que otros de sus compatriotas, optó por la japonsización de su obra.

Por otro lado, esta táctica de japonsización no es el único componente de su estrategia. Murakami, gran conocedor de los mecanismos del mundo del arte y de la historia del arte occidental, incorporó desde muy temprano, tanto en sus obras como en su discurso, referencias constantes a artistas o movimientos de la historia del arte occidental. Así, en cierto modo, rebajaba el aire de japonsidad previamente mencionado, presentando obras que podían encajar con facilidad en el devenir de la historia del arte internacional. Quizá la referencia más clara y evidente sea la de Andy Warhol. Murakami ha jugado estratégicamente con esta vinculación como un mecanismo para que sus obras fueran en cierto modo más familiares en el contexto occidental. Esta fusión de «japonsidad» y «occidentalización» tienen como resultado la creación de obras de un marcado carácter híbrido que resultan, a ojos de un público occidental, exóticamente familiares o familiarmente exóticas. En este sentido la obra de Murakami se relaciona con el discurso de lo híbrido, lo que en algunas ocasiones ha sido valorado de forma positiva o negativa.

Por lo tanto Murakami se revela como un máximo conocedor no sólo de la historia del arte occidental y japonesa, sino también de los mecanismos del mundo del arte, y los sabe emplear en su propio beneficio: el arte como espectáculo y el arte como negocio lo vinculan con algunos artistas como Jeff Koons o Damien Hirst, aspectos que son los que provocan las críticas más duras hacia sus actividades. Por medio de su proyecto *Superflat*, Murakami fue capaz de posicionar su obra para que sus ideas fueran conocidas y recogidas por comisarios y críticos. De hecho, como ha quedado analizado, Murakami se benefició a principios de su carrera de la labor de una serie de comisarios y críticos que contribuyeron a que el artista se hiciera un hueco en el panorama artístico. Además, se benefició también de una escena favorable al arte japonés contemporáneo, vinculado a un contexto favorable a la reivindicación del arte periférico, en el que el arte contemporáneo japonés se fue haciendo más visible.

El proceso de japonsización desarrollado por Murakami no es meramente visual o estético. El artista acompañó su proyecto *Superflat* de un entramado teórico ideado para dar sustento a sus creaciones artísticas otorgándoles no sólo una mayor profundidad sino también una buscada legitimidad cultural. El artista se inventó un movimiento artístico, un ismo, al que buscó dar un carácter auténticamente japonés. Dentro de este movimiento de vanguardia, Murakami se presentaba junto con un grupo de creadores de diversas áreas. Sin duda alguna, es más fácil captar la atención de críticos, comisarios o coleccionistas como máximo representante

de una tendencia, que como un artista solitario. Una tendencia cultural y artística que provenía de Japón, país que ha ocupado un lugar especial en el imaginario colectivo occidental. Enarbolando la bandera del exotismo, con una fundamentación teórica cimentada en la historia y la cultura japonesa, y acompañado de un grupo variado de creadores, Murakami logró que sus propuestas tuvieran más peso. La estrategia *superflat*, camuflada bajo la idea de movimiento artístico, debe ser interpretada en realidad como la estrategia ideada por el artista para posicionar su propia obra y figura, y no tanto la de los artistas por él promovidos. Algunos de los artistas vinculados a *Superflat* y Kaikai Kiki han logrado tener una proyección internacional, sin duda gracias a su vinculación con Murakami. De hecho algunos de estos artistas han entrado a formar parte de las mismas galerías extranjeras que llevan a Murakami: Galerie Perrotin (Kato Izumi, Mr., Takano Aya), Blum & Poe (Aoshima Chiho), o han sido objeto de exposiciones individuales por estas galerías. A pesar de esta proyección, ninguno de estos artistas ha logrado el reconocimiento de Murakami.

Es en el sustento teórico aportado por Murakami a través de múltiples actividades (comisario, conferenciante, escritor, mecenas, etc.) en el que queda perfectamente reflejado el uso que hace el artista de la identidad nacional y cultural japonesa como parte de su estrategia artística. Allí Murakami reflexiona de una forma clara sobre la identidad japonesa en su relación con lo occidental, y en especial con los Estados Unidos, sobre la autenticidad de la cultura japonesa buscando resaltar su carácter singular y específico, sobre lo «auténticamente japonés», etc. Todo ello presentado en un producto que visualmente remite directamente a Japón, respondiendo no sólo a un gusto occidental por lo japonés, sino también a un esfuerzo reivindicativo por la cultura propia, e incluso encuadrado en un sentimiento de nostalgia hacia manifestaciones del Japón tradicional.

Las cuestiones identitarias se imbrican con los tres pilares que sustentaron el desarrollo del proyecto *Superflat*: la cultura popular contemporánea, el arte clásico y el arte contemporáneo. Por un lado, la cultura popular contemporánea japonesa, dominada por la cultura de lo *kawaii* y los *otaku*. Mundos que, especialmente lo *otaku*, en un principio habían sido desdeñados en Japón como una manifestación no susceptible de ser valorada culturalmente, y considerada marginal, y que en la actualidad son abrazadas por las instituciones públicas de Japón como dignas de ser exportadas como reflejo de la singular identidad contemporánea japonesa. Esta cultura, marginal durante los años de juventud de Murakami, fue el contexto en el que crecieron los japoneses de su generación. Por otro lado, el arte japonés clásico, que sí era el identificado con la alta cultura y con una idea de autenticidad cultural y que, además, era la valorada en Occidente. Finalmente, el arte contemporáneo, en dos vertientes. Por una parte, la toma de conciencia de que en Japón no había un sistema plenamente desarrollado para el arte contemporáneo, por lo que, en el fondo,

era también una cultura marginal. Por la otra, la toma de conciencia de la necesidad de insertar su obra en la historia del arte internacional.

En su instrumentalización de la identidad, Murakami ha buscado adecuarse a la percepción que de lo japonés se tiene en Occidente (percepción que muchas veces está basada en estereotipos y generalidades), y ha buscado resaltar también el carácter específico y singular de la cultura contemporánea japonesa. Esta doble vertiente le ha permitido abrir el abanico de público interesado en su obra: mientras que las referencias al arte clásico japonés dan respetabilidad cultural a su propuestas, además de establecer relaciones visuales con manifestaciones artísticas japonesas reconocidas en Occidente, las referencias a la cultura popular contemporánea le abren las puertas a otros públicos y otros mercados. En ambos casos, está apelando al gusto occidental por lo japonés, y por tanto, está en cierta medida apelando a la imagen del Japón exótico. Por ello, este reforzamiento del aire de japonesidad puede ser encuadrado dentro del discurso de auto-orientalismo, o auto-exotismo, por el cual Murakami ha buscado adecuarse a la mirada del otro (en este caso Occidente).

Asimismo, algunos aspectos de su proyecto *Superflat* pueden encuadrarse dentro de un discurso de orientalismo reverso, por el enfoque que Murakami da a la cultura japonesa. Como ha quedado planteado en el primer capítulo, el orientalismo, el auto-orientalismo y el orientalismo reverso son discursos que no se excluyen, sino que se complementan. Al reivindicar lo *superflat* como una manifestación auténticamente japonesa está buscando erigir su propia cultura como superior, ofreciendo una visión sesgada del arte japonés contemporáneo y de su historia más reciente. Está transmitiendo la idea de una especificidad cultural, difícil de comprender para un público occidental, por lo que él se presenta como mediador cultural capaz de presentar la «incomprensible» y por tanto exótica cultura japonesa para un público occidental. Al poner el foco sobre la dependencia de los Estados Unidos, está convirtiendo a este país en una alteridad negativa, frente a la que definirse, adoptando el papel de víctima. Al buscar establecer una conexión de las manifestaciones contemporáneas en la historia del arte japonés, abraza aquellas teorías etnocentristas y nacionalistas que defienden una idea de una esencia o espíritu japonés inalterable a lo largo del tiempo, a pesar de las incuestionables influencias extranjeras.

En este sentido, debemos interpretar la estrategia de Murakami como el intento de un artista de la periferia de alzar su voz dentro de la escena internacional del arte, dominada por los dictámenes occidentales, y lograr triunfar al máximo nivel. Su articulación de una visión auto-orientalista u orientalista reversa de su propia cultura, para el artista es un instrumento para lograr imponerse en la escena internacional del arte. Sin embargo, a pesar del esfuerzo desarrollado por Murakami por incidir en el modo en que su obra es recibida e interpretada en Occidente, sus propuestas tampoco pueden escapar a interpretaciones estereotipadas que la critican dentro de los parámetros plenamente establecidos en Occidente sobre el arte japonés contemporáneo: por

ejemplo que se trata de un arte de imitación o una modernidad de segundo orden, y que sigue teniendo una visión estereotipada de él. Por lo tanto, Murakami también se ha visto afectado por interpretaciones orientalizantes sobre el arte y la cultura de Japón.

En definitiva, analizando la trayectoria del artista japonés es evidente que, en el contexto del mundo globalizado de finales del siglo XX y principios del XXI, en el que los flujos de información son múltiples y variados, que favorecen los encuentros y desencuentros entre culturas, y en el que las percepciones estereotipadas y las construcciones y ficciones culturales vinculadas a nociones de identidad siguen vigentes, Murakami, muy consciente de esta situación contemporánea, idea una estrategia para beneficiarse de estos discursos de ida y vuelta, a los que sabe sacar el máximo beneficio.

La estrategia de Murakami ha estado principalmente dirigida hacia su proyección a escala internacional, buscando triunfar en la escena internacional del arte, principalmente determinada por los dictámenes occidentales, pero también buscando potenciar el desarrollo del arte japonés contemporáneo en su propio país. En esta tesis se ha analizado la proyección de la obra de Murakami en el mundo occidental, pero no hay que olvidar que otro aspecto fundamental de sus proyectos es incidir en el mercado nacional del arte contemporáneo en su país natal.

La vertiente que ha adoptado Murakami en paralelo al desarrollo del proyecto *Superflat* con su abrazo de la idea del arte como negocio y el arte como marca (tendencia en la que no está solo), es la que más críticas negativas le ha ocasionado, que desdeñan sus propuestas negando su valor artístico. Indudablemente, en su proyección internacional, Murakami ha virado hacia una de las facetas más discutibles de las tendencias artísticas actuales, en las que las cuestiones artísticas parecen quedar subsumidas en las leyes del mercado. La infraestructura que le ofrece Kaikai Kiki para producir constantemente y a un ritmo frenético todo tipo de creaciones, le ayudan a «inundar el mercado», pero quizá contribuyan también a la larga a desvirtuar sus aportaciones. Sólo el futuro determinará que posición ocupará Murakami Takashi en la historia del arte universal, y si el reconocimiento artístico, mediático y económico del que goza en la actualidad es fruto de una moda y se esfumará con el tiempo. Lo que está claro es que Murakami y su proyecto *Superflat* son un ejemplo muy interesante de la estrategia seguida por un artista de la periferia para lograr imponer un lenguaje en el discurso del arte internacional. Y en este sentido, su esfuerzo debe ser reconocido y valorado.

LISTADO DE IMÁGENES

Todas las obras de Murakami Takashi son ©Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved

CAPÍTULO 2

Imagen 1. Kuroda Seiki. *Junto al lago* (1897, óleo sobre lienzo, Kuroda Memorial Hall, Tokio).

Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Kuroda_Seiki

Imagen 2. Yokoyama Taikan. *El Monte Fuji (serie Diez Vistas de Montañas y tres vistas de océanos)* (1940, 80.3 x 115.5 cm., color sobre papel, Museo de Arte Adachi).

Fuente: <https://www.adachi-museum.or.jp/en/archives/exhibition/autumn>

Imagen 3: Jean Angelou (1878-1921). *Tsuguharu Foujita*. (1917).

Fuente: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Foujita.jpg>

Imagen 4: Arthur Mones. *Okada Kenzô* (1981; Fotografía de gelatina de plata sobre papel fotográfico, 35.6 x 27.2 cm., Brooklyn Museum, Donación del artista, 1997. 162.1. © Estate of Arthur Mones. Brooklyn Museum photograph, 2011.

Fuente: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/157853/Kenzo_Okada#

Imagen 5: Okada Kenzô, *Decision* (1956, óleo sobre lienzo, 172,8 x 203,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

Fuente: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/1110>

Imagen 6. Kusama Yayoi con Zoe Dussane en la Galería Zoe Dussane, Seattle, 1957.

Fuente: catálogo de la exposición *Yayoi Kusama*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Imagen 7. Kusama Yayoi. *El jardín de Narciso* (1966. Vista de la instalación, XXXIII Bienal de Venecia).

Fuente: catálogo de la exposición *Yayoi Kusama*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Imágenes 8 y 9. Kusama Yayoi. *Walking Piece* (1966, Proyección de diapositivas. Dimensiones variables. Victoria Miro Gallery, Londres; Ota Fine Arts, Tokio; Yayoi Kusama Studio Inc.).

Fuente: catálogo de la exposición *Yayoi Kusama*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

Imagen 10. Kusama Yayoi. *Pumpkin*. Vista de instalación. Isla Naoshima, Japón. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pumpkin_by_Yayoi_Kusama.jpg.

Imagen 11. Okamoto Tarô. *Cerámica Jômon*. Museo Tarô Okamoto de Arte, Kawasaki.

Fuente: <http://www.taromuseum.jp/english/chronology/chronology.html>.

Imagen 12. Murakami Saburo, miembro del Grupo Gutai realizando su performance *At One Moment Opening Six Holes*, en la primera exposición de Gutai en Tokio, 1955.

Fuente: <http://es.phaidon.com/agenda/design/articles/2013/december/12/the-japanese-art-group-that-inspired-shiro-kuramata/>.

Imagen 13. On Kawara, *MAR. 16, 1993, from the "Today" Series* (1993; pintura: acrílico sobre lienzo; caja: cinta adhesiva y etiquetas sobre cartón; 20.64 x 25.56 x 4.29 cm.; Colección SFMOMA, Donación de Hiroko y On Kawara, en memoria de John Caldwell; © On Kawara. Fuente: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/168>.

Imagen 14: Sekine Nobuo. *Phase—Mother Earth* (1968, tierra, cemento, cilindro: 220 x 270 cm. (diámetro), agujero: 220 x 270 cm. (diámetro). Vista de instalación, 1st Kobe Suma Rikyū Park Contemporary Sculpture Exhibition, 1 de octubre – 10 de noviembre 10, 1968. Foto: Osamu Murai.

Fuente: <http://www.nobuosekine.com/image/phase-mother-earth-1968/>.

Imagen 15. Anuncio de la empresa AT&T en la revista *Art News* 89, n° 3 (1990), página 40.

Imagen 16: Yasumasa Morimura, *Portrait (Futago)*, 1988; impresión cromogénica con pintura acrílica y gel medio, 210.19 cm x 299.72 cm.; Colección SFMOMA, Donación de Vicki y Kent Logan; © Yasumasa Morimura; fotografía: Ben Blackwell.

Fuente: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/22622#ixzz3bojATBWz>.

Imagen 17: Yanagi Yukinori. *Hinomaru Illumination. Amaterasu and Haniwa*. (1993; neón, transformador de neón, circuito de programación, acero pintado y Haniwa (terracota); vista de instalación Artec'93 (4.23-6.6.1993 / Nagoya City Art Museum, Nagoya; © Yanagi Studio. Fuente: http://www.yanagistudio.net/exhibition/photo_57.html).

CAPÍTULO 3

Imagen 18: Murakami Takashi. *Polyrhythm*, (1991, resina sintética, hierro, figuritas de plástico Tamiya, escala 1/35, modelos de infantería de los E.E.U.U., frente de Europa Occidental), 227×55×90 cm. Cortesía Shiraishi Contemporary Art Ink.

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 19: Murakami Takashi. *Polyrhythm Boat* (1991, resina sintética, plomo, panel, pintura, figuritas de plástico Tamiya. Barco: 400,05 x 59,69 x 74,93 cm.

Fuente: catálogo de la exposición *Public Offerings*, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 2001.

Imagen 20: Murakami Takashi. *Signboard TAMIYA* (1992/2007, tabla de madera y pegatina, 51,2 x 75,5 cm.).

Fuente: catálogo ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 21: Murakami Takashi. *Signboard TAKASHI* (1992/2007, tabla de madera y pegatina, 70 x 50,48 x 1,42 cm.

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 22: Murakami Takashi. *Randoseru* (1991, 8 mochilas de distintas pieles).

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000001161-12.html.

Imagen 23: Murakami Takashi. *Randoseru* (detalle, 1991, 8 mochilas de distintas pieles).

Fuente: https://static.perrotin.com/vue/photo/1162_1.jpg?20120720131523

Imagen 24: Murakami Takashi, *Sea Breeze*, (1992, acero, acero inoxidable, persianas, lámparas de mercurio, ruedas, ventiladores y lámpara parpadeante, 350,52 x 480,06 x 248,92 cm.).

Fuente: <http://www.artnet.com/Magazine/reviews/krygier/krygier4-10-16.asp>

Imagen 25: Murakami Takashi, *Miss Ko²* (1997, óleo, acrílico, resina sintética, fibra de vidrio, y hierro, 254 x 116,84 x 91,44 cm.).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami. Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 26: Murakami Takashi, *Hiropon* (1997, acrílico, fibra de vidrio, hierro, edición de 3, 180,34 x 104,14 x 121,92 cm.).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 27: Murakami Takashi, *My Lonesome Cowboy* (1998, Resina FRP, fibra de vidrio, tubo de acero, placa de acero, óleo y acrílico, edición de 3, 228,60 x 144,78 x 109,22 cm.).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 28: Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami*, en Galerie Emmanuel Perrotin, París (1995).

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000001163-12.html

Imagen 29: Murakami Takashi, *Pity* (1997, acrílico sobre lienzo, 5 paneles, 57.5 x 51.4 cm).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 30: Takashi Murakami, *Cream*, (1998, acrílico sobre lino montado en tabla, cuatro paneles: 270 x 540 x 5 cm.).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami, Los Angeles Museum of Art, 2007.

Imagen 31: Murakami Takashi, *Hiropon* (1997) frente a *Cream* (1998) en el fondo.

Imagen 32: Murakami Takashi, *My Lonesome Cowboy* (1998), frente a *Milk* (1998) en el fondo.

Imagen 33: Murakami Takashi, *The King's Seat of Two Dimensional Perspective*.

Fuente: catálogo de la exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, (2001).

Imagen 34: *Shigisan Engi Emaki (Leyendas del Monte Shigi)* (detalle, s. XII, rollo pictórico, color y tinta sobre papel, Chōgōsonshi-ji, Prefectura de Nara).

Imagen 35: Murakami Takashi. *Azure* (1991, pigmento mineral, cola natural, papel japonés washi, sobre

panel de madera, 140 x 130 x 4,5 cm.)

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-18364-12.html.html

Imagen 36: Murakami Takashi, *First Love* (1995, caja de luz, 55,24 x 12,06 cm.).

Fuente: <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami#images>.

Imagen 37. Vista de instalación de la exposición de Murakami Takashi en UBArt Galleries, 1997.

Fuente: <http://www.ubartgalleries.org/?gallery=art&select=original&imageID=7>.

Imagen 38. Murakami Takashi. *Rose Milk (Kano Sansetsu)* (1998, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 50,16 x 65,40 cm.).

Fuente: <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-0#images>.

Imagen 39. Kanô Sansetsu. *El viejo ciruelo* (h. 1645. Fusuma, tinta, color, pan de oro sobre papel. Altura: 174,6 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

Fuente: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/44858?rpp=30&pg=1&ft=kano+sansetsu&pos=3>

CAPÍTULO 4

Imagen 40. Vista de la feria de arte GEISAI #10, septiembre de 2006, Tokio.

Fuente: <http://www.e-flux.com/announcements/geisai-10-a-bi-annual-art-fair-in-tokyo-september-17-2006-10-am-to-6-pm/>

Imagen 41. Portada del catálogo de la exposición *Superflat*.

Imagen 42. Vista exterior del MOCA Pacific Design Center, Los Angeles, durante la exposición *Superflat*. Fotografía: Joshua White.

Fuente: <http://www.moca.org/museum/imagerotator.php?exid=3&id=614>

Imagen 43. Vista de instalación. Exposición *Superflat*. Los Angeles MOCA. 2001.

Fuente: <http://www.moca.org/museum/imagerotator.php?exid=3&id=615>

Imagen 44. Vista de instalación. Exposición *Superflat*. Los Angeles MOCA. 2001.

Fuente: <http://www.moca.org/museum/imagerotator.php?exid=3&id=616>

Imagen 45. Folleto diseñado por Takawa Goto para la exposición "Superflat" en la Parco Gallery, Tokio (2000, papel impreso, 29.7 x 21 cm) ©2000 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Fuente: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/transcultural/article/view/6175/1766>

Imagen 46. Takano Aya, *Fallin' Manma Air* (2000, acrílico sobre lienzo, 53,34 x 45,72 x 2,54 cm. © Aya Takano, Hiropon Factory, 2000. Foto: Nomadik Studio.

Fuente: <http://www.moca.org/museum/imagerotator.php?exid=3&id=297>

Imagen 47. Nara Yoshitomo, *Handsaw* (1999, lápices de colores y acrílico sobre papel, 45,72 x 30,48 cm.) Foto: Tomio Koyama Gallery.

Fuente: <http://www.moca.org/museum/imagerotator.php?exid=3&id=298>

Imagen 48. groovisions, *CHAPPIE 33* (detalle, 2001, Computer graphic illustrator data, ©groovisions). Fuente:

<http://www.walkerart.org/archive/3/9B73F19EAC038F486164.htm?&src1=../4/A9737152BE930E57612F.htm&target1=left&src2=../6/AC73B1AC4C99E00E616C.htm&target2=right>

Imagen 49. Enlightenment (Sugiyama Hiro), *Antonio Hinoki* (2000, computer graphic illustrator data). Fuente: Catálogo de la exposición *Superflat*.

Imagen 50 Chiho Aoshima, *Cheerleader killed without mercy* (2000, Computer graphic illustrator data, ©Chiho Aoshima HIROPON FACTORY 2000).

Fuente: <http://www.moca.org/museum/imagerotator.php?exid=3&id=299>

Imagen 51. Hiromix, *Sin título*, 1998 (©Hiromix).

Fuente: Catálogo de la exposición *Superflat*.

Imagen 52. Catálogo de la exposición *Superflat*. Páginas 28 y 29. Imagen de la izquierda e inferiores: Kanada Yoshinori, *Galaxy Express 999* (1979). Derecha: Katsushika Hokusai, *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, 1831

Imagen 53. Aoshima Chiho, *Building* (1999, impresión de inyección sobre papel, Ed. 8 + 2 pruebas de artista) 1577 x 781 mm. ©Chiho Aoshima/Kaikai Kiki Co. Ltd.

Fuente: Catálogo de la exposición *Superflat*.

- Imagen 54.** Bakusen Tsuchida, Maiko en un jardín (1924, colores sobre seda, 219x103 cm. Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio).
Fuente: Catálogo de la exposición *Superflat*.
- Imagen 55.** Soga Shōhaku, Han-shan y Shi-de (h. 1765-68, rollos colgantes, tinta sobre papel, cada uno 1970 x 1150 mm., Templo Kosho, © Propiedad Cultural Importante).
Fuente: Catálogo de la exposición *Superflat*.
- Imagen 56.** Takashi Murakami, *Second Mission Project ko²* (1999, vista de instalación Wonder Festival, verano de 2000, óleo, acrílico, resina sintética, fibra de vidrio y hierro, cortesía Marianne Boesky Gallery, Nueva York, Blum & Poe, Los Angeles, Galerie Emmanuel Perrotin, Paris y Miami, y Tomio Koyama Gallery, Tokio; fotografía: Kazuo Fukunaga, ©1999 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All , Photograph Rights Reserved. Fuente: <http://arttattler.com/commentarymurakami.html>
- Imagen 57.** Murakami Takashi, 727 (1996, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 3 paneles, 299,72 x 457,20 cm.) ©2014 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved).
Fuente: <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-1#images>
- Imagen 58.** Murakami Takashi, *Wink* (vista de instalación, Grand Central Station, Nueva York 14 de marzo-14 de abril, 2001).
Fuente: <http://creativetime.org/programs/archive/2001/Wink/takashi/project.htm>
- Imagen 59.** Murakami Takashi, *Wink* (vista de instalación, Grand Central Station, Nueva York 14 de marzo-14 de abril, 2001).
Fuente: <http://creativetime.org/programs/archive/2001/Wink/takashi/project.htm>
- Imagen 60.** Murakami Takashi, *Wink* (vista de instalación, Grand Central Station, Nueva York 14 de marzo-14 de abril, 2001).
Fuente: <http://creativetime.org/programs/archive/2001/Wink/takashi/project.htm>
- Imagen 61.** Murakami Takashi, *Super Nova* (1999; acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 299.72 cm x 1049.02 cm; Colección SFMOMA, Colección de Vicki y Kent Logan, donación fraccionaria y prometida al San Francisco Museum of Modern Art; © Takashi Murakami.
Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami.
- Imagen 62.** Folleto de la exposición *Made in Japan*. Museo de Bellas Artes de Boston, 2001.
Fuente: Asia Art Archive. <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/26739>
- Imagen 63.** Libro de actividades infantiles de la exposición *Almost Warm and Fuzzy* (2000).
Fuente: <http://barryflanagan.com/exhibitions/view/10954/>
- Imagen 64.** Exposición *Almost Warm and Fuzzy*. Vista de exposición. P.S.1. MoMA (2001)
Fuente: <http://www.artnet.com/Magazine/features/mahoney/mahoney2-12-4.asp>
- Imagen 65.** Murakami Takashi. *Mr. Dob (smile)*. (1995, técnica mixta, cloruro de vinilo y helio, 236 x 305 x 180 cm.).
Fuente: catálogo exposición *Return al País de las Meravelles*, Fundación La Caixa.
- Imagen 66.** Murakami Takashi, *Dob in the Strange Forest (Red Dob)* (1999, FRP, resina, fibra de vidrio, acrílico, hierro, 152,4 x 304,8 x 304,8 cm.
Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-16860-12.html
- Imagen 67.** Murakami Takashi, *And then, and then and then and then and then and then* (1996, acrílico sobre lienzo, 101,5 x 101,5 cm. Colección Dean Valentine y Amy Adelson, Los Angeles, California).
Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami.
- Imagen 68.** Página del catálogo de la exposición *Twisted. Urban Visionary Landscapes in Contemporary Painting*, Museo Van Abbe, Eindhoven (Países Bajos), página 52.
- Imagen 69.** Vista de instalación *Under Pressure*, Instituto Suizo de Arte Contemporáneo (Nueva York), 2001.
Fuente: http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2001_Under_Pressure/UP_view3.htm
- Imagen 70.** groovisions. Cartel de la exposición *JAM. Tokyo-London*, Barbican Art Gallery, 2001. Fuente: <http://groovisions.com/works/jam-tokyo-london/?category=art-design>
- Imagen 71.** Takashi Murakami, *Hyakki-Yagyō* (2001, vinilo, helio, plomo, corian, mural adhesivo; medidas de la rotonda: 46,99 x38,10 x 19,05 cm.; cortesía del artista y Blum & Poe, Los Ángeles.
Fuente: <http://beaumonde.sitesantafe.org/>
- Imagen 72.** *Beau Monde: Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, Cuarta Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Site Santa Fe, 2001. Vista de instalación.
Fuente: <http://beaumonde.sitesantafe.org/>
- Imagen 73.** *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*. Vista de instalación The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York, 2001. Fuente: http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1201/My_Reality%3A_Contemporary_Ar

t_and_the_Culture_of_Japanese_Animation/image/21340/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation._%7C07282001_-_10072001%7C._Installation_view

Imagen 74. *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation.* Vista de instalación, obras de Torimitsu Momoyo (*Somehow I don't feel comfortable*, 2000) y Yanobe Kenji *Survival Racing Car*, 1997 The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York, 2001. Fuente:

https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1201/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation/image/21358/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation._|07282001_-_10072001|.Installation_view.

Imagen 75. *My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation.* Vista de instalación, obra de Chiezo Taro, *Lamb Bananas* (1994), The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, Nueva York, 2001. Fuente: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1201/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation/image/21338/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation._|07282001_-_10072001|.Installation_view.

Imagen 76. Cartel de la exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?* en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (2001), diseñado por groovisions.

Fuente: <http://groovisions.com/works/takashi-murakami-summon-monstersopen-the-doorhealor-die/?category=art-design>

Imagen 77. Catálogo de la exposición *Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Die?* en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (2001), diseñado por groovisions.

Imagen 78. Portada revista *Art in America*, junio de 2001.

CAPÍTULO 5

Imagen 79. Exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki.* Vista de instalación. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain París, 2002.

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000001156-12.html

Imagen 80. Exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki.* Vista de instalación. Serpentine Gallery, 2002.

Fuente: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/takashi-murakami-kaikai-kiki>

Imagen 81. Murakami Takashi, *"Troll's Umbrella"* (2002, Inox, resina sintética, fibra de vidrio, pintura, maderacrylique, 255 x 140 x 140 cm. Edición de 5+1 PA). Vista de instalación Fondation Cartier pour l'Art Contemporain París, 2002. © Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Courtesy Galerie Perrotin.

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-7277-12.html

Imagen 82. Portada del catálogo de la exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*, 2002.

Imagen 83. Murakami Takashi, *Homage to Francis Bacon (Study of Isabel Rawsthorne)* (2002, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 120 x 120 x 5 cm., © Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Courtesy Galerie Perrotin.

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-7239-12.html

Imagen 84. Exposición *Takashi Murakami. Kaikai Kiki.* Vista de instalación. Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, París, 2002. Fuente:

<http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/294/all-the-exhibitions/601/takashi-murakami-kaikai-kiki/>

Imagen 85. Murakami Takashi, *Flowerball Sexual Violet No.1 (3D)*, (2008, acrílico y platino sobre lienzo montado sobre tabla, 250 cm. diámetro).

Fuente: https://www.perrotin.com/takashi_murakami-works-oeuvres-15645-12.html

Imagen 86. Portada del catálogo de la exposición *Tokyo Girls Bravo*, 2002.

Imagen 87. Vista de la exposición *Tokyo Girls Bravo*. Galería Marianne Boesky, Nueva York, 2004.

Fuente: <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/tokyo-girls-bravo/works>

Imagen 88. Murakami Takashi, *LV Monolith* (2003, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 149,86 x 149,86 cm.).

Fuente: <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami/works/10>

Imagen 89. Murakami Takashi. *SUPERFLAT Monogram* (2003, acrílico sobre lienzo montado sobre madera, 40 x 40 cm.).

Fuente: <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami/works>

Imagen 90. Murakami Takashi, *Panda* (2003, acrílico sobre fibra de vidrio y baúl antiguo de Louis Vuitton, 255,27 x 165,10 x 109,22 cm.).

Fuente: <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami/works/2>

- Imagen 91, 92 y 93.** Murakami Takashi. *Reversed Double Helix*. Vista de instalación. Rockefeller Center, Nueva York, 2003. Fuente: http://www.kaikaikiki.co.jp/release/en/20131118_3.html
<http://www.rockefellercenter.com/blog/2014/07/15/public-art-all/>
- Imagen 94.** Murakami Takashi. *Inochi*. Vista de instalación. Blum & Poe. 2004. Fuente: <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-2#images>
- Imagen 95.** Figuritas de Inochi, realizadas por la empresa Medicom. Fuente: <http://hypebeast.com/2009/8/medicom-toy-x-takashi-murakami-inochi-figure>
- Imagen 96.** *Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art*. Ballroom Marfa, Marfa (Texas), 2004. Vista del exterior con uno de los globos de Murakami Takashi. Fuente: <https://ballroommarfa.org/archive/event/optimo-manifestations-of-optimism-in-contemporary-art/#event-release>
- Imagen 97.** *Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art*. Ballroom Marfa, Marfa (Texas), 2004. Vista de instalación. Fuente: <https://ballroommarfa.org/archive/event/optimo-manifestations-of-optimism-in-contemporary-art/#event-release>
- Imagen 98.** Murakami Takashi. *Jellyfish Eyes*, 2004. Vista de Instalación. Walker Art Center, Minneapolis © 2004 Takashi Murakami/Kaikaikiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Fuente: <http://visualarts.walkerart.org/oracles/details.wac?id=1485&title=Lexicon>
- Imagen 99.** Murakami Takashi. *Jelly Fish Eyes*. Vista de instalación. Bienal de Liverpool, 2004. Fuente: <http://www.biennial.com/2016/exhibition/artists/takashi-murakami>.
- Imagen 100.** Tim Eitel, *Murakami* (2001, óleo y acrílico sobre lienzo, 150 x 150 cm. Art Collection of the Sachsen LB). Fuente: catálogo exposición *Funny Cuts. Cartoons and Comics in Contemporary Art*.
- Imagen 101.** Vista de instalación, exposición *Pittura/Painting: From Rauschenberg to Murakami. 1964-2003*. Museo Correr, Venecia, 2003. 50ª Bienal de Venecia. Fuente: https://static.perrotin.com/vue/photo/452_1.jpg
- Imagen 102.** Murakami Takashi, *Kawaii — vacances d'été*, (2002, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 300,03 x 899,95 x 6,98 cm., Colección François Pinault, Cortesía Emanuel Perrotin, ©2002 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami.
- Imagen 103.** Portada de *Artforum* del número de septiembre de 2003.
- Imagen 104.** Murakami Takashi. *Manji-Fuji* (2001, impresión digital, 9.4 x 12.5 cm., Edición de 105). Fuente: http://www.artnet.com/artists/takashi-murakami/manji-fuji-a-C_o_3W0WuTmCE4im1S3KIw2

CAPÍTULO 6

- Imagen 105.** Murakami Takashi, *Eco Eco Rangers Earth Force* (2005). Foto: Tom Powel. Cortesía: Murakami Takashi / Kaikai Kiki Co. Fuente: http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5621_little_boy_-_murakami.
- Imagen 106.** Ban Chinatsu, *V W X Yellow Elephant Underwear / H I J Kiddy Elephant Underwear* (2005). Fotografía: Tom Powel. Cortesía: © 2005 Chinatsu Ban/Kaikai Kiki Co. Ltd. Fuente: http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5619_little_boy_-_ban
- Imagen 107.** Aoshima Chiho, *City Glow and Paradise*. Vista de instalación (2005). Foto: Tom Powel. Cortesía: @Aoshima Chiho/Kaikai Kiki Co. Ltd. Fuente: http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5617_little_boy_-_aoshima
- Imagen 108.** Aoshima Chiho, *City Glow and Paradise*. Cartel del metro de Nueva York (2005). Foto: Tom Powel. Cortesía: © Aoshima Chiho/Kaikai Kiki Co. Ltd. Fuente: http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5617_little_boy_-_aoshima
- Imagen 109.** Gaetano Faillace, El general Douglas MacArthur y el emperador Hirohito (septiembre de 1945, Tokio). Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Occupation_of_Japan#/media/File:Macarthur_hirohito2.jpg
- Imagen 110.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy. The Arts of Japan Exploding Subculture* (2005), con dos reproducciones de la obra de Okamoto Tarô *Torre del Sol*. Foto: Sheldan Collins. Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/21.html>
- Imagen 111.** Murakami Takashi, *Mushroom Bomb* (2001, acrílico sobre lienzo montado en madera, 70,87 x 70,87). Fuente: <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami-mushroom/works/7>

- Imagen 112.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando una lámina de pared reproduciendo el artículo 9 de la Constitución de Japón, detrás de unas figuras del monstruo Godzilla en diferentes escalas. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 113.** Shoji Otomo, *Guía Anatómica de Monstruos*, 1967.
Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/6.html>
- Imagen 114.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando juguetes de la Colección Kitahara Teruhisa, de los años 60 y 70. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/6.html>
- Imagen 115.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando *merchandising* de Doraemon. © Fujiko-Pro. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 116.** Sarah MacDougal de la serie *Love Hina Waterline*. Kit de montaje. Modelo Oshima Yuki. Altura 3,4 cm. Producido por Kaiyodo. Manufacturado por Kaiyodo y Movic.
Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/18.html>
- Imagen 117.** Shigeru Komatsuzaki, *The End of Battleship Yamato* (1979, acuarela, pintura para poster, guache sobre papel, 34 x 50 cm., colección privada).
Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/11.html>
- Imagen 118.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* mostrando personajes Yuru Chara.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 119.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Mr. ©Mr/Kaikai Kiki Co. Ltd. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 120.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Izumi Katô. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 121.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Nara Yoshitomo y Mr. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 122.** Hideaki Kawashima, *Soak* (2004, acrílico sobre lienzo, 162 x 130.3 cm., cortesía Tomio Koyama Gallery, Tokio).
Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/14.html>
- Imagen 123.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Yanobe Kenji. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 124.** Mahomi Kunikata, *The Desk and Chair Are Too Small* (2004, acrílico sobre lienzo, 33.3 x 24.2 cm.) ©2004 Mahomi Kunikata/Kaikai Kiki Co., Ltd.
Fuente: <http://www.asianart.com/exhibitions/littleboy/10.html>
- Imagen 125.** Vista de instalación de la exposición *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture* (2005) mostrando obra de Tsubaki Noboru. Foto: Sheldon Collins.
Fuente: http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture
- Imagen 126.** Vista de la instalación de la exposición Takashi Murakami, durante la Trienal de Turín, 2005 (*T1 Torino Triennale Tremusei*).
Fuente: <http://www.fsrr.org/mostre/t-torino-triennale-tremusei-t1-la-sindrome-di-pantagruel/>
- Imagen 127.** Murakami Takashi, *727-272* (2006, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 300 x 450 x 5 cm. en 3 paneles). Vista de instalación en la Galería Perrotin © Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Courtesy Galerie Perrotin.
Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-6915-12.html
- Imagen 128.** Murakami Takashi, *727-272. The Emergence of God At The Reversal Of Fate* (2007, acrílico sobre lienzo montado en tabla 300 x 2400 x 5 cm, 16 paneles). Vista de instalación en el Palazzo Grassi. © Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved. Courtesy Galerie Perrotin.
Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-17023-12.html
- Imagen 129.** Murakami Takashi, *Jellyfish Eyes – Black* (2004, pintura sobre seda, 118,74 x 41,59cm.). ©2014 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved.
Fuente: <http://www.blumandpoe.com/artists/takashi-murakami#works>
- Imagen 130.** Murakami Takashi, *The Emperor's New Clothes* (2005, fibra de vidrio, resina, hierro, madera, tela, óleo, acrílico, laca, 189 x 109 x 102 cm.)

Imagen 131. Vista de instalación de la obra de Murakami Takashi en la exposición *Where are We Going? A Selection of Works from the François Pinault Collection*, Palazzo Grassi, Venecia.

Fuente: <http://www.palazzograssi.it/en/gallery/where-are-we-going-selection-works-fran%C3%A7ois-pinault-collection>

CAPÍTULO 7

Imagen 132. Murakami Takashi, *Flower Matango* (2001-2006, Fibra de vidrio, resina, óleo, laca, acrílico, y hierro, aprox. 400,05 x 300,03 x 250,03).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami.

Imagen 133. Murakami Takashi, *Zuzazazaza* (1994, acrílico y xilografía sobre lienzo montado en tabla, 150,01 x 170,02 cm.).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami.

Imagen 134. Murakami Takashi, *Stew (Yellow)* (1995, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 60,96 x 60,96 cm.).

Fuente: catálogo de la exposición ©Murakami.

Imagen 135. Murakami Takashi, *Oval Buddha* (2007, hoja de platino y aluminio, 568 x 318,92 x 310,03 cm.). Vista de instalación de la exposición ©Murakami LA MOCA, 2007.

Fuente: http://www.artnet.com/magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp11-9-07_detail.asp?picnum=12

Imagen 136. Murakami Takashi, *Dumb Compass* (2008, acrílico, pan de platino y pan de oro sobre lienzo, 300 x 234,4 x 5,08 cm.).

Fuente: https://www.perrotin.com/cn/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000002070-12.html

Imagen 137. Vista de la tienda de Louis Vuitton instalada en el marco de la exposición ©Murakami durante su exhibición en el Museo de Arte de Brooklyn.

Fuente: http://www.nytimes.com/slideshow/2008/04/03/arts/0404-MURA_index.html

Imagen 138. Vista de la inauguración de la exposición ©Murakami en el Museo Brooklyn de Arte.

Fuente: <http://www.highsnobiety.com/2008/04/04/murakami-opening-event-brooklyn-museum/>

Imagen 139. Cartel de la exposición *Superflat. Takashi Murakami*, (Málaga, 2007).

Fuente: <http://www.casaasia.es/actividad/detalle/7880-exposicion-superflat-de-takashi-murakami>

Imagen 140. Cartel conjunto de las exposiciones *Superflat. Takashi Murakami y Puni Puni. Miradas Cruzadas sobre la creación gráfica entre 18 artistas japonesas y españolas* (Zaragoza, 2008)

Fuente: <http://www.ocio.net/estilo-de-vida/arte/exposicion-de-takashi-murakami-en-la-expo-puni-puni-de-zaragoza/>

Imagen 141: Cartel conjunto de las exposiciones *Superflat. Takashi Murakami y Puni Puni. Miradas Cruzadas sobre la creación gráfica entre 18 artistas japonesas y españolas* (Zaragoza, 2008)

Fuente: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=96>

Imagen 142. Vista de un tranvía decorado con motivos de Murakami Takashi, por las calles de Bilbao (2009).

<http://www.dolcecity.com/bilbao/2009/02/takashi-murakami-llena-de-color-bilbao.asp>

Imagen 143. Murakami Takashi. *That I may time transcend, that a universe my heart may unfold* (2007, acrílico sobre pan de oro y plata sobre lienzo montado en tabla, 3 paneles, 242.6 x 281.9 cm.).

Fuente: <http://www.gagosian.com/exhibitions/may-01-2007--takashi-murakami/exhibition-images>

Imagen 144. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami: Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh – Open Wide the Eye of the Heart and Nothing is Invisible*, Gagosian Gallery, Nueva York, 2007.

Fuente: <http://www.gagosian.com/exhibitions/may-01-2007--takashi-murakami/exhibition-images>

Imagen 145. Vista de la exposición @Murakami en el Museo Guggenheim de Bilbao, con las esculturas Kaikai y Kiki.

Fuente: https://static.perrotin.com/details/photo/takashi-murakami-10469_8970.jpg?_=20091211132729

Imagen 146. Hakuin Ekaku, *Daruma* (siglo XVIII, tinta sobre papel, 49,6 x 21,7 inches. Colección Chikusei).

Fuente: <http://www.studiointernational.com/index.php/picturing-paradox--the-sound-of-one-hand-paintings-and-calligraphy-by-zen-master-hakuin>

Imagen 147. Vista de muñecos Daruma en un templo japonés.

Imagen 148. Vista de la exposición *Davy Jones' Tear*, Galería Blum and Poe, Los Angeles, 2008.

Fuente: <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-3>

Imagen 149. Ogata Kôrin, *Flores de ciruelo rojo y blanco*, (siglo XVIII, pareja de biombos, color, pan de oro y plata, sobre papel, medidas de cada biombo: 156 x 172,2 cm. Tesoro Nacional).

<http://www.moaart.or.jp/en/exhibition/201301rinpa/>

Imagen 150. Murakami Takashi, *Kansei Platinum* (2008, acrílico y pan de platino sobre lienzo montado en tabla, 160 x 151,1 x 5,08 cm.).

Fuente: https://www.perrotin.com/cn/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000002070-12.html

Imagen 151. Murakami Takashi, *TIME - camouflage moss green* (2009, acrílico sobre lienzo montado en marco de aluminio, (300 x 300 cm).

Fuente: <http://www.gagosian.com/exhibitions/february-10-2009--takashi-murakami/exhibition-images>

Imagen 152. Vista de la exposición *Takashi Murakami. New Paintings*. Galería Gagosian, Londres, 2009.

Imagen 153. Murakami Takashi, *Wellcome to Murakami* (2012, estructura inflable, 600 x 454,6 x 623 cm.). Vista de instalación de la exposición *Ego*, en Al Riqaq, Emirato de Catar, 2012.

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000003933-12.html

Imagen 154. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami Paints Self-Portraits*, Gallerie Emmanuel Perrotin, 2009, con la obra *Warhl/Silver* (2009) en primer término.

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000001982-12.html

Imagen 155. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami Paints Self-Portraits*, Gallerie Perrotin, París, 2009.

Fuente: https://www.perrotin.com/exhibition-takashi_murakami__takashi_murakami_paints_selfportraits_-628.html

Imagen 156. Kanô Eitoku, *Leones chinos* (s. XVI, biombo de seis hojas, color, tinta, pan de oro sobre papel, 88 x 178 cm. Casa Imperial de Japón).

Fuente: catálogo exposición *Japan's Golden Age: Momoyama*, 2002.

Imagen 157. Murakami Takashi, *A Picture Of The Blessed Lion Who Stares At Death*, (2009, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 3000 x 6000 x 50 mm, Courtesy Gagosian Gallery, ©2009 Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved.

Fuente: http://gallery-kaikaikiki.com/wp-content/uploads/2010/07/takashi_25.jpg

Imagen 158. Soga Shôhaku, *Leones en el puente de piedra de Tendaisan* (s. XVIII, rollo colgante, tinta sobre seda, 113,9 x 50,8 cm., Metropolitan Museum, Nueva York).

Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York

Imagen 159. Murakami Takashi, *Dragon in Clouds – Indigo Blue* (2010, acrílico sobre lienzo montado en tabla, 363 x 1800 cm.).

Fuente: <https://www.gagosian.com/exhibitions/november-13-2010--takashi-murakami/exhibition-images>

Imagen 160. Vista de instalación de la exposición *Takashi Murakami*. Gagosian Gallery, Roma (2011).

Fuente: <https://www.gagosian.com/exhibitions/november-13-2010--takashi-murakami/exhibition-images>

Imagen 161. Murakami Takashi. *Tiger Cub* (2011).

Fuente: http://www.art-it.asia/u/admin_expht/GJN27SfCFTrZcahnBujw/?lang=ja

Imagen 162. Vista del estudio de Murakami Takashi, publicada en el catálogo de la exposición *Mapping the Studio. Artists from the François Pinault Collection*.

Imagen 163. Vista de la sala 17 de la exposición *Pop Life. Art in a Material World*, Tate Gallery, Londres, 2009.

Fuente: https://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-1000002292-12.html

Imagen 164. Murakami Takashi, *The Simple Things* (2008-2009, fibra de vidrio, acero, acrílico, madera, LED, oro con rubíes, zafiros, esmeraldas y diamantes incrustados, 188 x 110 x 101 cm.).

Fuente: <http://www.kaikaikiki.co.jp/images2/news/news22.jpg>

Imagen 165. Revista *L'Optimum* (septiembre de 2010)

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía recogida en las siguientes páginas reúne los principales trabajos relativos a la obra de Murakami Takashi, así como los textos que han servido para apuntalar el marco teórico de la presente tesis doctoral. Esta bibliografía contiene principalmente fuentes bibliográficas y hemerográficas: libros, catálogos de exposición, reseñas críticas, artículos periodísticos, etc. Además, incluye una importante relación de fuentes tomadas de Internet, en especial, fuentes escritas y visuales sobre la actividad expositiva de Murakami. Aunque pretende ser una bibliografía exhaustiva, no recoge la totalidad de los trabajos relativos al artista japonés, tarea que sería inabarcable debido al alcance internacional que tienen sus propuestas. Sí contiene los trabajos más importantes, principalmente en lengua inglesa y española. Todos los trabajos, sea de la naturaleza que sean, están recogidos de modo alfabético.

El método elegido para citar todas las fuentes ha sido el método de la Universidad de Chicago, como ya ha sido explicado en la Memoria. Aquí tan sólo se quiere resaltar que en el caso de algunos catálogos de exposición y de las páginas web se ha procedido a ordenarlos alfabéticamente según el título. Esto ha generado que las referencias de este tipo que comienzan su título nombrando a Murakami Takashi con el sistema occidental (Nombre propio seguido de apellido), están incluidas en la sección de la letra T, separadas de aquellas referencias que emplean el método japonés, que pueden encontrarse en la letra M.

BIBLIOGRAFÍA

“15th Anniversary Inaugural Exhibition”, Blum & Poe. Último acceso 30 de junio de 2015. <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/15th-anniversary-inaugural-exhibition#images>.

1964: *A Turning Point in Japanese Art*. Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1996. Catálogo de exposición.

“2002 Exhibitions. Kyozon”. Kamploops Art Gallery. Último acceso 11 de junio de 2015, <http://www.kag.bc.ca/2002.htm>.

“©Murakami. Actividades Relacionadas”, Microsite ©Murakami Bilbao. Último acceso 22 de octubre de 2011. http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/murakami/secciones/actividades_relacionadas/actividades_relacionadas.php?idioma=es

A

Abad Vidal, Julio César. “El *Requiem* de Morimura Yasumasa”. Revista Iberoamericana de Estudios de Asia Oriental, n° 4 (2011): 101-134.

Abe, Stanley K. “Preface: Asia in the Multicultural Marketplace”. Abe, Stanley K. y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/essays/index.html>.

Abe, Stanley K. y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Catálogo de exposición. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/about.html>.

“About Ballroom Marfa”. Ballroom Marfa. Último acceso 16 de junio de 2015. <https://ballroommarfa.org/about/>.

“About the Museum”. CCS Bard. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.bard.edu/ccs/visit/about-ccs-bard/about-the-museum/>.

“About”. *Public Art Fund*, último acceso 15 de junio de 2015, <http://publicartfund.org/>

A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan. Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1991. Catálogo de exposición.

Acret, Susan. “Reconsidering Asia”. *ART AsiaPacific* 19 (1998): 37.

Agency for Cultural Affairs. “World Cultural Forum 2007. Agency for Cultural Affairs”. Agency for Cultural Affairs, 2007. Último acceso: 3 de abril de 2015. http://www.bunka.go.jp/culturalforum/english/kako/2008_06.html.

Albertini, Rosanna. “Superflat: MOCA, Pacific Design Center”. *Art Press* 268 (mayo 2001): 12-14.

Albrethsen, Pernille. “Fairy Tales Forever. Guided Tour”. En *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*, Mona Jensen, 42–56. Aarhus: ARoS Aarhus kunstmuseum, 2005.

Aletti, Vince, y Kim Levin. “Fair Game”. *The Village Voice* (21 de mayo 1996): 65.

“Alison Gingeras on Pop Life” (video online, 1 de octubre de 2009). Último acceso 4 de abril de 2015. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/alison-gingeras-on-pop-life>.

Alison, Jane. “Foreword”. En *Jam: Tokyo-London*, editado por Liz Farrelly, 6–7. London: Booth-Clibborn, 2001.

Allison, Anne. “Portable Monsters and Commodity Cuteness: Pokémon as Japan’s New Global Power”. *Postcolonial Studies* 6, n° 3 (2003): 381–395.

———. “Cuteness as Japan’s Millennial Product”. En *Pikachu’s Global Adventure: The Rise and Fall of Pokemon*, editado por Joseph Tobin, 34–49. Durham: Duke University, 2004.

———. “New-Age Fetishes, Monsters, and Friends: Pokémon Capitalism at the Millenium”. En *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, editado por Harry Harrotunian y Yoda Tomiko, 331–357. Durham: Duke University Press, 2006.

———. *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. Berkeley: University of California Press, 2006.

Almazán Tomás, Vicente David. *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935). Introducción a las revistas ilustradas como fuente de documentación de Japón y el “Japonismo”*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2001.

———. “La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo”. *Artígrama* 18 (2003): 83–106.

———. “Takashi Murakami en Zaragoza: Arte Kawaii y Neojaponismo”. *AACAdigital*, n° 3 (junio, 2008, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=96&idrevista=9>.

———. ed. *Arte japonés y Japonismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014). Catálogo de exposición.

“Almost Warm and Fuzzy: Childhood and Contemporary Art”, MoMA PS1, último acceso 4 de junio de 2015, <http://www.momaps1.org/exhibitions/view/10>.

- Alonzo, Pedro y Peter Doroshenko. *Spank The Monkey*. Berlin: Gestalten Verlag, 2006. Catálogo de exposición.
- . “Introduction”. En *Spank The Monkey*, Pedro Alonzo y Peter Doroshenko, 2. Berlin: Gestalten Verlag, 2006.
- . “Bla, Bla, Bla. Interview between Peter Doroshenko and Pedro Alonzo”. En *Spank The Monkey*, 10–11. Berlin: Gestalten Verlag, 2006.
- Álvarez Castroviejo, Julen. “Poku: La Influencia Japonesa”. *Lápiz. Revista Internacional de Arte* 204 (2004): 34–49.
- Amano Tarô. “Some Issues of Circumstance: Focusing on the 1990s”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 69–73. New York: N. H. Abrams, 1994.
- Amano Tarô, “Can Yasumasa Morimura Save Humanity?”, en *Yasumasa Morimura: The Sickness unto Beauty / Self-portrait as actress*, 145-152 (Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1996).
- Amor, Mónica y Carlos Basualdo. “El Archivo Pons: entre el documento, la colección y el deseo”. En *Archivo Pons. Pons artxiboa*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa y Koldo Mitxelena Kulturenea, Sala de Exposiciones, 2002: 45-49.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1994.
- “A New Look at Cultural Diplomacy: A Call to Japan’s Cultural Practitioners”. *Ministry of Foreign Affairs of Japan*, 28 de abril de 2006. Último acceso 6 de julio de 2015. <http://www.mofa.go.jp/announce/fm/aso/speech0604-2.html>.
- Anónimo. “Power 100: The Art World’s Top 100 Players”. *ArtReview*. Número especial 1, nº 12 (3 de febrero, 2003): 5–50.
- Anónimo. “When Fashion and Art Are Meant for Each Other”. *Interview* 33, nº 4 (mayo 2003): 66.
- Anónimo. “P-Art-Ay!”. *Interview* 33, nº 6 (julio 2003): 88.
- Anónimo. “Artnet.com Magazine News”. Artnet.com (10 de septiembre, 2003). Último acceso 6 de julio de 2015. <http://www.artnet.com/Magazine/news/artnetnews2/artnetnews9-10-03.asp>.
- Anónimo. “Artnet News. Murakami Mushroom Mania Rocks Rock Center”. *Artnet.com*, 9 de octubre de 2003. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/Magazine/news/artnetnews2/artnetnews9-10-03.asp>.
- Anónimo. “Cine de Ojos Rasgados”, *Metrópoli*, 14 de septiembre de 2004. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://www.elmundo.es/metropoli/2004/09/08/cine/1094658091.html>.
- Anónimo. “The Power 100. #28 Takashi Murakami”. *Art Review* 58, (noviembre, 2005): 86.
- Anónimo. “Hirst Unveils £50m Diamond Skull.” *BBC News*. 1 de junio de 2007. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6712015.stm>.
- Anónimo. “Arte japonés ‘achuchable’ en Málaga”. *El País.com*, 2 de marzo de 2008. Último acceso 25 de junio de 2015. http://elpais.com/diario/2008/03/02/andalucia/1204413729_850215.html.
- Anónimo. *Time* 171, nº 19 (12 de mayo, 2008): 12.
- Anónimo. “Hands up for Hirst”. *The Economist*, 9 de septiembre de 2010. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.economist.com/node/16990811>.
- Archivo Pons. Pons artxiboa*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa y Koldo Mitxelena Kulturenea, Sala de Exposiciones, 2002. Catálogo de exposición.

“Artists”, Kaikai Kiki Co., Ltd., último acceso 12 de junio de 2015 <http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/>.

“Arts and Cultural Exchange. International Exhibition Participation Program. Venice Biennale. International Architecture Exhibition”. Japan Foundation. Último acceso 9 de febrero de 2015. <http://www.jpff.go.jp/venezia-biennale/arc/e/index.html>.

Asano Masahiko. “Takashi Murakami”. Panfleto de exposición *Ero Pop Tokyo*. Los Angeles: George’s Gallery, 1997. MoMA PS1 Archives, [11.B.372].

“Aya Takano. A Night Walk. The Pink Moon Emerges” Public Art Fund. Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5622_little_boy_-_takano.

Azuma, Hiroki. *Otaku: Japan’s Database Animals*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2009.

B

Bailey, Jann L. M. “Foreword”. En *Kyozon: Mariko Mori, Takashi Murakami*, editado por Trish Keegan, 35. Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002.

“Balls”. James Cohan Gallery. Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.jamescohan.com/exhibitions/2000-07-11_balls

Bankowsky, Jack, Alison Gingeras y Catherine Wood, eds. *Pop Life: Art in a Material World* (London: Tate Publishing, 2009). Catálogo de exposición.

———, “Introduction: Pop Life Is...”, en *Pop Life: Art in a Material World*, ed. Jack Bankowsky, Alison Gingeras, y Catherine Wood. London: Tate Publishing, 2009: 13-18.

Barlés, Elena. “Los textos impresos como testimonios de un encuentro. Libros occidentales relativos al periodo Namban en España y su contribución a la creación de la imagen de Japón”. En *Lacas Namban: Huellas de Japón En España, IV Centenario de La Embajada Keicho*, dirigido por Kawamura Yayoi, 163–203. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Barlés, Elena y Vicente David Almazán, coords., *Japón y el Mundo Actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, 871-912.

Bayliss, Sarah. “An Appreciation of Cute Finds a Niche in High Art”. *The New York Times*, 6 de diciembre de 1998. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.nytimes.com/1998/12/06/movies/art-architecture-an-appreciation-of-cute-finds-a-niche-in-high-art.html>.

Bell, Kirsty, “50th Venice Biennale”. *Frieze Magazine*, n° 77 (septiembre 2003). Último acceso 14 de julio de 2015. http://www.frieze.com/issue/review/kirsty_bell/.

Bellini, Andrea. “New York Tales”. *Flash Art* 38, n° 243 (septiembre 2005): 114–116.

Beltrán Antolín, Joaquín. “Orientalismo, autoorientalismo e interculturalidad de Asia Oriental”. En *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico -CEIAP- Colección Española de Investigación Asia Pacífico*, n°2, editado por Pedro San Ginés Aguilar, 31-47. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v1/ceiap/capitulos/capitulo16.pdf>.

Benzon, William L. “Godzilla’s Children: Murakami Takes Manhattan”. *Mechademia* 2 (2007): 283-287.

Bestor, Theodore C. “How Sushi Went Global”. *Foreign Policy* 121 (noviembre - diciembre 2000): 54-57.

Beyond the Future: The Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. South Brisbane: Queensland Art Gallery, 1999. Catálogo de exposición.

- Bhabha, Homi K. "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation". En *1993 Biennial Exhibition of the Whitney Museum of American Art*, por Elisabeth Sussman [et. al.]. New York: Whitney Museum of American Art / Harry N. Abrams, 1993.
- . "Of mimicry and man", en *The Location of Culture*, 125-133. London and New York: Routledge, 2002.
- Biggs, Lewis. "Owned and Possessed". En *International 04. Third Liverpool Biennial*, editado por Paul Domela, 29–34. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004.
- Bishop, Janet. "A Conversation with Kent and Vicky Logan. April 20, 2000". En *The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, editado por Heather Whitmore Jain, s.p. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000.
- Bloemheugel, Marente, y Jaap Guldemon, eds. *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting*. Eindhoven and Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum / NAI Publishers, 2000. Catálogo exposición.
- . "Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting". En *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Paintings*, editado por Marente Bloemheugel y Jaap Guldemon, 7–20. Eindhoven and Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum / NAI Publishers, 2000.
- Bloemink, Barbara. "Is It Ok to Laugh Yet?". En *Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation*, Vicky A. Clark, 94–109. New York: D.A.P. Inc., 2002.
- Bobzin, Anne. "Takashi Murakami". En *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*, 211-212 (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg; Bielefeld: Kerber Verlag, 2003).
- Boehm, Mike. "MOCA Customer Settles Suit against Vuitton over Murakami Canvases". *Los Angeles Times*. 5 de marzo de 2011. Último acceso 24 de junio de 2015.
<http://articles.latimes.com/2011/mar/05/entertainment/la-et-murakami-suit-20110305>.
- Bonami, Francesco. "Yasumasa Morimura". *Flash Art* 25, n° 163 (1992): 82–83.
- . "The Non-Existent Curator". En *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*, Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev, 25–27. Milano: Skira, 2005.
- . "Little Boy and Fat Man". En *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*, Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev, 117–38. Milano: Skira, 2005.
- Bonami, Francesco, y Carolyn Christov-Bakargiev. *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*. Milano: Skira, 2005. Catálogo de exposición.
- Bonami, Francesco y Maria Luisa Frisa (eds.). *Dreams and Conflicts: the dictatorship of the viewer: 50th international art exhibition* (Venezia: La Biennale di Venezia, 2003). Catálogo de exposición.
- Bonnet, Alastair. "Occidentalism and Plural Modernities or How Fukuzawa and Tagore Invented the West". *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (2005): 505–525.
- Bornoff, Nicholas. "Sex and Consumerism: The Japanese State of the Arts". En *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, editado por Fran Lloyd, 41–68. London: Reaktion Books, 2002.
- Brehm, Margrit, ed. *The Japanese Experience: Inevitable*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002. Catálogo de exposición.
- . "The Floating World That Almost Was". En *The Japanese Experience: Inevitable*, editado por Margrit Brehm, 8–19. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.
- . "Takashi Murakami". En *The Japanese Experience: Inevitable*, editado por Margrit Brehm, 36–83. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.
- Breitwieser, Sabine. "Art and Artists. Please Wait for a Commission". En *International 04. Third Liverpool Biennial*, editado por Paul Domela, 35–38. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004.

Brener, Julie. "Eye-Openers". *Artnews* 105, nº 10 (2006): 122.

Brooklyn Museum of Art, "Press Release. The Brooklyn Museum announces the inclusion of an exclusive Louis Vuitton Store within the retrospective of Japanese artist Takashi Murakami" (New York: Brooklyn Museum of Art, 21 de marzo de 2008).

Brown, Kendall H. "Flowers of Taishō. Images of Women in Japanese Society and Art, 1915-1935". En *Taisho Chic. Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco*, 17-34. Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2001.
———. *Taisho Chic. Japanese Modernity, Nostalgia, and Deco*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2001. Catálogo de exposición.

Bru i Turull, Ricard [et. al.], *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013. Catálogo de exposición.

Brutvan, Cheryl. "Takashi Murakami: Made in Japan". Boston: Museum of Fine Arts Boston, 2001. Folleto de exposición.

Bryson, Norman. "Morimura: 3 Readings". En *Yasumasa Morimura: The Sickness unto Beauty: Self-Portrait as Actress*, 163-166. Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1996.

Buckley, Sandra, ed. *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*. London; New York: Taylor & Francis E-Library, 2006.

Burgess, Chris. "Maintaining Identities: Discourses of Homogeneity in a Rapidly Globalizing Japan". *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*, 19 de abril de 2004 (revisado 29 de mayo de 2012), último acceso: 6 de mayo de 2015. <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/Burgess.html#Author>.

Buruma, Ian. "Japanese Avant Garde". En *A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan*, 15-17. Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1991.

C

C., A. "Takashi Murakami", *Arte y Parte* (agosto-septiembre de 2007): 101.

Cabañas Moreno, Pilar. "Kokoro Nihonga. Pintura japonesa al estilo tradicional". *Adamar* nº 2 (Otoño 2000), último acceso 25 de mayo de 2015. http://www.adamar.org/archivo/i_epoca/num2/pag2_25.htm.
———. "Nihonga. Pintura japonesa al estilo tradicional". *Contrastes* (septiembre 2005): 41-45.

Cabañas Moreno, Pilar y Vicente David Almazán Tomás. "Mapas, mártires, embajadas y exotismo: la imagen de Japón en la cultura visual europea". En *Lacas Namban: Huellas de Japón En España, IV Centenario de La Embajada Keicho*, dirigido por Kawamura Yayoi, 203-30. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

Cameron, Dan. "Beyond Tech: The Current Role of Painting". En *Supernova. Art of the 1990s from the Logan Collection*, editado por Madeleine Grynsztejn, 56-62. San Francisco: San Francisco Museum of Art; New York: Distributed Art Publishers, 2003.

Caravaca, Toñi. "La Nueva Cultura 'Superflat' de Murakami se expone en Córdoba". *Elmundo.es*, 27 de septiembre de 2010. Último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/24/andalucia/1285343721.html>.

Cassel, Valerie. "Between a Bedrock and a Nuclear Power Plant". En *Splat, Boom, Pow!: The Influence of Cartoons in Contemporary Art*, 17-29. Houston: Contemporary Arts Museum, 2003.

Castro Flórez, Fernando. "Karaoke en el imperio de los signos". *Blanco y Negro ABC*, 1 de octubre de 2004: 25-27.

———. "Esto no es un todo a cien". *ABC de las Artes*, 21 de febrero de 2009: 32-33.

Chapman, Christine. "Power and Patronage". *Art News* 89, n° 3 (marzo 1990): 139–141.

Charlesworth, J. J. "Under the Influence". *Art Review* 2, n° 6 (septiembre 2004): 33–34.

———. "Takashi Murakami: Something Like a Phenomenon". *Art Review*, n° 7 (enero 2007): 62–67.

———, "A Market for Panic", *Art Review*, n° 27 (noviembre 2008): 48.

"Chiho Aoshima. Little Boy. City Glow and Paradise". Public Art Fund. Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5617_little_boy_-_aoshima.

Chikaku. Tempo E Memoria En Xapón. Vigo: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2006. Catálogo de exposición.

"Chinatsu Ban. Little Boy. – V WX Yellow Elephant Underwear / HIJ Elephant Underwear". Public Art Fund. Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5619_little_boy_-_ban.

Ching, Leo. "Give Me Japan and Nothing Else!: Postcoloniality, Identity, and the Traces of Colonialism". En *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, eds. Harry Harrotunian y Yoda Tomiko, 142–66. Durham: Duke University Press, 2006.

Chiu, Melissa y Benjamin Genocchio, eds. *Contemporary Art in Asia: A Critical Reader*. Cambridge (Mass.) and London: The MIT Press, 2011.

Chong, Doryun, Hayashi Michio, Kajiya Kenji y Sumitomo Fumihiko. *From Postwar to Postmodern. Art in Japan. 1945-1989. Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

Christov-Bakargiev, Carolyn. "The Pantagruel Syndrome". En *The Pantagruel Syndrome. T1 Torino Triennale Tremusei*, por Francesco Bonami y Carolyn Christov-Bakargiev, 29–33. Milano: Skira, 2005.

"Ciclo ¡Kawaii! Japón, ahora". Espai 13. Fundació Joan Miró. Último acceso 9 de abril de 2015. http://www.fundaciomiro-bcn.org/espai13_actual.php?exposicion=803&idioma=6.

"Ciclo: ¡Kawaii! Japón, ahora". Espai 13. Fundació Joan Miró. Último acceso 9 de abril de 2015. http://www.fundaciomiro-bcn.org/espai13_cicle.php?ciclo=803&exposicion=806&idioma=6#expocicle.

Cid Lucas, Fernando, ed. *Japón y la Península Ibérica*. Gijón: Satori Ediciones, 2011.

Cirlot, Lourdes. *Andy Warhol*. Hondarribia: Nerea, 2001.

Clark, John. "Modernity in Japanese Painting". *Art History* 9, n° 2 (junio 1986): 213–231.

———. "Yōga in Japan: Model or Exception? Modernity in Japanese Art 1850s-1940s: An International Comparison". *Art History* 18, n° 2 (junio 1995): 253-285.

———. "Biennials as Structures for the Writing of Art History: The Asian Perspective". En *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, editado por Elena Filipovic, Marieke Van Hal, y Solveig Øvstebo, 164–183. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010.

Clark, John, John Fraser, y Colin Osman. "A Revised Chronology of Felice (Felix) Beato (1825/34?-1908?)". En *Japanese Exchanges in Art, 1850s to 1930s with Britain, Continental Europe, and the USA: Papers and Research Materials*, editado por John Clark, 89–121. Sydney: Power Publications, 2001.

Clark, Timothy. "'The Intuition and the Genius of Decoration'. Critical Reactions to Rimpa Art in Europe and the USA during the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries". En *Rimpa Art* por Naitō Masato, Yamane Yūzō y Timothy Clark (London: British Museum Press, 1998): 68-82.

Clark, Vicky A., ed. *Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation*. New York: D.A.P. Inc. in association with The Regina Gouger Miller Gallery at Carnegie Mellon University and Pittsburgh Center for the Arts, 2002. Catálogo de exposición.

Clarke, David J., *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture* (New York and London: Garland Publishing Inc., 1988).

———. “Contemporary Asian Art and Its Western Reception (2002)”. En *Contemporary Art in Asia: A Critical Reader*, eds. Melissa Chiu y Benjamin Genocchio, 153–62. Cambridge (Mass.) y London: The MIT Press, 2011.

Cohen, Suzanne. “Takashi Murakami: Emerging from Desire”. *ArtPulse*, 2008. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://artpulsemagazine.com/takashi-murakami-emerging-from-desire>.

Coles, Alex. *Design Art. On art's romance with design*. London: Tate Publishing, 2005.

“Colour Me Blind! - Painting In The Age of Computer Games And Comics”. Dundee Contemporary Arts. Último acceso: 15 de julio de 2015. http://www.dca.ednet.co.uk/public_html/exhibitions/archive.asp.

Colours and Trips, 9–19. Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2005. Catálogo de exposición.

“Comic Release. Negotiating Identity for a New Generation”. Miller Gallery at Carnegie Mellon University. Último acceso 16 de junio de 2015. <http://millergallery.cfa.cmu.edu/exhibitions/comicRelease/index.php>.

Conant, Ellen P. *Nibonga: Transcending the Past: Japanese-Style Painting, 1868-1968*. Saint Louis: Saint Louis Art Museum; Tòkyô: Japan Foundation, 1995. Catálogo de exposición.

———. “Japan ‘Abroad’ at the Chicago Exposition, 1893”. En *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, editado por Ellen Conant, 254-280. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Concannon, Kevin. “Mass Production: Artists' Multiples and the Marketplace”. En *Mass Production. Artists' Multiples and the Marketplace*, 6–25. Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006.

“Concerning the Strategic Council on Intellectual Property”. Prime Minister of Japan and His Cabinet. Último acceso: 6 de mayo de 2015. Accessed June 25, 2015. http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/konkyo_e.html.

“Cool Japan. Prime Minister's Office of Japan”. Video, *Youtube.com*, 25 de octubre de 2013. Último acceso 15 de julio de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=nDTcQwRzPQk&feature=youtube_gdata_player.

Cooper, Jacqueline. “Superflat”, *New Art Examiner* 29, n°1 (octubre 2001): 58-65.

Cooper, Michael, ed. *They Came to Japan: An Anthology of European Reports on Japan, 1543-1640*. Ann Arbor, Michigan: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 1995.

Cotter, Holland. “Carving a Pop Niche in Japan's Classical Tradition”. *The New York Times.com*, 24 de junio, 2001. Último acceso 3 de junio de 2015 . <http://www.nytimes.com/2001/06/24/arts/art-architecture-carving-a-pop-niche-in-japan-s-classical-tradition.html?scp=1&sq=carving+a+pop+niche+in+Japan%27s+classical+tradition&st=cse&pagewanted=all>.

“Creative Japan”. Embassy of Japan in the UK. Último acceso 1 de julio de 2015. <http://www.uk.emb-japan.go.jp/en/creativejapan/index.html>.

Creighton, Millie R. “Imaging the Other in Japanese Advertising Campaigns”. En *Occidentalism. Images of the West*, editado por James G. Carrier, 135–60. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Croissant, Doris. "In Quest of the Real. Portrayal and Photography in Japanese Painting Theory". En *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, editado por Ellen P. Conant, 153–76. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

Cruz, Amada. "DOB in the Land of OTAKU". En *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, 14–19. Annandale on Hudson, N.Y., and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams, Inc., 1999.

Cruz Amada, Midori Matsui y Dana Friis-Hansen, *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*. Annandale on Hudson, N.Y., and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams, Inc., 1999. Catálogo de exposición.

"Cultural Exchange. Pop-Culture Diplomacy". *Ministry of Foreign Affairs of Japan*, 14 de agosto de 2014. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.mofa.go.jp/policy/culture/exchange/pop/index.html>.

Curreri, Amanda. "Shinjinrui: The New Human Race. Takashi Murakami". *Art New England* 22, n° 5 (septiembre 2001): 14-16.

D

Daliot-Bul, Michal. "Japan Brand Strategy: The Taming of 'Cool Japan' and the Challenges of Cultural Planning in a Postmodern Age". *Social Science Japan Journal* 12, n° 2 (2009): 247–266.

Darling, Michael, "Past+Present=Future". En *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Murakami Takashi, 64–71. Tōkyō: Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001.

———. "Plumbing the Depths of Superflatness". *Art Journal*, 60 n° 3 (otoño 2001): 77-89.

"Daruma", JAANUS. Japanese Architecture and Art Net Users System, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/d/daruma.htm>.

Davalovszky, Csilla. "La diplomacia pop: una mirada a la cultura popular japonesa". *Ari Real Insituto El Cano* 86 (2009). Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/riecano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/lengua+y+cultura/ari86-2009#.VaZP1UWp3Sc.

Debbaut, Jan. *Prefacio*. En *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting*, editado por Marente Bloemheugel y Jaap Guldemon, 5. Eindhoven and Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum / NAI Publishers, 2000.

Decter, Joshua. "(Re)Reading On Kawara". *Flash Art* XXV, n° 163 (abril 1992): 84–87.

De Forest, Kevin Ei-ichi. "KYOZON - Co-Dependence - New Japanese Artists". En *Kyozon*, editado por Trish Keegan, 55–60. Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002.

Deitch, Jeffrey. *Form Follows Fiction*. Milano: Charta, 2001.

———. "If It Doesn't Fit, You Must Acquit!". En *Form Follows Fiction*, por Jeffrey Deitch, s.p. Milano: Charta, 2001.

"Department of Painting. Japanese Painting". Tokyo Geijutsu Daigaku. Último acceso 28 de mayo de 2015, <http://www.geidai.ac.jp/english/art/painting.html>.

Diego Otero, Estrella de. *Quedarse sin lo "exótico"*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1999.

Domela, Paul, ed. *International 04. Third Liverpool Biennial*. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004. Catálogo de exposición.

Dompierre, Louise. *The Age of Anxiety*. Harbourfront Centre: Power Plant Contemporary Art Gallery, 1995. Catálogo de exposición.

Douaire, Pierre-Évariste. “Takashi Murakami. Kawaii/Vacances d’été”, *Paris.Art.com*, 2002, último acceso 12 de junio de 2015, <http://www.paris-art.com/marche-art/Kawaii/%20Vacances%20d%E2%80%99%C3%A9t%C3%A9/Murakami-Takashi/3931.html>

“Dragon Veins”. Contemporary Art Museum, University of South Florida. Último acceso 23 de junio de 2015, http://www.usfcam.usf.edu/cam/exhibitions/2006_01_dragon_veins/dragonveins.html.

Drohojowska-Philp, Hunter. “It’s a Beautiful World”. *Artnet.com*, 16 de julio, 2001. Último acceso 7 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp7-16-01.asp>.

———. “© Art”, *Artnet*, s.f. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/magazineus/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp11-9-07.asp>.

Duara, Prasenjit. “The Discourse of Civilization and Pan-Asianism”. *Journal of World History* 12, n° 1 (primavera 2001): 99–130.

Duerto, Carmen. “Lo más ‘in’ de España se rinde ante el artista japonés Murakami”. *YoDona.com (Elmundo.es)*, 23 de febrero de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015. <http://www.elmundo.es/yodona/2009/02/18/vip/1234963463.html>.

E

Eccles, Tom. “Murakami’s Manhattan Project”. En *Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, editado por Murakami Takashi, 263–67. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Edelstein, Susan. “Preface: Rigid Borders, Porous Boundaries”. En *Kyozon*, editado por Trish Keegan, 37–40. Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002.

Eisenstadt, Shmuel N. “Multiple Modernities”. *Daedalus* 129, n° 1 (invierno 2000): 1–29.

Elliot, David. *Bye bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*. New York: Japan Society; New Haven: Yale University Press, 2011. Catálogo de exposición.

———. “Bye Bye Kitty...”, en *Bye Bye Kitty. Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art* por David Elliot, 1-47. New York: Japan Society; New Haven: Yale University Pres, 2011.

Elliott, David y Kaido Kazu. *Reconstructions Avant-Garde in Japan: 1945-1965*. Oxford: Museum of Modern Art, 1985. Catálogo de exposición.

Europa Press, “Y si Warhol fuera de Tokio”, *Elmundo.com*, 19 de noviembre de 2009, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/19/valencia/1258649892.html>.

Europa Press, “Tras más de 240.000 visitas, la retrospectiva de Murakami se clausura”. *Elmundo.es*, 30 de mayo de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/30/paisvasco/1243699881.html>.

“Event Planning at Grand Central Station”, Gran Central Terminal, último acceso 3 de junio e 2015, <http://www.grandcentralterminal.com/info/eventplanning.cfm>.

Ewington, Julie. “In Time”. En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 19–20. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996.

“Exhibitions”. Galerie Perrotin. Último acceso 15 de julio de 2015. https://www.perrotin.com/exhibitions/past-other_exhibitions.html.

“Exhibitions. 50th Art Exhibition: Musei Civici Veneziani. La Biennale di Venezia. Pittura/Painting: Rauschenberg to Murakami, 1964-2003”. *Agenda Venezia*. Último acceso: 14 de julio de 2015, <http://www.agendavenezia.org/en/evento-3710.htm>.

F

Fallows, James. “Containing Japan”. *The Atlantic Monthly* 263, n° 5 (May 1989): 40–50.

Farrelly, Liz, ed. *Jam: Tokyo-London*. London: Booth-Clibborn, 2001. Catálogo de exposición.

Favell, Adrian. *Before and after Superflat: a short history of Japanese contemporary art, 1990-2011*. Hong Kong: Blue Kingfisher, 2011.

Fernández del Campo, Eva. “Las fuentes y los lugares del ‘japonismo’”. *Anales de Historia Del Arte* 11 (2001): 329–56.

Fleming, Jeff. “My Reality, Your Reality”. En *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, por Jeff Fleming, Susan Lubowsky Talbott, y Murakami Takashi, 10–41. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center; New York: Independent Curators Inc, 2001.

Fleming Jeff, Susan Lubowsky Talbott y Murakami, Takashi. *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center; New York: Independent Curators International, 2001. Catálogo de exposición.

Fogle, Douglas, ed. *Painting at the Edge of the World*. Minneapolis: Walker Art Center, 2001. Catálogo de exposición.

———. “The Trouble with Painting”. En *Painting at the Edge of the World*, editado por Douglas Fogle, 9–25. Minneapolis: Walker Art Center, 2001.

Fondation Cartier pour l’art contemporain, *Kawaii! Vacances d’été* (Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2002). Folleto de la exposición.

Fox, Howard N., ed. *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*. New York: Harry N. Abrams, 1990. Catálogo de exposición.

———. “A Primal Spirit”. En *A Primal Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, editado por Howard N. Fox, 25–39. New York: Harry N. Abrams, 1990.

Francés, Fernando y Tae Hyusun. *Yoshitomo Nara + Graf: Torre De Málaga*. Málaga: CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, 2007. Catálogo de exposición.

Frances, Richard. “Takashi Murakami”. *Artforum International* 4, n° 1, 2001: 192-193.

“Francis Bacon, ‘Portrait of Isabel Rawsthorne’ 1966”. Tate Gallery. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-portrait-of-isabel-rawsthorne-t00879>.

Friis-Hansen, Dana. *Abstract Painting, Once Removed*. Houston Tex.: Contemporary Arts Museum Houston, 1998. Catálogo de exposición.

———. “Empire of Goods: Young Japanese Artists and the Commodity Culture”. *Flash Art International*, n° 163 (marzo, 1992): 78–81.

———. “The Meaning of Murakami’s Nonsense: About ‘Japan’ Itself”. En *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, por Amada Cruz, Matsui Midori y Dana Friis-Hansen, 30–41. Annandale on Hudson, N.Y., and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams, Inc., 1999.

———. “Takashi Murakami Declares the World Is Flat”, en *Twisted: Urban and Visionary Landscapes in Contemporary Painting*, edited by Marente Bloemheugel and Jaap Guldemond, 52–55. Eindhoven and Rotterdam: Stedelijk Van Abbemuseum / NAI Publishers, 2000.

Fujitani, Takashi. *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Fukuzumi, Ren, “Criticism on Orientalism of the Concept of Superflat - Case Study: Scenes of the Japanese Contemporary Art”. En *Oriental Metaphor* (Seoul: Loop Press, 2006), s.p.:

Fusco, Coco. “Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity”. En *Biennial Exhibition of the Whitney Museum of American Art*, por Elisabeth Sussman [et al.], 74–85. New York: Whitney Museum of American Art; Harry N. Abrams, 1993.

G

Galán, Fernando M. “Oriente-Occidente”. *Blanco y Negro ABC*, 1 de octubre de 2004: 26.

Galloway, Munro. “Takashi Murakami: Marianne Boesky Gallery, New York”. *Exhibit*, nº 245 (abril 1999): 72–73.

García, Arturo. “Murakami toma el Guggenheim de Bilbao con su imaginario de colores y animaciones”. *El Diario Vasco*, 16 de febrero de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015. <http://canales.diariovasco.com/ocio/meca/takashi-murakami-guggenheim-bilbao-animaciones-200902170851.php>.

Garden Castro, Jan. “Mingling Identities: A Conversation with Takashi Murakami”, *Interview* 27, nº 10 (7 de agosto, 2008): 38-41.

Gasparina, Jill. “Murakami’s Conquest of Ubiquity”. En *Murakami Versailles*, editado por Laurent Le Bon y Xavier Barral. Paris: Éditions Xavier Barral, 2010.

“Gendai Japanese Contemporary Art. Between the Body and Space”. Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle. Último acceso 15 de julio de 2015. (<http://csw.art.pl/index.php?action=wydarzenie&id=151&lang=eng>)

Gingeras, Alison. “Lost in Translation: The Politics of Identity in the Work of Takashi Murakami”. En *Pop Life: Art in a Material World*, eds. Jack Bankowsky, Alison Gingeras y Catherine Wood (London: Tate Publishing, 2009): 77-92.

Gingeras Alison M., y Francesco Bonami, “Open Studios”, en *Mapping the Studio. Artisti Della Collezione François Pinault*, 134-141. Venezia; Milano: Palazzo Grassi; Mondadori Electa, 2009.

Gioni, Massimiliano. “Painting at the Edge of the World”. *Flash Art International* 34, nº 218 (5 de junio, 2001): 147–147.

———. “Takashi Murakami: SUPERFLAT TO SUPERNATURAL”. *Flash Art International* 45, nº 284 (5 de junio, 2012): 52–56.

Gioni, Massimiliano y Ali Subotnick. “The Economy of Attention. Art and Radical Thinking in Times of Strategic Consensus”. *Parkett Series with Contemporary Artists* 69 (2003): 169–70.

Gluck, Carol. *Japan’s Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985.

———. “The Invention of Edo”. En *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, editado por Stephen Vlastos, 262–84. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998.

Godfrey, Mark, Paul Schimmel, y Vicente Todolí, eds. *Richard Hamilton*. Madrid: TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014. Catálogo de exposición.

Golden, Sean. “Orientalism in East Asia. A Theoretical Model”. *Inter Asia Papers*. nº12 (2009): 1-26. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/167306/219564>.

Golvano, Fernando. “©Murakami”. *Exit Express*, n° 42 (marzo 2009): 36.

Gómez Aragón, Anjhara. “Interpretaciones mutuas entre España y Japón: imágenes construidas”. En *Japón y la Península Ibérica*, editado por Fernando Cid Lucas, 55–72. Gijón: Satori Ediciones, 2011.

Gomez, Edward M. “J-Pop Goes the Market”. *Duke Magazine* 92, n° 5 (septiembre-octubre 2006). Último acceso 7 de marzo de 2015. <http://dukemagazine.duke.edu/article/j-pop-goes-the-market>.

Goy Yamamoto, Ana María. “Cool Asia: implicaciones socio-económicas de la cultura popular en Asia Oriental”. En *La investigación sobre Asia Pacífico en España. Colección Española de Investigación Sobre Asia Pacífico*. Editado por Pedro San Ginés Aguilar, 719–38. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/ceiap1.htm>.

Grabner, Michelle. “Let’s Entertain”. *Frieze Magazine*, n° 54 (septiembre-octubre): 2000. Último acceso: 5 de junio de 2015. http://www.frieze.com/issue/review/lets_entertain/.

———. “Painting at the Edge of the World”. *Frieze Magazine*, n° 60 (agosto 2001). Último acceso: 5 de junio de 2015. http://www.frieze.com/issue/review/painting_at_the_edge_of_the_world/.

Grenville, Bruce, ed.. *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*. Vancouver: Vancouver Art Gallery / Arsenal Pulp Press, 2002. Catálogo de exposición.

———. “The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture”. En *The Uncanny: Experiments in Cyborg Culture*, editado por Bruce Grenville, 13–58. Vancouver: Vancouver Art Gallery / Arsenal Pulp Press, 2002.

Griffin, Tim. “Left Wanting”. *Artforum International*, 42, n°1 (2003): 180-181, 246, 251.

Grosenick, Uta, ed., *Art Now. Vol 2*. Köln: Taschen, 2005.

Grosenick, Uta y Burkhard Riemschneider, eds., *Art Now*. Köln: Taschen, 2002.

Grynstejn, Madeleine. *Carnegie International: 1999/2000*. Dos volúmenes. Pittsburgh, Pa.: Carnegie Museum of Art, 2000. Catálogo de exposición.

———, ed. *Supernova: Art of the 1990s from the Logan Collection*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Distributed Art Publishers, 2003. Catálogo de exposición.

———. “Introduction and Interview with Vicky and Kent Logan”. En *Supernova: Art of the 1990s from the Logan Collection*, editado por Madeleine Grynstejn, 10-22. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Distributed Art Publishers, 2003.

Guarné, Blai. “De monos y japoneses: mimetismo y anástrofe en la representación orientalista”. En *Orientalismo*, coordinado por Carles Prado-Fonts, *Digithum*, n° 10, UOC (2008). Último acceso: 6 de mayo de 2015. <http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/esp/guarne.pdf>.

Gumpert, Lynn. “A Distant Mirror.” *ARTnews* 89, n° 3 (marzo 1990): 132–137.

———. “Introduction”. En *Lest We Forget: On Nostalgia*, por Thomas W. Sokolowski y Lynn Gumpert, 4–15. Nueva York: Takashimaya, 1994.

Guth, Christine M. E. *Longfellow’s Tattoos*. Washington: University of Washington Press, 2004.

Guth, Christine, Alicia Volk y Yamanashi Emiko. *Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*. Honolulu, HI: Honolulu Academy of Arts, 2004. Catálogo de exposición.

H

Hackett, Regina. “Pop Stars”, *Modern Painters*, (octubre, 2009): 50-56.

Hara, Makiko. “Contemporary Japanese Art: Young Artists, Consumer Culture and Internationalization”. *Parachute*, n° 88 (1997): 36–42.

- Hara Nobuko. "Alternative Investments - Art. New Money Boosts Global Art Market". *ACCJ Journal (American Chamber of Commerce in Japan)* (abril 2007): 42-47.
- Hara, Toshio. "Preface". En *A Spirit: Ten Contemporary Japanese Sculptors*, editado por Howard N. Fox, 9-14. New York: Harry N. Abrams, 1990.
- Hariu, Ichiro. "Progressive Trends in Modern Japanese Art". En *Reconstructions Avant-Garde in Japan: 1945-1965*, editado por David Elliot y Kaido Kazu, 23-27. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.
- Harootunian, Harry. *Overcome by Modernity. History, Culture, And Community in Interwar Japan*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000. Citado en Bonnet, Alastair. "Occidentalism and Plural Modernities or How Fukuzawa and Tagore Invented the West". *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (2005): 510.
- Harvey, Doug. "Superflat". *Art Issues* 67 (abril 2001): 53.
- Hasegawa, Yuko. "Pachinko, Mandala and Merry Amnesia". En *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, editado por Peter Noever y Jessica Beer, 17-21. Wien: MAK, 1997.
- . "Post-Identity Kawaii: Commerce, Gender and Contemporary Japanese Art". En *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, editado por Fran Lloyd, 127-141. Reaktion Books, 2002.
- Hauser, Kitty. "Kitty Hauser on Fan Fare". *Artforum International* 43, n° 2 (octubre 2004): 129.
- Hayashi, Yoko. "Morimura Yasumasa Self-Portrait as Art History. Escalating 'I' Simulating the Museum". En *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, 59-72. Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1998.
- Heartney, Eleanor. "Import/Export: A Marriage of Trauma and Kitsch". *Art in America*, (octubre 2005): 57-61.
- Hebdige, Dick. "Flat Boy vs. Skinny: Takashi Murakami and the Battle for 'Japan'". En *©Murakami*, dirigido por Paul Schimmel, 14-51. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli International Publications, 2007.
- "Helsinki Art Museum Tennis Palace. Japan Pop. Manga and Japanese Contemporary Art". Helsinki Art Museum. Último acceso 23 de junio de 2015. http://www.hel.fi/hki/taimu/en/art+museum+tennis+palace/past+exhibitions/2005/japan_pop_-_manga_hokusaista_dragonballiin_seka_10_nykytaiteilijaa.
- Hickey, Dave, ed. *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*. Santa Fe: Site Santa Fe, 2001. Catálogo de exposición.
- . "Beau Monde, Upon Reflection". En *Beau Monde: Toward a Redeemed Cosmopolitanism*, editado por Dave Hickey, 71-80. Santa Fe: Site Santa Fe, 2001.
- . "Beau Monde. Curatorial Statement & Exhibition Description". Site Santa Fe. Último acceso 7 de junio de 2015. <http://beaumonde.sitesantafe.org/>.
- Hickman, Money L., ed. *Japan's Golden Age: Momoyama*. New Haven & London: Yale University Press, 2002. Catálogo de exposición.
- "Hideaki Kawashima: Little Boy. Fire". Public Art Fund. Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5620_little_boy_-_kawashima.
- Higa, Karin. "Some Thoughts on National and Cultural Identity: Art by Contemporary Japanese and Japanese American Artists". *Art Journal* 55, n° 3 (otoño 1996): 6-7.
- Higgins, Ned. "Cartoon Reality". *Artnet.com*, 7 de agosto 2001. Último acceso 7 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/magazine/reviews/higgins/higgins8-7-01.asp>.
- Hixson, Kathryn. "Editorial. Modern Artists in the Early Part of the 20th Century". *New Art Examiner* (octubre 2001): 17.

Hobsbawm, Eric J. y T. O. Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Holmberg, Ryan. "Little Boy". *Artforum* 44, n° 1 (septiembre 2005): 298.

Holzwarth, Hans Wener ed., *Art Now. Vol 3*. Köln: Taschen, 2008.

Hopkins, Randi. "Shiny, Happy Mushrooms. Takashi Murakami Brings Tokyo Cool to the MFA", The Boston Phoenix, 17 de mayo de 2001, último acceso 3 de junio de 2015. <http://www.bostonphoenix.com/boston/arts/art/documents/01629574.htm>.

Hoptman, Laura J. *Drawing Now. Eight Propositions*. New York: Museum of Modern Art, 2003. Catálogo de exposición.

Howe, Jeff. "The Two Faces of Takashi Murakami". *Wired* 11.11, noviembre de 2003. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://www.wired.com/wired/archive/11.11/artist.html>.

Huberman, Anthony (ed.), *Takashi Murakami. Second Mission Project ko2*. Panfleto exposición (New York: PS1 MoMa, 2001). [MoMA PS1 I.A.2764], MoMA PS1 Archives, The Museum of Modern Art Archives, New York.

Hyunsun, Tae. "Hagámoslo juntos". En *Yosbitomo Nara + Graf: Torre de Málaga* por Fernando Francés y Tae Hyunsun. Málaga: CAC, 2007. Catálogo de exposición.

I

Iannaccone, Carmine. "Superflat". *Frieze Magazine*, 60, (junio-agosto de 2001). Último acceso 7 de junio de 2015. <http://www.frieze.com/issue/review/superflat/>.

Imafuku, Ryuta. "Japón en cuatro dimensiones: de lo mágico a lo extraordinario". En *Chikaku. Tempo E Memoria En Xapón*, 50-69. Vigo: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2006.

"Insight?". Gagosian Gallery. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.gagosian.com/exhibitions/october-19-2007--insight>.

"Intellectual Property Policy Outline." *Strategic Council on Intellectual Property*. 3 de julio de 2002. Último acceso: 6 de mayo de 2015. http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/kettei/020703taikou_e.html#0.

Intellectual Property Policy Headquarters. *Intellectual Property Strategic Program 2005*, 10 de junio de 2005. Último acceso 6 de mayo de 2015. http://japan.kantei.go.jp/policy/titeki/kettei/050610_e.pdf.

Irmas, Deborah. "L.A. Summer Surf". *Artnet*, agosto 1998. Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/irmas/irmas7-28-98.asp.

Isozaki, Arata. "As Witness to Postwar Japanese Art". En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 27-31. New York: N. H. Abrams, 1994.

Israel, Nico. "Public Offerings". *Artforum International*. 40, n° 1 (2001): 189.

Itoi, Kay. "Pop Goes the Artist". *Newsweek* (verano 2001, número especial).

———. "Japan's Year of Narakami". *Artnet.com*, 2001. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.artnet.com/Magazine/features/ittoi/ittoi10-22-01.asp#8>.

Ivy, Marilyn. *Discourses of the Vanishing*. Chicago: Chicago University Press, 1995.

- . “Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture”. *The Journal of Japanese Studies* 32, n° 2, (verano 2006): 498–502.
- . “Trauma’s Two Times: Japanese Wars and Postwars”. *Positions: East Asia Cultures Critique* 16, n° 1 (2008): 165–88.
- . “The Art of Cute Little Things: Nara Yoshitomo’s Parapolitics”. En *Mechademia 5: Fantbropologies*, editado por Frenchy Lunning, 3-29. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Iwabuchi, Koichi. “Complicit Exoticism: Japan and its Other”. *Continuum. The Australian Journal of Media & Culture*, 8 n° 2 (1994). Último acceso: 6 de julio de 2015. <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html>.

———. “Marketing ‘Japan’: Japanese Cultural Presence under a Global Gaze”. *Japanese Studies* 18, n° 2 (1998): 165–180.

———. “Pure Impurity: Japan’s Genius for Hybridism”. *Communal / Plural: Journal of Transnational & Crosscultural Studies* 6, n° 1 (abril 1998): 71–85.

———. “‘Soft’ Nationalism and Narcissism: Japanese Popular Culture Goes Global”. *Asian Studies Review* 26, n° 4 (diciembre 2002): 447–69.

J

Jacobs, Marc. “Takashi Murakami”. *Time* 171, n° 19 (12 de mayo, 2008): 109.

Jana, Reena. “Between Worlds Old and New”. En *New Modernism for a New Millenium: Works by Asian Artists from the Logan Collection*, s.p. San Francisco: Museum of Modern Art, 1999.

———. “Swiss Institute Wants to Play”. *Artforum.com*, octubre de 2001. Último acceso 5 de junio de 2015. <http://artforum.com/news/week=200141#news1759>.

Jansen, Gregor. “In the Realm of Picture Wars”. En *The Japanese Experience: Inevitable*, editado por Margrit Brehm, 105–111. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2002.

“Jap in a Box”. Stephen Friedman Gallery. Último acceso 6 de junio de 2015. <http://www.stephenfriedman.com/exhibitions/past/2001/jap-in-a-box/>.

“‘Japan 2001’ Fest Set to Take Center Stage in U.K.” *The Japan Times Online*, 15 de febrero de 2001. Último acceso: 5 de junio de 2015. <http://www.japantimes.co.jp/news/2001/02/15/national/japan-2001-fest-set-to-take-center-stage-in-u-k/>.

Jensen, Mona. *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*. Aarhus: ARoS Aarhus kunstmuseum, 2005. Catálogo de exposición.

Jensen, Mona, y Jens Erik Sorensen. “Fairy Tales Forever. Homage to H.C. Andersen”. En *Fairy Tales Forever. Homage to H. C. Andersen*, por Mona Jensen, 12–15. Aarhus: ARoS Aarhus kunstmuseum, 2005.

Johnson, Ken. “Art Review. The Innocent Yet Sinister Aspects of Japanese Animation - New York Times”. *The New York Times*, 24 de agosto de 2001. Último acceso 6 de junio de 2015. <http://www.nytimes.com/2001/08/24/movies/art-review-the-innocent-yet-sinister-aspects-of-japanese-animation.html?pagewanted=all&src=pm>.

Joyce, Julie. “Starblazers: New Pop from Japan”. *Art Issues*, n° 54 (1998): 23–25.

K

Kaido, Kazu. “Reconstruction: The Role of the Avant-Garde in Post-War Japan”. En *Reconstructions Avant-Garde in Japan : 1945-1965 : An Exhibition*, 11–22. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.

“Kaikai Kiki’s Objectives. The GEISAI Operation”, Kaikai Kiki Co., Ltd. Último acceso 16 de julio de 2015. <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/geisai/>.

- “Kaikai Kiki’s objectives. Making art speak to the future”. Kaikai Kiki Co. Ltd. Último acceso 20 de julio de 2015, <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activity/>.
- “Kamloops Art Gallery: 2002”. Último acceso: Accessed November 11, 2011. <http://www.kag.bc.ca/2002.htm>.
- Kaplan, Cheryl. “Takashi Murakami: Lite Happiness+The Super Flat”. *Flash Art*, (julio-septiembre 2001): 94-97.
- Karatani, Kôjin. “Japan as Museum: Okakura Tenshin and Ernest Fenollosa”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 33–39. New York: N. H. Abrams, 1994.
- Kaseno, Takumi. “Paintings 1.” En *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Takashi Murakami, 78-79. Tôkyô: Kaikai Kiki, Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001.
- Kato, Norihiro. “Goodbye Godzilla, Hello Kitty”. *The American Interest*, 2, n° 1 (septiembre 2006). Último acceso 24 de junio de 2015. <http://www.the-american-interest.com/articles/2006/09/01/goodbye-godzilla-hello-kitty/>.
- Katoaka, Mami. “Foreword”. En *Jam: Tokyo-London*, editado por Liz Farrelly, 7. London: Booth-Clibborn, 2001.
- Kawamura Yayoi, dir. *Lacas Namban: Huellas de Japón En España, IV Centenario de La Embajada Keicho*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. Catálogo de exposición.
- Kawasaki, Ichiro. *Sugao No Nibon (Japón Desenmascarado)*. Tôkyô: Futami, 1969.
- Keegan, Trish, ed.. *Kyozon*. Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002. Catálogo de exposición.
- Kelmachter, Hélène. “Interview with Takashi Murakami”. En *Takashi Murakami. Kaikai Kiki*, 71-105. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporaine; Arles: Actes Sud. 2002.
- Kelsey, John. “Takashi Murakami: Marianne Boesky Gallery, New York; Vanderbilt Hall, Grand Central Terminal, New York”. *Arttext*, n° 74 (agosto 2001): 78.
- Khan, David M. *Questions of Cultural Identity and Difference in the work of Yasumasa Morimura, Mariko Mori and Takashi Murakami*. Tesis de Master. University of Canterbury, 2007.
- Kim, Clara. “Takashi Murakami”. En *Supernova: Art of the 1990s From the Logan Collection*, editado por Madeleine Grynsztejn, 78. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Distributed Art Publishers, 2003.
- Kim, Yu Yeon. “Identifying the Monitor. A Crisis of Individuality in the Twenty-First Century”. En *International 04. Third Liverpool Biennial*, editado por Paul Domela, 107–9. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004.
- Kimura, Yoichi. “Kyozon”. En *Kyozon*, editado por Trish Keegan, 41–45. Kamloops, British Columbia: Kamloops Art Gallery, 2002.
- Kinsella, Sharon. “Cuties in Japan”. En *Women, Media and Consumption in Japan*, editado por Lise Skov y Brian Moeran, 220-254. Honolulu: University of Hawai’i Press, 1995.
- . “Japanese Subculture in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement”. *Journal of Japanese Studies* 24, n° 2 (verano 1998): 289–316.
- Kjeldsen, Kjeld. “Architecture and Design. On the Exhibition ‘Japan Today’”. En *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, editado por Peter Noever y Jessica Beer, 9–10. Wien: MAK, 1997.

“Klaus Biesenbach: Fall 2000 Exhibition/Project Proposals”, [MoMA PS1 I.A.2763], MoMA PS1 Archives, The Museum of Modern Art Archives, New York.

Knight, Christopher. “Hello, Creepy Cutie”. *Los Angeles Times*, 29 de octubre de 2007: E1, E6.

Koinuma, Kaori. “Tarô Okamoto’s Three Dimensional Forms. His Works in the 1950s.” En *Taro, a Truly Multifaceted Individual*, 184. Kawasaki: Tarô Okamoto Museum of Art, 1999.

Koh, Dong-Yeon. “Murakami’s ‘Little Boy’ Syndrome: Victim or Aggressor in Contemporary Japanese and American Arts?”. *Inter-Asia Cultural Studies* 11, n° 3 (2010): 393–412.

Kondô, Seiichi. *Soft Power in Japan and Asia*. Seminar Asian Cultural Industries in Global Context. Visualising Asian Modernity. University of Copenhagen, 28 de marzo de 2009. Último acceso 6 de mayo de 2015. http://vam.ku.dk/archive/audio_recordings/.

Krygier, Irit. “Hello 21st Century.” *Artnet.com*, 4 de octubre de 2001. Último acceso: 5 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/magazine/reviews/krygier/krygier4-10-01.asp#16>.

L

Lam, Peng Er. “Japan’s Quest for ‘Soft Power’: Attraction and Limitation”. *East Asia* 24 (2007): 349–63.

LaMarre, Thomas. “An Introduction to Otaku Movement”. *EnterText* 4, n° 1 (2004–2005): 151–187.

———. “Otaku Movement”. En *Japan After Japan: Social and Cultural Life from the Recessionary 1990s to the Present*, editado por Harry Harrotunian y Yoda Tomiko, 358–94. Durham: Duke University Press, 2006.

LaMarre Thomas, Azuma Hiroki, Furuhashi Yuriko y Marc Steinberg. “The Animalization of Otaku Culture”. *Mechademia* 2 (2007): 175–187.

Lambertson, Kristen. *Mariko Mori and Takashi Murakami and the Crisis of Japanese Identity*. Tesis de Master. The University of British Columbia, 2008.

Lambourne, Lionel. *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*. London: Phaidon, 2007.

Lamm, Debra. “Superflat Museum. Convenience Store Edition (2003)”. En *Mass Production. Artists’ Multiples and the Marketplace*, 60–61. Akron, Ohio: Emily Davies Gallery, 2006.

Lanzaco Salafranca, Federico. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Editorial Verbum, 2003.

Lassalle, Jean. *Murakami Takashi. L’empire du non-sense*. Tesis de Master. Université Michel de Montaigne Bourdeaux III, 2009–2010.

Le Bon, Laurent y Xavier Barral, eds. *Murakami Versailles*. Paris: Éditions Xavier Barral, 2010. Catálogo de exposición.

Lee, Jiyoung. “Takashi Murakami”, en *Reflection. Exhibition Catalogue* (Kyiv: Pinchuk Art Centre, 2007): 88–92.

Lee, Pamela M. “Economies of Scale”, *Artforum* 46, n° 2 (octubre, 2007): 337.

Lefkowitz, David. “Edgy. Peeking at the Edge of the World at Waker Art Center”. *New Art Examiner* (septiembre–octubre, 2001): 66–103.

Lehman, J. P. “Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan”. *Modern Asian Studies* 18, n° 4 (1984): 757–768.

Le Japonisme. (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988). Catálogo de exposición.

Lieberman, Rhonda. "Steep Prices". *Artforum.com*, 5 de agosto de 2007. Último acceso 25 de junio de 2015. <http://artforum.com/diary/id=15299>.

Lipton, Eunice. "Here Today. Gone Tomorrow? Some Plots for a Dismantling". En *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, 18–35. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, 1990.

Lisica, Cindy. *Beyond Consumption: the art and merchandise of a superflat generation*. Tesis doctoral. University of the Arts, London, 2010.

"Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture". Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.japansociety.org/content.cfm/little_boy_the_arts_of_japans_exploding_subculture.

Lloyd, Fran, ed. *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*. London: Reaktion Books, 2002.
———. "Introduction: Critical Reflections". En *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, editado por Fran Lloyd, 9–22. London: Reaktion Books, 2002.

Logan, Kent. "Foreword". En *New Modernism for a New Millennium: Works by Asian Artists from the Logan Collection*, s.p. San Francisco: Museum of Modern Art, 1999.

"Logan Collection. Logan Collection Gifts". *Denver Art Museum*. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.denverartmuseum.org/collections/logan-collection>.

Los Angeles Museum of Contemporary Art. "©Murakami. Press Release". Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 26 de junio de 2007. Último acceso 20 de julio de 2015, http://moca.org/pdf/press/murakami_pressrelease1001.pdf.

Loti, Pierre. *Japón En Otoño*. Barcelona: Ediciones Abraxas, 1988.

Lozano Mendez, Artur. "Genealogía del Tecno-Orientalismo". *Inter Asia Papers*. n°7 (2009): 1-64. Último acceso: 6 de mayo de 2015. <http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/133167/183188>.

Lubow, Arthur. "The Murakami Method". *The New York Times Magazine*, 3 de abril de 2005: 48-57, 64, 76, 79.

Lubowsky Talbott Susan y Judith Richards, "Foreword. Acknowledgments", en *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, Jeff Fleming, Susan Lubowsky Talbott y Murakami Takashi, 9. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center; New York: Independent Curators Inc, 2001.

Lufty, Carol. "Gaining Face". *Art News* 89, n° 3 (marzo 1990): 142–147.
———. "Japan: The Arcade Decade". *ARTnews* 91 (15 de julio, 1992): 85–86.
———. "Japanese Art: Young Crowd, Wide Horizons." *Art News* (noviembre 1994): 124–128.

Luke, Ben. *Takashi Murakami*. Málaga: Gacma, 2007: s.p. Último acceso 25 de junio de 2015, http://www.gacma.com/exposicion_murakami.html.

Lütgens, Annelie. "On the Pleasure of Depicting the Present". In *Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age*, 10-19 (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg; Bielefeld: Kerber Verlag, 2003)

Luzán, Julia. "¡Viva el 'Manga pop'!". *Elpais.com*, 8 de febrero de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015. http://elpais.com/diario/2009/02/08/eps/1234078014_850215.html.

M

Macwilliams, Mark Wheeler, ed. *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* (Armonk N.Y., USA: Sharpe, 2008).

- Madoff, Steven Henry. "Pop Surrealism. (Aldrich Museum of Contemporary Art)". *Artforum* 37, n° 2 (1998): 120.
- Mapping the Studio. Artisti Della Collezione François Pinault* (Venezia; Milano: Palazzo Grassi; Mondadori Electa, 2009). Catálogo de exposición.
- Marcoci, Roxana. *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making*. New York: The Museum of Modern Art, 2007. Catálogo de exposición.
- Mark, Lisa, ed. *Ecstasy: In and about Altered States*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005. Catálogo de exposición.
- Marley, Adele. "Little Boy". *Art Doc* 24, n° 2, (otoño 2005): 60–61.
- Martin, Jean-Hubert. "Sin Título". In *Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon, 29-52*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- Mass Production. Artists' Multiples and the Marketplace*. Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006. Catálogo de exposición.
- Matsui, Midori. "Takashi Murakami". En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 69. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996.
- . "Memory and Desire". En *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, editado por Peter Noever y Jessica Beer, 28–32. Wien: MAK, 1997.
- . "Tokyo Pop." *Flash Art* 30, n° 197 (1997): 110.
- . "Takashi Murakami with Midori Matsui". *Index Magazine*, 1998. Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.indexmagazine.com/interviews/takashi_murakami.shtml.
- . "New Japanese Painting in 1990s". En *Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s*, editado por Okabe Miki, 8–13. Tòkyô: The Japan Foundation, 1999.
- . "Toward a Definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami". En *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*, por Amada Cruz, Midori Matsui y Dana Friis-Hansen, 20–29. Annandale on Hudson, N.Y., and New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College / Harry N. Abrams, Inc., 1999.
- . "Takashi Murakami". En *Carnegie International: 1999/2000. Vol. 2*, por Madeleine Grynsztejn. Pittsburgh, Pa.: Carnegie Museum of Art, 2000, 142.
- . "Japanese Innovators: Fruitful Transformations of the Modernist Aesthetic", *Flash Art International* 33, n° 210 (enero-febrero, 2000): 90-91
- . "Conversation Days: New Art between 1991 and 1995". En *Public Offerings*, editado por Howard Singerman, 230–247. New York and London: Thames and Hudson, 2001.
- . "New Openings in Japanese Painting: Three Faces of Minor-It". En *Painting at the Edge of the World*, editado por Douglas Fogle, 46–77. Minneapolis: Walker Art Center, 2001.
- . "Takashi Murakami". En *Public Offerings*, ed. Howard Singerman, 92–93. New York: Thames and Hudson, 2001.
- . "Regaining the Plane of Immanence: Perceptual Challenges of Optical Experience and Flexible Sculpture". En *Ecstasy: In and about Altered States*, editado por Lisa Mark, 164–75. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.
- . "Murakami Matrix: Takashi Murakami's Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture". En *©Murakami*, dirigido por Paul Shimmel, 80–109. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007.
- . *The Age of Micropop: The New Generation of Japanese Artists*. Tòkyô: Parco, 2007.
- . "Yasumasa Morimura." *Artforum International*, 46 n° 4 (2007): 372-373.
- Mattick, Paul. "Takashi Murakami at Marianne Boesky". *Art in America* (enero 2004): 107-108.
- Mayo, Marti. "Foreword". En *Abstract Painting, Once Removed*, por Dana Friis-Hansen, 7-9. Houston Tex.: Contemporary Arts Museum Houston, 1998.

- McCormick, Carlo. "The Sound of One Hand Clapping". En *Spank The Monkey*, por Pedro Alonzo y Peter Doroshenko, 12–13. Berlin: Gestalten Verlag, 2006.
- McCurry, Justin. "Japan Enlists Cartoon Cat as Ambassador". *The Guardian.com*, 20 de marzo, 2008. Último acceso: 6 de mayo de 2015. <http://www.theguardian.com/world/2008/mar/20/japan>.
- McGray, Douglas. "Japan's Gross National Cool". *Foreign Policy*, nº 130 (mayo-junio 2002): 44-54.
- McLean-Ferris, Laura y Laura Allsop. "Postcapitalism: Takashi Murakami". *Art Review*, nº 35 (octubre. 2009): 96-99.
- McNight, Anne. "Frenchness and Transformation in Japanese Subculture, 1972-2004". *Mechademia*, 5 (2010): 118-137.
- McVeigh, Brian J. *Nationalisms of Japan: Managing and Mystifying Identity*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2004.
- . "How Hello Kitty Commodifies the Cute, Cool and Camp: 'Consumutopia' versus 'Control in Japan'". *Journal of Material Culture* 5 (2000): 225-245.
- "Media Fellows. Recipients and Essays". Japan Society. Último acceso 22 de junio de 2015, http://www.japansociety.org/page/programs/media_fellows/recipients.
- Medina, Cuauhtémoc. "The Lure of Dystopia (Notes on Global City Art)". En *International 04. Third Liverpool Biennial*, editado por Paul Domela, 143–47. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004.
- Meech, Julia. *Japonisme Comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts: 1876-1925*. New York: Harry N. Abrams, 1990. Catálogo de exposición.
- "Memoria de Actividades Centro de Historia", Sociedad Municipal Zaragoza Cultural. Ayuntamiento de Zaragoza, 2010. Último acceso 15 de julio de 2015. https://www.zaragoza.es/contenidos/cultura/actividades_centro_historia.pdf.
- Merewether, Charles. "Disjunctive Modernity. The Practice of Artistic Experimentation in Postwar Japan". En *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*, editado por Charles Merewether y Rika Iezumi Hiro, 1–33. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.
- Merewether, Charles y Rika Iezumi Hiro, eds. *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles: Getty Publications, 2007.
- Mesquita, Ivo. "A Few Points on the Vias". En *Transculture*, editado por Nanjô Fumio e Ivo Mesquita, 64–68. Tôkyô: The Japan Foundation / Fukutake Science and Culture Foundation, 1995.
- Mester, Annette. "English Summary". *Louisiana Revy* 35, 3 (Junio 1995): 88.
- Minami, Yusuke. "Takashi Murakami Strikes Back". En *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Murakami Takashi, 58–63. Tôkyô: Kaikai Kiki/ Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001.
- Minemura, Toshiaki. "What Was Mono-Ha?". En *Mono-Ha*, s.p. Tôkyô: Kamakura Art Gallery, 1986.
- Ministry of Foreign Affairs, *Creative Japan. Manga, Anime, Games, Art, Fashion, Food, Literature, Architecture, Design, Technology*, Ministry of Foreign Affairs / Embassy of Japan in the UK, 2007.
- "Mission", Creative Time, último acceso 3 de junio de 2015, <http://creativetime.org/about/#mission>.
- Moeran, Brian. *Language and Popular Culture in Japan*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- Molinari, Guido. "Takashi Murakami". *Flash Art International*, nº 199 (abril 1998): 106.

Morimura Yasumasa: *Self-Portrait as Art History*, 59–72. Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1998. Catálogo de exposición.

Morimura, Yasumasa. “We Want Tarô”. En *Tarô, a Truly Multifaceted Individual*, 191. Kawasaki: Tarô Okamoto Museum of Art, 1999.

Morley, David. “Techno-Orientalism. Japan Panic”. En *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, editado por David Morley y Kevin Robins, 147–73. London: Routledge, 1995.

Morley, David y Kevin Robins. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge, 1995.

Morris, Frances, ed. *Yayoi Kusama*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/TF Editores, 2011. Catálogo de exposición.

———. “Introducción”. En *Yayoi Kusama*, editado por Frances Morris, 11–15. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/TF Editores, 2011.

Morris-Suzuki, Tessa. “The Invention and Reinvention of ‘Japanese Culture’”, *The Journal of Asian Studies* 54, n° 3 (agosto 1995): 759–80.

Munroe, Alexandra “Wandering Position: Conceptual Art in the Post-Hirohito Era”. *Flash Art (International Edition)* 25, n° 163 (marzo-abril 1992): 71–74.

———, ed. *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. New York: N. H. Abrams, 1994. Catálogo de exposición.

———. “Preface”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 7. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “Scream Against the Sky”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 19–25. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “Circle: Modernism and Tradition”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 125–137. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “Morphology of Revenge: The Yomiuri Indépendant Artists and Social Protest Tendencies in the 1960s”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 149–163. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 215–225. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “The Laws of Situation: Mono-Ha and Beyond the Sculptural Paradigm”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 257–284. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “Hinomaru Illumination”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 339–365. New York: N. H. Abrams, 1994.

Murakami, Takashi. “What is a Ero Pop Tokyo?”. Panfleto de exposición *Ero Pop Tokyo*. Los Angeles: George’s Gallery, 1997. MoMA PS1 Archives, [11.B.372].

———. *Dob in the Strange Forest (Fushigi no Mori no Dobbu-kun)*. Tôkyô: Bijutsu Shuppan-sha, 1999.

———. *Superflat*. Tôkyô: Madra Shuppan (Madra Publishing), 2000. Catálogo de exposición.

———. “Super Flat Manifesto”. En *Superflat*, por Murakami Takashi, 4–5. Tôkyô: Madra Shuppan (Madra Publishing), 2000.

———. “A Theory of Super Flat Japanese Art”. En *Superflat* por Murakami Takashi, 9–25. Tôkyô: Madra Shuppan (Madra Publishing), 2000.

———. “Enlightenment (Hiro Sugiyama)”, en *Superflat* por Murakami Takashi (Tôkyô: Madra Shuppan, 2000), 127.

———. “Impotence Culture - Anime”. En *My Reality: Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, por Jeff Fleming, Susan Lubowsky-Talbott y Murakami Takashi, 58–66. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center; New York: Independent Curators International, 2001.

———. *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*. Tôkyô: Kaikai Kiki/ Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001. Catálogo de exposición.

- . “Life as a Creator”. En *Murakami Takashi - Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, 130–147. Tòkyô: Kaikai Kiki / Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001.
- . ed. *Tokyo Girls Bravo*. Asaka-shi: Kaikai Kiki, 2002. Catálogo de exposición.
- . “Introduction”. En *Tokyo Girls Bravo*, ed. Murakami Takashi, s.p. Asaka-shi: Kaikai Kiki, 2002.
- . “The Superflat Revolution”. Conferencia, The Royal Academy of Arts, Londres, 2003. <http://83.138.168.41/?lid=831>.
- . *Keba Keba*. Tòkyô: Kaikai Kiki Co. Ltd. 2003.
- . ed. *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005. Catálogo de exposición.
- . “Introducing Little Boy”. En *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*, editado por Murakami Takashi, 241–261. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- . “Superflat Trilogy. Greetings, You Are Alive”. En *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, 150–163. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- . “Yoko Ono by Takashi Murakami”. Interview (junio, 2005). Último acceso 11 de mayo de 2015. <http://www.interviewmagazine.com/art/yoko-ono-2/>.
- . *Geijutsu Kigyoron (La teoría del entrepreneurship de arte)*. Tòkyô: Gentosha, 2005.
- . *I love prints so I make them*. Tòkyô: Kaikai Kiki Co. Ltd., 2009.
- . “Export Superflat Culture”. Agency for Cultural Affairs, World Cultural Forum 2007. Agency for Cultural Affairs. (Agency for Cultural Affairs, 2007): 21-27 Último acceso 3 de abril de 2015: http://www.bunka.go.jp/culturalforum/english/kako/2008_06.html.
- . “Foreword”. En *Lineage of Eccentrics Matabei to Kuniyoshi*, por Tsuji Nobuo. Tòkyô: Kaikai Kiki Co., Ltd., 2012.
- . *La teoría de la lucha artística*. Tòkyô: Gentosha, 2010.
- . *Japón sin poder creativo*. Tòkyô: Kadokawa-Shoten, 2012.
- . “A message”, Kaikai Kiki Co. Ltd. Último acceso 20 de julio de 2015, <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/message/>.
- Murakami Takashi. “Video tour con Murakami 8 - Infinitud, 2008 y Peloros, 2008”, (video on-line, 18 de febrero de 2009), *Canal de Youtube del Museo Guggenheim, Bilbao*. Último acceso 12 de abril de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=2GkzZSXDl2I>.
- Murakami Takashi. “Video tour con Murakami 9. Tongari-kun, 2003-2004”, (video on-line, 18 de febrero de 2009), *Canal de Youtube del Museo Guggenheim Bilbao*. Último acceso 12 de abril de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Uw1dEIP_TMI&feature=youtube_gdata_player
- “Murakami, Takashi. *Azure*”. Galerie Perrotin. Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-18364-12-1.html.
- “Murakami, Takashi. *Azure Black*”. Galerie Perrotin. Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.perrotin.com/Takashi_Murakami-works-oeuvres-18365-12-1.html.
- “Murakami-Manetas”. Pinksummer Contemporary Art. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://pinksummer.com/artists/takashi-murakami/exhibitions/murakami-manetas>.
- “Murakami inunda Bilbao”, Microsite ©Murakami Bilbao. Último acceso 22 de octubre de 2011. http://www.guggenheim-bilbao.es/microsites/murakami/secciones/bilbao_se_rinde/bilbao_se_rinde.php?idioma=es.
- Murakami, Takashi, y Katy Siegel. “On the Level”. *Artforum International* 43, n° 2 (2004): 155.
- Murakami, Takashi, Toshio Okada, y Kaichirô Morikawa. “Otaku Talk”. En *Little Boy. The Arts of Japan's Exploding Subculture*, 165–85. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- Museum of Contemporary Art, Tokyo. “Foreword”. En *Murakami Takashi - Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die?*, por Takashi Murakami, 2. Tòkyô: Kaikai Kiki/Museum of Contemporary Art Tokyo, 2001.

Myers, Terry R. "Little Boy Boom". *Modern Painters* (abril 2005): 54–59.

"My Reality. Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation. Press", Brooklyn Museum of Art, 2001. Último acceso 6 de junio de 2015, http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1201/My_Reality%3A_Contemporary_Art_and_the_Culture_of_Japanese_Animation#.

N

Nahas, Dominique. "Not Cloning Around: The Grotesque Body in Pop Surrealism". En *Pop Surrealism*, 60–100. Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, Incorporated, 1998.

Nakamura, Eric. "The Year Otaku Broke." *Artext* 73 (mayo-julio 2001): 33-39.

Nakamura, Ryoko Maria. "Vision of a 'Superflat' Future". *The Japan Times Online*, 13 de abril de 2005. Último acceso 8 de marzo de 2015. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20050413a1.html>.

Nakas, Cassandra. "Funny Cuts. The Worlds of Cartoon and Comic Images in Contemporary Art". En *Funny Cuts: Cartoons and Comics in Contemporary Art*, por Cassandra Nakas, Ulrich Pfarr, y Andreas Schalhorn, 10–79. Bielefeld: Kerber, 2004.

Nakas, Cassandra, Ulrich Pfarr, y Andreas Schalhorn. *Funny Cuts: Cartoons and Comics in Contemporary Art*. Bielefeld: Kerber, 2004. Catálogo de exposición.

Nanjô, Fumio. "Situation Japonaise". *Les Cahiers Du Musée National d'Art Moderne* 28, (verano, 1989): 15–19.

———. "Afterword. Nature and Culture in Japan". En *A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan*, 13. Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1991.

———. "A Book That Is Never Finished". En *Transculture*, editado por Nanjô Fumio e Ivo Mesquita, 13–16. Tôkyô: The Japan Foundation / Fukutake Science and Culture Foundation, 1995.

———. "The Present Situation of Japanese Art". En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 36–38. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996.

Nanjô, Fumio e Ivo Mesquita, eds. *Transculture*. Tôkyô: The Japan Foundation/Fukutake Science and Culture Foundation, 1995. Catálogo de exposición.

Nanjô, Fumio y Sawaragi, Noi, "Dangerously Cute. Noi Sawaragi and Fumio Nanjo Discuss Contemporary Japanese Culture". *Flash Art* 163 (marzo-abril, 1992): 75–77.

Napier, Susan J. *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

———. "Differing Destinations: Cultural Identification, Orientalism, and 'Soft Power' in Twenty-First-Century Anime Fandom". En *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*, por Susan J. Napier, 169–190. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

"National and International Studio Program", Museum of Modern Art MoMA. Último acceso 15 de julio de 2015. http://www.moma.org/learn/resources/archives/ps1_studioprogram#1994.

"Neo-Geo". Tate. Último acceso 8 de febrero de 2015, <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/neo-geo>.

New Modernism for a New Millenium: Works by Asian Artists from the Logan Collection. San Francisco: Museum of Modern Art, 1999. Catálogo de exposición.

“News and Events. Press Release. Master’s Degree Candidates at Bard College’s Center for Curatorial Studies Presents 11 Exhibitions this Spring”, Bard College, último acceso 23 de junio de 2015, . <http://www.bard.edu/news/releases/pr/fstory.php?id=1005>.

Ngai, Sianne. “The Cuteness of the Avant-Garde”. *Critical Inquiry* 31 (verano 2005): 811–47.

Nicholson, Frances, y Alex Draven. “La Boîte-En-Valise. Marcel Duchamp”. En *Mass Production. Artists’ Multiples and the Marketplace*, 30–31. Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006.

Nixon, Mignon. “Política del infierno”. En *Yayoi Kusama* editado por Frances Morris, 176–85. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/TF Editores, 2011.

“Noburu Tsubaki: Little Boy. Aesthetic Pollution”. Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5623_little_boy_-_tsubaki.

Noever, Peter “On the Subject”. En *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*, editado por Peter Noever y Jessica Beer, 5. Wien: MAK, 1997.

Noever, Peter y Jessica Beer, eds. *Japan Today: Kunst, Fotografie, Design*. Wien: MAK, 1997. Catálogo de exposición.

O

Ogura, Masashi. “Une Histoire de l’art Contemporaine au Japon”. *Parachute*, n° 88 (1997): 26–29.

Ogura, Tadao. “Japanese Artists in the Americas”. En *Japanese Artists in the Americas*, 6–7. Kyôto: The National Museum of Modern Art, 1973.

Okabe, Miki. ed. *Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s*. Tôkyô: The Japan Foundation, 1999. Catálogo de exposición.

———. “Introduction. Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s”. En *Painting for Joy: New Japanese Painting in 1990s*, editado por Okabe Miki, 4–7. Tôkyô: The Japan Foundation, 1999.

Okakura, Kakuzô. *The Awakening of Japan*. New York: The Century Co, 1904.

———. *The Ideals of the East, with Special Reference to the Art of Japan*. New York: Dutton, 1920. Último acceso 6 de mayo de 2015. The Internet Archive. <http://archive.org/details/idealsofeastwith00okakrich>.

Okamoto Tarô. *Watashi No Gendai Bijutsu*. Tôkyô: Shinchô-sha, 1963.

Okamoto Taro : The 100th Anniversary of His Birth. Tôkyô: The National Museum of Modern Art, 2011.

Okyubo, Kyoko. “Primitivisme in Japanese Modern Art: In the Case of Taro Okamoto”. *Journal of Enquiry and Research* 95 (marzo, 2012): 149–164.

On Kawara: Whole and Parts 1964-1995. Tôkyô: Museum of Contemporary Art, 1998. Catálogo de exposición.

“Optimo: Manifestations of Optimism in Contemporary Art-Ballroom Marfa”. Ballroom Marfa. Último acceso 16 de junio de 2015. <https://ballroommarfa.org/archive/event/optimo-manifestations-of-optimism-in-contemporary-art/>.

“Oriental Metaphor”. Asia Art Archive. Último acceso 24 de junio de 2015. <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/43457>.

P

Pagel, David. “Not Your Father’s Pop”. En *Populence*, por David Pagel y Terrie Sultan, 6–75. Houston: Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston, 2005.

Pagel, David, y Terrie Sultan. *Populence*. Houston: Blaffer Gallery, The Art Museum of the University of Houston, 2005. Catálogo de exposición.

Painting Pictures. Painting and Media in the Digital Age. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg; Bielefeld: Kerber Verlag, 2003. Catálogo de exposición.

Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000. Catálogo de exposición.

“Past Exhibitions. ‘Post’ and After: Contemporary Art from the Brandeis Collection”. The Rose Art Museum. Último acceso 23 de junio de 2015. <http://www.brandeis.edu/rose/past/past-postafter.html>.

Pedraza, Nilda, Marcia Tucker, y Kinshasha Conwill. “Director’s Introduction: A Conversation”. En *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, 9–16. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, 1990.

Peltier, Philippe. “The flight of sense”. En *Partage d'exotismes. Cinquième biennale d'art contemporain de Lyon*, 153–66. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Pfeiffer, A. “Murakami Paints Himself Warhol - Art - Interview Magazine”. Último acceso 1 de julio de 2015. <http://www.interviewmagazine.com/blogs/art/2009-09-16/murakami-paints-himself-warhol/>.

Philbrick, Harry. “Director’s Foreword”. En *Pop Surrealism*, 8–11. Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, Incorporated, 1998.

Poli, Francesco. “Takashi Murakami. Galerie Emmanuel Perrotin”. *Tema Celeste. Contemporary Art*, (marzo-abril, 2001): 105.

———. “Let’s Entertain”. *Tema Celeste. Contemporary Art* 84 (marzo-abril 2001): 54–59.

Polsky, Richard. “Art Market Guide 2003. Takashi Murakami”. *Artnet.com*, 11 de octubre, 2003. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/magazine/features/polsky2/polsky10-10-03.asp>.

“Pop Life. Art in a Material World. Explore Pop Life. Room 17”. Tate Gallery. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/pop-life-art-material-world/pop-life-art-material-world-explore/p-15>.

Pop Surrealism. Ridgefield, Conn.: Aldrich Museum of Contemporary Art, Incorporated, 1998. Catálogo de exposición.

“Popular, Pop & Post-Pop: Color Screenprints”. Philadelphia Museum of Art. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://www.philamuseum.org/exhibitions/2004/66.html>.

Poshyananda, Apinan. “From Hybrid Space to Alien Territory”. En *Transculture*, editado por Nanjô Fumio e Ivo Mesquita, 74–78. Tòkyô: The Japan Foundation/Fukutake Science and Culture Foundation, 1995.

———. “The Passion for Fascination. Art as Spectacle”. En *International 04. Third Liverpool Biennial*, editado por Paul Domela, 169–72. Liverpool: Liverpool Biennial of Contemporary Art, 2004.

“Power 100. Takashi Murakami”, ArtReview. Último acceso 24 de junio de 2015. http://artreview.com/power_100/takashi_murakami/.

“Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades 2012. Shigeru Miyamoto”, *Fundación Princesa de Asturias*. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2012-shigeru-miyamoto.html?especifica=0>

“Press Release”, Walker Art Center, 19 de septiembre de 2003 (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), último acceso 16 de junio de 2015, “B0A391778BB574706173.pdf”.

“Press Releases. Takashi Murakami Creates Jellyfish Eyes in the Sky”. Walker Art Center, agosto de 2004. Último acceso 16 de junio de 2015. <http://www.walkerart.org/press/browse/press-releases/2004/takashi-murakami-creates-jellyfish-eyes-in-th>.

“Profile”. Yanagi Yukinori Studio. Último acceso 27 de mayo de 2015. http://www.yanagistudio.net/profiel_eng.html.

“Projects”. Public Art Fund. Último acceso 15 de junio de 2015, <http://publicartfund.org/projects>.

“Public Art for All. A history of our major installations”, Rockefeller Center, último acceso 15 de junio de 2015, <http://www.rockefellercenter.com/blog/2014/07/15/public-art-all/#sthash.OuXzUIHc.dpuf>.

“Puni Puni Expo”. Último acceso 6 de julio de 2011. <http://www.punipuniexpo.com/>.

R

Raverty, Dennis. “Visions from a Sinking World: Japanese Anime at the Des Moines Art Center”. *New Art Examiner*, 29, n° 1 (octubre, 2001): 52-57.

Reflection. Exhibition Catalogue. Kyiv: Pinchuk Art Centre, 2007. Catálogo de exposición.

Reiner, Randi. “Identity, Identifying, and Identification: Issues in Contemporary Asian Art”. En Abe, Stanley K. Y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/essays/index.html>.

“Reports. A Festival! Part 1”. Kaikai Kiki Co. Ltd. Último acceso 23 de junio de 2015. http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/art_autumn_in_miyoshi_1/.

“Reports. Takashi Murakami Paints Self-Portraits at Paris’s Emmanuel Perrotin Gallery”. Kaikai Kiki Co. Ltd. Último acceso 26 de junio de 2015. http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/takashi_murakamis_self_portraits_exhibition_opens_at_the_emmanuel_perrotin/.

Retorno al país de las maravillas: el arte contemporáneo y la infancia. Barcelona: Fundació “la Caixa,” 2001. Catálogo de exposición.

Revuelta, Laura. “Lecciones de ‘Copyright’”. *ABC De Las Artes*. (21 de febrero, 2009): 30-31.

Richie, Donald. “The Occupied Arts”. En *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*, editado por Mark Sandler, 11–22. Seattle and London: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution / University of Washington Press, 1997.

Riemschneider, Burkhard y Uta Grosenick, eds., *Art at the Turn of the Millenium*. Köln: Taschen, 1999.

Rimanelli, David. “Takashi Murakami”. *Artforum International*. 38, n° 3 (1999): 134-135.

———. “Takashi Murakami’s Louis Vuitton Show”. *Artforum International* (verano, 2003): 41.

Rimer, J. Thomas, ed. *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2012.

Ritter, Gabriel. “Takashi Murakami”. En *Ecstasy: In and about Altered States*, editado por Lisa Mark, 101. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

Roberts, James. “A Portrait of the Artist as a Young Consumer”. En *A Cabinet of Signs: Contemporary Art from Post-Modern Japan*, 19–23. Liverpool: Tate Gallery Liverpool, 1991.

———. “Magic Mushrooms”. *Frieze Magazine*, 70 (octubre 2002). Último acceso 17 de junio de 2015. http://www.frieze.com/issue/article/magic_mushrooms/.

Robinson, W., "Art Market Watch". *Artnet Magazine*. 15 de mayo de 2008. Último acceso 24 de junio de 2015. <http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/artmarketwatch5-15-08.asp>.

"Rockefeller Center". Tishman Speyer. Último acceso 15 de junio de 2015. <http://es.tishmanspeyer.com/properties/rockefeller-center>.

Rodríguez Medina, Alejandro. "Takashi Murakami". *Arte Y Parte* 79 (febrero-marzo, 2009): 18-33.

Rosenblum, Robert. "Takashi Murakami". *Artforum International*, 2001: 100-101.

———. "Takashi Murakami." *Artforum* 40, n° 9 (May 2002): 80.

———. "Best of 2003". *Artforum International* 42, n° 4 (2003): 120.

Ross, David A. "Director's Word". En *The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, editado por Heather Whitmore Jain, s.p. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000.

Rosson DeLong, Lea. "Retorno al País de las Maravillas. Arte contemporáneo y la infancia". *Retorno al país de las maravillas: el arte contemporáneo y la infancia*, 16–38. Barcelona: Fundació "la Caixa," 2001.

Rothkopf, Scott. "In the Bag." *Artforum International* 42, n° 1 (2003): 175-177, 240.

———. "Takashi Murakami: Company Man". En *©Murakami*, dirigido por Paul Shimmel, 128–59. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007.

Rubinstein, Raphael. "In the Realm of the Superflat". *Art in America* 89, n° 6 (junio, 2001): 110–15.

Rucabado, Beatriz. "Takashi Murakami, entre el arte y la cultura de masas". *Elmundo.es*, 17 de febrero de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/16/paisvasco/1234811035.html>.

S

Sabin, Roger. "Quote and Be Dammed...?". En *Splat, Boom, Pow!: The Influence of Cartoons in Contemporary Art*, 10–15. Houston: Contemporary Arts Museum Houston, 2003.

Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002.

———. "Orientalism Reconsidered". *Cultural Critique* 1 (1985): 89–107.

Sakai, Naoki. "Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism". En *Postmodernism and Japan*, editado por Miyoshi Masao y H. D. Harootunian, 93–122. Durham and London: Duke University Press, 1989.

Sakamoto, Rumi. "Dream of a Modern Subject: Maruyama Masao, Fukuzawa Yukichi, and 'Asia' as the Limit of Ideology Critique." *Japanese Studies* 21, n° 2 (2001): 137–153.

Sakurai, Motoatsu. "Foreword". En *Bye Bye Kitty. Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art* por David Elliot, vi-ix. New York: Japan Society; New Haven: Yale University Press, 2011.

Saltz, Jerry. "Imitation Warhol." *Artnet*, 24 de agosto, 1999. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz8-26-99.asp>.

Sandler, Mark, ed. *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*. Seattle and London: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution / University of Washington Press, 1997. Catálogo de exposición.

Sapin, Julia. "Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Nihonga Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868-1912". *Journal of Design History* 17, n° 4 (2004): 317–336.

Sawaragi, Noi. "Roripoppu-sono saishôgen no seimei". *Bijutsu Techô* 44, n° 651 (marzo 1992).

———. “On the Battlefield of ‘Superflat’. Subculture and Art in Postwar Japan”. En *Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, editado por Murakami Takashi, 187–207. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005.

Sharp, Kristen. *Superflat worlds. A topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art*. Tesis doctoral. School of Applied Communication, Design and Social Context, RMIT University, 2006.

Schjeldahl, Peter. “BUYING IT: The Art World”, *The New Yorker* 84, n° 9 (2008). Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.newyorker.com/magazine/2008/04/14/buying-it?currentPage=all&printable=true&printable=true>.

Schodt, Frederik L. *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1996.

Schwabsky, Barry. “Introduction. Painting in the Interrogative Form”. En *Vitamin P. New Perspectives in Painting*. London: Phaidon, 2002: 6-10.

Schuker, Lauren A. E. “The Artist and the Director”. *Wall Street Journal*. 2 de octubre de 2009. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704471504574445603670923492>.

Searle, Adrian. “Takashi Murakami”. *TheGuardian.com*, 25 de noviembre de 2002. Último acceso: 17 de junio de 2015. <http://www.theguardian.com/culture/2002/nov/25/artsfeatures1>.

“Sex & Consumerism”. University of Brighton. Último acceso 18 de julio de 2015. <http://arts.brighton.ac.uk/faculty-of-arts-brighton/faculty-of-arts-bookshop/sex-and-consumerism>.

“SFMOMA Presents Supernova: Art Of The 1990s From The Logan Collection”. San Francisco Museum of Modern Art, 15 de agosto de 2015. Último acceso 16 de junio de 2015. http://www.sfmoma.org/about/press/press_exhibitions/releases/175.

Shimada, Yoshiko. “Afterword: Japanese Pop Culture and the Eradication of History”. En *Consuming Bodies: Sex and Contemporary Japanese Art*, editado por Fran Lloyd, 186–91. London: Reaktion Books, 2002.

Shimizu, Yoshiaki. “Nipponism and the Smell for Paint: A Recollection of New York”. En *Asian Traditions, Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*, editado por Jeffrey Wechsler. New York: Harry N. Abrams in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1997.

Shimmel, Paul. “Public Offerings”. En *Public Offerings*, editado por Howard Singerman, 10–13. New York: Thames and Hudson, 2001.

———. “‘Live in Your Head’. Ecstasy: In and about Altered States”. En *Ecstasy: In and about Altered States*, editado por Lisa Mark, 28–39. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

———, dir. ©Murakami. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007. Catálogo de exposición.

———. “Making Murakami”. En ©Murakami, dirigido por Paul Schimmel, 53–79. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007).

Simón, F. “Arte desenfadado desde Japón”. *El País.com*, 19 de noviembre de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Arte/desenfadado/Japon/elpepucul/20091119elpepucul_2/Tes

Shioda, Junichi. “Morimura Yasumasa: Between Art History and the Art Museum”. En *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*, 59–72. Tókyô: Museum of Contemporary Art, 1998.

Siegel, Katy. “Takashi Murakami. Marianne Boesky.” *Artforum International* (verano 2003): 185-186.

———. “Planet Murakami”, *Art Review* 1, n° 12 (febrero, 2003): 46-53.

- . “In the Air”. En *Little Boy: The Arts of Japan’s Exploding Subculture*, editado por Takashi Murakami, 268–89. New York: Japan Society; New Haven and London: Yale University Press, 2005.
- Siegel, Katy y Paul Mattick. *Art Works: Money*. New York, N.Y.: Thames & Hudson, 2004.
- Smith, Roberta. “Takashi Murakami”. *The New York Times*, 6 de abril de 2001, último acceso 23 de abril de 2004, <http://www.nytimes.com/2001/04/06/arts/art-in-review-takashi-murakami.html>.
- . “Japan’s Collective Unconscious.” *The New York Times*, April 8, 2005: 27, 31.
- . “Visions That Flaunt Cartoon Pedigrees”, *The New York Times*, 2 de marzo de 2007. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.nytimes.com/2007/03/02/arts/design/02comi.html>.
- . “Art With Baggage in Tow”. *The New York Times*, 4 de abril de 2008. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.nytimes.com/2008/04/04/arts/design/04mura.html>.
- Singerman, Howard, ed. *Public Offerings*. New York and London: Thames and Hudson, 2001. Catálogo de exposición.
- Sobel, Dean. “Above the Radar: The Logan Collection in Context”. En *Essays from Logan collection exhibition catalogue*, último acceso 20 de julio de 2015. <http://denverartmuseum.org/collections/logan-collection>.
- Sokolowski, Thomas W. “A New Song for Mignon”. En *Lest We Forget: On Nostalgia*, por Thomas W. Sokolowski y Lynn Gumpert, 22–34. Nueva York: Takashimaya, 1994.
- Sokolowski, Thomas W., y Lynn Gumpert. *Lest We Forget: On Nostalgia*. Nueva York: Takashimaya, 1994. Catálogo de exposición.
- Sokolowski, Thomas, Kathy Halbreich, Kazue Kobata, Shinji Kohmoto, y Nanjô Fumio. “Against Nature. A Roundtable Discussion Recorded in April of 1988”. En *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, 14–24. S.l.: Grey Art Gallery and Study Center, 1989.
- Solovyov, Aleksandr, en *Reflection. Exhibition Catalogue*. Kyiv: Pinchuk Art Centre, 2007: 15.
- “Soui”, JAANUS. *Japanese Architecture and Art Net Users System*. Último acceso 25 de junio de 2015. <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/soui.htm>.
- Splat, Boom, Pow!: The Influence of Cartoons in Contemporary Art*. Houston: Contemporary Arts Museum, 2003. Catálogo de exposición.
- “Spring 2003 Talks”, Public Art Fund, último acceso 15 de julio de 2015, https://publicartfund.org/view/5391_public_programs/5937_talks_spring_2003.
- Stallabrass, Julian. *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Steinberg, Marc. *Emerging from flatness: Murakami Takashi and superflat aesthetics*. Tesis de Master. McGill University, Montreal, 2002.
- . “Characterizing a New Seriality: Murakami Takashi’s DOB Project”. *Parachute: Contemporary Art Magazine*, n° 110 (2003): 90–109.
- . “Otaku Consumption, Superflat Art and the Return to Edo”. *Japan Forum* 16, n° 3 (2004): 449–471.
- Stoneman, Kyle. “Salvador Dalí”. En *Mass Production. Artists’ Multiples and the Marketplace*, 29. Akron, Ohio: Emily Davis Gallery, 2006.
- “Strategic Council on Intellectual Property”. *Prime Minister of Japan and His Cabinet*. Último acceso 6 de mayo de 2015. http://www.kantei.go.jp/foreign/policy/titeki/index_e.html.
- Strom, Stephanie. “Japanese buy New York cachet with deal for Rockefeller Center”. *The New York Times*, 31 de octubre de 1989. Último acceso 6 de mayo de 2015. <http://www.nytimes.com/1989/10/31/business/japanese-buy-new-york-cachet-with-deal-for->

[rockefeller-center.html](#).

Sumitomo Fumihiko. "Unstable View of the <self - World>". En *Oriental Metaphor* (Seoul: Loop Press, 2006), s.p.

Sun Ge. "How Does Asia Mean? (Part I)." *Inter-Asia Cultural Studies* 1, n° 1 (abril 2000): 13-47.

Sussman, Elisabeth [et. al.]. *1993 Biennial Exhibition of the Whitney Museum of American Art*. New York: Whitney Museum of American Art/ Harry N. Abrams, 1993. Catálogo de exposición.

Suzuki, Keiko. "The Making of Tōjin: Construction of the Other in Early Modern Japan". *Asian Folklore Studies* 66, n° 1/2 (Abril 2007): 83-105.

T

"Takashi Murakami. 727". MoMA, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.moma.org/collection/works/88960?locale=en>

"Takashi Murakami. 727. Press Release". Blum & Poe, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-1#press> (2005)

"Takashi Murakami. Back Beat", Blum & Poe, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-0#images>.

"Takashi Murakami", Blum & Poe, julio-agosto de 1997, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami#images>.

"Takashi Murakami. Davy Jones' Tear. Blum & Poe Gallery. Press Release". Blum and Poe Gallery. Último acceso 25 de junio de 2015. <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-3#press>.

"Takashi Murakami", Creative Time, último acceso 3 de junio de 2015, <http://creativetime.org/programs/archive/2001/Wink/takashi/bio.htm>.

"Takashi Murakami. Inochi. Press Release". Blum & Poe. Último acceso 15 de junio de 2015. <http://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami-2#press>.

"Takashi Murakami. Jellyfish Eyes". Jelly Fish Eyes The Movie. Último acceso 16 de junio de 2015. <http://www.jellyfishesthemovie.com/>.

Takashi Murakami. Kaikai Kiki. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporaine; Arles: Actes Sud. 2002. Catálogo de exposición.

"Takashi Murakami". Kaikai Kiki Ltd. Último acceso 15 de julio de 2015, http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami/.

"Takashi Murakami Kaikai Kiki. Press Release". Fondation Cartier Pour L'art Contemporain. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://presse.fondation.cartier.com/archives-presse/takashi-murakami-kaikai-kiki/>.

"Takashi Murakami. Little Boy. Eco Eco Rangers Earth Force". Public Art Fund. Último acceso 22 de junio de 2015. http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5621_little_boy_-_murakami.

"Takashi Murakami. New Paintings. Press Release". Gagosian Gallery. Último acceso 26 de junio de 2015. <http://www.gagosian.com/exhibitions/february-10-2009--takashi-murakami>.

"Takashi Murakami. Press Release". Blum & Poe, julio de 1997, último acceso 15 de julio de 2015, <https://www.blumandpoe.com/exhibitions/takashi-murakami#press>.

“Takashi Murakami Mushroom. Press Release”. Marianne Boesky Gallery, último acceso 16 de julio de 2015, <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami-mushroom/pressRelease>.

“Takashi Murakami. Reversed Double Helix”. Public Art Fund. Último acceso 15 de junio de 2015, http://publicartfund.org/view/exhibitions/5831_reversed_double_helix#sthash.UUbyOh83.dpuf

“Takashi Murakami ‘Reversed Double Helix’ Sponsored by Target”, Non Stop, último acceso 15 de junio de 2015, <http://nonstop-enterprises.com/takashi.html>.

“Takashi Murakami. Picture of Fate: I Am But a Fisherman Who Angles In the Darkness of His Mind. About Exhibition”, Gagosian Gallery. Último acceso 2 de abril de 2015. <http://www.gagosian.com/exhibitions/september-17-2009--takashi-murakami>.

“Takashi Murakami. Power 100”. Art Review. Último acceso 1 de julio de 2015. http://artreview.com/power_100/takashi_murakami/.

“Takashi Murakami. Press Release”. Marianne Boesky Gallery. Último acceso 15 de junio de 2015. <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/takashi-murakami/pressRelease>.

“Takashi Murakami. Skai the Bathhouse”. Asia Art Archive. Último acceso 15 de julio de 2015. <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/2821>.

“Takashi Murakami: Tranquility of the Heart, Torment of the Flesh. Open Wide the Eye of the Heart and Nothing is Invisible. About Exhibition”, Gagosian Gallery, último acceso 25 de junio de 2015, <http://www.gagosian.com/exhibitions/may-01-2007--takashi-murakami>.

“Takashi Murakami”, UB Art Galleries. Último acceso 11 de julio de 2015, <http://www.ubartgalleries.org/?gallery=art&select=event&eventID=77>.

“Takashi Murakami’s Unique Sculpture Inochi Makes Its Japan Debut”. Kaikai Kiki Co., Ltd. Último acceso 15 de junio de 2015. http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/takashi_murakamis_unique_sculpture_inochi_makes_its_japan_debut/.

Takashina, Shūji. “New Directions in Japanese Art”. En *Dialogue in Art. Japan and the West*, editado por Chisaburō Yamada F., 210–232. Tōkyō, New York, San Francisco: Kodansha International, 1976.

Takashina, Shūji, Yoshiaki Tono, y Nakahara Yusuke, eds. *Art in Japan Today*. Tōkyō: The Japan Foundation, 1974. Catálogo de exposición.

Tanaka, Stefan. “Imaging History: Inscribing Belief in the Nation”. *The Journal of Asian Studies* 53, n° 1 (febrero 1994): 24–44.

Tannenbaum, Judith y Marion Boulton Stroud, *On the Wall: Contemporary Wallpaper* (Providence, R.I.: Museum of Art, Rhode Island School of Design; Philadelphia, Pa.: Fabric Workshop and Museum, 2003). Catálogo de exposición.

Taro, a Truly Multifaceted Individual, 184. Kawasaki: Taro Okamoto Museum of Art, 1999. Catálogo de exposición.

Tatehata, Akira. “Mono-Ha and Japan’s Crisis of the Modern”. Traducido por Alfred Birnbaum. *Third Text* 16, n° 3 (otoño 2002): 223–36.

Taylor, Rachel. “Catálogo”. En *Yayoi Kusama*, editado por Frances Morris, 16–167. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/TF Editores, 2011.

- “The Exhibition Artists”. *Monument to Now*. Último acceso 16 de junio de 2015. <http://www.monument-to-now.gr/exhibition/artists.htm>.
- “The Exhibition. General Concept”, *Monument to Now*, último acceso 16 de junio de 2015, http://www.monument-to-now.gr/exhibition/exh_index.htm.
- The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art, 1990. Catálogo de exposición.
- “The Guide of Nitten”, *Nitten*, último acceso 15 de julio de 2015, <http://www.nitten.or.jp/english/index.html>.
- “The Inochi Exhibition Has Opened!”. Kaikai Kiki Co., Ltd. Último acceso 15 de junio de 2015. http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/the_inochi_exhibition_has_opened/.
- “The New Face of Japan”. *ArtNews* 89, no. 3 (March 1990).
- The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996. Catálogo de exposición.
- Thomas, Nicholas. “Contemporary Art and the Limits of Globalisation”. En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 17-18. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996.
- Thornton, Sarah. *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa, 2010.
- Tiampo, Ming. “‘Create What Has Never Been Done Before!’ Historicising Gutai Discourses of Originality”. *Third Text* 21, n° 6 (noviembre, 2007): 689–706.
- . *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011.
- Tinari, Phil. “Making Asia? Modern History and Contemporary Art in China, Japan, and South Korea.” Abe, Stanley K. Y Phil Tinari, eds. *Made in Asia?*, Durham: Duke University Museum of Art, Durham, 2001. Último acceso 17 de julio de 2015. <http://ducis.jhfc.duke.edu/archives/made-in-asia/essays/index.html>.
- Tobin, Joseph Jay, ed. *Re-Made in Japan: Everyday Life and Consumer Taste in a Changing Society*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Tomii, Reiko. “Infinity Nets: Aspects of Contemporary Japanese Painting”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 307–319. New York: N. H. Abrams, 1994.
- . “Historicizing ‘Contemporary Art’: Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan”. *Positions* 12, n° 3 (invierno, 2004): 611–641.
- . “Yōga”. En *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, editado por Sandra Buckley, 578. London; New York: Taylor & Francis E-Library, 2006.
- . “‘International Contemporaneity’ in the 1960s: Discoursing on Art in Japan and Beyond”. *Japan Review* 21 (2009): 123–147.
- Tono, Yoshiaki. “Artists in the Early Sixties”. En *Art in Japan Today*, editado por Shûji Takashina, Yoshiaki Tono, y Nakahara Yusuke. Tôkyô: The Japan Foundation, 1974.
- “Tokyo Girls Bravo (東京ガールズ・ブラボー)”. Nadiff Gallery. Último acceso 12 de junio de 2015. <http://www.nadiff.com/archives/1999/tgb.html>.
- “Tokyo Girls Bravo 2 (東京ガールズ・ブラボー 2)”. Nadiff Gallery. Último acceso 12 de junio de 2015. <http://www.nadiff.com/archives/2002/tgb2/tgb2.html>.
- “Tokyo Girls Bravo. Press Release”. Marianne Boesky Gallery. Último acceso 12 de junio de 2012. <http://www.marianneboeskygallery.com/exhibitions/tokyo-girls-bravo/pressRelease>.

Toshiharu, Okuma. "Appearance of Taro Okamoto. Memories of the Historical Avant-Garde and Practice of Avant-Garde Art". En *Taro, a Truly Multifaceted Individual*, 174–177. Kawasaki: Taro Okamoto Museum of Art, 1999.

"Travelling Exhibitions". *Japan Foundation*. Último acceso 15 de julio de 2015. <https://www.jpff.go.jp/e/project/culture/exhibit/traveling/>.

Trebay, Guy. "This Is Not a Sidewalk Bag". *The New York Times*. 6 de abril de 2008. Último acceso 24 de junio de 2015. <http://www.nytimes.com/2008/04/06/fashion/06brooklyn.html>.

Trujillo Dennis, Ana. "¿Es Murakami Takashi el nuevo Andy Warhol?". En *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente. Sobre la investigación del Arte Asiático en países de habla hispana* coordinado por Pilar Cabañas y Ana Trujillo. Madrid: Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia y Grupo de Investigación ASIA, 2012.

———. "El 'viaje' de Takashi Murakami a Versalles", en *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa* editado por Pilar Garcés y Lourdes Terrón, 221-232. Bern: Peter Lang, 2013.

———. "'Superflat' o el carácter híbrido de la cultura japonesa según Takashi Murakami". *Anales de Historia del Arte*, vol. 23. Número especial (2013): 67-77.

Tsuji, Nobuo. *Lineage of Eccentrics Matabei to Kuniyoshi*. Tòkyò: Kaikai Kiki Co., Ltd., 2012.

Tsunokawa, Masaki. "La psicología de los japoneses ante el impacto de Occidente". En *Japón y la Península Ibérica*, editado por Fernando Cid Lucas, 33–54. Gijón: Satori Ediciones, 2011.

Tully, Judd. "Master of the Universe". *Art + Auction* (octubre 2007): 162-171.

Tumlrir, Jan. "Public Offerings". *Artforum.com*, 2001, enero de 2001. Último acceso 15 de junio de 2015, <http://artforum.com/archive/id=110>.

———. "'Public Offerings,' Anti-Aphrodisiac." *Artext*, no. 74 (August 2001): 37–39.

Turner, Caroline. "Japan: Post-Modern Paradox". En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 38–39. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996.

———. "Present Encounters: Mirror of the Future". En *The Second Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, 11–13. Brisbane: Queensland Art Gallery, 1996.

U

"Under Pressure", Swiss Institute Contemporary Art. Último acceso 5 de junio de 2015. http://www.swissinstitute.net/2001-2006/Exhibitions/2001_Under_Pressure/up_main_page.htm

V

Vasco Press, "El «nuevo Warhol Japonés» aterriza en el Guggenheim". *Abc.es*, 9 de febrero de 2009. Último acceso 25 de junio de 2015. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-02-2009/abc/Cultura/el-nuevo-warhol-japones-ateriza-en-el-guggenheim_913007876608.html.

Verzotti, Giorgio. "Form Follows Fiction". Castello Di Rivoli". Último acceso 5 de junio de 2015. <http://www.castellodirivoli.org/en/mostra/form-follows-fiction-forma-e-finzione-nellarte-di-oggi/>.

Villa, Manuela. "La identidad 'superplana' de Japón". *El País*, 17 de noviembre de 2007, 30.

Vitamin P. New Perspectives in Painting. London: Phaidon, 2002.

Vogel, Carol. "The Warhol of Japan Pours Ritual Tea in a Zen Moment". *The New York Times. The Arts*, 7 de mayo de 2007: 1, 5.

———. "Watch Out, Warhol, Here's Japanese Shock Pop", *The New York Times*, 2 de abril, 2008. Último acceso 24 de junio de 2015. <http://www.nytimes.com/2008/04/02/arts/design/02mura.html>.

———. “A Thriftier Lot Comes to Basel This Year”. *The New York Times*. 12 de junio de 2009. Último acceso 30 de junio de 2015. <http://www.nytimes.com/2009/06/12/arts/design/12vogel.html>.

Volk, Alicia. “A Unified Rhythm: Past and Present in Japanese Modern Art”. En *Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*, por Christine Guth, Alicia Volk y Yamanashi Emiko, 39–55. Honolulu, HI: Honolulu Academy of Arts, 2004.

———. *In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugorô and Japanese Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2010.

Von Holst, Christian. “Foreword”. En *Funny Cuts: Cartoons and Comics in Contemporary Art*, por Kassandra Nakas, Ulrich Pfarr, y Andreas Schalhorn, 6–9. Bielefeld: Kerber, 2004.

W

Wakasa Mako. “Takashi Murakami”. *Journal of Contemporary Art*, 2000, último acceso 3 de junio de 2015, <http://jca-online.com/murakami.html>.

“Wallpaper and Tableau at The Fabric Workshop”. *Artdaily.org*. Último acceso 17 de junio de 2015. <http://artdaily.com/news/5282/Wallpaper-and-Tableau-at-The-Fabric-Workshop#.VauA6heO94x>.

Watanabe, Hirotaka. “Japanese Soft Power and Influential Foreign Policy. From Japonism to Neo-Japonism”. Último acceso 15 de julio de 2015. www.polestra.com/public/files/papers/Paper%20Watanabe.pdf.

Wechsler, Jeffrey, ed. *Asian Traditions, Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. New York: Harry N. Abrams / Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1997.

———. ed. “From Asian Traditions to Modern Expressions: Abstract Art by Asian Americans, 1945-1970”. En *Asian Traditions, Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. New York: Harry N. Abrams in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, 1997.

Weisberg, Gabriel P., *Japonisme: Japanese influence on French Art, 1854-1910* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1975). Catálogo de exposición.

Weston, Victoria. *The Rise of Modern Japanese Art*. Greenwich: Shorewood Fine Art Books, 1999.

Wichmann Siegfried, *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858* (London: Thames & Hudson, 1999).

Whitmore Jain, Heather, ed. *The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2000. Catálogo de exposición.

Winther-Tamaki, Bert. “Japanese Thematics in Postwar American Art: From Soi-Disant Zen to the Assertion of Asian-American Identity”. En *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, editado por Alexandra Munroe, 55–67. New York: N. H. Abrams, 1994.

———. “Embodiment/Disembodiment. Japanese Painting during the Fifteen Year War”. *Monumenta Nipponica* 52, n° 2 (verano 1997): 145–180.

———. *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

———. “From Resplendent Signs to Heavy Hands. Japanese Painting in War and Defeat, 1937-1952”. En *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, editado por J. Thomas Rimer, 124–143. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012.

Wixted, John Timothy. “Reverse Orientalism”. *Sino-Japanese Studies* 2, n° 1 (1989): 17–27.

Woo, Jung-Ah. “On Kawara’s Date Paintings: Series of Horror and Boredom”. *Art Journal* 69, n° 3 (otoño 2010): 62–72.

World Cultural Forum 2007”. Agency of Cultural Affairs. Último acceso 3 de abril de 2015. http://www.bunka.go.jp/culturalforum/english/kako/2008_06.html.

Y

Yaguchi, Kunio. “The 1964/Tokyo Olympics/And... A Turning Point in Japanese Art”. En *1964: A Turning Point in Japanese Art*, 183-189. Tókyô: Museum of Contemporary Art, 1996.

Yalman, Nur, Murakami Takashi y Tamotsu Aoki, “Trilogies. ‘Global Spread of Japanese Culture’. En Agency for Cultural Affairs, “World Cultural Forum 2007. Agency for Cultural Affairs” (Agency for Cultural Affairs, 2007), 3. Último acceso 3 de abril de 2015: http://www.bunka.go.jp/culturalforum/english/kako/2008_06.html.

Yamamura, Midori. “Nacer y echar a volar bajo el totalitarismo: Yayoi Kusama 1945-1955”. En *Yayoi Kusama*, editado por Frances Morris, 168–175. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/TF Editores, 2011.

Yamanashi, Emiko. “Painting in the Time of ‘Heavy Hands’”. En *The Confusion Era: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952*, editado por Mark Sandler, 23-37. Seattle and London: Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution / University of Washington Press, 1997.

Yamane Yûzô, “The Formation and Development of Rimpa Art”, en *Rimpa Art*, Naitô Masato, Yamane Yûzô y Timothy Clark (London: British Museum Press, 1998): 13-49.

Yano, Christine R. “Wink on Pink: Interpreting Japanese Cute as It Grabs the Global Headlines”. *The Journal of Asian Studies*, 68, n° 3 (agosto 2009): 681-688.

Yasumasa Morimura: The Sickness unto Beauty / Self-portrait as actress (Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1996). Catálogo de exposición.

Yiu-Wai, Chu. “The Importance of Being Chinese: Orientalism Reconfigured in the Age of Global Modernity”. *Boundary 2*, 35, n° 2 (verano 2008): 183–206.

Yoshitake, Mika. “The Meaning of the Nonsense of Excess”. En ©*Murakami*, dirigido por Paul Shimmel 111–27. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 2007.

Z

Zelevansky, Lynn. “Driving Image: Yayoi Kusama in New York”. En *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958-1968*, 10–41. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1998. Catálogo de exposición.

Zybok, Oliver. “Omnipresence of Topicality”. En *Colours and Trips*, 9–19. Frankfurt am Main: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2005.