

El Colegio de México

***SUPERFLAT: ¿VÍA DE ENTRADA AL ARTE
CONTEMPORÁNEO JAPONÉS?***

Tesis presentada por
LISANDER MARTÍNEZ OLIVER
en conformidad con los requisitos
establecidos para recibir el grado de
MAESTRIA EN ESTUDIOS DE ASIA Y AFRICA
ESPECIALIDAD JAPÓN

Centro de Estudios de Asia y África

2013



ÍNDICE.

	p.
PORTADA.	1
ÍNDICE.	3
AGRADECIMIENTOS.	4
INTRODUCCIÓN.	5
CAPÍTULO 1. Surgimiento del <i>Superflat</i>, sus primeros años en Japón.	9
1.1 Murakami Takashi como parte de “los nuevos seres humanos”.	10
1.2 Las bases institucionales del Superflat en las décadas de 1980 y 1990.	20
1.3 Fragmentación del Superflat en Japón: Elementos de nacionalismo cultural.	29
CAPÍTULO 2. Aceptación del <i>Superflat</i> en Estados Unidos, la transgresión <i>cool</i>.	35
2.1 El arte contemporáneo japonés en Nueva York: construcción del objeto de estudio.	36
2.2 El arte contemporáneo japonés en Los Ángeles y Cool Japan.	41
2.3 Fragmentación del Superflat en Estados Unidos: transgresión y espectáculo japonés.	47
CAPÍTULO 3. Reentrada del <i>Superflat</i> a Japón, presión del extranjero	55
3.1 Crisis paralelas: desplazamiento del pensamiento político en dos circuitos creativos.	56
3.2 El Superflat como doctrina y lucha.	65
3.3 Nueva fragmentación del Superflat en Japón: enfrentando el síndrome de Galápagos	72
CONCLUSIONES.	77
BIBLIOGRAFÍA.	84

AGRADECIMIENTOS

Para concluir exitosamente la tesis *Superflat: ¿vía de entrada al arte contemporáneo japonés?* conté con el apoyo de diversas personas e instituciones que definieron no solamente el camino que llevaría dicha investigación, sino mi carrera a futuro.

En primer lugar quiero agradecer a El Colegio de México, especialmente al cuerpo de académicos del Centro de Estudios de Asia y África, quienes fueron la columna vertebral de mi acercamiento a Japón como objeto de estudio. Principalmente, al Dr. Amaury García y la Dra. Miura Satomi, quienes me han apoyado desde hace muchos años, cuando comencé a estudiar la cultura japonesa. Doy gracias también a las profesoras Virginia Meza y Awaiihara Yoshie, quienes pacientemente nos enseñaron las complejidades del idioma japonés, dándonos una de las herramientas más importantes para investigar Japón. Igualmente agradezco a la Dra. Tanaka Michiko y al Dr. Alfredo Román, cuyas clases sobre la historia y sociedad nipona abrieron canales de discusión y reflexión básicos para el entendimiento de nuestro objeto de estudio.

También, agradezco a Fundación Japón, quienes ayudaron a enriquecer los proyectos de tesis de los alumnos del área de Japón al hacer posible un viaje de investigación a Japón, en 2010. Ahí, conté con el apoyo del Dr. Wakabayashi Mikio, la galería Mizuma de Tokio, la galería Koyanagi, y a los artistas Aida Makoto, Tabaimo y Miyake Mai.

Quisiera también reconocer el apoyo del Dr. Thomas Looser, de New York University, quien me recibió como estudiante visitante en 2011, y me ayudó a establecer contacto con figuras clave del circuito del arte japonés en Nueva York. Agradezco la guía de la Dra. Tomii Reiko, la Dra. Tezuka Miwako y la Dra. Yoshimoto Midori, quienes compartieron conmigo su punto de vista y larga experiencia en la generación de discursos sobre el arte contemporáneo japonés en Nueva York.

Finalmente, estoy muy agradecida a la Universidad de Tsukuba, a la Dra. Minowa Mari, el Dr. Urano Edson y el Dr. Osonoi Shigeo, quienes me recibieron con los brazos abiertos durante un año como estudiante investigadora. Mi experiencia en Tsukuba ha sido de los sucesos más importantes en mi carrera y en mi vida, definiendo mi deseo de continuar en el ámbito de los estudios japoneses. Doy gracias también a mi tutor Saito Yusuke, quien me ayudó a adaptarme a la vida de Japón. De no haber realizado dicha estancia de investigación, mi tesis y mi carrera profesional habrían tomado un camino muy diferente.

INTRODUCCIÓN.

La tesis “*Superflat: ¿vía de acceso al arte contemporáneo japonés?*” es un análisis de las transformaciones del discurso del artista japonés Murakami Takashi 村上隆, *Superflat*, dividido en tres etapas de adaptación: origen en Japón, desarrollo en Estados Unidos y regreso a Japón. Contextualizando estos tres momentos y espacios, se analizarán las diferentes problemáticas culturales a las que el *Superflat* señala dependiendo de quiénes y la forma en que es interpretado.

Cronológicamente, el marco de la tesis abarca desde 1980 hasta 2012. Este periodo de alrededor de 30 años cubre el contexto histórico y sociológico de la creación del *Superflat* y sus transformaciones. Geográficamente, estudiaré el *Superflat* desde su origen en Japón, sus adaptaciones en Estados Unidos (principalmente Nueva York), y finalmente su regreso a Japón.

El objetivo de este estudio es deliberar cómo estas transformaciones han ayudado (o no) a la creación de una vía de entrada desde el Estados Unidos y Europa al arte contemporáneo japonés. No pretendo hacer un análisis exhaustivo de estas tres etapas que he señalado aquí, debido a que el proceso de adaptación del discurso es bastante complejo como para abarcarlo en una sola tesis. En su lugar, me he enfocado en la creación de discursos de identidad japonesa surgidos como consecuencia del *Superflat*, y la forma en que estos cambios se relacionan con el circuito del arte contemporáneo japonés.

Para realizar el estudio mencionado se parte de la hipótesis de que existen al menos tres etapas en las que el *Superflat* se ha dividido tanto en su desarrollo como en su difusión. A lo largo de ellas, el *Superflat* como término y como discurso de identidad japonesa ha mutado de manera que se ha vuelto ambiguo, y con ello, continuamente adaptable.

Este estudio se propone una profundización de la lectura del *Superflat* y las discusiones sobre la cultura japonesa que éste ha impulsado. Las tres etapas en las que hasta ahora considero que se ha desarrollado el *Superflat* dejan ver diferentes caras del proyecto y permiten centrar al *Superflat* como un objeto de estudio y de crítica, no como un método de acercamiento a Japón.

Desde que Murakami Takashi comenzó su proyecto artístico-mercaderístico llamado *Superflat* a principios de la década de 1990, el artista ha trabajado la historia de posguerra de Japón

como uno de sus temas principales y lo ha mezclado con motivos visuales relacionados con la animación (*anime* アニメ) y las historietas japonesas (*manga* 漫画). Estos dos sectores que combina el artista japonés, el de la historia de posguerra y el *anime* y *manga*, constituyen los dos sostenes principales del proyecto *Superflat*, y dos aspectos con los que generalmente Japón es identificado hoy día alrededor del mundo.

Aunque Murakami comenzó exponiendo en Japón, cuando se volcó a mantenerse activo fuera de su país natal fue que empezó a atraer la atención de los críticos de arte y de igual manera ha expuesto en recintos museísticos importantes a nivel internacional. Sin embargo, la forma en la que el discurso de Murakami ha sido abordado por los medios hegemónicos del arte ha permanecido unidimensional. Durante el periodo del año 2000 al 2010, el acercamiento al arte contemporáneo japonés de Murakami fue replicado en exhibiciones como *My Reality: Contemporary art and the culture of Japanese Animation* (Mi Realidad: Arte contemporáneo y la cultura de la animación japonesa)¹ o *Chiho Aoshima, Mr, Aya Takano: exposition* (Chiho Aoshima, Mr, Aya Takano: exposición)². En el caso de estas dos exhibiciones se reproducían las ideas de Murakami Takashi sin cuestionar su punto de vista acerca de la sociedad nipona contemporánea. Incluso, en el caso de *My Reality*, y el libro *Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning* (Takashi Murakami: el significado del sin-sentido del significado), Murakami mismo participa con un texto de su autoría. Es decir, pareciera que la mayoría de los textos en inglés cuentan con la supervisión y/o colaboración del artista japonés. Así surge la pregunta: ¿Qué tan libremente críticos son estos textos?

Junto con varios catálogos que han sido publicados acerca de las exposiciones de Murakami, ya sea como curador o expositor, han sido incluidos textos del artista, en los que desarrolla su visión acerca de Japón. A Murakami le parece que el país nipón ha sido humillado y “castrado” debido a la derrota en la Segunda Guerra Mundial, y que ahora ha dejado una sociedad patológica e infantil, reflejada en el *anime*, el *manga* y los fanáticos de dichas producciones, los *otaku* オタク. Muchas de las afirmaciones de Murakami han sido reproducidas constantemente por los medios que hacen reseñas y críticas sobre él³, su obra y el *Superflat*, de manera que internacionalmente prevalece una manera homogénea de ver las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en Japón y la sociedad japonesa actual. Y no solo eso, sino que la temática otaku ha funcionado como un espectáculo que ha desviado la atención de los temas so-

1 Fleming, J., Talbott, S. L., Murakami, T., & Brooklyn Museum of Art. (2001). *My reality: Contemporary art and the culture of Japanese animation*. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center.

2 *Chiho Aoshima, Mr., Aya Takano: Exposition, Lyon, musée d'Art contemporain, 24 septembre - 31 décembre 2006*. (2006). Lyon: Musée d'art contemporain.

3 Stevens, M. (2005), Toxic Cuteness: At the Japan Society's "Little Boy", Hiroshima leads directly to Hello Kitty. En *The New York Times*. Consultada el 18 de octubre 2012 desde <http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/11707/>

ciales y/o políticos que Murakami pone sobre la mesa, llevando a que las publicaciones internacionales de arte⁴ se enfoquen más en dicha diversión y la actitud “transgresora” de Murakami, identificándolo como un artista pop.

Estas tendencias han retroalimentado al *Superflat*, llevándolo a distanciar la actividad comercial de Murakami y la visualidad de sus obras, de su postura política, al grado de ser casi incongruentes. Por un lado el *Superflat* funciona como nacionalismo cultural en cuanto a que la cultura es la estructura que sostiene la identidad nacional del discurso del artista nipón, y la diferencia del resto del mundo. Por el otro lado, Murakami ha privilegiado sus actividades comerciales, comportándose de acuerdo a las tendencias internacionales donde la transgresión es vista como un valor artístico y aumentando su enriquecimiento económico.

La situación en Japón es diferente. No todos los artistas, sociólogos o estudiantes de arte están de acuerdo con Murakami, debido a razones diversas⁵. Algunas de ellas señalan a las propuestas de Murakami como carentes de mérito artístico, por cuenta de su éxito comercial, y que además de todo, no refleja la sociedad contemporánea del todo, ni a los *otaku*. Esto lleva a indagar sobre cuáles son las concepciones de arte que tienen en Japón y en Estados Unidos, ¿en qué difieren? ¿en qué convergen?

Por otro lado, el mundo del arte contemporáneo japonés tiene sus propias crisis sociales relacionadas con las nuevas generaciones y su enfoque a temas más personales y alejados de la historia o la política. Varios artistas como Aida Makoto, quien tiene una carrera larga y exitosa dentro de Japón, sienten preocupación en que la conciencia social sobre la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias sean olvidadas. Aida Makoto ha trabajado con Murakami Takashi en exposiciones como *Little Boy: the arts of Japan's exploding subcultures* y *Coloriage*, y pertenece a la misma generación que Murakami ¿Qué consecuencias podrían tener estos conflictos generacionales en el arte? ¿Afectan a la sociedad japonesa?

Estas discrepancias demuestran que el *Superflat* ha sido interpretado de maneras diferentes dentro y fuera de Japón, principalmente en Estados Unidos, que es el país en el que Murakami suele estar más activo y ha instalado una sede de su agencia de artistas, la Kaikai Kiki Co., Ltd. De igual manera, el *Superflat* ha ido creciendo a lo largo del tiempo, es decir, su interpretación depende también del momento en el que se encuentre el proyecto. Con base en esto, se puede observar que la actividad del *Superflat* está partida en dos: dentro y fuera de Japón. Murakami está activo más tiempo fuera de Japón que dentro, la mayoría de sus exposiciones

4 Infantile capitalism (2008) Japanese Contemporary art: Infantile capitalism. En *The Economist*. Consultada el 18 de octubre 2012 desde <http://www.economist.com/node/11043877>

5 Diversas entrevistas realizadas a estudiantes de arte en 2010 y 2012 revelan estos resultados.

son en el extranjero, igual ocurre con los artistas a los que promueve e incluye en la Kaikai Kiki, lo que sugiere que el *Superflat* es un proyecto pensado principalmente para el consumo internacional. Sin embargo, su actividad reciente muestra que Murakami no se limita a realizar actividades relacionadas con su propio proyecto, sino que con él pretende retar al circuito del arte contemporáneo japonés, y cambiarlo profundamente.

Mi postura es entonces la de analizar al *Superflat* en tres momentos claves: cuando se generó, cuando se llevó a Estados Unidos, y de regreso; es decir, cómo ha funcionado como vía de acercamiento al arte contemporáneo japonés. Así, podré analizar en cada uno de esos espacios y momentos el desarrollo del proyecto, su construcción y funcionamiento fragmentado. La estructura de la tesis responde a este modelo. Es decir, el primer capítulo analiza la primera etapa del *Superflat* dentro de Japón, la segunda la exportación y adaptación del discurso a Estados Unidos y finalmente, la tercera, que señala el regreso de Murakami a Japón.

Los nombres de personas japonesas están escritos en el orden nipón, donde el apellido va antes del nombre, a excepción del nombre de la periodista Hiroko Tabuchi, quien pidió explícitamente escribir su nombre así y sin uso de kanji. En el caso del nombre de la galería Tomio Koyama, se mantiene el nombre antes del apellido ya que es el nombre oficial de un recinto.



CAPÍTULO 1

Surgimiento del *Superflat*, sus primeros años en Japón.

Han pasado aproximadamente 20 años desde que el artista contemporáneo Murakami Takashi 村上隆 expuso por primera vez, en 1988. De acuerdo al currículum publicado en la página de internet oficial de la agencia de artistas dirigida por Murakami, la Kaikai Kiki Co., Ltd., sus primeras exposiciones fueron colectivas, y en galerías y museos japoneses. Actualmente, dicho panorama se ve lejano, oscurecido por el éxito internacional que ha alcanzado Murakami Takashi a lo largo de estas dos décadas. Su éxito ha sido tal que él mismo considera que en tan solo 15 años, ha escrito un capítulo en la historia del arte contemporáneo⁶. Durante este tiempo, su carrera se ha diversificado de manera que ahora incursiona en la curaduría de exposiciones, colabora con diseñadores, crea animaciones y tiene su propia cápsula de radio, entre otras cosas. El despliegue de actividades que ahora conforman y apoyan el discurso de Murakami, el *Superflat*, no está aislado del contexto japonés en el que se originó en un principio, hace ya casi veinte años.

Usualmente, el trasfondo estético de Murakami es trazado a partir de sus propios relatos y autodefiniciones construidas en varios de sus ensayos^{7 8}, y de igual manera su carrera se ve clara en el currículum que él mismo proporciona en el sitio de internet mencionado anteriormente. Los críticos de arte Sawaragi Noi 榎木野衣 y Matsui Midori 松井みどり son las otras voces que han acompañado la carrera de Murakami colaborando con ensayos para los catálogos *Superflat*⁹ y *Little Boy*¹⁰. Murakami, Sawaragi y Matsui son quienes suelen describir el contexto en que el *Superflat* surgió, y sus puntos de vista han influido en los críticos fuera de Japón. Estos libros se mantienen como la bibliografía básica principalmente porque está escrita en inglés y facilita su acercamiento a personas que no manejan el japonés. Además, el hecho de que los tres autores sean nipones hace que su discurso tenga una cierta impresión de legitimidad inherente a la nacionalidad. La mediación de estas tres personas ha creado una distancia entre los que reciben el *Superflat* y quienes han participado activamente en él. Esto directamente resulta en un obstáculo para interpretar el discurso de Murakami Takashi, por cuenta de la homogeneidad

6 Kaikai Kiki Co., Ltd, *Profile | Takashi Murakami | Artists @ Kaikai Kiki Co., Ltd.* Consultada el 6 de diciembre, 2010 desde: http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami

7 Murakami, T. (2005). *Little boy: The arts of Japan's exploding subculture*. New York: Japan Society

8 Murakami, T. (2000). *Supa furatto =: Superflat*. Tokyo: Madorashuppan

9 Murakami, T. (2000). *Ibid.*

10 Murakami, T. (2005). *Ibid.*

de puntos de vista que conlleva a un ensanchamiento de la distancia entre lo que ocurre en Japón y lo que se dice que ocurre en Japón.

Es por esto que hace falta que se analice de manera directa el contexto en el que Murakami se desarrolló, y el entorno en que se generó el *Superflat*, sin la mediación de ninguno de ellos tres. Así se puede profundizar en los puntos que toca Murakami Takashi cuando describe a la sociedad contemporánea japonesa, con la posibilidad abierta de generar un punto de vista alterno que complemente y cuestione los relatos de Murakami, Sawaragi y Matsui. Tal es el objetivo de este capítulo, proporcionar un punto de vista propio acerca de la situación del arte y la sociedad en Japón que rodeó la vida de Murakami cuando comenzó el *Superflat*.

Para la primera parte de este capítulo comenzaré por ubicar a Murakami en un contexto social e histórico, de forma que se pueda indagar sobre la vida de Murakami Takashi pre-*Superflat*. Tomaré como punto de partida la información dada en algunos de los ensayos de catálogos de exhibiciones de Murakami en el extranjero. Esto, con la intención de complementarla contextualizando y enfrentándola a textos de la época y a estudios sobre el periodo de tiempo anterior a la exportación del *Superflat* fuera de Japón. Abarcaré a partir de 1960, bajo el punto de vista de la separación de cohortes generacionales. Luego, daré un breve panorama del arte contemporáneo japonés y sus instituciones durante la década de 1980 y 1990, con la intención de ubicar las primeras exposiciones de Murakami, cuando comenzaba a articular el *Superflat* en Japón. Y finalmente, abundaré en los preceptos del *Superflat* y la manera en que Murakami vincula su propio contexto y el de posguerra con la propuesta artística que exportó fuera de su país.

1.1 Murakami Takashi como parte de “los nuevos seres humanos”.

Murakami Takashi ha escrito ensayos acompañando los catálogos de algunas de sus exposiciones: *My Reality: the culture of anime* (2001)¹¹, *Superflat* (2001)¹², *Little Boy: the arts of Japan's exploding subcultures* (2005)¹³, entre otros. Todas estas exhibiciones se llevaron a cabo en Estados Unidos, siendo de las primeras veces que montó exposiciones a gran escala, y en grandes museos en el extranjero. A lo largo de estos escritos Murakami habla de su proyecto, el *Superflat*, de forma que sustenta sus obras, la exhibición y el catálogo en sí mismo. Sin embargo, de entre los catálogos que se han publicado desde principios de los años 2000, me

11 Fleming, J., Talbott, S. L., Murakami, T., & Brooklyn Museum of Art. (2001). *Ibid.*

12 Murakami, T. (2000). *Op. Cit.*

13 Murakami, T. (2005). *Op. Cit.*

parece importante destacar *Superflat* y *Little Boy: the arts of Japan's exploding subcultures*.

En el caso de *Superflat* el catálogo abre con el breve manifiesto del discurso homónimo, seguido de ensayos en los que Murakami desarrolla sus reflexiones sobre sus influencias, sobre el arte de posguerra, y la situación del arte en el Japón contemporáneo. En el caso de *Little Boy...*, Murakami se enfoca más en aspectos de identidad nacional, su relación con la “subcultura” de los fanáticos del *manga* y *anime* -los *otaku*- y las consecuencias de la Guerra del Pacífico que aún son tangibles en la sociedad japonesa. Una de sus valoraciones de la sociedad nipona dice que:

*Es una sociedad utópica regulada completamente como en el mundo de ciencia ficción que vislumbró George Orwell en 1984: cómodo, feliz y a la moda- un mundo casi vacío de impulsos discriminatorios. Un lugar para que la gente no sea capaz de distinguir las coordinaciones morales de lo correcto y lo incorrecto fuera de verlas como un jeroglífico del “estoy bien”.*¹⁴

Murakami pone como origen de esta sociedad y sus patologías la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial con los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945¹⁵. El artista nipón ve también que a partir de entonces, la cultura japonesa es un rompecabezas que resolver, ya que está dividida en círculos desarticulados. Así mismo, según Murakami Takashi los japoneses aún encarnan el “Pequeño Niño”¹⁶, apodado a partir la bomba atómica, a manera de una burla que imprime una imagen de Japón como infantil¹⁷.

Es así como Murakami plasma en ambos textos los principios básicos de su discurso y su proyecto artístico-mercadotécnico. El *Superflat* implica una crítica a la sociedad japonesa actual a partir de una postura política que toma como punto de partida los bombardeos atómicos a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Propone también un cuestionamiento del concepto de arte y su uso, el papel del entretenimiento en el arte, visto como una celebración o como una clase de triunfo cultural. Finalmente, todos estos aspectos (capas) se unen en un solo plano, lleno de referencias. Dicha conciencia social e histórica no es algo único en Murakami o en los artistas que él ha presentado en las exposiciones ya mencionadas, sino que forma parte de un fenómeno generacional.

14 *Ibid.*, p. 101

15 *Ídem*

16 “Pequeño niño” es una traducción de *Little Boy*, el nombre de la bomba arrojada en Hiroshima el 6 de agosto de 1945

17 Murakami, T. (2005). *Op. Cit.*, p. 102

Economistas¹⁸, comunicólogos¹⁹, sociólogos e historiadores²⁰ han abordado el tema de las generaciones de posguerra, midiendo en cada una su nivel de compromiso hacia Japón a partir de la preservación de la conciencia histórica. A pesar del principio homogeneizante que implica el clasificar a un grupo de gente por el periodo de tiempo en el que nacieron y vivieron su juventud, es un buen punto de partida para analizar la postura de Murakami Takashi hacia la derrota de Japón y su “castración”²¹.

Según explica Sawaragi Noi, en el ensayo *On the Battle field of Superflat*, aquellos que nacieron en la década de 1960, como Murakami, tienen una brecha generacional particularmente amplia con sus padres debido a los medios masivos de información que los influyeron. Sawaragi llama a este sector de la población “la generación de las subculturas”²². Sin embargo, esta generación ya poseía un nombre: *shinjinrui* 新人類, o “nuevos seres humanos”. El término fue acuñado en 1984 en una publicación de información de ventas del centro comercial PARCO llamada ACROSS アクロス²³. El siguiente año el *Asahi Journal* publicó una serie de entrevistas llamadas *Shinjinrui no kishutachi* 新人類の騎手たち (*Representantes standard de los nuevos seres humanos*), que profundizaban en las características de los así llamados *shinjinrui*²⁴. Este sector de la población japonesa ha sido calificado constantemente de no tener interés en su sociedad, ni en la política, siendo prácticamente inertes²⁵. Se concentran principalmente en las modas y el consumo de las mismas²⁶, como resultado de haber crecido en el Japón del boom económico. Dicha abundancia material, y los cambios en la familia después de la Guerra del Pacífico hizo que la familia japonesa cambiara de ser amplia a ser nuclear, por lo que los ingresos se repartían entre menos personas, y podían tener espacios más amplios para vivir. Esto permitió a los miembros de la familia tener más privacidad y espacio para la individualidad. Al juntar los calificativos anteriores se pueden observar las causas que llevarían a los *shinjinrui* a ser una generación donde surgieron muchas “subculturas”, como señalaba Sawaragi Noi. Los “nuevos seres humanos” tienen el dinero suficiente para visualmente construir su apariencia física, la

18 Herbig, P. A., & Borstorff, P. (January 01, 1995). Japan's Shinjinrui: the new breed. *International Journal of Social Economics*, 22, 12, 49-65.

19 Hachtmann, F., Kitagawa, Y. (2007) How Shinjinrui define themselves: An exploratory collective case study. Consultada el 26 de mayo, 2011, desde: http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/0/3/8/1/pages203813/p203813-1.php

20 Gordon, A. (1993). *Postwar Japan as history*. Berkeley: University of California Press, p. 189-216

21 BBC. (2007) *Japanorama*. Serie 3, J-Art. (documental).

22 Murakami, T. (2005). *Op. Cit.*, p. 188

23 International Training Education Center. 新人類世代は企業カルチャーを変えるか/ 0030号 (Shinjinrui sedai ha kigyō karucha wo kaeruka/ 0030 gō). Consultada el 26 de mayo, 2011, desde: http://www.intecjapan.com/forum/2006/11/post_28.html.

24 Herbig, P.A., *Op. Cit.*, p. 1

25 *Ídem*.

26 Gordon, A. *Op. Cit.*, p. 196

oferta del mercado es amplia, así que la variedad de construcciones también lo puede ser. Esta diversidad viene de la mano con la individualidad particular que la familia nuclear permitió.

Como se mencionó, unas de las características con las que se ha clasificado a “los nuevos seres humanos” es el ser políticamente poco activos²⁷ y alejados de comprometerse con la sociedad japonesa²⁸. Partiendo de la brecha generacional anteriormente mencionada, y la influencia del contexto consumista que rodeó a un Japón opulento y “arrogante” a lo largo de las décadas de 1970 y 1980, algunos investigadores han dicho que los *shinjinrui* esperan que se les dé todo, no le ven caso a tener inclinaciones políticas, y son irresponsables²⁹. Pero, varios artistas que pertenecen a esta generación, como Aida Makoto 会田誠, Yanobe Kenji ヤノベケンジ, Motoda Hisaharu 元田久治, Tenmyōya Hisashi 天明屋尚 y el propio Murakami Takashi, expresan con sus obras preocupaciones sobre la preservación de la historia del Japón de posguerra y tienen una postura política hacia dicho momento histórico. Es decir, si bien puede ser que un sector poblacional amplio de los nacidos alrededor de 1960 y 1970 han sido “irresponsables” con la sociedad japonesa, hay varios artistas de esta generación que muestran lo contrario.

El ejemplo de los creadores japoneses *shinjinrui* demuestra de manera simple la limitación de utilizar la división de cohortes generacionales para analizar la sociedad japonesa. Pero, al mismo tiempo es útil porque deja ver que la conciencia histórica hacia la Segunda Guerra Mundial y la derrota de Japón es la medida principal para señalar diferencias generacionales, y juzgar las acciones de sus miembros³⁰.

Así mismo, este análisis es un punto de partida para cuestionar lo que Matsui Midori rescata como la diferencia fundamental entre Murakami y los otros artistas japoneses contemporáneos. En su ensayo *Toward a definition of Tokyo Pop: the classical transgressions of Takashi Murakami* (Hacia una definición del Pop de Tokio: las transgresiones clásicas de Takashi Murakami), ella dice que los creadores contemporáneos están principalmente preocupados por el materialismo y el predicamento cultural de la generación de los 1960 - 1970. Pero:

Lo que distingue a Murakami de sus colegas artistas, no obstante, es la expresión consciente de que la contradicción de muchos aspectos de la cultura japonesa de posguerra – incluido el anime – son producto de la colonización cultural. Esta conciencia crítica ha sido acompañada por sus referencias

27 Herbig, P.A., *Op. Cit.* p. 45

28 Gordon, A.*Op. Cit.*, p 198

29 Herbig, P.A, & Borstoff, P, *Op. Cit.*.

30 Gordon, A. *Op. Cit.*

*acordes a las técnicas y motivos de la pintura japonesa tradicional.*³¹

La colonización cultural que menciona Matsui proviene de Occidente, principalmente de Estados Unidos, por cuenta de la Ocupación Norteamericana (1945-1952). Durante este periodo los medios de comunicación y el gobierno japonés, bajo el control del norteamericano, comenzaron a construir a partir del modelo occidental las nuevas instituciones que albergarían el arte japonés de ese momento en adelante³². Así, surge la búsqueda por conciliar la creación de arte japonés, desde Japón, los recintos de exhibición modelo occidental. Matsui ejemplifica la conciencia crítica de Murakami a esta condición con las referencias a la “pintura tradicional japonesa”³³, pero también con la colocación de pinturas que representan “otredad” en estos espacios museísticos³⁴.

No obstante, esta clase de referencias a la “pintura tradicional japonesa” es bastante ambigua. Matsui define el género a partir de elementos visuales no muy claros. Si nos basamos en las imágenes con que se ilustra el ensayo anteriormente citado, la “pintura tradicional japonesa” abarcaría desde la estampa del periodo Edo, *sumie* 墨絵, o pintura a tinta china, hasta el *nihonga* 日本画³⁵, o pintura neotradicional del siglo XIX-XX. Ella incluso coloca a la “pintura tradicional japonesa” como un trasfondo de tradición pictórica, que al mismo tiempo denota un proceso de “modernidad incompleta” en Japón³⁶. En cuanto a Murakami, su definición es más específica. Él toma elementos visuales compositivos de la escuela Kanō 狩野派 del siglo XVI³⁷, y los desarrolla a partir de su formación como artista especializado en *nihonga*. Bajo la luz de las ideas de Murakami y Matsui, habría varios artistas contemporáneos con esa clase de referencias, y no es difícil que sea así ya que la categoría de “pintura tradicional japonesa” según Matsui es bastante amplia por su ambigüedad. El artista contemporáneo Aida Makoto podría entrar dentro de este panorama ya que ha trabajado con referencias de ese tipo.

Aida Makoto nació en 1965, tres años después que Murakami, y se graduó de la Maestría en Pintura de la Escuela de Bellas Artes de Tokio 東京芸術大学 (Tōkyō Geijutsu Daigaku o

31 Cruz, A., Murakami, T., Matsui, M., Friis-Hansen, D., & Bard College. (1999). *Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College in association with H.N. Abrams, p.20,21

32 Merewether, C., Hiro, R. I., Tomii, R., y Getty Research Institute. (2007). *Art, anti-art, non-art: Experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles: Getty Research Institute.

33 Estoy consciente del problema que implica definir la “pintura tradicional japonesa” y yo aquí lo trato como una construcción ambigua de Murakami y de la crítica de arte Matsui Midori, dentro del Superflat.

34 Cruz, A., Murakami, T., Matsui, M., Friis-Hansen, D., & Bard College. *Op. Cit.*, p. 21.

35 *Ídem*

36 *Ídem.*

37 Murakami, T. (2000). *Op. Cit.*

GEIDAI por el acrónimo en japonés) en 1991³⁸, y Murakami en 1988. Sus obras son muy variadas en temáticas, estilos visuales y técnicas, pero varias de ellas coinciden con lo que Murakami postula como *Superflat*. Algunas creaciones de Aida contienen las referencias a la “pintura tradicional japonesa” descritas por Matsui Midori. Un ejemplo claro de esto es la obra *Untitled (a.k.a. Unskillfulness)* (1988). La pieza (imagen 1.1), en formato de *kakemono* 掛け物, está conformada en la parte superior central por la palabra 下手, que significa torpe, y debajo de ella aparece la silueta de una montaña y el contorno de otra. En la parte inferior está dibujado con unos cuantos trazos un pescador en una barca. El soporte, la técnica y los elementos visuales son una referencia directa al *sumi-e*, y su apropiación denota una crítica de Aida hacia la mitificación de las obras hechas con esta técnica.

Entonces, Aida también tiene una postura crítica, está consciente de ello³⁹ y expone en galerías contemporáneas con imágenes referenciales a la pintura mitificada como “tradicional” o “representativa” japonesa. La diferencia es que Murakami comunica esta conciencia, la hace evidente señalándola en conferencias, como la que dio en 1999 en el Centro de las Artes de Mitaka⁴⁰. Con esto quiero decir que el punto de vista de Murakami no es precisamente lo que lo destaca, como lo señala Matsui, sino su búsqueda por dejar clara su postura y conciencia crítica a través de textos.

Otro aspecto en el que coinciden Murakami Takashi y Aida Makoto es en su apropiación de la visualidad del *anime* y del *manga*, lo que ha llevado a que ambos sean catalogados como artistas *otaku*⁴¹. Dicha etiqueta podría ser muy cuestionable, dependiendo de a lo que se le llame *otaku*. Aida no se considera a sí mismo de esa manera⁴², y basta con mirar la diversidad de obras que tiene para llegar a la misma conclusión, la mayoría de sus creaciones no se apropian de elementos del *anime* o del *manga*. Sin embargo, Murakami sí hace explícita su auto-proclamación como *otaku* y explica cómo integra esa parte de su identidad con el *Superflat* en varios de sus escritos⁴³.

Por ahora no entraré en una discusión profunda de qué es o quién es *otaku*, ya que el tema no es central para este trabajo. Sin embargo, lo que es importante definir es qué fue lo *otaku* como parte del contexto histórico tratado en este capítulo ¿Qué es lo *otaku* en la década en que nacieron estos artistas contemporáneos? Responder a esta pregunta es una tarea compleja

38 Mizuma Art Gallery. MIZUMA ART GALLERY : AIDA Makoto / 会田誠. Consultada el 28 de mayo, 2011, desde: http://mizuma-art.co.jp/artist/0010/index_e.php

39 Entrevista con Aida Makoto el 28 Junio, 2010 en la Galería Mizuma

40 Cruz, A., Murakami, T., Matsui, M., Friis-Hansen, D., & Bard College ,*Op. Cit*, p. 22

41 Aida, M. (2007). Monument for nothing. Tōkyō: Gurafikkusha, p. 139

42 *Ídem*.

43 Murakami, T. (2005). *Op. Cit*.

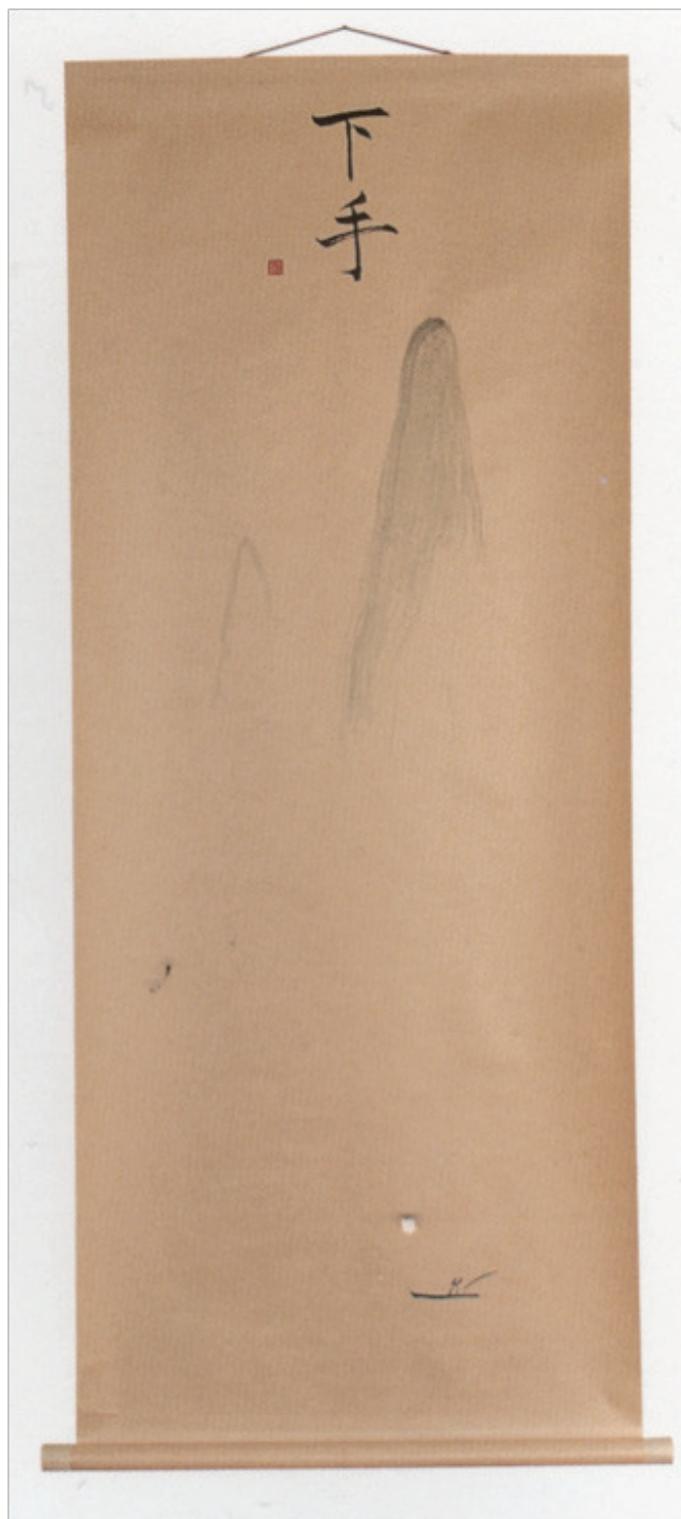


Imagen 1.3
Aida Makoto
Untitled (a.k.a. Unskillfulness)
1988
Tinta china sobre rollo de papel

ya que, por un lado el término *otaku* ha sido estudiado ampliamente, lo que ha devenido en diferentes definiciones sobre qué es ser *otaku*. Y, por el otro lado, ya que es común relacionar el término *otaku* con las historietas y la animación japonesa (*manga* y *anime* respectivamente), también hay varias historias de dichos productos. Entonces, la definición de qué es *otaku* suele depender del momento y el sitio en el que uno lo analice.

Hay versiones de la historia del *manga* que han identificado sus antecedentes en un periodo tan antiguo como siglo IX-X⁴⁴, dando la impresión de que el *manga* tiene una larga herencia histórica. Este aspecto también es complicado y merece revisarse pero no es esa la intención de mi trabajo esta vez. Yo recogeré de estas líneas temporales la parte de la historieta japonesa cercana a la Segunda Guerra Mundial, ya que es el tiempo en el que también surgió el *anime* y el periodo que Murakami retoma constantemente en el *Superflat*.

Durante la guerra, las historietas en Japón eran una herramienta propagandística, y su formato era más bien el de una historieta corta⁴⁵, pero con la Ocupación Norteamericana se controló ese discurso. Aunque continuó el discurso crítico⁴⁶, las historietas se encontraban bajo la censura del Comandante Supremo de las Fuerzas Aliadas. Con el término de la ocupación norteamericana en 1952 este control desapareció. Luego, con el crecimiento económico se sentaron las bases para un boom en la publicación de revistas de *manga*, lo que permitió una diversificación de públicos, más allá de los que estaban interesados en la crítica política directa⁴⁷. Finalmente, se adoptó el formato de una historieta larga y dio como resultado un *manga* con historia compleja⁴⁸.

En el marco del boom económico, el *manga* se volvió un objeto de consumo, y su alcance se amplió cuando varias de las historias fueron adaptadas a la televisión en forma de animación. Así es como surge el *anime* y con él la complejización del mercado del *manga*. Por otro lado, con los beneficios que trae una economía estable, fue posible que existiera una especialización de labor en la creación del *manga*⁴⁹. Había gente que se dedicaba exclusivamente a escribir, e ilustradores que trabajaban con historias que ellos no habían concebido.

En la década de 1970, hubo un auge del *shōjo manga*, el *manga* dirigido a las mujeres, y surgió el *yaoi*, o el género de temática homoerótica masculina. Dicho cambio era desestabilizador para la figura del hombre que hasta entonces había predominado en la industria del *manga* y

44 Macwilliams, M. W. (2008). *Japanese visual culture: Explorations in the world of manga and anime*. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe, p 26.

45 *Ibid*, p. 34

46 *Ídem*.

47 *Ibid*, p. 35

48 *Ibid*, p. 36.

49 *Ídem*.

del *anime*. Paralelamente, en esta década hubo una gran producción de *anime*, y muchas de las series que menciona Murakami en sus escritos, son de esta época: *Space Battleship Yamato* (1974), *Galaxy Express 999* (1970), *Mobile Suit Gundam* (1974), entre otros.

Murakami Takashi rescata las producciones mencionadas anteriormente y las integra a su discurso debido a que ve en ellas una preservación de la memoria de los bombardeos atómicos y elementos de la Guerra del Pacífico. Pero, ciertamente esta no era la única clase de *anime* que existía, aunque sí fue el tipo que modeló el estilo visual del mismo a partir de ese momento⁵⁰. Cabe mencionar también que dichos títulos de la animación japonesa han sido retomados no solamente por Murakami sino por estudiosos como Azuma Hiroki 東浩紀 y Okada Toshio⁵¹ 岡田斗司夫, en quienes profundizaré más adelante. Al respecto, el académico Thomas Lamarre dice que la visión de Murakami y Azuma es limitante, por cuenta de que su inclinación genealógica deviene en una linealidad que no se pregunta cómo organizar la historia⁵².

*Sus paradigmas teóricos (de Murakami Takashi y de Azuma Hiroki) se dirigen menos a preguntas fundamentales que a definir un momento histórico, promover una serie de objetos, o establecer una identidad. Sin embargo, este discurso identifica algo de interés teórico—la función distributiva en el corazón de la estética del anime y la cultura otaku, que funciona como un poder constituyente*⁵³.

Lamarre ve que el poder del *anime* ha sido tratado como inmanente, originado en las “masas” y que ha roto con formaciones y organizaciones previas. Así, predomina la idea de que el *anime* y sus dinámicas acercan a los espectadores a una experiencia pura de la era posmoderna. En pocas palabras, ideas como la de Murakami han terminado en un discurso homogeneizante sobre el *anime*⁵⁴, y han definido a la palabra *otaku* como una identidad, limitada a solamente algunos objetos, algunas temáticas y algunos títulos.

Entonces, retomo la pregunta anterior: ¿qué fue lo *otaku* en la era de los *shinjinrui*? Principalmente, considero que es un circuito de consumo que se consolidó con el *boom* económico, sobre todo en la década de 1970. Éste circuito incluye a creadores, receptores y productos relacionados con el *anime* y *manga*, que fluctúan en una red de trabajo compleja que está en constante retroalimentación. Originalmente, la palabra *otaku* fue utilizada para denominar

50 Yoda, T., & Harootunian, H. D. (2006). *Japan after Japan: Social and cultural life from the recessionary 1990s to the present*. Asia-Pacific. Durham: Duke University Press, p. 360,361

51 Azuma, H. (2009). *Otaku: Japan's database animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p.3-24

52 Yoda, T. *Op. Cit.*, p. 365.

53 *Ídem.*

54 *Ibid*, p. 361.

a la identidad construida por aquellos que adoptaron un fanatismo profundo y duradero hacia productos como el *anime* y el *manga*⁵⁵. El término como tal surgió en la década de 1980⁵⁶ así que en ese sentido no había personas *otaku*, pero las condiciones que definirían qué es *otaku* y su circuito se conformaría en 1970.

La particularidad que tiene este sector consumidor es la de una conexión irregular y casi inconsciente con los valores de generaciones pasadas. Es decir, varios artículos que son del interés de los receptores mantienen una carga política y memoria histórica hacia la destrucción de Japón, pero esto no necesariamente significa que todas las partes involucradas en la oferta y demanda de dichos productos busquen mantener o trabajar dicha memoria, o que siquiera la reconozcan. Con esto hago evidente la necesidad de abrir la visión de lo *otaku*, y apreciar que, más que identidad *otaku* existe un circuito *otaku*. Y que dicho circuito cobró forma sólida en 1970 a través de la diversidad de productos y de la creación de obras que se convertirían en hegemónicamente emblemáticas.

La característica política e histórica de algunos productos *otaku* ha sido estudiada frecuentemente, lo que fortalece el discurso dominante del *anime* que rescata sólo algunas creaciones como representativas. Sin embargo, esta discusión ha dejado fuera a varias producciones de *anime* y *manga*, manteniéndolas en un abandono que las condena al olvido.

La definición que doy aquí sobre la palabra *otaku* podría parecer simplista, ya que el término ha sido abordado muchas veces, desde diferentes puntos de vista. Aparte, la realidad es que los gustos de los consumidores del circuito *otaku* han ido variando y cambiando. Pero, lo que intento hacer en este punto es ubicar la construcción, y consolidación del circuito *otaku* así como resaltar su lugar en la sociedad de los *shinjinrui*. Esto porque, el momento en que se conformó el circuito *otaku* es el mismo en el que vive su niñez Murakami y varios otros artistas como el anteriormente mencionado Aida Makoto.

A partir de varios sucesos que comentaré más adelante, los consumidores *otaku* han sido rechazados por la sociedad japonesa⁵⁷. Pero, también considero que esta marginación no se debe únicamente a que se les defina como “grotescos”⁵⁸, sino porque, como los *shinjinrui*, son consumidores. Y, dicha etiqueta refiere a una suerte de irresponsabilidad y pasividad hacia la nación y/ o la historia de Japón.

55 *Ibid*, p. 157

56 Gelder, K., & Thornton, S. (1997). *The subcultures reader*. London: Routledge, p. 549

57 Murakami, T. (2005) *Op. Cit.*, p. 133

58 *Ibid*, p. 134

Mayoritariamente, quienes juzgan a los *shinjinrui* son las personas de generaciones anteriores, incluyendo académicos. Sus calificativos negativos demuestran una suerte de “miedo a la juventud”⁵⁹. Sin embargo, también se ha planteado que dicho cambio en la conciencia del paradigma histórico conformado por la derrota de Japón en la Guerra del Pacífico, podría ser una oportunidad de renovación para Japón. Incluso el editor del *Asahi Journal*, Tetsuya Chikushi 筑紫哲也, quien publicó las entrevistas a diversos *shinjinrui*, apoya dicha afirmación⁶⁰. Durante el tiempo en el que nacieron “los nuevos seres humanos” se conformó el circuito *otaku* sólido. Los jóvenes consumidores *otaku* conforman una identidad de la generación que vivió el boom económico de industrias que les proveyeron de productos, así como de un legado político implícito, cuyo vehículo ha sido la comercialización.

A partir de entonces, el circuito *otaku* continuó cambiando en su mayor parte a manos de algunos *shinjinrui*, y con ello vino un cambio en el arte japonés. Especialmente durante la década de 1990, elementos *otaku* fueron entrando al circuito del arte, siendo apropiados principalmente por los artistas nacidos en el periodo que los clasificaría como “nuevos seres humanos”.

1.2 Las bases institucionales del *Superflat* en las décadas de 1980 y 1990.

Murakami Takashi no es historiador, pero es un artista que repetidas veces ha mirado hacia el pasado en un intento por ordenar la historia de sus influencias y de aquello que él considera trascendente para definir la sociedad japonesa contemporánea. En este momento retomo una vez más el libro de *Superflat* ya que en esta publicación Murakami desarrolla su visión de algunos acontecimientos del Japón de finales del siglo XX, y su carrera llega a un apogeo en Japón, proclamando de manera oficial el *Superflat*.

Murakami ve la historia desde el punto de vista no lineal, en el que las jerarquías son debilitadas y las fronteras, espaciales, temporales y entre disciplinas, son anuladas. Por ejemplo, él combina por momentos la historia del arte con la historia del entretenimiento⁶¹ porque considera que hay un punto en el que la definición de ambos campos es confusa. Es decir, sigue el discurso del fin de la historia como algo monolítico y lineal, aunque al final él termine por hacer una historia lineal del mundo del entretenimiento de *anime*. Sin embargo, tales condiciones son parte importante del *Superflat*. En el manifiesto del discurso de Murakami,

59 Mathews, G., & White, B. (2004). *Japan's changing generations: Are young people creating a new society?*. Japan anthropology workshop series. London: RoutledgeCurzon

60 Tetsuya, C. (January 01, 1986). Young people as a new human race. *Japan Quarterly*, 333, 291-294

61 Murakami, T. (2000). *Op. Cit.*, p. 21-23

publicado en 2000, él define su punto de vista de la siguiente manera:

Una forma de imaginar la súper planimetría⁶² es pensar en el momento en el que, al crear una imagen de fondo de pantalla para la computadora, uno combina un diverso número de capas en una sola. (...) Este libro espera reconsiderar la “super planimetría, la sensibilidad que ha contribuido y continúa por contribuir a la construcción de la cultura japonesa, como una visión del mundo, y mostrar que es un concepto original que liga el pasado con el presente y el futuro.

El término *Superflat* surgió antes de la publicación del manifiesto. La primera vez que Murakami usó dicho concepto para una exhibición fue en 1998, en la exposición *Back Beat: Superflat* en la galería de arte contemporáneo Tomio Koyama 小山登美夫⁶³. El término y las obras de Murakami recibieron atención de los medios japoneses relacionados con el arte, sobre todo durante el año 2000 y 2001. Fue también durante este periodo que Murakami empezó a trabajar constantemente en la exportación del término y de las obras que compondrían al *Superflat*⁶⁴. Sin embargo, la fluctuación de los hechos que construirían el ascenso de Murakami a la fama del arte contemporáneo dentro de Japón y fuera de él se darían porque en Japón existían condiciones previas que conformaron una base que facilitaban dicho proceso.

Por un lado está la línea que sigue la institución académica, la elite dedicada a la generación de conocimiento. Y por el otro, está la línea del arte, donde se pusieron en práctica muchos de los preceptos que permearon a los académicos, teóricos y críticos de ese momento.

En la década de 1980 surgió el “Nuevo Academismo” (o *Nyū Aka* ニューアカ por la abreviación en japonés)⁶⁵, que es el grupo de estudios interdisciplinarios dirigidos a una audiencia amplia que no se enfoca nada más en los estrechos grupos académicos. Los autores del Nuevo Academismo fueron influenciados por teorías culturales y críticas, sobre todo postmodernas, de autores como Jean Baudrillard y Jean-François Lyotard, entre otros⁶⁶. Así, el *Nyū Aka* apoyaba la tendencia de la anulación de géneros, de historia y de cualquier dicotomía, abriendo la posibilidad a prácticas *amateur* dentro de prácticamente cualquier campo⁶⁷.

62 “Superflatness” en el texto en inglés.

63 Tomio Koyama Gallery (1998) Takashi Murakami Exhibition BACK BEAT –SUPER FLAT- 1998. Consultada el 11 de abril, 2011, desde: http://www.tomiokoyamagallery.com/exhibitions_en/takashi-murakami-exhibition-1998_en/

64 Nakazawa, H. (2008). *Gendai bijutsushi nihonhen*. Tōkyō: Aroarointānashonaru, p. 85

65 *Ibid*, p. 56

66 Azuma, Hiroki, *Op. Cit.*, p. xxi

67 Nakazawa, H., *Op. Cit.*, p. 56

Así, en el circuito del arte se estaban llevando a cabo prácticas que coincidían con estas ideas. Por ejemplo, el artista Yumura Teruhiko 湯村 輝彦 estableció a principios de 1980 el “estilo”⁶⁸ *Heta-Uma* へタ うま que, por su traducción del japonés, significa algo parecido a Torpe-Hábil. Durante este periodo, el *Heta-Uma* tomó fuerza cuando otros artistas, que compartirían con Yumura su sentimiento contra el “alto arte”, recurrían a él y a dicho “estilo”⁶⁹. Las obras que se regían bajo este principio tenían la intención de “parecer trabajos malos a primera vista, que en realidad eran buenos al mirarlos con atención”, y su principal objetivo era ir contra la ilustración realista⁷⁰.

Con esto se introducía la idea del amateurismo en el arte como un medio de expresión y de experimentación que utilizaría como técnica principalmente la instalación, uno de los medios (junto con la pintura y la escultura) que predominarían durante la década de 1980. Las obras *Heta-Uma* fueron inundando las exhibiciones de Parco con el paso del tiempo. Fue tal el impacto de estos nuevos medios experimentales que Parco cambió el nombre de Nippon Graphics Exhibition a Nippon Objects Exhibition en 1985. Esto porque la mayoría de los artistas que aplicaban para estos eventos hacían obras tridimensionales⁷¹. En este sentido, puede decirse que el *Heta-Uma* ganó su batalla contra la ilustración realista en dos dimensiones.

Sin embargo, tan pronto como unos años después, en 1986, se catalogó a la línea de artistas y exhibiciones de Parco como conservadoras. El autor y curador de arte Nakamura Nobuo publicó su libro *Shonen Art*, donde explicaba sus impresiones sobre el arte contemporáneo japonés de su época. Principalmente, hablaba de la gran brecha entre el arte de Europa y de Japón⁷², lo que llevaba a la conclusión de que la escena del arte japonés era superficial, incluida la línea de exhibiciones de Parco, de manera que no había un campo del arte japonés como tal⁷³. Dicha sensación de conservadurismo se consolidó con la exhibición que se llevó a cabo en el centro comercial Seibu (que opera a Parco), un año después. La exposición estaba dedicada al colectivo *Mono-ha*⁷⁴ もの派 y sus expresiones posteriores, y llevaba por nombre “Art in Japan since 1969 / Mono-ha and Post Mono-ha”.

68 Utilizo la palabra “estilo” entre comillas porque definir el concepto “estilo” es una tarea complicada a la cual no puedo dedicarle tiempo en este trabajo. Sin embargo, me apropio del término utilizado por Nakazawa Hideki para describir al *Heta-Uma*, en un intento por dejar claro en qué consiste dicha práctica.

69 *Ibid*, p. 61

70 *Ibid*, p. 60

71 *Ibid*, p. 61

72 Yokohama Triennale. (2001) Introduction of Directors. Consultada el 11 de abril, 2011, desde: <http://www.jpf.go.jp/yt2001/yt2001/en/info/director03.html>

73 Nakazawa, H., *Op. Cit.*, p. 69

74 La palabra *mono-ha* podría ser traducida como “escuela de las cosas”. La “escuela de las cosas” estuvo activa desde 1967 y durante la década de 1970. Las obras *mono-ha* se basaban en la utilización de materiales variados, sin intervenirlos, con el objetivo de mostrar “el mundo como es”.

Como una respuesta ante esta valoración del arte contemporáneo japonés como conservador, surgió una nueva ola de artistas con una propuesta diferente de “anti-arte”. La motivación de estos jóvenes creadores venía de la aceptación de los huecos en el arte contemporáneo doméstico que Nakamura había señalado⁷⁵, y de intentar sacar al arte japonés de la sombra del Mono-ha⁷⁶. Uno de estos intentos se dio en manos de alumnos de la GEIDAI, quienes en 1991 conformaron la tendencia que después sería llamada “Tokyo Pop”⁷⁷. Por el otro lado, la reacción al escrito de Nakamura fue la del artista Nakazawa Hideki 中ザワヒデキ, quien publicó el libro *Texto sobre la historia del arte moderno* 近代美術史テキスト en 1989, donde expresaba su oposición hacia *Shonen Art*⁷⁸.

Hasta este punto he hecho un recuento sencillo de los principales sucesos de la historia del arte de la década de 1980, basándome en otro libro del artista Nakazawa Hideki, *Contemporary Art History: Japan* 現代美術史日本篇 (*Historia del arte contemporáneo: Japón*). Él es un creador que, igual que Murakami Takashi, pertenece a la generación de los *shinjinrui* y basó sus actividades en Tokio, por lo que comenzaron sus carreras artísticas en círculos muy cercanos, a veces coincidiendo directamente. Aunque la estructura de *Contemporary Art History: Japan* podría ser muy cuestionable, su cercanía con los actores del circuito del arte contemporáneo japonés hace de su escrito un registro personal útil para el análisis de esta época.

Nakazawa Hideki también formó parte activa de los circuitos del arte que siguieron las diferentes inclinaciones hacia el “anti-arte” de finales de 1980 y principios de la década de 1990. Además, no solamente él y Murakami comenzaron sus carreras en esta época. Otras figuras clave del arte contemporáneo japonés que comenzaron a contribuir con el circuito artístico doméstico fueron: el crítico de arte Sawaragi Noi, el artista Aida Makoto, y el galerista Koyama Tomio (quien entonces trabajaba en la galería Shiraishi Contemporary Art, SCAI), entre otros.

Como parte de la historia del arte que Nakazawa construye en *Contemporary Art History: Japan*, se incluyen anécdotas personales que resultan enriquecedoras para este capítulo. Por ejemplo, Nakazawa cuenta que en 1991 Murakami Takashi se acercó a él para decirle que tanto el libro de *Shonen Art* como *Text on Modern Art History* eran muy importantes para él. A partir de entonces, Murakami estuvo buscando continuamente desarrollar su propia postura ante el arte japonés⁷⁹. Este tiempo coincide también con el periodo en el que Murakami estaba

75 Yokohama Triennale, *Op. Cit.*.

76 *Ibid*, p. 69

77 *Ídem*.

78 *Ibid*, p. 73

79 *Ibid*, p. 73

terminando su maestría en la GEIDAI y comenzaba su doctorado. Es decir, aún estaba en proceso de formarse profesionalmente como un artista.

Terminando sus estudios de doctorado, Murakami comenzó a tener más exposiciones dentro de Japón, tanto colectivas como individuales. La tipología de sus obras era muy variada, iba desde performance hasta instalaciones. Una de estas exposiciones tempranas es la que lleva como título *Nakamura and Murakami*, realizada en Corea en 1992. Ahí convergerían varios de los actores del arte contemporáneo japonés que mencioné anteriormente, entre ellos Koyama Tomio. Nakamura Masato 中村政人 es un artista que fue compañero de Murakami Takashi en uno de sus trabajos temporales en los noventa. Nakamura entonces estaba haciendo una residencia en la Universidad de Hongik, en Corea, cuando surgió la idea de hacer una exhibición organizada entre los dos compañeros⁸⁰. La exhibición tenía como objetivo ser provocativa, comenzando porque el nombre está basado en los dos apellidos japoneses más odiados en Corea, por cuenta de la ocupación nipona. De acuerdo a una investigación que llevaron a cabo los dos artistas, Nakamura era el apellido más desagradable para muchos coreanos y Murakami ocupaba el segundo lugar⁸¹. En agosto del mismo año, la exhibición fue llevada a Japón y se mostró en la galería SCAI.

La postura de varios de estos artistas terminó por consolidarse públicamente en Japón con el proyecto *Ginburart*, organizado por Nakamura Masato en 1993. La idea era hacer un paseo artístico por las calles de Ginza, como una demostración de desacuerdo hacia las galerías que se rentaban en esa misma zona ya que exhibían el arte que ellos consideraban como conservador. Por otro lado, en el marco de la crisis económica que se dio a principios de la década de 1990 con la burbuja especulativa, *Giburart* mostraba una manera alternativa de mostrar y convivir con el arte, colocando piezas fuera de los círculos y espacios legítimos de las galerías. Con esto se enfatizaba la importancia en la diversidad de campos de acción del arte, de sus técnicas y se realizaba la validez de la cotidianidad dentro del arte con la presencia de las obras en el espacio público. Así, se construyó la hegemonía de la tendencia del “anti-arte” en estas décadas.

De manera contrastante, Murakami Takashi tuvo una exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de Hiroshima el mismo año, titulada *Nandemonaihi, banzai! なんでもない日、万歳!* (*¡Feliz no Cumpleaños!*). Murakami mostraba sus obras en una institución legítima del circuito del arte contemporáneo, pero sus ideas coincidían con las de varios de sus compañeros artistas que participaron en *Ginburart*. Sin embargo, el matiz que él le daba al sesgo de “anti-arte” se encontraba en su teoría sobre el “no-significado” *muimi* 無意味,

80 *Ídem.*

81 Favell, A. (2010). Nakamura to Murakami. *ART iT, adrian's blog*. Consultado el 13 de abril, 2011, desde: <http://www.art-it.asia/u/rhqiun/nUDm1uf2Vh3RNTKQrGqe/>

desarrollada en su tesis doctoral.

El concepto de “no-significado” de Murakami podría explicarse como una ambigüedad que fluctúa entre categorías ya dadas. Por ejemplo, en el catálogo de *Nandemonaihi banzai!* el curador del Museo de Arte Contemporáneo de Hiroshima, Dehara Hitoshi 出原均 describe la obra de Murakami como un punto donde convergen vectores que de otra manera estarían separados, como el de la “alta cultura” y el de la “subcultura”. Así, su obra fluctúa entre ambas categorías, permitiendo una entrada al mundo de la élite del arte a través de objetos cotidianos. Incluso, la posición de Murakami en ese momento en cuanto a su lucha por un nuevo arte para la “era sin jerarquías” es un tanto ambigua, ya que dice que no quiere luchar políticamente, no quiere hacer obras con un mensaje social⁸². Sin embargo, obras de esta exposición, como *Poririzumu* ポリリズム (*Polyrhythm*) y *Randoseru Purojekuto* ランドセル・プロジェクト (Randoseru Project) (imagen 1.2), muestran elementos encontrados en la vida diaria de los japoneses (sobre todo niños) que inevitablemente están relacionados con un origen militar, lo cual da una clase de mensaje social o político. La justificación para dicha ambigüedad se da en el mismo catálogo de la exposición, donde se plantea que Murakami utiliza una “política”⁸³ como estrategia, más que como significado directo. La razón de esto es que Murakami realmente busca despojar a las obras del significado, para generar una lucha del arte a través del arte y jugar con el mismo al violentar sus fronteras⁸⁴. Y sin significado, o mensaje directo, dicha lucha se define como la maestría en la utilización de las técnicas del arte y de reconocer que ya no hay jerarquías.

El pensamiento de Murakami tiene puntos en común con sus compañeros artistas, quienes hicieron visibles mediante el arte varios de los preceptos del “Nuevo Academismo”. Uno de los máximos representantes del *Nyū-Aka* es Asada Akira 浅田彰, con su libro *Estructura y Poder: Más allá de la semiótica* 構造と力—記号論を超えて, publicado en 1983. El libro de Asada se volvió una moda poco después de ser publicado, vendió una gran cantidad de copias y desató todo un fenómeno de furor ante el *Nyū-Aka* en Japón⁸⁵. Su obra estaba dirigida a estudiantes, principalmente a los que estaban en la universidad o estaban por entrar a ella.

Uno de los temas que Asada trata en el libro es el valor del conocimiento y cuestiona su valorización por ser útil, proponiendo que también podía ser un juego donde la sensibilidad

82 Murakami, T., Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan., & JAC Project. (1993). *Murakami Takashi ten: Nandemonaihi, banzai*. Hiroshima-shi : Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan, p. 1.

83 En el texto la palabra “política” viene entre comillas, como dando a entender que no es realmente una política verdadera.

84 Murakami, T., Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan., & JAC Project., *Op. Cit.*, p. 1

85 Miyoshi, M., & Harootunian, H. D. (1989). *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, p. 23



Imagen 1.2
Murakami Takashi
Polyrhythm
1991
Instalación de 8 diferentes mochilas de piel

también tiene cabida⁸⁶. El éxito de este texto en el sector al que estaba dirigido fue tal que el periódico *Asahi* lo reconocía como un “dios de la juventud”⁸⁷. Sin tomar por sentado que Murakami leyó el texto de Asada Akira, sí se puede afirmar que el artista estaba en el rango de gente que acogió las ideas de este libro y del “Nuevo Academismo”. También se puede ver que Murakami aplicó en sus creaciones definiciones de Asada, como la del juego, y las traslada hacia el arte. Asada veía al juego como una manera de escapar hacia el exterior de las categorías preestablecidas de conocimiento, lo hace nómada⁸⁸. Murakami lo ve como una forma de hacer lo mismo desde el arte, libre de saltar entre la “alta cultura” y la “baja cultura”⁸⁹. Inclusive, varios de los representantes del *Nyū-Aka* decían que querían presentar su información compacta y rápida copiando la modalidad que usan los anuncios de la televisión, haciendo este mismo salto entre lo “alto” y “bajo” del conocimiento.

Complementando esta visión, Azuma Hiroki 東浩紀, otro miembro de la generación de los *shinjinrui*, hace su propio intento por revitalizar la crítica japonesa después de que el “Nuevo Academismo” fuera perdiendo fuerza durante los noventas. Azuma hizo su debut en 1993 en la revista *Espacio Crítico* (*Hihyō kūkan* 批評空間) co-editada por los dos pilares de la crítica y la teoría posmoderna en Japón: Asada Akira y Karatani Kojin 柄谷行人. En ese tiempo, sus escritos eran primordialmente sobre teóricos como Jacques Derrida, sin embargo para 1998 el mismo Asada lo presentó como una promesa dentro de la crítica como un “filósofo *otaku*”⁹⁰.

La etiqueta de *otaku* que porta Azuma viene del reconocimiento que él da hacia este grupo de personas y el círculo de producción, como algo serio, a tomar en cuenta y digno de estudio. Azuma forma parte de una suerte de “movimiento” que se dio principalmente en la década de 1990 que buscaba consolidar a los *otaku* como un sector poblacional que, aunque era “extraño” en su comportamiento, también era propositivo e importante para la sociedad. Dentro de este mismo movimiento se encuentra el “documental” de 1991 *Otaku no Video* おたくのビデオ (Video Otaku), y el libro de 1996 *Otakugaku nyūmon* オタク学入門 (*Introducción al estudio otaku*) de Okada Toshio⁹¹, uno de los fundadores de Gainax y proclamado como el *otaking*. Azuma añade a estas referencias, su libro *Otaku: Japan's database animals* 動物化するポストモダン:オタクから見た日本社会⁹² (*Otaku: los animales de base de datos de Japón* o por su traducción en japonés, *Animalizando la postmodernidad: la sociedad japonesa desde un*

86 *Ibid*, p. 28

87 *Ibid*, p. 33

88 *Ibid*, p. 28,29

89 Murakami, T., Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan., & JAC Project, *Op. Cit.*.

90 Azuma, H. *Op. Cit.*, p. XXIII

91 Okada, T. (1996). *Otakugaku nyūmon* =: *Introduction to otakuology*. Tōkyō: Ōta Shuppan

92 Azuma, H. (2009). *Op. Cit.*

punto de vista otaku) , publicado en 2001.

Murakami, desde el arte, se une con sus propios medios a dicha discusión sobre la consideración de lo *otaku* como un elemento primordial que podría definir a la sociedad japonesa. Para 1994 Murakami ya había creado a su propio personaje inspirado en el *anime* y *manga*, DOB, quien protagonizaría muchas de sus obras a partir de entonces. También, desde 1997 el artista comenzó a realizar esculturas de fibra de vidrio que emulan aquellas que se encuentran en las tiendas de juguetes e historietas de Akihabara 秋葉原. Las esculturas de Murakami son de personajes originales que él creó, pero bajo la supervisión de Okada Toshio y Bome, un creador famoso de figuras de personajes de la animación japonesa⁹³.

Lo *otaku* es el punto de intersección de dos líneas culturales que habían corrido paralelas. Por un lado, estaba la línea del arte, generando su propio espacio, haciendo su lucha para dar cabida a una nueva generación. Y por el otro, el “Nuevo Academismo”, que introdujo ideas que fueron aceptadas en un contexto donde se reflexionaría sobre el nuevo papel de Japón como una potencia mundial. En palabras de Azuma, “si bien Occidente es igual a la modernidad, Japón es igual a postmodernidad. Así, el ser japonés es estar parado ante la vanguardia de la historia”. En este sentido, la adopción de las teorías posmodernas del *Nyū Aka* implicaba adoptar una postura ante la realidad japonesa. Y en esta realidad, el sector *otaku* tenía un lugar privilegiado.

El Japón inseguro que acababa de vivir un colapso económico a principios de 1990 era el campo de batalla de estos textos, del arte anteriormente mencionado y de la generación “apática”. Los *shinjinrui* se enfrentaron a una sociedad donde conseguir empleo ya no era tan fácil como antes y donde se estaban comenzando a dar indicios de una sociedad “enferma” e inestable⁹⁴; evidentemente se vivía una crisis en Japón. Sin embargo, continuando con la motivación de lucha que tenían los artistas de la década de 1980, y aprovechando las vías que estos mismos abrieron, los creadores activos durante 1990 vivieron su propia lucha contra el arte a partir de la diversidad. Y dentro de esta diversidad, Murakami Takashi rescató el contacto con la “subcultura”, con el circuito *otaku*, como una estrategia efectiva para solidificar su postura para luchar con el arte, a partir del arte. Sin embargo, retomar lo *otaku* por medio de preceptos posmodernos le da a esta estrategia un peso social, y un sesgo que no puede apartarse de su origen reflexivo acerca de la cotidianidad y la sensibilidad. Misma que, también era una reflexión sobre el carácter de Japón, y su nueva posición privilegiada en el orden económico mundial. Aunque Murakami proclame el “no-significado” en sus obras y discursos, las bases de su pensamiento no pueden ser despojadas de significado ni de su contexto.

93 Murakami, T., & Tōkyō-to Gendai Bijutsukan. (2001). *Takashi Murakami: Summon monsters? open the door? heal? or die?*. Tokyo: Kaikaikki Co.

94 Yoda, T., & Harootunian, H. D. (2006). *Op. Cit.*.

La concretización del pensamiento de Murakami se representa en 2000 con la publicación del manifiesto del *Superflat*, en el libro homónimo. En este texto se puede ver claramente la voz que Murakami Takashi encontró a lo largo de sus primeros casi diez años de carrera, y las influencias directas e indirectas que tuvo.

1.3 Fragmentación del *Superflat* en Japón: Elementos de nacionalismo cultural

El manifiesto del *Superflat* abre con el enunciado: “el mundo del futuro podría ser como Japón es hoy”⁹⁵. Dicha aseveración de Murakami Takashi sugiere una reflexión acerca del futuro, del tiempo, pero tomando a su país natal como una base, casi como un objetivo. Así, el mencionado manifiesto empieza generando un vínculo entre Japón y el resto del mundo, donde este país es resaltado como trascendente y digno de atención debido a su contacto privilegiado con el tiempo. Esta situación encuentra paralelismos con el rescate de lo *otaku* por parte de las élites generadoras de pensamiento, cuyo objetivo era similar, señalar al circuito *otaku* como una parte importante dentro de la sociedad japonesa. Es decir, ambos discursos son una búsqueda por fortalecer identidades consideradas débiles. Bajo esta luz, el discurso del *Superflat* podría funcionar como un tipo de nacionalismo cultural.

De acuerdo al sociólogo Yoshino Kōsaku 吉野耕作, el nacionalismo cultural es el discurso que crea, preserva y fortalece la identidad cultural de una persona (o grupo de personas), cuando dicha identidad se siente debilitada, ausente o amenazada⁹⁶. Aplicado al *Superflat*, éste sería un discurso que engloba lo que para Murakami es la sociedad japonesa, la historia que la fue formando y las manifestaciones de la misma. Esta reflexión resulta en una creación de identidad japonesa que es promovida por Murakami Takashi a través de su arte con rostro *otaku*. Pero, ¿de dónde proviene la inseguridad ante la fortaleza de esta identidad? ¿Por qué Murakami Takashi ve necesario reforzarla?

Tomando en cuenta los diferentes contextos que envolvieron la vida de Murakami Takashi antes de que publicara el manifiesto del *Superflat*, se revela que hay una diversidad de puntos de ruptura social. Por un lado, Murakami es uno de los “nuevos seres humanos”, juzgados por su falta de compromiso “auténtico” hacia la preservación de la memoria histórica. También se autodenomina *otaku*, que es un sector estigmatizado por diferentes razones, entre ellas la de ser consumidores entregados al ocio y por ser asociados con un asesino que fue apodado “el asesino *otaku*” en 1989, por cuenta de su colección de *anime* y *manga* descubierta por la policía

95 Murakami, T.,(2000). *Op. Cit.*, p. 1

96 Yoshino, K. (1992). *Cultural nationalism in contemporary Japan: A sociological enquiry*. London: Routledge, p. 54,55

al ser capturado⁹⁷. Y finalmente, es un artista joven que comenzó su carrera como un creador que apoya un nuevo arte contemporáneo japonés que desafíe a aquel arte visto como una “sombra” del *mono-ha*. Por lo menos, desde estos tres puntos de partida, Murakami es parte de tres sectores que se encuentran en un proceso introspectivo de legitimación y consolidación.

Pero, aparte de las preocupaciones de estos circuitos sobre sus dinámicas y relaciones con la sociedad japonesa, existía una discusión que ayuda a contextualizarlas a todas dentro de un plano teórico. Esta era la reflexión sobre qué era Japón y qué implicaba el ser japonés. Ya expliqué de manera breve que el *Nyū-Aka* es parte de este debate, pero no se agota en él, también cobró forma de literatura con el *nihonjinron* 日本人論 (teoría sobre la japoneidad).

El *nihonjinron* es el discurso sobre las particularidades de Japón y los japoneses, que los hacen únicos y diferentes al resto del mundo. El Dr Yoshino distingue que el discurso sobre la singularidad de los japoneses tuvo su auge en la década de 1970 y se extendió durante la década de 1980. También ve que es una forma de pensamiento difundida de manera tanto consciente como inconsciente y que no fue desarrollada únicamente por académicos⁹⁸, sino que abarcaba diferentes puntos de vista⁹⁹. Su carácter introspectivo acerca de la identidad como una comunidad imaginada hace del *nihonjinron* un pilar importante del nacionalismo cultural de posguerra en Japón.

El *Superflat* comparte elementos del *nihonjinron* y del *Nyū-Aka* en la construcción de una identidad a través de un discurso nuevo de nacionalismo cultural para el cambio de siglo. Murakami indaga sobre la imagen de Japón, calificándola de “súper plana”, bidimensional. Al describirla, la analiza como una pintura de la escuela de Kanō 狩野 (imagen 1.3), que desprecia la profundidad de planos, y con eso, las jerarquías. Explica a Japón a partir de una pintura ficticia y la desarrolla siguiendo una línea visual de composición. Si bien no hay jerarquías en la visión de Murakami, sí existe un orden para poder apreciar esta imagen “súper plana” de Japón. En esta visualización Murakami ubica a las “subculturas grotescas” al centro de esta imagen como un tronco grueso, del cual surge la rama de los medios de comunicación. Abajo, en la parte central, se encuentra una criatura que Murakami describe como parecida a un perro, es un *otaku*. Al lado de este ser, hay hojas de bambú, que identifica como el *manga* y *anime*, y continúa la mirada recorriendo la “imagen” para encontrarse con los elementos de “infantilismo”, “pop” y “libertad”¹⁰⁰.

97 Steinberg, S. R., Parmar, P., & Richard, B. (2006). Contemporary youth culture: An international encyclopedia. Westport, Conn: Greenwood Press, p. 190,191

98 Ésta es una característica que comparte el *nihonjinron* con los estudios otaku que se llevaron a cabo en 1990. A estos estudiosos no-académicos se les denomina “sociólogos populares”.

99 Yoshino, K., *Op. Cit.*, p. 9-38

100 Murakami, T. (2000). *Op. Cit.*, p. 23,25



Imagen 1.3
Kano Sansetsu
The Old Plum
1645
Cuatro paneles corredizos (fusuma), pintura,
y hoja de oro sobre papel.

Así, Murakami Takashi hace su propia introspección acerca de la identidad japonesa, la describe y rescata sus características más representativas. Principalmente, la visión que Murakami da de Japón es la de una sociedad “posmoderna” que se manifiesta de manera clara en el circuito *otaku*. No tiene jerarquías, rebasa las concepciones occidentales de modernidad, colocándose como una sociedad especial que está en contacto con el futuro, con una realidad que el resto del mundo no ha podido experimentar.

La estructura del resto del libro *Superflat* refuerza esta concepción. A lo largo de casi 90 páginas, Murakami coloca varias imágenes de distintas épocas, autores, lugares, técnicas y círculos de producción. Va desde obras de Hokusai Katsushika 葛飾 北斎, hasta figuras de plástico que representan personajes de la animación japonesa. Dicha aglomeración de cultura material y visual conforman el discurso curatorial de Murakami que fue aplicado a la exposición homónima al libro, que se llevó a cabo el mismo año. También es una suerte de historia del arte posmoderna con la que experimenta este artista japonés, como parte de una práctica reflexiva que intenta responder a preguntas como ¿Qué es el arte japonés? ¿Qué es la realidad? ¿Qué son las “imágenes japonesas”?¹⁰¹

De esta forma, Murakami Takashi confirma que la reafirmación de la memoria histórica y la diferenciación espacial, son las fuentes principales de la creación de la identidad nacional¹⁰². Su preocupación por preservar la memoria histórica se manifiesta en el repaso que hace del arte y la sociedad japonesa de posguerra en las primeras páginas del libro. Ahí, reconoce al *Superflat* como una estructura que yace debajo de las manifestaciones culturales que él rescata y explica en este libro. Lo describe también como un linaje, y como una sensibilidad especial de los japoneses para sobrellevar las ambigüedades entre conceptos (como el de “arte” y “entretenimiento”). Si bien el *Superflat* retoma ideas posmodernas del *Nyū-Aka* que ponen en tela de juicio las barreras imaginarias entre disciplinas, territorios y épocas, paradójicamente promueve de forma paralela una reflexión sobre lo que hace a los japoneses especiales. Y eso particular es la experiencia del *Superflat*.

En este sentido, el *nihonjinron* y el *Superflat* coinciden en que ambos utilizan como modo de explicación de la identidad y la sociedad, al culturalismo, o determinismo cultural. Esto implica que:

*La cultura es vista como infraestructura, y los fenómenos políticos, económicos y sociales usualmente son vistos como síntomas de una cultura inmanente.*¹⁰³

101 *Ibid*, p. 161

102 Yoshino, K. *Op. cit*, p. 50

103 *Ibid*, p. 10

Entonces, Murakami Takashi ve al *Superflat* justamente como esta infraestructura que rige algunos comportamientos japoneses, manifestaciones artísticas, comerciales y al entretenimiento. Coloca al *Superflat* como un tipo de cultura japonesa, y como un carácter que es adoptado por los japoneses de posguerra.

Pero, el discurso de Murakami no es simplemente tajante. Invita a la reflexión del autor mientras lo redacta en el libro *Superflat*. Como lo mencioné en la parte anterior de este capítulo, Murakami estaba haciendo su carrera principalmente en Japón. Sin embargo, comenzaba a tener contacto con algunas galerías del extranjero, sobre todo en Estados Unidos. Las exhibiciones en las que participaba Murakami Takashi eran principalmente colectivas, pero igual fueron oportunidades para que él conociera a personas que impulsarían su carrera a partir del año 2000.

El que Murakami publicara el libro/catálogo *Superflat* tanto en japonés como en inglés, es primer indicio de que el artista pretende comenzar un diálogo entre su visión de la sociedad japonesa y su arte con personas fuera de Japón. También, al fijarse en las personas que apoyaron a Murakami como patrocinadores, esta idea queda confirmada. No solamente contó Murakami con el apoyo doméstico de la famosa marca de ropa Issey Miyake 三宅一生, de su compañero Koyama Tomio, quien ya tenía su propia galería, sino que también se involucraron galerías extranjeras como Blum&Poe y Marianne Boesky Gallery. Por el otro lado, la exposición de *Superflat* itineró en Japón en PARCO de Tokio y Nagoya, lo cual daría a entender que Murakami había hecho ya las paces con estos espacios contra los que alguna vez se manifestó a través del arte. Ahora los utilizaba para su propio proyecto. Después, la exhibición viajó a Estados Unidos y se presentó en tres diferentes recintos: El MOCA Gallery en el Pacific Design Center de Los Ángeles, luego en el Walker Art Center de Minneapolis, y en la galería Henry Art, de Seattle.

El nacionalismo cultural promovido por Murakami, es una búsqueda por establecer una comunicación entre japoneses y no japoneses por medio de una exploración de las particularidades de los primeros. Estas características especiales no son un obstáculo, como se pudo haber visto en el *nihonjinron* durante la década de 1970 y 1980, sino que, precisamente es gracias a estas peculiaridades de los japoneses que se puede establecer un contacto entre diferentes naciones. Las particularidades que Murakami señala provienen principalmente de propuestas que se habían hecho tanto dentro del campo del *Nyū-Aka* como en el de los “estudios *otaku*”. Pero, también está íntimamente relacionado con el éxito de los productos *otaku* y la ampliación del circuito en territorios extranjeros. Sin embargo, ese tema será desarrollado de forma amplia en el siguiente capítulo, por lo que sólo lo mencionaré por ahora.

Esta inquietud de Murakami por resolver sus cuestionamientos acerca del arte y la sociedad contemporánea podría tener sus antecedentes a principios de 1990, con la anécdota de Nakazawa Hideki sobre su contacto con Murakami. Al pasar el tiempo, e ir teniendo experiencia en el campo del arte contemporáneo de Japón, Murakami vio que sería necesario involucrarse también con la escena internacional. Su lucha por un nuevo arte, a través del arte, dio un giro, haciéndola una preocupación internacional.

Al mismo tiempo, Murakami no se desprende por completo de su país natal, ya que la sociedad japonesa y su funcionamiento son la base de sus reflexiones. Por lo que, si uno, desde fuera de Japón, fuese a pensar en la realidad y el futuro en términos de “súper planimetría”, se vería obligado a indagar también en la posibilidad de diluir las fronteras geográficas y conceptuales entre Japón y el país del que se esté partiendo. Es algo parecido a lo que hace Azuma Hiroki en su libro *Otaku* ya que él propone que su estudio sobre el cambio en la comunicación, las relaciones humanas y sobre todo, la cultura contemporánea, puede ser aplicado a cualquier otra realidad fuera de la *otaku*¹⁰⁴. Son como metodologías para la exploración de la realidad contemporánea, basadas en la experiencia japonesa. O como Murakami lo plantea: la “Súper Planimetría” es la plataforma del futuro¹⁰⁵. Tanto Murakami como Azuma han estado en constante contacto y retroalimentación desde esta época. De hecho, Azuma escribió el ensayo con el que cierra el libro *Superflat*, y retoma el discurso de Murakami y sus obras en su propio libro sobre lo *otaku*.

Así, Murakami da su visión de la sociedad japonesa como Súper Plana, manifestada en un comportamiento posmoderno como el que describe el *Nyū-Aka* pero con un rostro *otaku*, moldeado por los estudiosos de este tema durante la década de 1990. Murakami busca establecer un contacto entre Japón y “Occidente” (sobre todo Estados Unidos), para entablar un diálogo acerca de la contemporaneidad y sus productos culturales. Mismos productos que podrían ser “Súper Planos” también, integrando varias capas en una sola superficie bidimensional sin jerarquías. Pero, como he explicado hasta ahora, el *Superflat* es una visión de la cultura, al mismo tiempo que es un discurso reflexivo sobre la identidad. Murakami lo confirma con las siguientes palabras:

*Mucha integración (de capas) aún está llevándose a cabo. Esta integración está produciendo otra imagen “súper plana” más: nosotros*¹⁰⁶.



104 Azuma, H. *Op. cit.*, p. 96

105 Murakami, T. (2000) *Op. Cit.*, p. 5

106 *Ibid*, p. 25

CAPÍTULO 2

Aceptación del *Superflat* en Estados Unidos, la transgresión *cool*.

El inicio de las actividades de Murakami Takashi fuera de Japón no comienzan tajantemente en el año 2000, aunque sí es este año en el que identifico la exportación del *Superflat* a Estados Unidos como un discurso artístico y de nacionalismo cultural con una agenda clara: generar un diálogo entre la esfera artística doméstica japonesa y la internacional. Para lograrlo, Murakami buscó introducir su proyecto en el círculo del arte internacional explotando un nicho ideológico y comercial que sirvió como base para la aceptación de su proyecto. En este punto, la inserción del *Superflat* en el círculo del arte de Estados Unidos probó ser el inicio de muchas actividades fuera de Japón que seguirían siendo manejadas desde este país norteamericano. Específicamente, desde las oficinas de Kaikai Kiki en Manhattan, Nueva York.

Con el establecimiento de dichos cuarteles en Nueva York, Murakami deja claro que sus actividades internacionales tienen como centro a Estados Unidos. Y más aún, que Nueva York posee particularidades que le ayudan a cumplir su agenda internacional. Es por eso que en este capítulo me enfocaré en la introducción y el desenvolvimiento del *Superflat* dentro en los Estados Unidos.

Para comenzar a hablar del estado del arte contemporáneo japonés en este país, es importante contextualizar tomando en cuenta dos puntos geográficos: Los Ángeles y Nueva York. Cada uno de los dos sitios tiene su dinámica singular de la comunidad japonesa en general, y la comunidad de artistas nipones. Esto resulta en que las dos ciudades funcionen como dos alternativas distintas para entrar al circuito del arte estadounidense.

Durante la primera parte me enfocaré en Nueva York y en la presencia del arte contemporáneo japonés en esta ciudad, así como la base teórica que lo conformó como un objeto de estudio. En la segunda parte, me enfocaré en Los Ángeles y la forma en que en esta ciudad se consolidó la visión de *Cool Japan* y cómo esto influyó en la entrada de ciertos artistas japoneses. Estas dos partes complementan también de cierta manera el estudio de los dos circuitos que había estado analizando en el capítulo anterior, el del arte y el *otaku*. En Nueva York se enfatiza el primero, y en Los Ángeles el segundo. Finalmente, en la tercera parte, tomaré como texto epítome de la segunda etapa del *Superflat* al ya mencionado catálogo de *Little Boy: The arts of Japan's exploding subcultures*. A partir de él, analizaré el desarrollo

de la exhibición homónima, su recepción y los cambios en el discurso.

Sin olvidar las prioridades de esta investigación, señalaré las consecuencias culturales de los cambios en lo que identifico como la segunda etapa del *Superflat*. Me enfocaré en cómo el éxito del *Superflat* y cierta interpretación de él, han resultado en la hegemonía de un discurso de identidad japonesa que sigue vigente dentro del circuito del arte, y que incluso ha generado un modelo de acercamiento al arte contemporáneo japonés.

Debido a que muchos de estos temas apenas se están comenzando a estudiar académicamente, las fuentes escritas son escasas. Por eso, la mayoría de la investigación para este capítulo se basa en entrevistas con diferentes actores del circuito del arte contemporáneo japonés en Nueva York, y trabajo de campo¹⁰⁷ en los recintos correspondientes.

2.1 El arte contemporáneo japonés en Nueva York: construcción del objeto de estudio

Para analizar el caso de Nueva York, primero presentaré un mapeo de los teóricos, historiadores del arte e instituciones que han participado activamente en la construcción de dinámicas y discursos sobre el arte contemporáneo japonés en Estados Unidos. Esto con el objetivo de entender algunas de las dinámicas de la ciudad y la manera en que los artistas japoneses interactúan en ella.

Desde 1950, con el surgimiento del expresionismo abstracto, Nueva York se convirtió en un foco de aspirantes a artistas¹⁰⁸ y se mantiene como tal hoy en día. Esta cualidad atrajo a creadores como Kawara On 河原温, Ono Yoko 小野洋子, Kusama Yayoi 草間弥生 y Shinohara Ushio 篠原有司男, por mencionar a algunos de los más famosos. Todos ellos, salvo Kusama, continúan viviendo y exhibiendo sus trabajos en Nueva York. Otro punto que tienen en común es que todos estos artistas llegaron a esta ciudad norteamericana en el mismo periodo de tiempo, entre 1950 y 1960, aunque de diferentes maneras¹⁰⁹.

Sin embargo, la historia de la presencia de artistas y estudiantes de arte provenientes de Japón se extiende más allá de estas cuatro figuras. Por ejemplo, el grupo Gutai 具体 estuvo presente en Nueva York en 1958 mediante una exhibición que se llevó a cabo en la Martha

107 El trabajo de campo consistió en visitas a museos como el Museo de Arte Moderno (MOMA), el museo Guggenheim, el museo Whitney, entre otros. Visité también instituciones como Asia Society, Japan Society, Park Avenue Armory, y realicé entrevistas a dos personas que trabajaron en las oficinas de Kaikai Kiki, Nueva York.

108 Shiner, E. C., Tomii, R., & Japan Society (New York, N.Y.). (2007). *Making a home: Japanese contemporary artists in New York*. New York: Japan Society, p. 32

109 Munroe, A. (s.f.). Ushio Shinohara: Canal Street Cornucopia. En *Japan Society*. Consultado el 20 de octubre de http://www.japansociety.org/ushio_shinohara

Jackson Gallery. En ese momento la recepción no fue favorable, William Rubin, quien luego fuera el director del MOMA de Nueva York, dijo que las pinturas dejaban mucho que desear.¹¹⁰ Fue hasta la década de 1990 que Gutai, y otros artistas de Japón, fueron revalorados al crearse nuevos estándares, conceptos y líneas de discusión.

Un trabajo institucional y académico que lideró la consolidación del arte contemporáneo japonés como objeto de estudio fue la exhibición curada por la Dra. Alexandra Munroe en 1994, *Japanese art after 1945: Scream against the sky* y con la que publicó un vasto catálogo.

Durante el periodo inmediato a la derrota de Japón en la Guerra del Pacífico (décadas de los 1950, 1960), grupos artísticos japoneses, como el ya mencionado Gutai, se vieron envueltos en conflictos de definición de conceptos como “vanguardia”, “modernidad” y, de forma indirecta, “arte japonés”. Los problemas surgían al querer aplicar conceptos externos a Japón para definir una realidad japonesa que, aparte de todo, estaba bastante fragmentada. La exhibición *Japanese art after 1945: Scream against the sky* desarrolla estos temas¹¹¹ y dirige una discusión que probó ser un parteaguas en la creación de una historia del arte contemporáneo japonés.

La mencionada exposición se llevó a cabo en 1994 en el Museo de Arte de Yokohama, en el Guggenheim del SoHo en Nueva York, y en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. El catálogo de *Scream...*, como se le conoce coloquialmente a la exposición, consta de quince capítulos, un amplio glosario, y varias placas de ilustraciones en color y blanco y negro de obras relacionadas con el discurso curatorial. Entre los autores de los ensayos del catálogo se encuentran artistas, como Nam June Paik e Isozaki Arata 磯崎新; curadores, como Tomii Reiko 富井玲子; y la misma Alexandra Munroe. El hilo conductor de los escritos es el del reconocimiento del arte japonés a partir de 1945 como un terreno amplio de discusiones e interpretaciones. Es decir, dentro del mismo libro hay diversas propuestas de lectura de la situación del arte japonés a partir de 1945, pero lo que une a todas es el reconocimiento de la complejidad del campo de estudio y su énfasis en la importancia de dar un paso hacia la creación de una historia del arte japonés fuera de los valores “occidentales”.

Scream fue una de las primeras propuestas institucionales que exhibían arte contemporáneo japonés de una forma que creara una vía de acceso al mismo mediante una visión un tanto general. Después, hubo una serie de exposiciones llamadas *First Steps*, en la galería de New York University, Grey Art. La primera de estas exposiciones fue en 1997, y

110 Gibson, M. (1999). The ‘Resolutely Modernist,’ in Paris: The tenets of Gutai. En *The New York Times*. Consultada el 18 de octubre, 2011 desde <http://www.nytimes.com/1999/06/12/style/12iht-gutai.2.t.html?scp=2&sq=gutai&st=cse>

111 Munroe, A., Yokohama Bijutsukan., Solomon R. Guggenheim Museum., & San Francisco Museum of Modern Art. (1994). *Japanese art after 1945: Scream against the sky*. New York: H.N. Abrams.

también exploraba el conflicto de lo japonés frente a lo occidental en las valoraciones del arte¹¹². *First Steps* tiene como antecedente una exposición que se llevó a cabo en ese recinto a finales de los ochenta, pero tampoco tuvo muy buena recepción¹¹³. La nueva exposición tuvo mejor crítica y continuó la serie realizando *First Steps II* (1999) y *III* (2001).

Los intentos por revalorar el arte japonés de posguerra tienen su trasfondo en esfuerzos institucionales como los de Japan Society y Asia Society. Estos centros son de vital importancia para quienes llegan de Japón a Estados Unidos vía Nueva York por cuenta de la ayuda que proporcionan: apoyan a alumnos, impulsan proyectos y ayudan a la legitimación de discursos de y sobre Japón. La historiadora del arte Tomii Reiko, quien colaboró también en la exhibición y catálogo de *Scream...*, ayudó a Eric C Shiner en la curaduría de una exposición de artistas japoneses en Nueva York: *Making a Home: Japanese contemporary artists in New York* (2008). En uno de sus escritos, Tomii aprovecha para analizar el mencionado rol de la Japan Society.

Tomii Reiko señala en el ensayo *Snapshots from the past. Japan Society and Gendai Bijutsu – From the Perspective of 1960's Art* que la Japan Society jugó un papel fundamental en la redefinición de la imagen de Japón después de la Segunda Guerra Mundial de la siguiente manera:

...Una empresa vital para Japan Society era la reintroducción de Japón, un ex enemigo en la Segunda Guerra Mundial, a la población estadounidense, y ayudar a su reconstrucción. Una forma efectiva era hacerlo a través de la "educación"¹¹⁴

Tomii cuenta en el mismo escrito cómo la Japan Society, antes llamada Japan House, ayudó a varios alumnos interesados en estudiar en Estados Unidos, dándoles apoyo económico¹¹⁵. También invitó a artistas para que formaran parte de los socios de la Japan Society¹¹⁶, nutriendo cada vez más la institución, y volviéndola una especie de embajadora de la cultura japonesa en Nueva York. Aunque la Japan Society, ha tenido actividades desde 1907, fue hasta 1971 que se abrió la galería del recinto. Con ella, Japan Society llenó un vacío en el sistema del arte de Nueva York, ya que no había ningún museo de arte que exhibiera sistemáticamente arte japonés¹¹⁷.

112 Grey Gallery NYU (1997). *The First Steps: Emerging Artists from Japan*. En *Grey Gallery NYU*. Consultada el 18 de octubre, 2011 de <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/japan/pmopen1.htm>

113 Holland, C. (1992). *Reviews/Art; Contemporary Works from Japan*. En *The New York Times*. Consultada el 20 de octubre, 2011 de <http://www.nytimes.com/1992/07/24/arts/reviews-art-contemporary-works-from-japan.html?scp=3&sq=japanese%20contemporary%20art%20exhibition&st=cse>

114 Shiner, E. C., Tomii, R., & Japan Society. *Op. Cit.*, p. 33.

115 *Íbid*, p.34

116 *Íbid*, p. 41

117 *Íbid*, p. 43.

El recuento de hechos que Tomii hace para el catálogo de *Making a Home...* es un intento por ampliar el panorama de los artistas activos en Nueva York, desde el periodo inmediato de posguerra. También, sirve para redimensionar la exhibición al ensalzar el rol de la Japan Society, el recinto en que se lleva a cabo la exposición misma. Es decir, al ubicar a la Japan Society como centro de la historia del arte contemporáneo japonés, Tomii enfatiza la importancia del arte contemporáneo japonés en Nueva York, desde los años 60, al mismo tiempo que también integra sutilmente a *Making a Home...* dentro de la misma historia del arte, por el solo hecho de haberse exhibido en la Japan Society.

Tomii Reiko toma como punto de partida el arte de 1960, y por momentos de 1950, debido a que se especializa en el arte japonés de esos tiempos. Sin embargo, ella no es la única que establece el inicio del arte contemporáneo japonés alrededor de esos años. Alexandra Munroe, actualmente curadora titular de arte asiático en el Museo Guggenheim, marcó el estudio del arte contemporáneo japonés en Estados Unidos al curar la exposición *Japanese art after 1945: Scream against the sky* durante la primera mitad de la década de 1990.

Otro de estos estudios es el de Yoshimoto Midori 由本みどり, que publicó su tesis doctoral, en forma de libro en *Into Performance: Japanese women artists in New York* (2005). En este libro, Yoshimoto utiliza a 5 artistas japonesas, Ono Yoko 小野洋子, Kusama Yayoi 草間弥生, Saito Takako 斎藤貴子, Shiomi Mieko 汐見美枝子 y Kubota Shigeiko 久保田成子, para explicar su impacto e influencia en el desarrollo del *performance* como arte y la manera en que esto ayudó a introducir la “vanguardia” artística en el Japón de los sesentas¹¹⁸.

Estos tres estudios tienen muchas cosas en común. Comparten la tendencia de enfatizar el arte de 1960-70 que se produjo en Japón y que realizaron japoneses en Estados Unidos. También, en ellos se puede apreciar lo estrecho que es el círculo de teóricos que estudian estos temas. Las figuras centrales de esta construcción de la historia del arte son Alexandra Munroe, Eric C. Shiner, Tomii Reiko y más recientemente, Yoshimoto Midori. En todos estos proyectos, están involucradas esas cuatro personas, de una manera u otra. Esto fortalece la hegemonía del discurso que pone al arte japonés de 1960-70 como estelar dentro de la historia del arte contemporáneo nipón.

En manos de varios de estos teóricos se ancla el estudio del arte japonés en las mencionadas décadas, y exploran constantemente el conflicto entre “japonismo” y “occidentalismo”. Esto ayuda a no solamente discutir características propias del arte japonés sino que, con la discusión sobre diferencias o similitudes culturales, se crea una definición de la cultura japonesa a través

de la diferenciación de la norteamericana. Justamente por el énfasis en la importancia de las diferencias es que se pudo revalorar a artistas japoneses como Gutai, cuyas obras no fueron muy bien recibidas en Estados Unidos durante el periodo en que estuvieron activos¹¹⁹. Fue hasta los noventa, y culminando con *Scream...*, que el arte contemporáneo japonés fue revalorado y que Gutai fue tomado como el movimiento de vanguardia original por excelencia de los nipones¹²⁰.

Pero, ¿por qué fue hasta entonces que se apreció el arte contemporáneo japonés? Analizar la labor de traducción podría arrojar un poco de luz hacia esta cuestión. En una conversación con Tomii Reiko, ella comentó que la barrera del lenguaje era una gran dificultad para entender a los artistas japoneses que exhibieron o vivieron en Estados Unidos en el periodo de las décadas de 1950 hasta 1970. En esos tiempos, la crítica buscaba en el arte cierto “universalismo”. Es decir, que pudiera ser recibido y apreciado en todo el mundo, prácticamente por igual. Por eso, era difícil poder apreciar el arte japonés sin traducción, como Gutai. Algunos artistas japoneses, como Kawara On, se adaptaron a esta tendencia. Un ejemplo sencillo es el hecho de que él dejó de escribir su nombre en kanji¹²¹ y que comenzara a hacerlo en alfabeto latino.

Por el otro lado, la relación entre artistas y críticos o historiadores del arte es básica. El caso de Tomii Reiko es muy claro. La historiadora japonesa se encuentra prácticamente en el centro de la escena del arte contemporáneo japonés en Nueva York y tiene relación con una gran parte de los artistas nipones que llegan a esa ciudad. Ella actúa como puente entre instituciones, académicos y creadores. Como ella existen otros más, y comprueban que hablar el idioma y traducir los (con)textos japoneses para la recepción y necesidad norteamericana es básico.

También, como lo menciona Munroe en el primer capítulo del catálogo de *Scream...*, durante las décadas de 1980 y 1990 se colocó a un Japón imaginario en el centro del discurso posmoderno. Esto hizo que durante esas décadas, creadores japoneses fueran definidos como ejemplares de lo posmoderno transcultural¹²². Con este discurso como base, es que se justificó el desplazamiento del estereotipo de Japón como creador de “imitaciones” o “copias” del arte occidental, para convertirse en “apropiaciones” u “homenajes”¹²³. Munroe busca desarticular esa imagen de Japón, y propone una que da cabida a una diversidad de artistas, grupos, contextos y “posguerras”¹²⁴.

119 Gibson, M., *Op. cit.*

120 Munroe, A., Yokohama Bijutsukan., Solomon R. Guggenheim Museum., & San Francisco Museum of Modern Art., *Op. Cit.* p. 84

121 Entrevista con Tomii Reiko, junio 2011

122 Munroe A. *Op. Cit.*, p. 21.

123 Entrevista con Tomii Reiko, junio 2011.

124 Ésta me parece una aportación medular del ensayo de Amano Tarō para *Scream...*: aceptar que no exis-

Fue justo durante esta década que Murakami Takashi visitó Nueva York por primera vez al obtener la beca del Consejo Cultural Asiático, como parte del programa cultural del PS1 de Nueva York. Allí permaneció un año, de 1994 a 1995, y puso un pequeño estudio que estuvo utilizando intermitentemente. Sin embargo, fue hasta 2002, un año después de la exhibición *Superflat*, que fundó oficialmente las oficinas de Kaikai Kiki NY¹²⁵.

Durante finales de la década de 1980, en 1987, se fundó también Yoshii Gallery, recinto que busca explorar y exhibir a artistas tanto asiáticos como europeos y norteamericanos¹²⁶. Entre su agenda de artistas japoneses se encuentran Ando Tadao 安藤忠雄, Araki Nobuyoshi 荒木経惟 y Sugimoto Hiroshi 杉本博司. La galería ha continuado creciendo y añadiendo a más artistas japoneses de renombre internacional y que han pasado por Nueva York.

Durante la década de 1990, el arte contemporáneo japonés se conformó como un objeto de estudio amplio y diverso, pero que de manera contrastante, no ha sido estudiado por tanta gente hasta ahora. Esto provocó que recurrentemente se regrese al tema del arte de los sesentas y setentas para definir qué es el arte contemporáneo en Japón. Sin embargo, Murakami llegó a romper con esto y creó un nuevo modelo de entendimiento del arte contemporáneo japonés, y de Japón mismo, con su exhibición *Little Boy: the Arts of Japan's exploding subcultures* en 2005. Sin embargo, para que esto pasara, era necesario que Murakami tuviera contacto con la escena del arte contemporáneo en Los Ángeles.

2.2 El arte contemporáneo japonés en Los Ángeles y *Cool Japan*

A continuación, analizaré la escena del arte contemporáneo japonés en Los Ángeles y algunas particularidades del mismo. Tomaré como base el estudio Adrian Favell, *Tokyo to LA Story: How Southern California became the Gateway to Japanese global pop art phenomenon*. En este ensayo Favell comienza por destacar que la alta densidad de población asiática en Los Ángeles conformó una base de valores y dinámicas de diáspora que favorecieron la entrada de artistas japoneses a Estados Unidos¹²⁷. Incluso, especialistas del área en Nueva York, como Thomas Looser, profesor de NYU y Tezuka Miwako, curadora asociada en Asia Society, piensan que los japoneses que llegan a Los Ángeles tienen un sentimiento de comunidad más explícito y

te una sola manera en la que los japoneses definieron y afrontaron la posguerra.

125 Kaikai Kiki Co. Ltd. (s.f.). Overseas Activities (New York). En *Kaikai Kiki Co., Ltd.* Consultada el 25 de octubre, 2011 de <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/abroad/>

126 Yoshii Gallery (s.f.) Announcement. En *Yoshii Gallery*. Consultada el 28 de octubre, 2011 de <http://www.yoshiigallery.com/home.php>

127 Favell, A. (2010). Tokyo to LA story: how Southern California became the gateway for a Japanese global pop art phenomenon, *Kontur. No. 20*, pp. 56-71.

diferente al de los nipones que llegan a Nueva York. Esto deriva en diferentes aproximaciones al estudio de los discursos de identidad, tanto en el arte como fuera de él.

Favell encuentra el origen de la migración japonesa a Los Ángeles en la ventaja de su ubicación geográfica en el Océano Pacífico y las actividades económicas de ambos países. Con el boom económico japonés de 1980, la expansión de muchas compañías llevaron a trabajadores y empresarios a establecer negocios en Los Ángeles, el puerto más grande de Estados Unidos¹²⁸. En términos de tendencias culturales, LA cuenta también con ventajas, al ser el centro de la industria musical, televisiva y cinematográfica de los Estados Unidos, por lo que si una tendencia triunfa aquí, tiene muchas posibilidades de expandirse por Estados Unidos y luego al resto del *mainstream* mundial¹²⁹. Estas condiciones hacen que en Los Ángeles haya un mercado y una audiencia asiática que completa el círculo de oferta y demanda. El flujo de la cultura material y visual japonesa que entra por medio de Los Ángeles se ha mantenido, a pesar del declive económico en los 90's. En parte esto se debe a que varios de los migrantes japoneses que llegaron a Los Ángeles en la época de bonanza económica, lo hicieron para permanecer un tiempo largo, invirtieron en la ciudad y configuraron algunas zonas al modelo japonés, como es el caso del área ahora conocida como Little Tokyo.

Por lo anterior, la mayoría de los productos que ahora se identifican como “cultura popular japonesa” en Estados Unidos, entraron vía Los Ángeles. Ahí mismo se establecieron los comercios que ofertaban dichos artículos y la población asiática era el público que los demandaba. Uno de estos comercios que importaron la cultura popular japonesa fue *Giant Robot*. Eric Nakamura, segunda generación de japoneses que migraron a Los Ángeles, es egresado de UCLA y uno de los dos fundadores de la revista y la tienda *Giant Robot*. Él, junto con Martin Wong, descendiente de migrantes chinos, comenzaron la publicación *Giant Robot* en 1994, llevados por su curiosidad hacia la cultura asiática, despertada en parte por su ascendencia¹³⁰. Tanto Adrian Favell¹³¹ como Thomas Looser¹³² identifican a la revista y a la tienda como medios centrales en el establecimiento y difusión de productos asiáticos que se volverían emblemáticos de la cultura popular japonesa en Los Ángeles .

Otros emblemas de la cultura popular japonesa, y de la cultura nipona en general, son el *anime* y el *manga*. Las convenciones donde se exhiben y venden dichos productos se han ido

128 Favell, A. *Íbid*, p. 55

129 *Ídem*.

130 Kang. A. (2003) Building Giant Robot –The Creators, Erik Nakamura and Martin Wong. En *UCLA International Institute*. Consultada el 28 de octubre 2011 de <http://www.international.ucla.edu/article.asp?parentid=5928>

131 Favell. A. *Op.Cit.*, p. 56

132 Entrevista con el Dr. Thomas Looser, Junio 2011.

convirtiéndose en celebraciones no nada más de estas manifestaciones, sino de lo que es percibido como cultura popular japonesa. Si bien la primera de estas convenciones se llevó a cabo en Dallas en 1983¹³³, la más grande, *Anime Expo*, tiene lugar en California. Surgió en 1991, a partir del club de *anime* de Berkeley *Cal-Animage*. Antes de ser absorbida por la Sociedad para la Promoción de la Animación Japonesa (SPJA por sus siglas en inglés) en 1992¹³⁴, se llamaba *Anime Con* y estaba liderada por Mike Tatsugawa¹³⁵, también descendiente de japoneses. Cuando él comenzó *Anime Expo* en 1992 estaba consciente de que en esos tiempos se estaba “saliendo de una era en la que Japón era un poder económico en crecimiento” y temían que su proyecto fracasara por esa razón. Sin embargo, lejos de fracasar, la industria del *anime* y el *manga* fue muy bien recibida en Estados Unidos, y Japón se mantuvo como una “potencia cultural”, proveyendo de productos *cool*.

En este contexto es que Murakami Takashi, y Nara Yoshitomo, comenzaron sus carreras artísticas en Los Ángeles, ciudad donde tomarían gran ímpetu para continuar desarrollándose como artistas internacionales. Parte de la responsabilidad inicial de llevar la obra de Murakami de Tokio a Los Ángeles recae en el californiano Tim Blum. Él tenía una galería pequeña llamada *Mars* durante los noventa en Tokio, por lo cual se vio involucrado en la escena de artistas que surgieron durante esa década en aquella parte de Kanto¹³⁶. En ese tiempo fue cuando conoció a Murakami y al ya mencionado Koyama Tomio, quien dice fue su “ventana” al mundo del arte japonés al mismo tiempo que Blum fue la ventana de Koyama al mundo del arte estadounidense¹³⁷. Durante este mismo periodo Tim Blum sintió fascinación también por la cultura popular japonesa y su moda, por lo cual se propuso exportarla a Estados Unidos en cuanto le fue posible¹³⁸. Sin embargo, ahora vemos que aquella tarea lo rebasó y fue emprendida por varias personas y desde diferentes acercamientos.

En 1994 Blum regresó a Los Ángeles y junto con Jeff Poe abrió su primera galería en Santa Mónica. Al principio representaban a artistas que eran prácticamente desconocidos en Estados Unidos, entre los cuales estaba Murakami Takashi¹³⁹. Él tuvo su primera exhibición en Blum & Poe en 1997, y junto con Nara, atrajeron la atención de Matsui Midori, quien estaba

133 AnimeCons (s.f) Convention Schedule. Consultada el 30 de octubre, 2011 de <http://www.animecons.com/events/calendar.shtml/011800000>

134 *Ídem*.

135 Favell, A. *Op. Cit.*, p. 55

136 Kanto la zona geográfica de Japón que incluye las prefecturas de Tokio, Gunma, Ibaraki, Saitama, Tochigi, Kanagawa y Chiba.

137 Favell, A. *Op. Cit.* p. 58

138 *Ídem*

139 Melrod, G. (2010) Interview: Blum & Poe. En *art ltd*. Consultada el 3 de noviembre, 2011 de http://www.artltdmag.com/index.php?subaction=showfull&id=1288640925&archive=&start_from=&ucat=28&

entonces apenas comenzando su carrera al egresar de la Universidad de Princeton. Así, comenzó a escribir y publicar en inglés sobre las exposiciones que se llevaban a cabo en Los Ángeles, lo que la llevó a ganar reconocimiento para sí misma y para aquellos artistas que reseñaba¹⁴⁰.

En 1998 Nara y Murakami comparten el espacio de UCLA ya que ambos asistían a la prestigiosa escuela, Nara con miras a estudiar ahí, y Murakami como profesor visitante. La primera exposición que Murakami curó en California fue *Tokyo Girls Bravo* en 1999, que había sido expuesta anteriormente en Nadiff. De la selección de mujeres artistas que presentó en esta exhibición destacan Takano Aya y Aoshima Chiho (imagen 2.1), quienes ahora forman parte de los creadores promovidos por Kaikai Kiki.

Como lo mencioné en el primer capítulo, en el año 2000 se llevó a cabo la exhibición *Superflat* en Parco, aunque antes de este gran proyecto, Murakami ya había llevado obras a la Galería Marianne Boesky de Nueva York y su exhibición llevó el mismo nombre, *Superflat*¹⁴¹. Sin embargo, Tim Blum¹⁴² y Jeff Poe quedaron maravillados con la versión grande de la exposición en Parco y apoyaron a Murakami con nexos y gastos de traslado para llevar *Superflat* al Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles en 2001, y más tarde para su retrospectiva en el mismo recinto¹⁴³.

Institucionalmente, Murakami Takashi y Nara Yoshitomo recibieron mucho apoyo de gente que sería crucial en el desarrollo del *Superflat* en Estados Unidos, lo que ayudó a que despegara como un discurso del arte japonés a nivel internacional. La relación con los galeristas Tim Blum y Jeff Poe fue una simbiosis que ayudó tanto a Murakami, en tanto que artista emergente japonés, como a ellos para ir consolidando su recinto. Se puede decir que crecieron juntos, lo cual reforzó sus lazos y probaría ser útil en planes futuros. Paralelamente, Murakami contaba con la ventaja del boom del *anime* y el *manga* y la gestación de un círculo *otaku* en Estados Unidos, en Los Ángeles especialmente. Esto sentaría las bases para que se diera una familiaridad e identificación visual con varios habitantes de la ciudad embelezados por los productos *cool* que Japón podía ofrecerles. Sin embargo, no siempre existió tal apertura a los productos japoneses.

La transición de ver a Japón como una amenaza económica a verlo “potencia cultural” denota la transición de *Japan bashing* a *Cool Japan*. *Japan bashing* fue un término utilizado en los ochenta para denotar el sesgo destructivo, e incluso racista, que existía en la prensa americana

140 Favell, A. *Op. Cit.* p. 58

141 Profile | Takashi Murakami | Artists @ Kaikai Kiki Co., Ltd. *Op. Cit.*

142 Incluso, en diversas fuentes se menciona que Tim Blum fue quien inspiró a Murakami a adoptar el término *Superflat*, después de comentarle: “tu pintura tiene una gran calidad, es super plana”

143 Melrod, G. *Op. Cit.*



Imagen 2.1
Aoshima Chiho
Golden Fish
1999
Impresión de tinta sobre papel

Esta obra forma parte del corpus de trabajos representativos de Aoshima en el catálogo de *Tokyo Girls Bravo*.

hacia la forma en que la economía japonesa funcionaba durante esa década¹⁴⁴. Al usar este concepto se buscaba desalentar a los que criticaban “sin bases” a Japón y sus productos. La idea era que existiera una mayor neutralidad al hablar sobre Japón en los medios de información, lo cual denota la fuerte tendencia que existía a no hacerlo. Sin embargo, con el colapso de la burbuja especulativa durante los noventa, Japón dejó de ser este gigante económico amenazante y poco a poco se convirtió en un Japón apreciado, aceptado e incluso *cool*. Es decir, una vez que Japón dejó de representar un peligro para Estados Unidos, ganó de nuevo aceptación en este país. Esto de cierta manera es una “derrota” para Japón, el país que estaba retando económicamente a Estados Unidos de América y que al final colapsó. Aunque Murakami habla principalmente de la forma en que Japón perdió la Segunda Guerra Mundial y fue castrado desde entonces, este discurso sobre enfrentamientos bélicos bien podría ser traducido al enfrentamiento económico de los ochenta y noventa, del cual Japón tampoco salió del todo victorioso.

Sin embargo, de acuerdo con el discurso de *Cool Japan*, desarrollado por Douglas McGray en 2002, Japón dejó de ser una potencia económica, para convertirse en una cultural¹⁴⁵. Esto sugiere un cambio en las reglas del enfrentamiento entre Estados Unidos y Japón. Aunque Japón “perdió” la lucha económica de los ochenta, “ganó” la cultural de los noventa. El artículo de McGray refleja y analiza una realidad que se vivía en Los Ángeles, y en otras partes de Estados Unidos: la abundancia de productos japoneses, como *manga*, *anime*, y la forma en que la fascinación por ellos podía derivar en un gusto hacia la nación que los exportaba. También señala que Japón es un país “posmoderno” y “futurista”¹⁴⁶. La creciente hegemonía cultural de la que gozaba Japón era también una forma de poder, dice McGray:

*El Cool Nacional Bruto es un tipo de “poder suave”, término acuñado por el decano de Harvard Joseph S. Nye Jr hace más de una década para explicar las formas no tradicionales en que un país puede influir en los gustos y los valores públicos de otro(...) El cool nacional es una idea, un recordatorio de que las tendencias comerciales y productos, así como los trucos de algunos países para diseminarlos, pueden ser útiles para alcanzar fines políticos y económicos.*¹⁴⁷

En otras palabras, aunque Japón esté desarmado y se encuentre debilitado económicamente después de la burbuja especulativa de los 90, cuenta con medios “alternativos” para mantener un poderío y presencia internacional. En el discurso de *Cool Japan* se acepta la efectividad

144 Tolchin, M. (1988) THE NATION; ‘Japan-Bashing’ Becomes a Trade Bill Issue. En *The New York Times*. Consultado el 5 de noviembre, 2011 de <http://www.nytimes.com/1988/02/28/weekinreview/the-nation-japan-bashing-becomes-a-trade-bill-issue.html?src=pm>

145 McGray, D. (June 01, 2002). Japan’s Gross National Cool. *Foreign Policy*, 130, 44-54

146 *Íbid*, p. 49

147 *Íbid*, p. 52

de estos medios, pero la forma en que Estados Unidos considera “inofensivo” a Japón denota el reconocimiento de esta forma alternativa de poder, el cultural, como inferior al económico o bélico. Es decir, se está calificando a Japón como una potencia inferior a Estados Unidos, a partir de los valores impuestos por esta última nación.

Murakami se muestra crítico discursivamente ante la “occidentalización” de Japón y la sumisión hacia Estados Unidos. Sin embargo, esa misma sumisión ayudó a que Murakami tuviera éxito alrededor del mundo y pudiera ir cumpliendo su agenda para el *Superflat*. De no ser porque ya se consideraba *cool* a Japón y sus productos, la entrada de Murakami a Estados Unidos habría sido más complicada.

En este punto la definición de identidad japonesa se complejiza ya que visualmente, las obras de Murakami aceptan a Japón como *cool*. Refuerza la noción de su país natal como futurista y como hogar del *anime* y el *manga*. Pero, discursivamente critica el sometimiento de Japón hacia Estados Unidos. Dicha definición dividida de la cultura japonesa se vuelve aún más complicada y profunda con la exposición de *Little Boy: The arts of Japan's exploding subcultures* ya que conjunta la experiencia de Murakami en Los Ángeles, con el circuito del arte contemporáneo de Nueva York. Tanto en California como en Nueva York, Murakami fue construyendo su carrera e introduciendo el *Superflat*, encontró un mercado que consumiera sus obras y un circuito de instituciones dispuestas a exhibirlas. Pero, con la expansión de actividades y de aceptación, el *Superflat* fue mutando a manos de curadores, galeristas y críticos de arte.

2.3 Fragmentación del *Superflat* en Estados Unidos: transgresión y espectáculo japonés

La exhibición de *Little Boy* marca un punto cumbre en la introducción del *Superflat* a Estados Unidos, ya que conjunta varios de los circuitos americanos relacionados con el arte contemporáneo japonés y su estudio.

Murakami estuvo presente en Nueva York y Los Ángeles a finales de 1990 y principios de 2000, como se mencionó a lo largo de este capítulo. En el caso de Los Ángeles, Murakami llevó la exhibición *Superflat* y con ella estableció la presencia de su discurso a través de 3 medios distintos: una exposición, un catálogo y el manifiesto contenido en él. Con esto, Murakami Takashi presentó de forma “oficial” su propuesta artística a las audiencias norteamericanas. En esta exposición Murakami daba a conocer trabajos de otros artistas japoneses, y la lectura que él hacía sobre ellos. De forma paralela, y a menor escala, en Nueva York, Murakami expuso en Marianne Boesky Gallery, alrededor de las mismas fechas. En este caso su exhibición

fue individual, pero sin dejar de ser coherente con su proyecto *Superflat*. Para el evento en Marianne Boesky Gallery, el desdibujamiento de fronteras entre territorios y disciplinas se ve materializado en la venta de *souvenirs* de la exposición, creados por el mismo artista que hizo las obras¹⁴⁸. Poco tiempo después, en 2001, Murakami ya había establecido un pequeño taller en Brooklyn, Hiropon Factory, donde asistentes le ayudaban a hacer sus obras. Aunada a la expansión del *Superflat* en recintos de arte, estaba la creciente presencia de la crítica en la prensa norteamericana. Su aceptación fue disparándose al mismo tiempo que su popularidad, en los medios de Estados Unidos. Las obras de Murakami habían atraído la atención de los galeristas de Blum & Poe en Los Ángeles y de Marianne Boesky en Nueva York. Esto le ayudó a tener ventas y seguir nutriendo económicamente sus planes a futuro. De la misma manera, la participación de Murakami en ferias de arte consolidadas como Art Basel¹⁴⁹ y The Armory Show¹⁵⁰ son un resultado de sus relaciones con los mencionados galeristas. Por ejemplo, en el caso de The Armory Show de 2002, Murakami exhibía una obra en el *stand* de Marianne Boesky, no en el de Tomio Koyama, a pesar de que también estuvo presente en dicho evento.

Como se mencionó durante el primer capítulo, en el año 2000 se llevó a cabo la exhibición curada por Sawaragi Noi *Ground Zero Japan*, misma que llamó la atención de Alexandra Munroe. La historiadora del arte se sintió interesada en traer dicha exposición a Nueva York, pero consideró que las ideas de Sawaragi eran difíciles de adaptar a un territorio diferente del japonés¹⁵¹. Así, Munroe volteó su mirada hacia Murakami Takashi, con quién creó un proyecto nuevo que tendría como soporte a varias instituciones y a críticos norteamericanos y nipones.

Así, en 2005, los círculos de personas que apoyaron a Murakami en Los Ángeles y Nueva York se unen en un proyecto que cristaliza la legitimación del sesgo teórico de Murakami Takashi hacia el arte contemporáneo japonés: *Little Boy: The arts of Japan's exploding subcultures*. Esta exhibición no solamente culmina la atención que recibe el *Superflat* en Estados Unidos, sino que también cambia el discurso, tanto en manos de Murakami Takashi, como de otros teóricos que participan del proyecto directa e indirectamente.

La idea base para el proyecto de *Little Boy* era que Murakami hiciera un estudio sociológico sobre la cultura y la sociedad japonesa de posguerra¹⁵². Cabe mencionar también

148 Hauser, K. (2004) *Superflat*. En *Artforum*. Consultado el 3 de noviembre, 2011 de <http://artforum.com/inprint/id=7617>

149 Thornton, S. (2008). *Seven days in the art world*. New York: W.W. Norton. P. 185

150 Smith, R. (2002) ART REVIEW; The Armory Show, Grown up and in Love with Color. En *The New York Times*. Consultado el 5 de noviembre, 2011 de <http://www.nytimes.com/2002/02/22/arts/art-review-the-armory-show-grown-up-and-in-love-with-color.html?pagewanted=4&src=pm>

151 Favell, A. *Op. Cit.*, p. 62

152 *Ibid*, p. 62

que *Little Boy* representa la tercera y última etapa de una serie de exposiciones y catálogos que sirvieron para presentar el *Superflat*, y la visión de Murakami en Estados Unidos y Europa. La primera de las exhibiciones fue *Superflat* (2000) y la segunda *Coloriage* (2002), en Francia. Particularmente, el catálogo de *Little Boy* profundiza en el tema de lo *otaku*, por lo que el análisis que Murakami hace sobre Japón, su sociedad, y su cultura está fuertemente ligado al entendimiento de lo *otaku* como una subcultura. Parecido a lo que ocurrió durante la primera etapa del *Superflat*, Murakami tiñe el concepto *otaku* de un carácter subversivo. Es un término que en primera, desafía la definición cerrada, como queda claro en el debate *Otaku Talk*¹⁵³, traducido por Tomii Reiko para el catálogo en cuestión. A pesar de esta dificultad de determinar qué es *otaku*, o quizá *precisamente* por eso, dicha “cultura” es representativa del Japón de posguerra y contemporáneo, de acuerdo con Murakami Takashi.

Hasta este punto, la diferencia entre *Superflat* y *Little Boy* permanece sutil. En realidad ambos textos se distinguen, sobre todo en la profundidad que Murakami da en *Little Boy* al concepto de *otaku* y la definición de Japón en términos del *Superflat*. También, en el catálogo de 2005, críticos e historiadores del arte extranjeros como Alexandra Munroe, y Tom Eccles colaboran con ensayos, cuando en el libro de *Superflat* los involucrados eran solamente japoneses.

Sin embargo, estas sutiles diferencias son sintomáticas de uno de los cambios más profundos en el discurso del *Superflat*. Al enfatizar la importancia del entendimiento de Japón, su cultura y sus comportamientos, Murakami genera una paradoja en el principio de desdibujamiento de fronteras. Es decir, en esta segunda etapa, el *Superflat* echa raíces en Japón, al mismo tiempo que proclama el traspaso de las barreras conceptuales y territoriales. En la exhibición de 2000, Murakami tomaba a Japón como plataforma base de la reflexión de la sociedad “del futuro”, y el discurso pretendía ser “globalizante” y comenzar un diálogo con naciones principalmente occidentales. De forma contrastante, en 2005 el *Superflat* deja claro que su país de origen es Japón y que su lógica debe ser entendida en términos “japoneses”, no en otros. La exhibición de *Little Boy* se llevó a cabo en Japan Society en Nueva York, lo cual denota también una inclinación a mostrar el discurso de Murakami como “japonés”, bajo el razonamiento que comenté durante la primera parte del capítulo. En otras palabras, durante la primera etapa del *Superflat*, el discurso funcionaba como un vehículo capaz de trasladarse de un lugar a otro sin problemas de fronteras territoriales o conceptuales. Durante la segunda etapa, el *Superflat* se convirtió en un puente con cimientos fuertes en Japón, y comenzó a construir el otro extremo de llegada en Estados Unidos, lo cual requeriría generar una cimentación igual de fuerte para no obstruir la circulación de un punto a otro. Así, la segunda etapa del *Superflat* implica

también una transformación del discurso de identidad japonesa, con diferentes ramificaciones.

El paso del *Superflat* de nacionalismo cultural a modelo del “arte contemporáneo japonés” o incluso de la “cultura japonesa” está muy relacionado con la recepción positiva de la serie de 3 exposiciones que organizó Murakami, sobre todo de *Little Boy: the art of Japan's exploding subcultures*. Las reseñas de la exhibición fueron mayormente positivas y se enfocaban en la imagen de Japón como *otaku* proporcionada por Murakami. La información que comenzó a circular a partir de estas reseñas era primordialmente una reproducción de aquello que se decía en el catálogo, y de los valores “*otaku*” establecidos en el mismo. Esto no es una sorpresa ya que tal era el objetivo principal de la exposición: hablar de Japón. Pero, también es importante señalar que la agencia Kaikai Kiki Co. Ltd., ya consolidada para ese momento, cuenta con un departamento de prensa que busca guiar a los medios y proporciona datos base para la redacción de las reseñas¹⁵⁴. También, la labor de traducción del catálogo y la exposición, jugó un papel importante en la aceptación del *Superflat*. De acuerdo a la aseveración de Tomii mencionada al principio del capítulo, la traducción de textos en japonés ayuda a la apreciación del arte nipón. El proyecto de Murakami integró la labor de interpretación de idiomas desde el principio, previniendo que escribir sólo en japonés podría representar un obstáculo.

La interpretación del *Superflat* y su construcción como una categoría del arte contemporáneo japonés apenas comenzó con las reseñas de *Little Boy* en 2005. A partir de entonces, el *Superflat* se redimensionó en base a dos conceptos base: el de la transgresión, y el del espectáculo. Ambos coinciden en varios puntos, pero vale la pena diferenciarlos para poder resolver la cuestión del papel de la identidad en esta etapa del *Superflat*.

Tomando en cuenta el estudio de Anthony Julius sobre la transgresión en el arte (occidental, primordialmente), rescato las 4 definiciones de transgresión que él menciona: 1) negación de las verdades doctrinales, 2) infracción de las reglas (violación de principios, convenciones, creencias o tabúes), 3) comisión de una ofensa seria, 4) traspaso, eliminación o desorden de límites conceptuales o físicos¹⁵⁵. Después de mencionar estas 4 maneras de entender la transgresión, el autor deja claro que “debemos admirar el traspaso de límites; así mostramos todo lo que es fluido, fresco, libre de obstáculos, móvil (...)”. Julius pone el poder de transgredir en manos del artista, y lo defiende en base a varios principios, siendo el de la posibilidad creativa uno de los principales. Así, la transgresión podría ser vista como un valor, que yo diría no es sólo aplicado por artistas, sino también por los críticos que reciben la propuesta

154 Entrevista a un miembro del staff de Kaikai Kiki que trabajó en el apartado de prensa. Prefirió permanecer anónimo.

155 Julius, A., & Ferrer, I. (2002). *Transgresiones: El arte como provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 18-19

de dicho creador, la interpretan y la validan o la niegan. Sin embargo, la definición de qué es “transgredir” es bastante paradójica en cuanto a que, si se espera que la creación artística sea transgresora, ¿no se vuelve la transgresión una convención en sí misma? Como prueba de que la transgresión tiene también la posibilidad de funcionar como convención existen Murakami Takashi y el *Superflat*.

La calidad del *Superflat* como transgresor se encuentra fuertemente asociada con el arte pop, originado en Estados Unidos. Incluso, a Murakami se le conoce popularmente como el Warhol japonés¹⁵⁶, por varios medios de comunicación. El paralelismo se encuentra en que ambos comparten estrategias parecidas para acercarse al arte y la mercancía. Por ejemplo, en 2003 Murakami se asoció con la marca francesa Louis Vuitton y en 2007 colaboró con el cantante Kanye West para producir el arte de su disco y el video de la canción *Graduation*¹⁵⁷ (imagen 2.2). Su “transgresión” es parecida a la que menciona Julius con la definición 4, se basa en el violentar las fronteras entre “arte” y “mercancía” o “arte” y “entretenimiento”. En este sentido, la transgresión que sustenta al *Superflat* es familiar a la que ya había convertido en convención Andy Warhol: no podría haber Warhol japonés, sin Warhol americano.

Sin embargo, el *Superflat* no está sometido al pop americano de Warhol, sino que este último constituye una base teórica y visual que ha ayudado al entendimiento del *Superflat* por parte de las audiencias norteamericanas. Por un lado el *Superflat* es un nicho del “arte pop”, explotado a partir de su relación con lo *otaku* y Japón. Por el otro, cuenta con sus propias lógicas, términos y dinámicas, lo cual abre la posibilidad a formas diferentes de “transgresión desde el pop”. Así, al mismo tiempo que se vale de una convención de lo transgresivo, el *Superflat* continúa ejerciendo un traspaso de las fronteras, conceptuales y territoriales, estableciendo sus propios términos. Un ejemplo de esto es la retrospectiva de Murakami Takashi llamada ©MURAKAMI que se llevó a cabo en el MOCA de Los Ángeles (2007) y el Museo de Arte de Brooklyn en Nueva York (2008).

Primero, el nombre de la exhibición denota una clara intención de desacralizar la producción y circulación del arte a través de la transformación de un nombre propio al de una marca: ©MURAKAMI. Es decir, entreteje su identidad personal con la identidad corporativa¹⁵⁸. Dicha tesis termina de cobrar forma con lo que Murakami llama el corazón de la exhibición:

156 Vogel, C. (2007) The Warhol of Japan Pours Ritual Tea in Zen Moment. En *The New York Times*. Consultado el 21 de noviembre, 2011 de http://www.nytimes.com/2007/05/07/arts/design/07mura.html?pagewanted=2&_r=2&sq=japanese%20warhol&st=cse&scp=3

157 Vulture (2007) Kanye West Meets Takashi Murakami. *Vulture*. Consultado el 22 de noviembre, 2011 de http://nymag.com/daily/entertainment/2007/08/kanye_west_meets_takashi_murak.html

158 La Ferla, R. (2007) The Artist’s Fall Collection. En *The New York Times*. Consultado el 23 de noviembre, 2011 de <http://www.nytimes.com/2007/11/08/fashion/08ART.html?pagewanted=all>



Imagen 2.2
Portada del disco Graduation de Kanye West,
diseñada por Murakami Takashi (2007)

una boutique de Louis Vuitton vendiendo artículos de edición limitada, localizada al centro de la exposición¹⁵⁹. Esta estrategia fue uno de los elementos que más llamaron la atención de los medios que reseñaron la exhibición, lo que desató una serie de reflexiones sobre el papel del arte como bien de consumo, mercancía y signifiante de lujo. Aunque continuaron los paralelismos entre el artista japonés y Andy Warhol, también algunos medios como el New York Times y The Economist señalaron diferencias. Una de las más importantes la menciona esta última publicación: Murakami Takashi es japonés. El mismo Murakami justifica su acercamiento al arte diciendo que es particularmente japonés, haciendo de la discriminación entre bellas artes y mercancía popular una preocupación occidental ajena a él¹⁶⁰.

La asimilación de Murakami Takashi como el Warhol japonés implica también que el *Superflat* funciona como un espectáculo. En términos de la priorización del tema de lo comercial, el consumo y la apropiación de la visualidad y estrategias de los medios masivos de comunicación, Murakami se vale de la imaginería del *anime* y el *manga*. También, hace del consumo de estos productos y del arte, un eje reflexivo para entender la cultura japonesa así como su cultura visual y material. Estas condiciones se identifican con una de las definiciones que da Guy Debord sobre el espectáculo: “Es el momento en el que el consumo ha alcanzado una ocupación total de la vida social”. Esto se vuelve aún más cierto al analizar que la atención mediática y curatorial del *Superflat* trasladó su foco de la preocupación por explicar y entender a Japón, a la transgresión de Murakami como artista “pop”. Específicamente, los medios estadounidenses pasaron de centrarse en la definición de Japón como *otaku*, a darlo por hecho y resaltar a Murakami como el Warhol japonés, obscureciendo el análisis social y de identidad japonesa que hacía Murakami en *Little Boy* y en *Superflat* durante el periodo de 2000-2005 aproximadamente.

Con esto se puede entender que el *Superflat* de 2000-2001 que pretendía discutir la sociedad “del futuro” en base a lo que ocurre en Japón se convirtió en una guía del mencionado país, más que en un catalizador del debate. Con *Little Boy* sí se exploró la identidad japonesa, pero en base a lo que decía Murakami Takashi, para más tarde darlo por sentado y enfocarse en otros aspectos de la obra y el discurso de este artista nipón. El *Superflat* llegó con la intención de discutir una idea para terminar por transformarse en un orientador, o un modelo de la misma.

Otra diferencia importante que existe entre la primera y segunda etapa del *Superflat* es que en Estados Unidos Murakami desarrolló sus proyectos principalmente en recintos de arte y con ayuda de galeristas y curadores. En Japón, Murakami había llegado a exponer sus obras en

159 The Economist (2008) Japanese contemporary art: Infantile Capitalism. De *The Economist*. Consultado el 23 de noviembre, 2011 de <http://www.economist.com/node/11043877>

160 *Ídem*

eventos como *Wonder Festival* (2000) y, por un tiempo corto, vendió juguetes diseñados por él en sitios como Akihabara¹⁶¹ o en tiendas de abarrotes¹⁶². En Estados Unidos no interactuó con espacios alternativos al arte de forma directa, aunque indirectamente, la aceptación de Murakami en sí generó una serie de valores que resignificaron al Japón *Cool*, estableciendo con ello un modelo de exhibición, de “arte pop japonés”, y de vía de acceso a la “cultura contemporánea japonesa”. Es decir, se forjó una correspondencia entre *Cool Japan* y la identidad japonesa a través de la aceptación del *Superflat* sin cuestionar la imagen que Murakami daba de Japón.

Por ejemplo, comenzaron a hacerse varias exposiciones, sobre todo en Los Ángeles, que presentaban a artistas que tuvieran un lenguaje visual parecido al de Murakami y los creadores que él presentó como *Superflat*. *Sweet Streets* es uno de estos proyectos, quienes recientemente en 2011 se consolidaron como una agencia representante de artistas japoneses de la “revolución *kawaii* real”¹⁶³. Exponen en tiendas, venden sus productos y colaboran con ilustradores y diseñadores que tienen alguna clase de relación con Japón.

A partir del entendimiento de estos cambios en el *Superflat* y algunas de sus consecuencias, es posible deducir que Murakami en parte logró lo que pretendía con el *Superflat* en su primera etapa: abrir una discusión acerca del arte y la sociedad, tomando como base a Japón. Sin embargo, el “Japón” que él presenta no es discutido ni cuestionado, más bien es asimilado dentro de los términos exotizantes de *Cool Japan*. En realidad, no hubo un diálogo sobre qué es o qué no es Japón. Más bien, Murakami Takashi se posicionó en el centro de un fenómeno mediático donde él dictaba los términos en los que su país natal debía ser entendido. Así, el *Superflat* durante su segunda etapa se convirtió en un modelo artístico de cultura material y visual japonesa, transgresivo, espectacular y “cool”.



161 Ross, J. y Goldman, J. (2007) Pop Art (episodio de serie televisiva). En Ross, J y Goldman, J. *Japanorama*. Reino Unido. BBC.

162 Adam (2004) Takashi Murakami Super Flat Museum convenience store edition. En *CrownDozen*. Consultado el 25 de noviembre, 2011 de <http://crowndozen.com/main/archives/000231.shtml>

163 Sweet Streets >> About (2011) Consultado el 25 de noviembre, 2011 de http://sweetstreetsla.com/?page_id=2

CAPÍTULO 3

Reentrada del Superflat a Japón, presión del extranjero

La memoria histórica sobre la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial ha probado ser un catalizador de clasificaciones sociales dentro del Japón a partir de la posguerra en adelante. Esto lo he discutido durante el primer capítulo en un plano social donde académicos y teóricos de la generación de los *babyboomers* suelen criticar a los jóvenes nacidos en la década de 1960 (*shinjinrui*) por no estar comprometidos con su país y por no preservar la memoria histórica del mismo, calificándolos como apáticos. Sin embargo, en el plano creativo del arte y de la producción de *anime* y *manga* puede verse que esos mismos jóvenes juzgados intercambian papeles al volverse jueces, y comienzan a defender su propia noción de la preservación de la memoria. Al analizar estos dos circuitos de producción y consumo se puede ver que los jóvenes *shinjinrui* sí poseen memoria histórica y adoptan una postura propia desde la producción visual y material. Es necesario poner atención a estos dos circuitos ya que el discurso de Murakami Takashi oscila entre ellos. Aunque Murakami se posiciona desde el arte, en las primeras dos etapas de su discurso hace partícipes a colegas artistas y creadores de *anime* y *manga* de sus discusiones sobre la sociedad y la cultura japonesa.

A lo largo del primer capítulo de esta tesis analicé el *Superflat* como un discurso de nacionalismo cultural que describía a la cultura japonesa como “super plana” y desafiante de las fronteras conceptuales y geográficas. A partir de esta visión, Murakami Takashi comenzó a establecer una comunicación con el extranjero, para poder así ir resolviendo sus dudas o hacer de ellas una cuestión internacional. Después de su experiencia exitosa fuera de Japón, el *Superflat* sufrió cambios significativos.

Desde entonces, el discurso artístico de Murakami Takashi continuó fluyendo, no nada más a través de la ampliación de las técnicas de representación, sino que también atravesó territorios. De esta manera es que Murakami redirigió una vez más el *Superflat* hacia Japón, como un boomerang. Su discurso y sus obras fueron valoradas enormemente en el circuito internacional del arte, sobre todo en Estados Unidos, cambiando también elementos del *Superflat*. Recientemente, Murakami Takashi comenzó a centrarse una vez más en la presencia del *Superflat* dentro del circuito doméstico nipón, sin descuidar su lugar a nivel internacional.

En este capítulo hago un análisis sobre cómo se desarrollaron las esferas de creación del arte y el *anime* mientras Murakami se enfocaba en sus actividades internacionales, y se preparaba para regresar a Japón. Me centro además en el proceso de creación y representación de una memoria histórica propia de algunos creadores *shinjinrui*. Todo esto bajo la luz de la preservación de la memoria y su relación con la identidad a partir de un hecho catastrófico, la Segunda Guerra Mundial. Mi marco temporal es el periodo de los años 2000 al 2011, estableciendo de esta manera el contexto de las condiciones en las que el *Superflat* fue reintroducido a Japón durante el año 2010 y cómo esta reinscripción ha estado afectando al circuito doméstico del arte contemporáneo japonés.

Algunas de las preguntas a resolver son las siguientes: ¿Existe una crisis de disolución de memoria histórica corriendo paralelamente entre el circuito *otaku* y el circuito del arte? ¿Qué nuevos valores surgen de estas tensiones entre posturas? ¿Qué cambios sufrió el *Superflat* durante su reintroducción a Japón? ¿Cuál es el lugar que tiene el *Superflat* dentro del panorama japonés actualmente? ¿Murakami está creando algún tipo de presión al circuito local japonés partiendo desde su experiencia internacional?

3.1 Crisis paralelas: desplazamiento del pensamiento político en dos circuitos creativos.

“Quizá nosotros seamos la última generación que recuerde la Segunda Guerra Mundial”, dice Aida Makoto 会田誠¹⁶⁴, artista plástico nacido en 1965. Él no vivió dicho conflicto bélico, ni siquiera la Ocupación Norteamericana (1945-1952) pero, dice que sus padres se encargaron de inculcarle una memoria histórica sobre dicho enfrentamiento. Él dice también que el suyo no es un caso aislado. Muchos de sus compañeros artistas de esta generación también tienen experiencias de este tipo¹⁶⁵; él menciona a Murakami Takashi como ejemplo de esto. En el primer capítulo discutí cómo esta generación a la que pertenecen Aida y Murakami ha sido considerada un obstáculo para el desarrollo de Japón, por cuenta de su “apatía” a participar de la política. Esto contrasta con la realidad de una plétora de artistas japoneses actualmente activos y con ansiedades dirigidas a la preservación de la memoria histórica, con una forma alternativa de tener postura política. Y digo alternativa porque los juicios que hacen los *babyboomers* hacia los *shinjinrui* discriminan las actividades culturales. Se basan en la idea de que dichas prácticas son pasatiempos propios de los niños o las mujeres, y opuestos a las actividades económicas, que serían las legítimas¹⁶⁶.

164 Entrevista realizada a Aida Makoto en Mizuma Art Gallery, Junio 29, 2010. Intérprete, Ando Yuji.

165 Entrevista realizada a Aida Makoto en Mizuma Art Gallery, Junio 29, 2010. Intérprete, Ando Yuji.

166 Tetsuya, C. *Op. Cit.* p. 294

Con la lucha que establecieron varios artistas *shinjinrui* desde 1990 por un nuevo arte y nuevas instituciones, se fueron abriendo caminos y espacios que obedecían a sus propias concepciones del arte. En la primera década después del año 2000 muchos proyectos basados en las iniciativas de los *shinjinrui* se vieron concretados. Por ejemplo, el artista Nakamura Masato comenzó un proyecto de arte llamado Command N a finales de la década de 1990, que fue la base para la iniciativa para crear en 2010 3331 Arts Chiyoda, un centro que apoya a nuevos talentos y propuestas en el arte¹⁶⁷. Nakazawa Hideki publicó en 2000 un manifiesto de su proyecto *New Method* 新・方法 (Nuevo Método) que promueve un arte sujeto a métodos que rechazan el hedonismo de hacer “arte por gusto”¹⁶⁸, y continúa funcionando con éxito hoy en día. Koyama Tomio abrió su propia galería en los noventa¹⁶⁹, y fue reubicada un par de veces debido a que necesitaba crecer. Comenzó como una pequeña galería en Sagacho 佐賀町, Tokio; y en 2005 se movió a un edificio que alberga varias galerías de arte contemporáneo japonés que promueven a artistas con éxito internacional.

En el ámbito del circuito *otaku*, en especial en la creación de *anime*, ocurrió algo parecido. La lucha por reubicar a los *otaku* como un sector poblacional benigno, e incluso propositivo, para la sociedad japonesa comenzó en la década de 1990 en manos de creadores y teóricos como Murakami Takashi, Azuma Hiroki y Okada Toshio. Ésta cobró fuerza alrededor de los años 2000 también, cuando el *Superflat* de Murakami fue exportado, Azuma publicó su libro *Otaku: Japan's database animals* (y es traducido al inglés en 2009), y Okada Toshio, a la cabeza de Gainax, continúa escribiendo sobre lo *otaku*. También produce, junto con Anno Hideaki como escritor, una reconstrucción del *anime* más exitoso de Anno, *Evangelion*. Lo que tienen en común todos ellos es que se consideran como la primera generación de *otaku*¹⁷⁰, y con ello se ven a sí mismos como aquella que vale la pena.

Tanto en el circuito de producción de arte, como de *anime*, durante los años 2000 los *shinjinrui* tomaron en sus manos la hegemonía de los discursos que sustentarían la producción de obras en ese tiempo. Por un lado, han legitimado su punto de vista “alternativo” donde las manifestaciones culturales son una manera de participar de la sociedad y de mantener la memoria histórica. Y por el otro, ellos mismos se vuelven jueces, y comienzan de nuevo el ciclo de las luchas generacionales cuando descalifican a la generación siguiente por lo mismo que ellos eran juzgados: ser irresponsables con la sociedad japonesa.

167 CommandN (s.f.) CommandN News. En *CommandN*. Consultado el 25 de mayo, 2011 desde <http://www.commandn.net/new/news.html>

168 Nakazawa, H. *Op. Cit.* p. 81

169 Kalons (s.f.) Tomio Koyama Gallery. En *Kalons*. Consultado el 25 de mayo, 2011 desde http://www.kalons.net/index.php?option=com_content&view=article&id=83&lang=us&Itemid=1

170 Azuma, H. *Op. Cit.* p. 6

Retomando la plática con Aida Makoto, él se muestra preocupado ante la disolución de la memoria histórica, por ejemplo. Desde su punto de vista, la juventud japonesa es preocupantemente indiferente ante la historia. Pone el ejemplo de una ocasión en la que se encontró con unos jóvenes que no estaban conscientes de que Japón y Estados Unidos alguna vez estuvieron en guerra¹⁷¹. Para combatir de cierta manera la pasividad que él mencionó, ha tomado acción, y comenzó a dar clases de arte a jóvenes estudiantes para enseñarles a ser críticos a través de sus obras.

Okada Toshio en 2008 se mostró un tanto más discriminante al escribir su libro *Otaku wa sudeni shindeiru* オタクはすでに死んでいる (Los otaku ya están muertos) en el que dice que los otaku de la nueva generación están aislados, incomunicados y alejándose cada vez más de lo que significaba ser un otaku originalmente¹⁷². Y, como lo dice el título de su libro, una vez que los otaku se alejan de los ideales primordiales, mueren, colapsan.

Una valoración parecida hace el periodista Roland Kelts al estudiar la industria del anime en Japón. En un punto de su estudio, él analiza la visión del director, animador y ganador del oscar Miyazaki Hayao 宮崎駿 hacia la representación de la guerra y los valores aprendidos a partir de la misma. Kelts entrevista al vicepresidente de la rama internacional del estudio Ghibli, Stephen Alpert, quien dice que:

*Ya no hay muchos directores que sean tan buenos (como Miyazaki), ésa es la propensión del sistema japonés. Todo mundo está buscando al nuevo Miyazaki. Incluso Miyazaki lo está buscando. Pero, no hemos encontrado a ninguno aún*¹⁷³.

Esta apreciación revela que un talento digno de admirarse como el que posee Miyazaki escasea, y que encontrar un heredero con la “genialidad” de él es importante para el funcionamiento del sistema de la industria del anime¹⁷⁴. Aunque Miyazaki no es *shinjinrui*, el ejemplo de la “disolución de talentos” como un problema a partir de los paradigmas que él marcó demuestra de manera clara la preocupación por la desintegración del negocio del anime. Sin memoria histórica, no hay industria.

Recientemente, entre los fans del anime, se le ha llamado al joven director Shinkai Makoto 深海誠 “el nuevo Miyazaki”¹⁷⁵. Dicha etiqueta la veo más como un impulso nostálgico

171 Entrevista realizada a Aida Makoto en Mizuma Art Gallery, Junio 29, 2010. Intérprete, Ando Yuji

172 .Alt, M. (2008) Speaker for the dead. En *AltJapan*. Consultado el 26 de mayo, 2011 desde http://altjapan.typepad.com/my_weblog/2008/07/already-dead.html

173 Kelts, R. (2006). *Japanamerica: How Japanese pop culture has invaded the U.S.* New York: Palgrave Macmillan, p. 63

174 Más adelante, Kelts hace un análisis también de las deficiencias en formación y administración del negocio de la animación japonesa.

175 .Active Anime (2005) Makoto Shinkai – The place Promised in our early days director. En *Activean-*

por darle continuidad al discurso de Miyazaki, que como una valoración hecha en base a un verdadero análisis de las similitudes que podrían tener ambos directores. Una diferencia fundamental que encuentro entre Miyazaki y Shinkai es que el primero trata principalmente temas fantásticos, con una visión fantástica de la guerra y de la sociedad japonesa de posguerra. En el caso de Shinkai, sus *anime* están enfocados más en el desarrollo de los personajes como individuos y sus relaciones en un contexto cotidiano donde la guerra, o sus consecuencias, no son centrales.

Una situación similar está dándose en las temáticas y técnicas elegidas por los artistas de la nueva generación, *dankai junior* 団塊ジュニア, o segundos *babyboomers*, nacidos en la década de 1970. La artista Miyake Mai ミヤケマイ, quien es parte de esta generación, comenta que se siente cansada de lo recurrente que es en el arte el tema de la Segunda Guerra Mundial y la derrota de Japón. En sus palabras “es algo que ya hay que superar”¹⁷⁶. Otra artista de la generación *dankai junior* es Tabaimo 東芋, quien fue representante de Japón en la Bienal de Venecia 2011. La artista nipona ha cambiado gradualmente la temática de su obra a lo largo de su carrera de casi 10 años. Comenzó utilizando íconos controversiales japoneses para despojarlos de su significado en la redundancia, por ejemplo: luchadores de sumo (imagen 3.1), la bandera japonesa, los *salaryman*, entre otros. Incluso, en ese entonces, ella no consideraba estar haciendo una crítica a la sociedad japonesa¹⁷⁷. Esa no era su principal intención¹⁷⁸. Actualmente, la artista está más enfocada en su propia experiencia del arte y trata temas personales, lo cual es una paradoja interesante ya que es en este momento de su carrera que es elegida para representar a Japón en la prestigiosa Bienal de Venecia.

Tabaimo, en su más reciente exposición individual, *Danmen no sedai* 断面の世代 (Generación de corte transversal), reflexiona sobre su lugar en la sociedad japonesa como parte de la generación de los *dankai junior*. En una entrevista publicada en el catálogo de la mencionada exposición dice:

*Mi generación nunca estuvo en el centro de atención (...) Es una generación triste y desafortunada. Siento la diferencia especialmente cuando comparo nuestra generación con aquellas antes o después de nosotros. Mi preocupación por las teorías generacionales podría venir del que nadie ponga atención a nuestra generación.*¹⁷⁹

ime. Consultado el 26 de mayo, 2011 desde <http://www.activeanime.com/html/content/view/1000/2/>

176 Entrevista con la artista Miyake Mai, Tokio, Julio 2010

177 Entrevista con Tabaimo en el Museo de Arte Moderno de Osaka, Julio 2010

178 Aunque desde mi punto de vista sí hace una crítica a la sociedad japonesa cuando busca vaciar de significado a los íconos con los que se identifica a Japón, principalmente desde el extranjero.

179 Tabaimo, ., Kuma, C., Yokohama Bijutsukan., & Kokuritsu Kokusai Bijutsukan (Japan). (2009). *Tabaimo: Danmen no sedai*. Kyōto-shi: Seigensha.

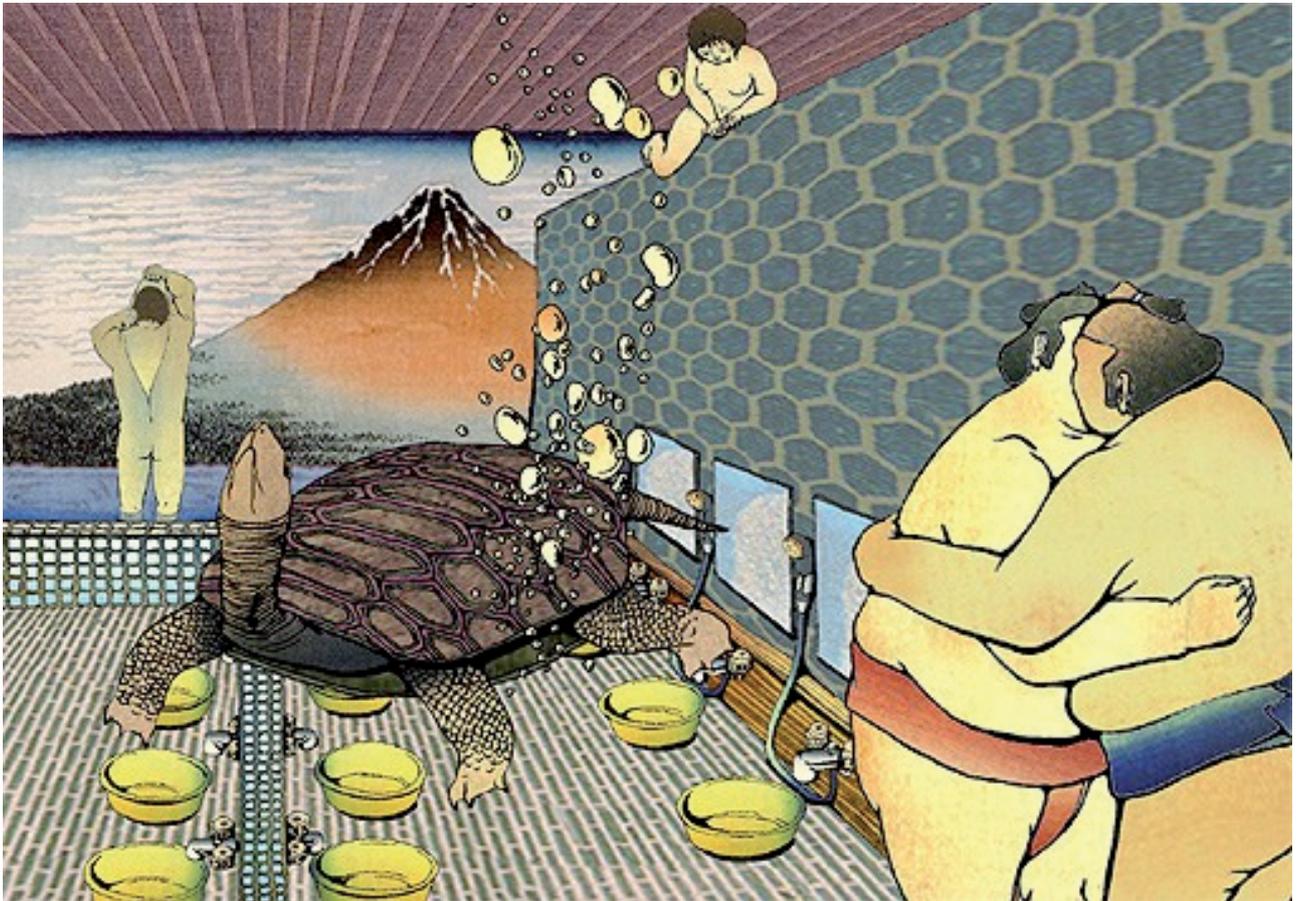


Imagen 3.1
Tabaimo
Japanese bath house (gents)
2000
Instalación de video

La deliberación de Tabaimo resalta un generador de tensión entre las posturas de los creadores: el éxito de los *shinjinrui* para establecer su discurso político como hegemónico llamó la atención de críticos locales y del circuito del arte y el entretenimiento internacional. Y, como lo analizo en el capítulo dos, generó una categorización de la identidad japonesa, y sus productos culturales, a manos de unos cuantos creadores, varios de ellos impulsados por el *Superflat*. Esto ha construido una plataforma para cierto tipo de artistas con temas políticos o históricos, que genera justo esa sombra en la que se encuentran las nuevas propuestas en el arte japonés, pero también algunos *shinjinrui* con propuestas alternativas a la búsqueda de la preservación de la memoria histórica. Esto quiere decir que realmente la “crisis” de la llamada disolución de la memoria no es un problema simplemente generacional, sino de hegemonía de discursos y de defensa de los mismos.

Como lo mencioné antes, actores del circuito del arte como Aida, Nakamura, Nakazawa y Koyama ampliaron sus actividades creando instituciones e iniciativas que buscan involucrar a las generaciones más jóvenes para darle continuidad a sus logros. Sus proyectos principalmente buscan legitimar y consolidar sus discursos, y ayudándose de la creación de nuevas instituciones y tendencias que contribuirían con un circuito de arte que había sido considerado “superficial”¹⁸⁰. Pero, de entre estos cuatro, prácticamente sólo dos de ellos han tenido éxito internacional: Aida, como un artista explícitamente político y transgresor; y Koyama, como un galerista que promueve a varios artistas con temas políticos, históricos y de identidad que son afines al *Superflat* (Kawashima Hideaki, Nara Yoshitomo y el mismo Murakami Takashi).

Internacionalmente el arte asiático ha sido valorado durante la primera década de los años 2000 por su carácter político, cínico y de “otredad”¹⁸¹, lo que discrimina a propuestas como las de Nakazawa y Nakamura. Esto se traduce a más ventas y más exposiciones de los artistas elegidos e identificados como “asiáticos”, lo que da una estabilidad a una parte del mercado del arte de dicha región. Lo que quiero decir es que no todos los artistas *shinjinrui* son afines con esta tendencia. Sin embargo, esto no significa que todos los artistas japoneses con ventas exitosas necesariamente tenían obras de contenido político o histórico. Sino que, en estos momentos surgió un patrón en el arte contemporáneo japonés, y asiático también, que ayudaba a la consolidación de algunos discursos hegemónicos locales a partir del reconocimiento internacional.

180 Ver capítulo 1, subcapítulo 1.

181 Soetriyono, E. (2009). Trends in the Asian Art Discourse. En *C-arts asian contemporary arts and culture*. Consultado el 26 de mayo, 2011 de <http://www.c-artsmag.com/articles/detail.php?Title=Trends+in+the+Asian+Art+Discourse&articleID=102>

De igual forma ocurrió con la industria de la animación japonesa. En 1998 se creó el canal Animax, con esfuerzos unidos entre Sony, Toei Animation y TMS Studios¹⁸². A lo largo de los años 2000 la difusión de Animax fue creciendo, hasta abarcar los 5 continentes¹⁸³. En 2007 Roland Kelts publicó un estudio de la industria local e internacional del *anime* y su éxito, llegando a la conclusión de que la cultura popular japonesa invadió los Estados Unidos, creando lo que él llama “Japanamerica”. Sin embargo, muchas de las producciones de *anime* y *manga* que son rescatadas por Kelts, o distribuidas en Animax, son las que responden al discurso *Gainax* explicado en el primer capítulo: una historia lineal de los productos *otaku* relacionados precisamente con la temática bélica de la Segunda Guerra Mundial.

A la luz del reconocimiento internacional y local, quiero señalar la fortaleza con la que cuenta el discurso de los *shinjinrui* que lucharon por establecer al sector creativo como una actividad cultural significativa, el cual resaltó mucho más a los artistas y directores/creadores de *anime* con preocupaciones históricas. En este sentido, los creadores de *anime* compartían esa ansiedad con varios artistas plásticos y, desde su punto de vista, compartían una misma crisis. El reconocimiento del extranjero, en específico de Estados Unidos, ayudó a la consolidación de un mercado, estableciendo de esta manera un diálogo al crear una industria –del arte y del *anime*- estable.

De esta manera, los dos estratos en los circuitos de creación no se definen entre generaciones sino en la manera en que reconocen una “responsabilidad” hacia la sociedad. Por un lado, unos enfatizan más el contenido de las obras relacionadas con la memoria histórica y sus repercusiones en la construcción de una identidad a partir de la representación de la historia. Por el otro, están aquellos que buscan reforzar el sistema del arte contemporáneo japonés, como otra manera de construir una identidad a partir de manifestaciones culturales diversas, incluyendo la vida diaria. Y, coincide con que la mayoría de los *dankai junior* se identifican más con la segunda tendencia que con la primera.

Entonces ¿se está disolviendo la memoria histórica? No. En realidad, no es un proceso tan sencillo como el de la mera desaparición de la memoria histórica sino que, aunque hay personas que ignoren lo sucedido en la Segunda Guerra Mundial, también existe gente que quiere resignificar estos hechos. “Superarlos”, como lo diría Miyake Mai.

De acuerdo al sociólogo italiano Alessandro Cavalli la construcción de la memoria histórica y su representación se vincula con la memoria colectiva de tres maneras diferentes.

182 Kelts, R. *Op. Cit.*, p. 82

183 Aunque recientemente parece que esto cambiará y Animax se convertirá en un portal de anime en internet, por cuenta de la creación del nuevo canal Sony Spin.

Para diferenciar estos tres patrones, el catalizador es un “evento crucial”. Cavalli señala la paradoja del proceso de búsqueda de la continuidad como respuesta a un momento de ruptura, de discontinuidad. Este momento es a lo que él llama “evento crucial”. Es decir, es un momento que marca un antes y un después en la estructura del flujo del tiempo y su interpretación¹⁸⁴. Un evento crucial puede ser una catástrofe, como la Segunda Guerra Mundial.

En el caso de los creadores que apoyan los temas históricos y políticos en las obras obedecen al tercer patrón de Cavalli. Aquel que tiene una actitud “crítica” hacia la memoria colectiva porque reflexiona y reconoce el papel del evento crucial en la creación de una identidad, en este caso, japonesa. Los que no lo apoyan, desarrollan el segundo patrón, el de desplazamiento del evento crucial. Este patrón busca dejar de lado el evento crucial y establecer una continuidad de la vida como si prácticamente nada hubiera ocurrido¹⁸⁵. Debo añadir que me parece que el caso japonés al que aplico este último patrón enriquece la definición de este ya que el desplazamiento del evento crucial se da a partir de un reconocimiento de dicho evento, parecido al del tercer patrón pero con un resultado diferente. Esto porque es justamente a partir de la reflexión crítica que los creadores llegan a la conclusión de que hay que desplazar la importancia del evento catastrófico, y privilegiar la continuidad de la vida cotidiana.

También es importante señalar que estas divisiones no son tajantes, y que existen otros eventos cruciales en Japón que han ayudado a definir la identidad desde el arte y que varios *shinjinrui* han estado involucrados en la representación de los mismos. Por ejemplo, el crítico de arte Sawaragi Noi curó una exposición que se llevó a cabo a finales de 1999, principios de 2000 llamada *Ground Zero Japan*, donde pretendía analizar la respuesta de Japón ante un nuevo orden post Guerra Fría y post burbuja especulativa¹⁸⁶. Varios de los artistas que participaron eran *shinjinrui* que desarrollaban temas históricos: Murakami Takashi, Aida Makoto y Yanobe Kenji. Azuma Hiroki habla de dicha exhibición e interpreta el simbolismo de la palabra zona cero (ground zero) y los ceros del año dos mil como una manifestación de una nueva era en el arte contemporáneo japonés, como un reinicio¹⁸⁷. De ser así, el mismo Azuma está haciendo manifiesta esta reubicación de la memoria histórica, estableciendo el inicio de un nuevo punto de vista, desde otro evento crucial: el colapso de la burbuja especulativa y el fin de la Guerra Fría. Esto quiere decir que la conciencia histórica de los *shinjinrui* no se define nada más a partir de la Segunda Guerra Mundial, aunque es un importante punto de partida.

Comencé el capítulo con la hipótesis de que existía una crisis paralela entre dos circuitos

184 Rösen, J. (2006). *Meaning and representation in history*. New York: Berghahn Books, p. 170

185 *Ibid*, p. 172-174

186 Contemporary Art Center. (s.f.) *Ground Zero Japan*. En *Art Tower Mito, Contemporary Art Gallery*. Consultada el 27 de mayo, 2011 de <http://www.arttowermito.or.jp/art/zero.html>

187 Murakami, T. (2000). *Op. Cit.*, p. 139

de creación: el del arte y el del *anime*. Esta crisis era la disolución de la memoria, como una metástasis que ponía en peligro el correcto funcionamiento de ambos circuitos. Y creo que, efectivamente, existen puntos en común entre actores del circuito del *anime* y del circuito del arte contemporáneo al compartir la preocupación por la preservación de esta memoria. Sin embargo, al analizar el contexto de esta crisis se develó otra crisis paralela: la del cuestionamiento de la hegemonía de la memoria histórica. Es decir, aquellos creadores –también actores de ambos circuitos– que se identifican más con el patrón de desplazamiento del momento crucial y su memoria, no son entes pasivos. Esto hace que compartan una crisis los creadores de *anime* y los creadores de arte que piensan que hay que “superar” esa “etapa” del arte.

Esta clase de pugnas (obsoleto-nuevo, arte-antiarte, política-apolítica) se pueden dar por sentadas, prácticamente. Es un punto de vista dicotómico que sugiere tensiones inherentes entre tendencias o posturas. Sin embargo, es importante señalar qué subyace entre ambos extremos, como un intento de sobrepasar la dicotomía. También, al tomar como punto de partida este enfrentamiento surge un panorama sobre los valores que se aplican para legitimar, o descalificar un discurso. Esto ayuda a tener una idea clara sobre qué patrón rige al circuito de arte contemporáneo japonés, y al de la producción del *anime*.

¿En verdad se está diluyendo la memoria histórica en estos circuitos creativos? No creo que sea tan sencillo. Pienso que existe una propuesta de memoria histórica que aleja de los reflectores el tema de la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial. Esto resulta en el debilitamiento de la idea de que la identidad de la sociedad y la cultura japonesa se basan en el reconocimiento de un estado de posguerra. La propuesta alternativa aboga más por un estado post posguerra.

¿Qué valores surgen de estas tensiones? Primero, está el reconocimiento internacional como un valor, sobre todo si viene de Estados Unidos. Esto generó diálogos que refuerzan el posicionamiento del arte japonés, e incluso asiático, a nivel internacional. Y domésticamente, ayudó a estabilizar varias instituciones y proyectos japoneses. Por el otro lado, queda clara también la permanencia de la memoria histórica como un valor social y manifestación de “responsabilidad”.

Este es el contexto doméstico en el que Murakami reinserta su proyecto *Superflat*. En el siguiente subcapítulo analizaré la tercera etapa de su discurso, en la que él ha llegado con mano dura. Más que buscar ayudar a fortalecer el diálogo entre la esfera doméstica e internacional del arte contemporáneo, Murakami Takashi llega ejerciendo “presión externa”, o *gaiatsu*.

3.2 El Superflat como doctrina y lucha.

En el libro/catálogo *Little Boy: The arts of Japan's exploding subcultures*, Murakami dice que en su proyecto se identifican tres etapas, y a cada una corresponde una exposición: *Superflat* (2000), *Coloriage* (2002), y *Little Boy* (2005)¹⁸⁸. De igual manera, como he dejado claro a lo largo de mi investigación, yo identifico tres etapas del *Superflat* también. Coincido con Murakami en la primera, sin embargo las otras dos son diferentes. La segunda etapa tendría su epítome en *Little Boy* y la tercera, siguiendo el patrón de publicación-exposición, aún está pendiente. Sin embargo, identifico en su libro *Geijutsu Tōsōron* 芸術闘争論 (Teoría sobre la lucha del arte) de Murakami Takashi una “aplicación” de la tercera etapa del *Superflat*. Esta publicación deja ver el nuevo carácter que tiene el discurso al ser reintroducido en Japón. De esta manera, así como la publicación del libro *Superflat*, y la exhibición homónima, fueron los elementos asideros que marcaron un momento inicial en la historia de la consolidación del *Superflat*, el libro *Geijutsu Tōsōron* resalta las características de la tercera fase del ya mencionado discurso. Este libro *Geijutsu Tōsōron* es la publicación más reciente de Murakami Takashi, y salió a la venta a finales de 2010. A lo largo de este escrito, Murakami ofrece una guía de cómo ser un artista, a partir de lo que él ha vivido durante su carrera, sobre todo en el extranjero. Murakami revela estas intenciones no solamente en la estructura de su libro, dando reglas¹⁸⁹ y estableciendo “el camino del artista”¹⁹⁰ —elementos que más adelante serán analizados en mayor profundidad— sino también a través de su cuenta de *microblogging* de Twitter.

Para Murakami, Twitter representa una herramienta de comunicación pública para dialogar con prácticamente cualquiera que desee contactarlo. Comenzó a utilizar el sitio de *microblogging* en 2010, el mismo año que puso en marcha proyectos nuevos dentro de Japón, y en Asia. Por ejemplo, en mayo se estableció en Nakano Broadway la nueva rama alternativa de la Kaikai Kiki, Hidari Zingaro; en junio abrió la galería Kaikai Kiki en Taipei; y ese mismo mes Murakami lanzó unos videos en el sitio japonés *Niko Niko Dōga* donde reflexionaba sobre el arte. Estos últimos videos serían la base para que más tarde publicara el libro *Geijutsu Tōsōron*, ese mismo año.

Este comportamiento denota que Murakami está efectivamente regresando su mirada a Asia, y a su país natal. Está dispuesto a seguir reflexionando sobre el arte y la escena del mismo al interior de Japón. Sin embargo, también se aprecia que Murakami Takashi tiene la intención de repartir respuestas. Así, el *Superflat* ha sido difundido en Japón desde diferentes

188 Murakami, T. (2005). *Op. Cit.*, p. 151

189 Murakami, T. (2010). *Geijutsu tōsōron*. Tōkyō: Gentōsha, p. 85-89

190 *Ibid*, p. 191

medios, lo que lleva a nueva transformación del discurso. Por un lado, en Japón, el discurso artístico de Murakami ya no está nada más al alcance a través de textos o eventos, sino que su presencia a nivel institucional ha comenzado a tomar nuevas dimensiones con la apertura de nuevos recintos. Por el otro, Murakami hace apariciones virtuales con videos en sitios como *Niko Niko Dōga*, *UStream*, o reflexiones y registros personales como los permite Twitter. Cabe mencionar que Twitter fue uno de los productos más utilizados en Japón durante el 2010¹⁹¹, y cuya popularidad ha continuado creciendo al grado de tener casi el doble de usuarios que en Estados Unidos¹⁹².

A través de su misma cuenta, Murakami estuvo promocionando arduamente su libro y estableciendo pequeñas discusiones sobre el mismo¹⁹³, todo en japonés. Al comparar este comportamiento del artista con la manera en que articuló su discurso en 2000, se puede ver que es prácticamente inverso. En el caso del libro y la exhibición de *Superflat*, Murakami hizo varios textos que se publicaron tanto en japonés como en inglés. De la misma manera, la exhibición homónima viajó por Japón y Estados Unidos. Ahora, con *Geijutsu Tōsōron*, Murakami publicó el libro solamente en japonés, y lo ha promovido casi exclusivamente dentro de Japón. O por lo menos, espera que la gente que habla japonés sea el público principal del libro.

Siguiendo esta misma línea, comparar el texto de *Superflat* con el de *Geijutsu Tōsōron* podría ayudar a señalar de manera clara las transformaciones del *Superflat*, a través de los contrastes. Ya que, a pesar de que el *Superflat* tuvo sus orígenes en Japón y personas como Sawaragi Noi y Azuma Hiroki lo estuvieron apoyando intermitentemente dentro de este territorio, el *Superflat* regresó con un rostro diferente.

Físicamente los dos libros son muy distintos. El libro/catálogo de *Superflat* tiene un formato donde el texto es breve y conciso, complementa el largo repertorio de imágenes que sostienen visualmente el discurso del *Superflat*. Las imágenes que coloca Murakami en este libro conforman una historia del arte no lineal que busca ser coherente con el desdibujamiento de fronteras que él propone al hablar de la realidad “super plana” de Japón. En *Geijutsu Tōsōron* la función de las imágenes es más limitada, la mayoría de las veces son sólo ilustraciones de lo que Murakami Takashi explica de manera extensa. Y en cuanto a la historia del arte que Murakami

191 Gallagher, C. (2010). Smartphones, Twitter top Japan hit product survey. En *Reuters*. Consultado el 3 de mayo, 2011 desde <http://www.reuters.com/article/2010/11/25/us-japan-hitproducts-idUSTRE6A01F120101125>

192 Associated Press. (2010) Twitter a hit in Japan as millions ‘mumble’ online. *Japan Today*. Consultado el 3 de mayo, 2011 desde <http://www.japantoday.com/category/lifestyle/view/twitter-a-hit-in-japan-as-millions-mumble-online>

193 Murakami, T. (2011). 『芸術闘争論』の検索結果. En *Twilog*. Consultado el 3 de mayo, 2011 desde <http://twilog.org/tweets.cgi?id=takashipom&word=%E8%8A%B8%E8%A1%93%E9%97%98%E4%BA%89%E8%AB%96>

construye ahora, es mucho más lineal. Incluso puede decirse que es un tanto evolucionista, ya que habla de etapas en el arte donde un artista fue superando al otro: Van Gogh fue superado por Picasso, Picasso por Matisse, y Matisse por Duchamp¹⁹⁴. También es importante señalar que las figuras en las que ahora se basa Murakami para ejemplificar los procesos de cambio en el arte son occidentales, mientras que en *Superflat* las obras y los autores eran diversos, aunque primordialmente japoneses.

Otro cambio fundamental en esta tercera etapa es el carácter del discurso. Si bien en 2000 Murakami ya estaba construyendo un proyecto claro que sería exportado al extranjero, aún permanecía con dudas y sus textos mantenían un carácter reflexivo. Él expresa que pretendía usar al *Superflat* como una visión de la sociedad y la cultura japonesa que pudiera ayudarle a resolver preguntas como ¿Qué es Japón? ¿Qué es la realidad? Y ¿Qué son las imágenes japonesas?¹⁹⁵ En el libro publicado en 2010 Murakami plasma sus entendimientos del arte japonés y su funcionamiento. Aún utiliza la escritura como un medio de reflexión, pero ahora tiene nociones más claras del circuito del arte dentro y fuera de Japón. Dice que cuando él comenzó su carrera haciendo obras que criticaban de alguna manera a la sociedad japonesa, eran bien aceptadas por el circuito de arte local. Sin embargo, cuando comenzó a tratar aspectos positivos de la cultura japonesa, relacionados con el *manga*, fue cuando sufrió el rechazo. En ese sentido él pensó que dicho circuito no tenía futuro. Esta reflexión fue la que lo llevó a comenzar una carrera en Estados Unidos¹⁹⁶.

La ubicación geográfica base del discurso también es diferente. A lo largo del libro de *Superflat* se denota una conciencia ante las ambigüedades que se presentan por la doble naturaleza (local-externa) de algunos conceptos, como el de arte. En Japón dicho término puede ser traducido como *art*, *āto* アート, *bijutsu* 美術 o *geijutsu* 芸術. Sin embargo, es claro que la ubicación geográfica base del discurso es Japón, y se toma como punto de partida para la reflexión. En el caso del nuevo texto del año 2010, el discurso de Murakami tiene un sesgo diferente. Esta vez, está más consciente de que precisamente por esta doble naturaleza mencionada, es posible introducir no solamente una historia del arte basada en artistas y conceptos europeos o americanos, sino todo un aparato de reflexión y desarrollo del arte tomando como modelo el sistema del arte de Estados Unidos. O más bien, una interpretación que Murakami hace sobre el sistema del arte de Estados Unidos. Esto quiere decir que ahora la base sería este país americano, como nueva plataforma para la discusión y reflexión sobre el arte en Japón y su circuito de producción y mercadeo.

194 Murakami, T. (2010). *Op. Cit.*, p. 65-92

195 Murakami, T. (2000). *Op. Cit.*, p. 23

196 Murakami, T. (2010). *Ibid*, p. 61

Como lo comenté a lo largo de la primera parte de este capítulo, varios artistas japoneses, como Aida Makoto, Kawashima Hideaki, o Nara Yoshitomo, tuvieron éxito en Occidente, específicamente en Estados Unidos, lo que abrió una vía de diálogo para reforzar discursos históricos y políticos en el arte local japonés. En el caso de Murakami, él comenzó su proyecto *Superflat* a finales de la década de 1990, principios del 2000 con la misma intención de establecer un diálogo. Sin embargo, después de 10 años de actividades en varios recintos consagrados del arte estadounidense y europeo, el nuevo *Superflat* no busca negociar o dialogar con los estándares japoneses. El nuevo discurso cuenta con una parte de lucha y de doctrina. Y esto parece dirigirse al ejercicio de una presión del extranjero, *gaiatsu*¹⁹⁷ 外圧, comandada por un japonés: Murakami Takashi.

La nueva aplicación del *Superflat* puede ser clasificada como lucha, en primera, por la evidencia del término en el título del libro donde *tōsō* 闘争 significa lucha, contienda. Pero, sobre todo, porque Murakami habla de fuerzas que se colisionan cuando él hace sus obras y las exhibe. Por ejemplo, el libro comienza con varias fotografías en color de su exhibición individual que se llevó a cabo en 2010 en el Palacio de Versalles, Francia. Dicha exposición fue muy controvertida ya que grupos franceses de derecha proclamaban que el “lugar más bello del mundo no era un anuncio”, dando a entender que las creaciones de Murakami no tenían lugar en este recinto¹⁹⁸. Y no sólo existió esta oposición, sino también críticas de diferentes medios fueron severas al opinar sobre este evento¹⁹⁹. Esta experiencia subyace como un subtexto de las imágenes que denota el carácter “bélico” de la experiencia que Murakami ha tenido en los circuitos artísticos. En este caso ya no como algo directamente relacionado con la Segunda Guerra Mundial, sino como una lucha interna entre miradas hacia el arte y (la creación de) su historia.

En el texto, Murakami es mucho más explícito al hablar de la lucha que él ha establecido. Señala quiénes son sus opositores o enemigos²⁰⁰ y hace despliegue de las “armas” que él podría utilizar contra ellos: sus reglas para hacer arte.

Él dice que en Japón se cree en una libertad “pura” para crear arte, que raya en la irresponsabilidad social. Como si los artistas fueran perros sin correa. Como solución Murakami

197 Utilizo el término *gaiatsu* entendido como una presión del extranjero que genera tensiones y cambios dentro del país en que es ejercida.

198 Yomiuri Shinbun. (2010) ベルサイユで村上隆さん美術展、仏・極右が反発. En *Yomiuri Online*. Consultado el 30 de junio, 2011 desde <http://www.yomiuri.co.jp/national/news/20100910-OYT1T00520.htm>

199 Gleason, M., Spears, D. Top ten best and top ten worst art moments of the decade. En *Mutual Art*. Consultado el 31 de junio, 2011 desde <http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/Top-Ten-Best-And-Top-Ten-Worst-Art-Momen/8C73640CD6A6E7D9>

200 Murakami, T. (2010). *Op. Cit.*, p. 67

propone una “no-libertad libre” 自由な不自由, en la que los “perros” son amarrados a la sociedad a partir de una correa, que serían las reglas del arte, establecidas por Murakami²⁰¹. (imagen 3.2). Las reglas que propone Murakami para crear arte son: 1) composición (visual) 2) presión 3) contexto 4) carácter individual.

El establecimiento de estas reglas denota dos aspectos principales de la tercera etapa del *Superflat*. Primero, que ya no se vale de todo, no es posible estar experimentando sin rumbo y desafiando barreras sólo por el gusto de hacerlo. Hay que respetar jerarquías, y tener una agenda clara. Esto lleva directamente a la reprobación de una de las características del *Superflat* en sus primeras etapas: Japón como plataforma de futuro era una nación que por su naturaleza ambigua desafiaba la definición tajante de conceptos como “arte” y “entretenimiento”. Y segundo, que estas reglas no son para que solamente Murakami las siga; sino que espera que más artistas sigan sus pasos. Es decir, Murakami regresó a Japón con la idea de adoctrinar, en base a una estructura con jerarquías claras donde él es el *sensei* que dicta las normas a seguir. Así, piensa crear un nuevo modelo de producción del “arte japonés”, ya que considera que el actual está regido por una mentalidad infértil²⁰².

Esto quiere decir también que Murakami no reconoce el diálogo que existe entre el circuito del arte local de Japón con el exterior. Sino que él viene a imponer su punto de vista y su propio sistema. Esto haría de la lucha emprendida por el *Superflat* una “presión del extranjero” ejercida por un japonés.

El sociólogo Michael Zielenziger habla de esta presión en su libro *Shutting out the Sun: How Japan created its own lost generation*, y la describe de la siguiente manera:

*En Japón, gaiatsu, o presión del extranjero –como los barcos negros del Comodoro Perry, y los cañones gigantes montados en sus cubiertas- es considerada fundamental para romper el grueso capelo de museo que encierra a las instituciones nacionales, y las aísla frente a la presión del cambio. En incontables disputas de intercambio, en este caso, solamente la presión del extranjero, usualmente a manos de Washington, ha abierto los mercados japoneses o sus industrias de telecomunicación inalámbrica.*²⁰³

Zielenziger habla de este comportamiento en el contexto de la búsqueda por una solución al creciente problema social de los *hikikomori* ひきこもり, aquellos individuos aislados en sus

201 *Ídem.*

202 Murakami, T. (2010). *Op. Cit.*, p. 34-36

203 Zielenziger, M. (2006). *Shutting out the sun: How Japan created its own lost generation*. New York: Nan A. Talese, p. 48

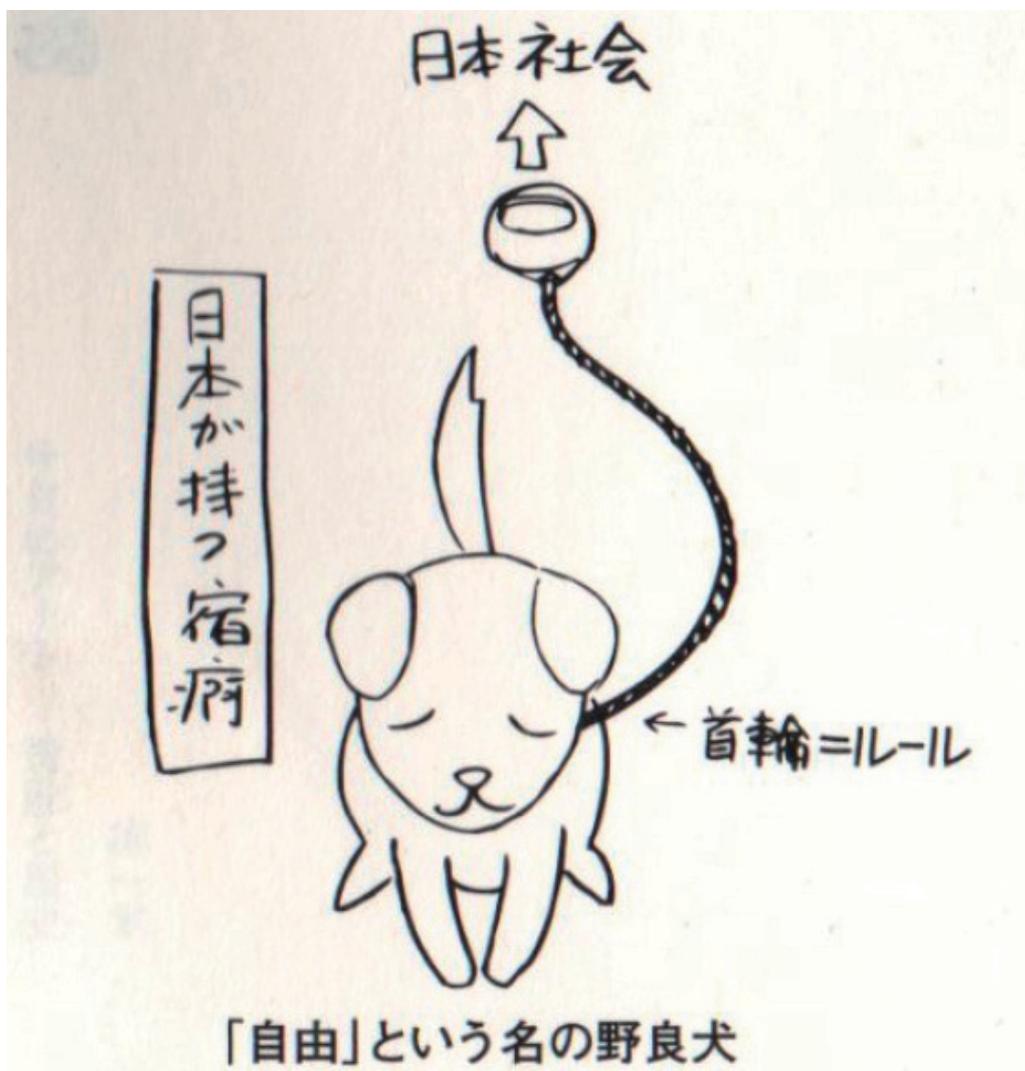


Imagen 3.2
Murakami Takashi
Imagen del libro *Geijutsu Tōsōron* que ilustra al perro sin raza llamado “Libertad”. Está atado del cuello a la sociedad japonesa por reglas. El mensaje en el recuadro de la izquierda se puede traducir como “la enfermedad crónica de Japón”.

domicilios que no conviven directamente con la gente. Okuyama Masahisa 奥山雅久, uno de los dirigentes de una asociación que busca dar ayuda a padres de *hikikomori* dice que precisamente el *gaiatsu* podría ser un impulso fundamental para encontrar la anhelada solución. “Necesitamos más ‘barcos negros’ (*kurofune* 黒船)”, dice Okuyama²⁰⁴.

A la luz de esta situación, Murakami sería un *kurofune*, y el problema de aislamiento sería el del circuito del arte contemporáneo japonés. Es decir, él coloca a este circuito de creación como un problema, una fuerza de oposición, no como un contexto en el cuál insertar el *Superflat* y dialogar con él. En este sentido él estaría ya aplicando su método de creación de arte en el circuito del arte. Una de las reglas que Murakami daba para hacer arte era la presión, *atsuryoku* 压力. Lo que él quiere decir con esto es que un artista debe ser capaz de luchar contra las adversidades que se le presenten y ser prolífico²⁰⁵. Ser capaz de aguantar la presión. Así, Murakami ya está ejerciendo *gaiatsu*, y está provocando al circuito del arte contemporáneo japonés a que acepte este enfrentamiento, a que aprenda a lidiar con la *atsuryoku*.

De este modo, no solamente Murakami está haciendo una lucha por su cuenta desde la arena del arte, sino que busca provocar y hacer que los demás actores del circuito del arte contemporáneo japonés luchen y elijan bandos: apoyándolo o en su contra. El objetivo principal sería que reaccionen ante su *gaiatsu*. Y así, comienza a reforzar la aplicación del *Superflat* como una doctrina. Aunque Murakami ha tenido actividades dentro de Japón que denotan un carácter de adoctrinación, como la feria anual GEISAI que se lleva a cabo en Tokyo Bigsight, es en este tercer momento del *Superflat* que dicho carácter extremo del discurso se vuelve focal.

Es por eso también que en este momento el *Superflat* se vuelve más agresivo e impositivo. Continuará cambiando, y habrá que ver también si Murakami continuará con el patrón de texto-exhibición que ha desarrollado a lo largo de su carrera. De ser así, aún hace falta ver qué exposición curará Murakami en Japón, y cómo es recibida. Mientras esto ocurre, las acciones de Murakami definitivamente tendrán consecuencias grandes para el circuito doméstico del arte contemporáneo japonés. Con el trasfondo de rechazo japonés a las maneras de hacer arte de Murakami, la actitud de revolución que sustenta al *Superflat* actualmente abre canales nuevos de discusión.

La forma marcadamente local con la que Murakami ha promovido su texto *Geijutsu Tōsōron* devela el regreso del boomerang que es el *Superflat* al país donde se originó. Sin embargo, también este texto ha permanecido prácticamente oculto a las audiencias internacionales por cuenta de la barrera del lenguaje que provocó cambios significativos en la interpretación

204 *Ibid.* p. 47

205 Murakami, T. (2010). *Op. Cit.*, p. 87

del *Superflat* durante su segunda etapa. La pregunta a plantearse en un futuro no muy lejano sería: una vez que Murakami cambie por tercera vez el *Superflat* en Japón, ¿será lanzado el boomerang hacia Estados Unidos por segunda vez?

3.3 Nueva fragmentación del Superflat en Japón: enfrentando el síndrome de Galápagos.

Después de los análisis anteriores, queda claro que las recientes actividades de Murakami en Japón pretenden tener un efecto de cambio radical en el sistema doméstico del arte contemporáneo. Pero ¿qué realidad es la que él pretende cambiar? Como se mencionó anteriormente, él califica a la escena del arte contemporáneo japonés como atrasada e infértil²⁰⁶ en comparación con la escena del arte occidental. Dicho juicio es parecido al que hizo Nakamura Nobuo en su libro *Shonen Art*, obra que mencioné brevemente en el Capítulo 1. Uno de los principales problemas que identifica Murakami en el circuito del arte contemporáneo japonés es lo cerrado que es. Es decir, que existe una competencia local, sin ambiciones de salir a competir con artistas de otros países, como creando un microuniverso del arte que funciona sólo dentro de Japón. Dicha aseveración es bastante cuestionable, y de hecho desde el principio de este capítulo he demostrado que sí hay varios artistas japoneses con la visión de competir a nivel global, y de dejar su huella en la historia del arte japonés. Sin embargo, lo que destaco de este juicio que hace Murakami es la forma en que corre paralelo al discurso de Japón como Galápagos.

El término “Síndrome de Galápagos” ガラパゴス化 (Garapagosuka) fue popularizado en 2009 por la periodista del New York Times Hiroko Tabuchi²⁰⁷, egresada de la escuela de Economía y Ciencias Sociales de Londres. En su artículo, Tabuchi cita a Natsuno Takeshi 夏野剛, profesor de la universidad de Keio 慶應義塾大学, quien dice que los celulares japoneses son como las especies endémicas que Darwin encontró en las islas Galápagos: fantásticamente evolucionadas y divergentes de sus parientes continentales²⁰⁸. Desde finales de los noventa, los celulares japoneses fueron haciéndose cada vez más complejos tecnológicamente, sin embargo no eran adaptables a las redes celulares del resto del mundo. De esta manera, el mercado de los teléfonos móviles nipones permaneció local y aislado.

El término se ha ampliado, de forma que ya no se utiliza el término de “Síndrome de Galápagos” para hablar de tecnología o el mercado exclusivamente, sino para hablar de la

206 Murakami, T. (2010). *Ibid*, p. 34-36

207 Por petición personal de la periodista, su nombre está escrito como se haría en inglés o en español: nombre primero y apellido después. De igual manera, pidió que no se escribieran los kanji de su nombre, sólo en romaji.

208 Tabuchi, H. (2009) Why Japan's Cellphones haven't gone global. En *New York Times*. Consultado el 2 de octubre, 2011 desde <http://www.nytimes.com/2009/07/20/technology/20cell.html?em>

sociedad japonesa, su comportamiento, y sus manifestaciones artísticas. El término *shimaguni konjo* 島国根性 o mentalidad insular, podría ser un antecedente del concepto. El término “mentalidad insular” forma parte de un discurso de definición de los japoneses como personas aisladas, que de cierta forma busca justificar el ensimismamiento de algunos japoneses o de sus instituciones²⁰⁹. En otras palabras, forma parte de un discurso de identidad japonesa de naturaleza parecida al *nihonjinron*, que generaliza y limita el entendimiento de la sociedad nipona.

Pero, volviendo al concepto de Síndrome de Galapagos, mencioné que se ha utilizado para definir al arte contemporáneo japonés. Por ejemplo, Adrian Favell llama a la Feria de Arte de Tokio, Feria de Arte Galápagos, en su reseña sobre dicho evento en 2010²¹⁰. También, en esa misma reseña, Favell cuenta su encuentro con una de las curadoras de *Roppongi Crossing 3*, Kinoshita Chieko 木ノ下智恵子 y le pregunta sobre su opinión acerca de la poca difusión de prensa que tuvo a nivel internacional su exhibición:

*Ella no estaba decepcionada de que los críticos occidentales aparentemente no estuvieran interesados en su exposición. No necesitamos obtener reputación con ellos, dijo. El arte japonés tiene que madurar dentro de sus propias normas. Lo que tenemos que hacer es preocuparnos por hacer que la sociedad japonesa se interese en el arte japonés, continuó. Antes que nada, el arte que mostramos debe tener significado para la sociedad japonesa.*²¹¹

Como lo conté al principio de este capítulo, no todos los artistas o curadores japoneses piensan de esta manera, sin embargo es digno de atención la manera de pensar de la curadora de una de las instituciones de arte contemporáneo más importantes de Japón.

Dentro de la agenda de Murakami se encuentra la erradicación de esta mentalidad, lo que debería llevar al arte contemporáneo japonés a ser competitivo en el ámbito internacional. Él piensa que aunque haya muchos japoneses interesados en estudiar arte, sólo hay alrededor de 20 que han logrado establecer carreras fuera de Japón, generando una diferencia entre aquellos artistas que circulan internacionalmente y los que lo hacen localmente. Esto porque Murakami dice que hay varios estudiantes de arte que últimamente piensan que no hay muchas oportunidades de salir a competir al extranjero, por lo que es mejor generar reglas internas en Japón²¹².

209 Pulvers, R. (2011) Is “Galapagos-thinking” Japan back at its evolutionary dead end?. En *The Japan Times*. Consultado el 2 de octubre, 2011 desde <http://search.japantimes.co.jp/rss/fl20110123rp.html>

210 Favell, A. (2010) Art Fair Galapagos. En *Art It*. Consultado el 2 de octubre 2011 desde <http://www.art-it.asia/u/rhqiun/5j8Ailiv3QfbzBIKyTWk>

211 *Ídem*

212 Murakami, T. (2010) *Op. Cit.*, p. 78, 79

Como parte de esta estrategia identifico a la fundación de Kaikai Kiki Taipei como un punto clave. Un estudio de 2010 de la revista *Art Price* identificó al mercado de arte en China como el más grande del mundo, y con un creciente interés en impulsar las actividades artísticas de esta región²¹³. A pesar de que no hay un fuerte desarrollo del sistema de ventas de arte a partir de *dealers* y galerías, las casas de subastas han sido las anfitrionas de estas considerables transacciones²¹⁴, haciendo de China un foco potencial para el crecimiento del mercado de arte asiático. Incluso, antes de que se diera tal fenómeno, Christie's y Sotheby's ya habían establecido casas de subastas en ese lado de Asia (Hong Kong), para llevar a cabo sus operaciones relacionadas con dicha región. En cuanto a ferias de arte, Art Taipei es considerada una de las plataformas más importantes para vender arte asiático e intensificar la presencia internacional de artistas asiáticos, primordialmente chinos²¹⁵. Dentro de este contexto, Murakami inserta su galería Kaikai Kiki Taipei, para participar de la bonanza en ventas y atención que se está llevando en esa parte de Asia y ser competitivo dentro de ese mercado.

Sin embargo, como lo he demostrado a lo largo de esta investigación, Murakami no está aislado de ciertas tendencias que se llevan a cabo en su país natal. Es decir, si bien existen formas de pensamiento, como la de Kinoshita, que hacen de Japón un país ensimismado en su arte, también hay artistas que están interesados en emprender proyectos que trasciendan el Síndrome de Galápagos. Tal es el caso de la ya mencionada artista Tabaimo.

Durante la última parte del capítulo dos de esta tesis expliqué la importancia de la labor de traducción, ejemplificándolo con la experiencia de Tabaimo, entre otros casos. De igual manera retomé a la artista para hablar de sus preocupaciones como miembro de la generación *dankai junior* y mencioné brevemente su participación en la Bienal de Venecia de 2011. Retomando este último punto, me enfocaré en la temática elegida para el pabellón japonés presentado en la prestigiosa Bienal: “El síndrome de Trans-Galápagos”²¹⁶.

La encargada del pabellón fue Uematsu Yuka 植松由佳, curadora del Museo Nacional de Arte en Osaka, recinto en el cual se dio el anuncio de la participación de Tabaimo en la Bienal de Venecia. Sobre su participación en la Bienal, Tabaimo piensa que no cae sobre ella

213 Art Market Insight (2011) *Art Price: the 2010 art market annual report – China winner of the past decade*. En *artprice*. Consultado el 3 de octubre 2011 desde <http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MTEwOTYyNTMzNDYyOTk=>

214 Reburn, S. (2011) China's market overtakes UK. En *Business Week*. Consultado el 4 de octubre, 2011 desde http://www.businessweek.com/lifestyle/content/mar2011/bw20110315_050021.htm

215 Art in Asia (2010) *Art Taipei 2010*. Consultado el 5 de octubre 2011 desde <http://www.artinasia.com/institutionsDetail.php?catID=4&galleryID=1146>

216 El título original en inglés es *Trans-Galapagos Syndrome*.

el peso de representar las artes de Japón, aunque la gente espere eso de ella. Simplemente busca utilizar el espacio que se le dio para representar sus propios valores²¹⁷. La obra que presentó en el pabellón japonés lleva como título *Teleco-soup*, y está inspirada en el dicho chino que dice “una rana dentro del pozo no puede concebir el océano, pero conoce la altura del cielo”²¹⁸. *Teleco-soup* es una instalación con animación, como es característico de la obra de Tabaimo, que desafía el espacio arquitectónico del pabellón al volcar lo que está arriba con lo que está abajo. De forma complementaria, hay una especie de “pozo” dentro del pabellón que da hacia el exterior, integrando también lo que yace fuera del área donde se lleva a cabo la instalación. Los espectadores que entran al pabellón actúan como aquellas ranas dentro del pozo, pero con una posibilidad de salir, de expandir sus nociones de lo que está arriba, abajo, afuera o adentro, haciendo de ellos un “Japón”. Es decir, Tabaimo hace del devenir Galápagos una experiencia personal, donde cada individuo potencialmente es un Galápagos. El pabellón establece un diálogo, interactúa con los espectadores de la instalación, y con la escena del arte contemporáneo internacional, con su temática.

¿Cómo se relaciona esto con el *Superflat*? La presencia de Tabaimo en la Bienal de Venecia de 2011 demuestra una propuesta para tratar al Síndrome Galápagos, diferente a la de Murakami. Ella sale de Japón para dialogar con el circuito del arte internacional en la Bienal, mientras que Murakami dialogó con este circuito hace más de 10 años, y ahora viene de Estados Unidos, listo para librar una lucha con el circuito artístico local japonés.

También, demuestra que no solamente existen artistas japoneses conscientes del “diagnóstico” del Síndrome de Galápagos, sino que lo reconocen como un obstáculo, como algo que hay que remediar. Y tanto el pabellón japonés de Tabaimo como el *Superflat* de Murakami coinciden en trascender o atacar esta condición por medio del contacto con audiencias, críticos, y espacios de exhibición legitimados fuera de Japón. La diferencia entre sus acercamientos es que Murakami lleva su propuesta a una escala institucional más grande, y su campo de acción es expandido por cuenta de la variedad de proyectos que tiene al mismo tiempo. Como si intentara atacar el problema desde diferentes frentes: desde Kaikai Kiki Tokio, Hidari Zingaro, Kaikai Kiki Taipei y Geisai, entre otros.

Sin embargo, bajo la perspectiva de Japón Galápagos como el desarrollo de dinámicas locales regidas por lógicas únicamente japonesas, *Cool Japan* podría ser también una parte de este Japón aislado. En el Capítulo 2 analicé el término *Cool Japan* e identifiqué su relación con el *Superflat* como una base ideológica que fue clave para la aceptación del discurso en tierras

217 Entrevista con Tabaimo, Junio 2010, Museo Nacional de Arte, Osaka.

218 Japan Foundation (2010) *Japan Pavillion at the 54th International Art Exhibition- la Biennale di Venezia*. Consultada el 5 de octubre, 2011 desde <http://www.jpff.go.jp/venezia-biennale/art/e/54/index.html>

estadounidenses. En este sentido, el *Superflat* apoya y se nutre de una parte de Japón Galápagos, mientras que lucha contra otra. Esto no quiere decir que el *Superflat* sea incoherente, sino que más bien el Síndrome de Galápagos no es tanto una enfermedad para el discurso, más bien mantienen una simbiosis.

Entonces, aunque el texto *Geijutsu Tōsōron* no se centre en indagar qué es la cultura japonesa, sino en la crítica de algunas de sus dinámicas que constituyen obstáculos, de forma indirecta sí trata problemas de definición de identidad. Murakami lucha por erradicar aquello que él cree que hace de las producciones artísticas japonesas poco competitivas: el ensimismamiento del circuito del arte. Es decir, el arte japonés Galápagos. Sin embargo, el *Superflat* no está del todo en contra del discurso de Japón como Galápagos, sino que señala que la parte *cool* de ese aislamiento ha ayudado a que Japón reciba atención y se le considere una potencia cultural. Según el *Superflat*, el discurso de Japón Galápagos es al mismo tiempo un modelo a seguir, y un modelo que hay que retar.



CONCLUSIONES.

A través de este estudio se ha analizado al *Superflat* como un discurso artístico dividido (al menos) en tres etapas. Cada una de ellas corresponde a un espacio geográfico y temporal específico en el que el *Superflat* fue desarrollado y adaptado. El término *Superflat*, así como su interpretación, se han ampliado no solamente a manos de su autor, Murakami Takashi, sino que ha sido adoptado y reinterpretado por una pléthora de artistas, curadores, críticos e historiadores del arte. En este sentido, dar una sola definición de qué es *Superflat* y qué artistas u obras son *Superflat* sería ignorar la naturaleza básica del discurso: su mutabilidad.

Sin embargo, se ha demostrado también que esta capacidad de cambio conlleva contradicciones y paradojas. A lo largo del primer capítulo se habló del *Superflat* como un discurso de nacionalismo cultural que buscaba reforzar la identidad *otaku* y la identidad japonesa al mismo tiempo que se quería entablar un diálogo con el circuito del arte internacional. Al principio, Murakami definió al *Superflat* como una sensibilidad japonesa nacida en un contexto de posguerra que desafiaba jerarquías y fronteras conceptuales y geográficas. Sin embargo, al ser exportado y adaptado a Estados Unidos en 2000, la tendencia desenraizada y desafiante del *Superflat* reconoció barreras geográficas, para enraizarse en Japón. Esto se vuelve visible a través del énfasis en el entendimiento de términos nipones (y su historia) como parte fundamental para interpretar las obras de la exposición *Little Boy*. Es decir, se crea una paradoja al intentar encontrar lo desenraizado en un discurso enraizado.

También, en la tercera etapa del *Superflat* identifiqué la manera en que la nueva actitud de Murakami Takashi, retratada en el libro *Geijutsu Tōsōron*, niega algunos de los principios del *Superflat* que surgió en Japón alrededor del año 2000. En este punto, el discurso de Murakami aboga por el reconocimiento de jerarquías y las restricciones que éstas traen. En cuanto a la discusión sobre la identidad japonesa, Murakami Takashi se enfoca en la necesidad de transformar el circuito del arte local a través de una paradójica *gaiatsu*²¹⁹ ejercida por un japonés.

La diversidad del *Superflat* conlleva paradojas variadas, pero eso no significa que sea un discurso amorfo que crece hacia todas direcciones. Por un lado, la mayoría de las paradojas coinciden en el realce de la diferenciación cultural y la importancia de representarla. Es decir,

219 Presión externa. En este caso, vista como presión ejercida desde el extranjero.

a pesar de que en el *Superflat* la definición de Japón o identidad japonesa sea diferente en cada una de sus etapas, la presencia del tema permanece constante.

Por el otro lado, la pluralidad del *Superflat* ha resultado en cierta ambigüedad. La ambigüedad en este sentido no debe ser vista como una inconsistencia o debilidad en las ideas que sustentan el discurso, sino como un resultado de la diversificación de interpretaciones por cuenta de su adaptación a nuevos contextos. El *Superflat* es ambiguo en tanto que puede ser enraizado y desenraizado, dependiendo del momento y/o lugar de interpretación. También, puede ser un discurso que refuerza nociones generalizantes como la de *Cool Japan*, pero reta otras igual de limitadas, como la de Japón Galápagos.

La ambigüedad y la importancia de la diferenciación cultural en el *Superflat* han demostrado que lejos de ser obstáculos, son plataformas útiles que unidas ayudaron a generar canales de intercambio de significados. Esto se debe principalmente a que en la ambigüedad existe la posibilidad de unir ideas a través de un sistema general de semejanzas²²⁰. En otras palabras, el hecho de que el *Superflat* haya sido adaptado por tantas personas en por lo menos tres contextos diferentes, creó varios conjuntos de significados y con ellos, mayores posibilidades de relacionarse. Sin embargo, el discurso no se diluyó en las diversas interpretaciones debido a que Murakami Takashi y sus instituciones, principalmente Kaikai Kiki, se mantuvieron presentes como mediadores entre lo que ocurre en Japón y lo que se dice que ocurre en Japón. Como complemento, la marcada diferenciación cultural fortalece la guía que Murakami diera para entender su propuesta artística y de identidad japonesa. Sobre todo, durante la segunda etapa del *Superflat* ya que es cuando se enfatiza la importancia de comprender al discurso bajo términos japoneses. Christopher Y. Tilley explica la jerarquización resultante de la creación de discursos y señala que aquellos que no hablan el lenguaje “correcto”, terminan subordinados por aquellos que sí²²¹. Bajo esta lógica, si durante la segunda etapa del *Superflat* la “correcta” interpretación del discurso depende de conceptos locales, ¿Quién mejor que un local como Murakami Takashi para explicarlos?

Así, a pesar de la mutabilidad del discurso, el *Superflat* mantuvo como columna vertebral la discusión sobre la cultura japonesa, lo que le da cierta unidad. Esto, junto con la apertura que permite la ambigüedad, ayudó a que el *Superflat* se consolidara como una categoría del arte contemporáneo japonés e incluso, del entendimiento de la cultura contemporánea nipona.

220 Tilley, C. Y. (1991). *Material culture and text: The art of ambiguity*. London: Routledge, p. 154.

221 *Ibid.*, p. 153.

En este caso, utilizo la definición de categoría como la forma de dividir entidades en géneros²²². Más específicamente, veo al *Superflat* como una categoría social. Es decir, como una forma de conceptualizar el mundo que rodea a los miembros de una sociedad²²³. Así, el *Superflat* sería una categoría social adoptada por artistas y teóricos para clasificar a ciertos autores y obras. Algunas de las características básicas que compondrían al *Superflat* como una categoría serían las siguientes: aceptar la visión de un Japón en estado de posguerra, apropiarse de elementos visuales y/o técnicas comerciales del *anime* y el *manga*, abogar por un desdibujamiento de fronteras conceptuales, y dar continuidad a la visión de *Cool Japan* como definición de la cultura contemporánea japonesa (y la manera en que se conforma la identidad nipona).

La pluralidad y ambigüedad en el *Superflat* han dejado consecuencias igual de múltiples. Para algunos es una categoría, para otros es un modelo a seguir y para otros es un obstáculo. Las tres etapas aquí mencionadas no han sido del todo “concluidas”. Las transformaciones del *Superflat* identificadas en este estudio no constituyen una historia del arte lineal o de “superaciones” como la que Murakami plantea en su libro *Geijutsu Tōsōron*. Los efectos de las tres interpretaciones del *Superflat* que aquí dividí en etapas se mantienen vigentes y activos simultáneamente. Es decir, aunque la tercera etapa sea la más reciente, no significa que las otras dos “formas” de *Superflat* ya se hayan agotado.

Por ejemplo, la aceptación del *Superflat* en Estados Unidos, principalmente en los Ángeles, fue un catalizador para la proliferación de artistas y galerías que promueven arte que podría entrar en la categoría de *Superflat* anteriormente explicada. Como se mencionó en el segundo capítulo, el *Superflat* puede ser visto como un modelo artístico de cultura material y visual japonesa, transgresivo, espectacular y *cool*²²⁴. Dicho modelo continúa vigente y cada vez más proyectos, artistas e instituciones son creados basados en él.

Por el otro lado, en 2010-2011, comenzaron a cobrar fuerza propuestas curatoriales y discursivas que criticaban al *Superflat* y la visión generalizante que éste daba acerca del arte contemporáneo japonés y la cultura japonesa. Uno de estos proyectos fue la exhibición *Nobody's Fool* (El tonto de nadie) de Nara Yoshitomo, en Asia Society. De acuerdo a Tezuka Miwako, quien fungía como curadora asociada de ese recinto, la exposición fue planeada con miras a expandir la interpretación de las obras de Nara y redimensionarlas en un contexto que

222 Baele, S. (2010) Interdisciplinary introduction to categorization: Interview with Amie Thomasson (philosopher) Dvora Yanov (political sciences), and Thomas Serre (artificial intelligence). En *Émulations. Revue des jeunes chercheurs en sciences sociales*. Consultada el 17 de octubre de 2012 desde: <http://www.revue-emulations.net/archives/n8/categentretien>

223 Ídem

224 Ver capítulo 2, p. 44-50.

no estuviera relacionado con la cultura popular japonesa contemporánea²²⁵. La exhibición es descrita en el portal oficial de la siguiente manera:

*Los animales y niños lindos de Nara, aunque amenazantes, se encuentran tan fácilmente asociados con la cultura popular, particularmente el manga y la animación, que los espectadores de sus obras pasan por alto su imaginaria evocativa. Su atractivo popular oculta las dimensiones sociales y personales serias de su obras, como los sentimientos de impotencia y el sentido de desolación en una sociedad hiper conectada.*²²⁶

Poco tiempo después, en Marzo de 2011, Japan Society inauguró una exposición que daba su propio punto de vista acerca de la variedad de visiones en el arte contemporáneo japonés: *Bye Bye Kitty!!!: Between heaven and hell in contemporary Japanese art* (Bye bye Kitty!!!: Entre el cielo y el infierno en el arte contemporáneo japonés). La exhibición consistía de obras de 16 artistas nipones que desarrollan diferentes disciplinas: fotografía, video, pintura, instalación, entre otras. Sus objetivos eran “demoler las preconcepciones sobre el Japón contemporáneo y su arte”²²⁷ y “alejarse de los estereotipos de lo *kawaii* y la cultura *otaku*”²²⁸. La exhibición fue curada por David Elliot, ex director del Museo de Arte Mori y Ozaki Tetsuya 小崎哲哉, fundador de la revista ART iT.

Por el otro lado, los actores del circuito del arte contemporáneo japonés no se han quedado fuera de estas discusiones. El 8 de Julio de 2012 se llevó a cabo en la universidad de Sophia en Tokio un taller sobre arte contemporáneo japonés llamado *Contemporary Japanese art after 1990: The representation and the identity of the Japanese artists in the global context* (Arte contemporáneo japonés después de 1990: La representación y la identidad de los artistas japoneses en el contexto global). Participaron Adrian Favell, sociólogo autor del libro *Before and After Superflat: a short history of Japanese contemporary art 1990-2011* (Antes y después del *Superflat*: una breve historia del arte contemporáneo japonés 1990-2011)²²⁹, Kataoka Mami 片岡真美, curadora principal del Museo de Arte Mori, Furuichi Yasuko 古市保子, coordinadora de exhibiciones de la sección de cultura en Fundación Japón y Mitsuyama Kiyoko 光山清子, profesora visitante del Instituto de Cultura Comparativa de la Universidad de Sophia.

Estas visiones sobre el arte contemporáneo japonés que he mencionado reconocen el

225 Entrevista con Tezuka Miwako en las oficinas de Asia Society, Julio 2011.

226 Yoshitomo Nara Nobody's Fool. (2010) Overview. En *Asia Society*. Consultado el 12 de diciembre, 2012 desde: <http://sites.asiasociety.org/yoshitomonara/>

227 Japan Society. (2011) Bye Bye Kitty!!!: Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art. Consultado el 10 de noviembre, 2012 desde: http://www.japansociety.org/event_detail?eid=359309d1

228 *Ídem*.

229 Favell, A. (2011). *Before and after Superflat: A short history of Japanese contemporary art, 1990-2011*. Hong Kong: Blue Kingfisher.

impacto que Murakami Takashi ha tenido sobre la concepción del arte nipón a nivel internacional. Y no solo eso, sino que también aceptan que proponer una visión alejada de los preceptos del *Superflat* es enriquecedora para el campo de estudio del arte japonés, lo que haría del enfoque de Murakami una especie de obstáculo.

Aún así, tanto la cambiante visión de Murakami, como las propuestas que quieren alejarse de la categoría del *Superflat* coinciden en un objetivo: impulsar el arte contemporáneo japonés y su presencia internacional. Murakami regresó en 2010 a Japón con una actitud retadora, mientras que las exhibiciones de Asia Society y Japan Society se unen con Nara Yoshitomo, el Museo de Arte Mori y varias otras galerías de Tokio para retar los preceptos de Murakami Takashi. Esto no quiere decir que estén en contra de Murakami, al contrario, todas estas instituciones han trabajado con Murakami años atrás. Lo que se puede apreciar con esto es que existen recintos de promoción del arte japonés que son centrales para su promoción fuera de Japón. Japan Society, Asia Society, el Museo de Arte Mori, la galería Tomio Koyama, Mizuma Art, y SCAI the Bathhouse son algunas de estas instituciones que han establecido diálogos que rompen con la idea de que el arte japonés es aislado y “Galápagos”.

Otra coincidencia entre el regreso de Murakami y el surgimiento de nuevos discursos de exhibición y estudio del arte contemporáneo japonés es el espacio temporal en el que se comenzaron a dar. Como se analizó en el Capítulo 3, 2010 fue el año en el que se consideró a China como el país con el mercado del arte más grande del mundo²³⁰, a pesar de haber tenido dificultades el año anterior²³¹. Mizuma Sueo 三瀨末雄, fundador de Mizuma Gallery en Tokio y Mizuma & One Gallery en Beijing, promovía a artistas japoneses en el recinto establecido en territorio chino. Sin embargo con las complicaciones que hubo en el arte durante 2008²³², tuvo que dejar de lado dicho proyecto y se enfocó en vender obras de artistas chinos, ya que eran mucho más fáciles de colocar en el mercado chino²³³.

Es decir, tanto el mercado, como el campo de estudio del arte contemporáneo japonés requerían de una diversificación de propuestas que desestabilizaran el monopolio teórico y comercial del *Superflat*, así como su hegemonía como categoría del arte japonés contemporáneo. Esto abriría la posibilidad de revitalizar la circulación de obras y artistas japoneses en recintos

230 Art Market Insight (2011) *Op. Cit.*

231 Barboza, D. (2009) China's Art Market: Cold or Maybe Hybernating?. En *New York Times*. Consultada el 20 de diciembre, 2012 desde: http://www.nytimes.com/2009/03/11/arts/design/11decl.html?_r=5&

232 La crisis financiera de 2008 afectó el mercado mundial, resultando en el colapso de diversas instituciones y una recesión que continúa vigente a nivel mundial. Por cuenta de esto, el mercado del arte también se vio mermado, reduciendo la adquisición de obras en grandes casas de subastas, como Christie's y Sotheby's, y la disminución de personal en galerías de arte.

233 Fitch, L. (2012) Japanese art still struggles in China. En *Japan Times*. Consultado el 20 de diciembre 2012, desde: <http://www.japantimes.co.jp/text/fa20120419a2.html>

y colecciones internacionales.

Con esto surgen nuevos conceptos y valores en el arte contemporáneo. Es decir, la postura histórica y política que había sido legitimada con el *Superflat* está siendo desplazada para dar lugar a diferentes temáticas y acercamientos. También como resultado, surge el problema de definir qué es “arte japonés de posguerra” y “arte contemporáneo”. Hasta ahora se habían utilizado ambos términos casi como sinónimos, reconociendo a Japón como un país en estado de posguerra. Pero, últimamente se ha comenzado a trazar una línea en el año de 1990 y sucesos ocurridos a partir de ese momento, como un contexto importante a tomar en cuenta para interpretar los discursos de los artistas japoneses activos actualmente.

Pero, ¿se puede emular a Murakami con el *Superflat*? Es decir, ¿todo lo que hace o escribe Murakami Takashi es *Superflat*? Para poder responder estas preguntas sería necesario que hubiera una sola definición de qué es *Superflat*, y el objetivo de este estudio es demostrar que esa definición estática no existe. Sin embargo, pensando que el *Superflat* es primordialmente un catalizador de diferenciación (y con ello, discusión) cultural, se puede asumir que el *Superflat* es también una identidad. En este sentido, la imagen pública de Murakami ha adoptado al *Superflat* como una identidad tan ambigua como su discurso.

Si bien no se podría decir que todo lo que este artista nipón produce es *Superflat*, sí es un hecho que él es quien dirige las discusiones sobre qué es *Superflat* y qué no. Como resultado de esto, también llegó a discutir, e incluso definir, qué es el arte contemporáneo japonés y qué es la cultura japonesa. Como se analizó antes, en la interpretación y creación de discursos, hablar el lenguaje “correcto” garantiza una jerarquía privilegiada en las relaciones de poder que resultan de este proceso. Murakami comenzó el discurso *Superflat* y estableció su lenguaje. Es decir, se colocó desde el principio en el lugar más alto en la jerarquía del discurso del *Superflat*.

Ahora, diversas instituciones y artistas cuestionan si en verdad ese es el lenguaje correcto bajo el cual debe entenderse la cultura contemporánea japonesa y sus producciones artísticas. Esto no quiere decir que busquen “superar” al *Superflat*, o intentar luchar contra él necesariamente. Como se demostró con los ejemplos anteriores, Murakami Takashi, Japan Society, Asia Society, el Museo de Arte Mori, entre otros, han trabajado en conjunto para perfilar al arte contemporáneo japonés y dicha tarea no ha terminado. De cierta manera el *Superflat* es el medio que todos ellos han tenido en común para trazar dos retratos diferentes del arte contemporáneo japonés y la sociedad en que éste se produce. Murakami busca reforzalo, otros criticarlo.

Finalmente, ¿Es el *Superflat* una vía de acceso al arte contemporáneo japonés? Es más que eso. Sí, ha sido una vía de acceso para espectadores, coleccionistas, curadores e historiadores del arte en la medida que han aceptado y apoyado los preceptos de un proyecto artístico que presenta a un corpus de artistas, obras y teorías sobre el arte contemporáneo japonés que pretenden ser representativas de la producción de arte nipón y su contexto. Sin embargo, no es una vía de acceso unilateral, las discusiones acerca de qué es *Superflat* y qué es “arte contemporáneo japonés” corren en diversas direcciones. Más aún, como se demostró a lo largo de este estudio, no siempre fue un puente, una vía. Pero sobre todo, nunca fue la única existente aunque quizá sí la más dominante durante la primera década del año 2000.



BIBLIOGRAFÍA.

- Active Anime (2005) Makoto Shinkai – The place Promised in our early days director. En *Activeanime*. Consultado el 26 de mayo, 2011 desde <http://www.activeanime.com/html/content/view/1000/2/>
- Adam (2004) Takashi Murakami Super Flat Museum convenience store edition. En *CrownDozen*. Consultado el 25 de noviembre, 2011 de <http://crowndozen.com/main/archives/000231.shtml>
- Alt, M. (2008) Speaker for the dead. En *AltJapan*. Consultado el 26 de mayo, 2011 desde http://altjapan.typepad.com/my_weblog/2008/07/already-dead.html
- AnimeCons (s.f) Convention Schedule. Consultada el 30 de octubre, 2011 de <http://www.animecons.com/events/calendar.shtml/011800000>
- Art in Asia (2010) *Art Taipei 2010*. Consultado el 5 de octubre 2011 desde <http://www.artinasia.com/institutionsDetail.php?catID=4&galleryID=1146>
- Art Market Insight (2011) Art Price: the 2010 art market annual report – China winner of the past decade. En *artprice*. Consultado el 3 de octubre 2011 desde <http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MTEwOTYyNTMzNDYyOTk=>
- Associated Press. (2010) Twitter a hit in Japan as millions ‘mumble’ online. *Japan Today*. Consultado el 3 de mayo, 2011 desde <http://www.japantoday.com/category/lifestyle/view/twitter-a-hit-in-japan-as-millions-mumble-online>
- Azuma, H. (2009). *Otaku: Japan’s database animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p.3-24
- Baele, S. (2010) Interdisciplinary introduction to categorization: Interview with Amie Thomasson (philosopher) Dvora Yanov (political sciences), and Thomas Serre (artificial intelligence). En *Émulations. Revue des jeuns chercheurs en sciences sociales*. Consultada el 17 de octubre de 2012 desde: <http://www.revue-emulations.net/archives/n8/categentretien>
- BBC. (2007) *Japanorama*. Serie 3, J-Art. (documental).
- *Chiho Aoshima, Mr., Aya Takano: Exposition, Lyon, musée d’Art contemporain, 24 septembre - 31 décembre 2006*. (2006). Lyon: Musée d’art contemporain.
- CommandN (s.f.) CommandN News. En *CommandN*. Consultado el 25 de mayo, 2011 desde <http://www.commandn.net/new/news.html>
- Cruz, A., Murakami, T., Matsui, M., Friis-Hansen, D., & Bard College. (1999). *Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College in association with H.N. Abrams, p.20,21

- Favell, A. (2010) Art Fair Galapagos. En *Art It*. Consultado el 2 de octubre 2011 desde <http://www.art-it.asia/u/rhqiun/5j8Ailiv3QfbzBIKyTWk>
- ----. (2010). Nakamura to Murakami. *ART iT, adrian's blog*. Consultado el 13 de abril, 2011, desde: <http://www.art-it.asia/u/rhqiun/nUDm1uf2Vh3RNTKQrGqe/>
- ----. (2010). Tokyo to LA story: how Southern California became the gateway for a Japanese global pop art phenomenon, *Kontur*. No. 20, pp. 56-71.
- Fleming, J., Talbott, S. L., Murakami, T., & Brooklyn Museum of Art. (2001). *My reality: Contemporary art and the culture of Japanese animation*. Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center.
- Gallagher, C. (2010). Smartphones, Twitter top Japan hit product survey. En *Reuters*. Consultado el 3 de mayo, 2011 desde <http://www.reuters.com/article/2010/11/25/us-japan-hitproducts-idUSTRE6A01F120101125>
- Gelder, K., & Thornton, S. (1997). *The subcultures reader*. London: Routledge, p. 549
- Gibson, M. (1999). The 'Resolutely Modernist,' in Paris: The tenets of Gutai. En *The New York Times*. Consultada el 18 de octubre, 2011 desde <http://www.nytimes.com/1999/06/12/style/12iht-gutai.2.t.html?scp=2&sq=gutai&st=cse>
- Gleason, M., Spears, D. Top ten best and top ten worst art moments of the decade. En *Mutual Art*. Consultado el 31 de junio, 2011 desde <http://www.mutualart.com/OpenExternalArticle/Top-Ten-Best-And-Top-Ten-Worst-Art-Momen/8C73640CD6A6E7D9>
- Gordon, A. (1993). *Postwar Japan as history*. Berkeley: University of California Press, p. 189-216
- Grey Gallery NYU (1997). The First Steps: Emerging Artists from Japan. En *Grey Gallery NYU*. Consultada el 18 de octubre, 2011 de <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/japan/pmopen1.htm>
- Hachtmann, F., Kitagawa, Y. (2007) How Shinjinrui define themselves: An exploratory collective case study. Consultada el 26 de mayo, 2011, desde: http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/0/3/8/1/pages203813/p203813-1.php
- Hauser, K. (2004) Superflat. En *Artforum*. Consultado el 3 de noviembre, 2011 de <http://artforum.com/inprint/id=7617>
- Herbig, P. A., & Borstorff, P. (January 01, 1995). Japan's Shinjinrui: the new breed. *International Journal of Social Economics*, 22, 12, 49-65.
- Holland, C. (1992). Reviews/Art; Contemporary Works from Japan. En *The New York Times*. Consultada el 20 de octubre, 2011 de <http://www.nytimes.com/1992/07/24/arts/reviews-art-contemporary-works-from-japan.html?scp=3&sq=japanese%20contemporary%20art%20exhibition&st=cse>
- http://www.intecjapan.com/forum/2006/11/post_28.html.

- Infantile capitalism (2008) Japanese Contemporary art: Infantile capitalism. En *The Economist*. Consultada el 18 de octubre 2012 desde <http://www.economist.com/node/11043877>
- International Training Education Center. 新人類世代は企業カルチャーを変えるか／0030号 (Shinjinrui sedai ha kigyō karucha wo kaeruka/ 0030 gō). Consultada el 26 de mayo, 2011, desde:
- Japan Foundation (2010) *Japan Pavillion at the 54th International Art Exhibition- la Biennale di Venezia*. Consultada el 5 de octubre, 2011 desde <http://www.jpf.go.jp/venezia-biennale/art/e/54/index.html>
- Japan Society. (2011) Bye Bye Kitty!!!: Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art. Consultado el 10 de noviembre, 2012 desde: http://www.japansociety.org/event_detail?eid=359309d1
- Julius, A., & Ferrer, I. (2002). *Transgresiones: El arte como provocación*. Barcelona: Ediciones Destino, p. 18-19
- Kaikai Kiki Co. Ltd. (s.f.). Overseas Activities (New York). En *Kaikai Kiki Co., Ltd.* Consultada el 25 de octubre, 2011 de <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activitylist/abroad/>
- Kaikai Kiki Co., Ltd, *Profile / Takashi Murakami / Artists @ Kaikai Kiki Co., Ltd.* Consultada el 6 de diciembre, 2010 desde: http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/profile_murakami
- Kalons (s.f.) Tomio Koyama Gallery. En *Kalons*. Consultado el 25 de mayo, 2011 desde http://www.kalons.net/index.php?option=com_content&view=article&id=83&lang=us&Itemid=1
- Kang, A. (2003) Building Giant Robot –The Creators, Erik Nakamura and Martin Wong. En *UCLA International Institute*. Consultada el 28 de octubre 2011 de <http://www.international.ucla.edu/article.asp?parentid=5928>
- Kelts, R. (2006). *Japanamerica: How Japanese pop culture has invaded the U.S.* New York: Palgrave Macmillan, p. 63
- La Ferla, R. (2007) The Artist's Fall Collection. En *The New York Times*. Consultado el 23 de noviembre, 2011 de <http://www.nytimes.com/2007/11/08/fashion/08ART.html?pagewanted=all>
- Macwilliams, M. W. (2008). *Japanese visual culture: Explorations in the world of manga and anime*. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe, p 26.
- Mathews, G., & White, B. (2004). *Japan's changing generations: Are young people creating a new society?*. Japan anthropology workshop series. London: RoutledgeCurzon
- McGray, D. (June 01, 2002). Japan's Gross National Cool. *Foreign Policy*, 130, 44-54
- Melrod, G. (2010) Interview: Blum & Poe. En *art ltd*. Consultada el 3 de noviembre, 2011 de <http://www.artltdmag.com/index.php?subaction=showfull&id=1288640925&>

archive=&start_from=&ucat=28&

- Merewether, C., Hiro, R. I., Tomii, R., y Getty Research Institute. (2007). *Art, anti-art, non-art: Experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Miyoshi, M., & Harootunian, H. D. (1989). *Postmodernism and Japan*. Durham: Duke University Press, p. 23
- Mizuma Art Gallery. MIZUMA ART GALLERY : AIDA Makoto / 会田誠. Consultado el 28 de mayo, 2011, desde: http://mizuma-art.co.jp/artist/0010/index_e.php
- Munroe, A. (s.f.). Ushio Shinohara: Canal Street Cornucopia. En *Japan Society*. Consultado el 20 de octubre de http://www.japansociety.org/ushio_shinohara
- ----., Yokohama Bijutsukan., Solomon R. Guggenheim Museum., & San Francisco Museum of Modern Art. (1994). *Japanese art after 1945: Scream against the sky*. New York: H.N. Abrams.
- Murakami, T. (2000). *Supa furatto =: Superflat*. Tokyo: Madorashuppan.
- ----. (2005). *Little boy: The arts of Japan's exploding subculture*. New York: Japan Society
- ----. (2010). *Geijutsu tōsōron*. Tōkyō: Gentōsha, p. 85-89
- ----. (2011). 『芸術闘争論』 の検索結果. En *Twilog*. Consultado el 3 de mayo, 2011 desde <http://twilog.org/tweets.cgi?id=takashipom&word=%E8%8A%B8%E8%A1%93%E9%97%98%E4%BA%89%E8%AB%96>
- ----, & Tōkyō-to Gendai Bijutsukan. (2001). *Takashi Murakami: Summon monsters? open the door? heal? or die?*. Tokyo: Kaikaikki Co.
- ----, Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan., & JAC Project. (1993). *Murakami Takashi ten: Nandemo nai hi, banzai*. Hiroshima-shi : Hiroshima-shi Gendai Bijutsukan, p. 1.
- Nakazawa, H. (2008). *Gendai bijutsushi nihonhen*. Tōkyō: Aroarointānashonaru, p. 85
- Okada, T. (1996). *Otakugaku nyūmon =: Introduction to otakuology*. Tōkyō: Ōta Shuppan
- Pulvers, R. (2011) Is “Galapagos-thinking” Japan back at its evolutionary dead end?. En *The Japan Times*. Consultado el 2 de octubre, 2011 desde <http://search.japantimes.co.jp/rss/fl20110123rp.html>
- Reyburn, S. (2011) China's market overtakes UK. En *Business Week*. Consultado el 4 de octubre, 2011 desde http://www.businessweek.com/lifestyle/content/mar2011/bw20110315_050021.htm
- Ross, J. y Goldman, J. (2007) Pop Art (episodio de serie televisiva). En Ross, J y Goldman, J. *Japanorama*. Reino Unido. BBC.
- Rūsen, J. (2006). *Meaning and representation in history*. New York: Berghahn Books, p. 170

- Shiner, E. C., Tomii, R., & Japan Society (New York, N.Y.). (2007). *Making a home: Japanese contemporary artists in New York*. New York: Japan Society, p. 32
- Smith, R. (2002) ART REVIEW; The Armory Show, Grown up and in Love with Color. En *The New York Times*. Consultado el 5 de noviembre, 2011 de <http://www.nytimes.com/2002/02/22/arts/art-review-the-armory-show-grown-up-and-in-love-with-color.html?pagewanted=4&src=pm>
- Soetriyono, E. (2009). Trends in the Asian Art Discourse. En *C-arts asian contemporary arts and culture*. Consultado el 26 de mayo, 2011 de <http://www.c-artsmag.com/articles/detail.php?Title=Trends+in+the+Asian+Art+Discourse&articleID=102>
- Steinberg, S. R., Parmar, P., & Richard, B. (2006). Contemporary youth culture: An international encyclopedia. Westport, Conn: Greenwood Press, p. 190,191
- Stevens, M. (2005), Toxic Cuteness: At the Japan Society's "Little Boy", Hiroshima leads directly to Hello Kitty. En *The New York Times*. Consultada el 18 de octubre 2012 desde <http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/11707/>
- Sweet Streets >> About (2011) Consultado el 25 de noviembre, 2011 de http://sweetstreetsla.com/?page_id=2
- Tabaimo, ., Kuma, C., Yokohama Bijutsukan., & Kokuritsu Kokusai Bijutsukan (Japan). (2009). *Tabaimo: Danmen no sedai*. Kyōto-shi: Seigensha.
- Tabuchi, H. (2009) Why Japan's Cellphones haven't gone global. En *New York Times*. Consultado el 2 de octubre, 2011 desde <http://www.nytimes.com/2009/07/20/technology/20cell.html?em>
- Tetsuya, C. (January 01, 1986). Young people as a new human race. *Japan Quarterly* , 333, 291-294
- The Economist (2008) Japanese contemporary art: Infantile Capitalism. De *The Economist*. Consultado el 23 de noviembre, 2011 de <http://www.economist.com/node/11043877>
- Thornton, S. (2008). *Seven days in the art world*. New York: W.W. Norton. P. 185
- Tilley, C. Y. (1991). *Material culture and text: The art of ambiguity*. London: Routledge, p. 154.
- Tolchin, M. (1988) THE NATION; 'Japan-Bashing' Becomes a Trade Bill Issue. En *The New York Times*. Consultado el 5 de noviembre, 2011 de <http://www.nytimes.com/1988/02/28/weekinreview/the-nation-japan-bashing-becomes-a-trade-bill-issue.html?src=pm>
- Tomio Koyama Gallery (1998) Takashi Murakami Exhibition BACK BEAT –SUPER FLAT- 1998. Consultada el 11 de abril, 2011, desde: http://www.tomiokoyamagallery.com/exhibitions_en/takashi-murakami-exhibition-1998_en/
- Vogel, C. (2007) The Warhol of Japan Pours Ritual Tea in Zen Moment. En *The New York*

Times. Consultado el 21 de noviembre, 2011 de http://www.nytimes.com/2007/05/07/arts/design/07mura.html?pagewanted=2&_r=2&sq=japanese%20warhol&st=cse&scp=3

- Vulture (2007) Kanye West Meets Takashi Murakami. *Vulture*. Consultado el 22 de noviembre, 2011 de http://nymag.com/daily/entertainment/2007/08/kanye_west_meets_takashi_murak.html
- Yoda, T., & Harootunian, H. D. (2006). *Japan after Japan: Social and cultural life from the recessionary 1990s to the present*. Asia-Pacific. Durham: Duke University Press, p. 360,361
- Yokohama Triennale. (2001) Introduction of Directors. Consultada el 11 de abril, 2011, desde: <http://www.jpjf.go.jp/yt2001/yt2001/en/info/director03.html>
- Yomiuri Shinbun. (2010) ベルサイユで村上隆さん美術展、仏・極右が反発. En *Yomiuri Online*. Consultado el 30 de junio, 2011 desde <http://www.yomiuri.co.jp/national/news/20100910-OYT1T00520.htm>
- Yoshii Gallery (s.f.) Announcement. En *Yoshii Gallery*. Consultada el 28 de octubre, 2011 de <http://www.yoshiigallery.com/home.php>
- Yoshino, K. (1992). *Cultural nationalism in contemporary Japan: A sociological enquiry*. London: Routledge, p. 54,55
- Yoshitomo Nara Nobody's Fool. (2010) Overview. En *Asia Society*. Consultado el 12 de diciembre, 2012 desde: <http://sites.asiasociety.org/yoshitomonara/>
- Zielenziger, M. (2006). *Shutting out the sun: How Japan created its own lost generation*. New York: Nan A. Talese, p. 48

