

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte
Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte



Modernidad y modernización de las Artes visuales en Japón: lecturas desde el concepto *Superflat* de Takashi Murakami

por

María José Delpiano K.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes,
mención Teoría e Historia del arte

Profesora guía: Ana María Risco N.

Santiago, marzo 2010

ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	3
1. MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN: EL CASO DE JAPÓN.....	7
- La modernidad como categoría narrativa.....	8
-El valor de lo nuevo detona ‘la pérdida’.....	11
-Las posturas reivindicacionistas: el reforzamiento de la alteridad.....	14
-El ‘silencio’ del Orientalismo	17
-Modernización como transcripción.....	21
-Modernidad como la puesta en marcha del sistema/mundo moderno.....	23
-Bibliografía.....	27
2. LA PREGUNTA POR UN ARTE PROPIAMENTE JAPONÉS EN UN CONTEXTO DE MODERNIZACIÓN.....	29
-El arte en el periodo de Restauración	31
-La pregunta por ‘lo japonés’	35
-Revisiones críticas al canon occidental.....	38
-Los efectos de la postguerra: emergencia del Gutai y la acotada inscripción de un ‘arte japonés’	42
-Fluxus y los artistas japoneses: propuestas para un arte internacional.....	50
-El reposicionamiento de lo japonés en el paradigma de ‘lo moderno’.....	51
-Murakami, <i>Superflat</i> y el Neo Pop japonés.....	53
-Imágenes.....	57
-Bibliografía.....	62
3. OPERACIÓN <i>SUPERFLAT</i>: LA PROPUESTA DE TAKASHI MURAKAMI PARA LAS ARTES VISUALES EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO.....	64
3.1. Introducción a <i>Superflat</i>.....	64
-Categorías de la excentricidad o la génesis <i>Superflat</i>	66
-¿Una estética propiamente japonesa?.....	68
3.2. <i>Superflat</i> y el Pop occidental.....	69
-Murakami y la [sub]cultura Pop.....	72
-“Mr. DOB”: rendimientos desde el arte a la cultura Pop.....	75
-El aplanamiento de las categorías arte-mercancía.....	78
-Una lectura situada de la ‘tradición’ pictórica del Pop Art.....	80
-Lo siniestro en <i>Superflat</i> : el icono Pop revela otro estatus.....	86
-Una lectura ‘Pop’ de los recursos de la pintura tradicional japonesa.....	88
-El Neo Pop japonés recupera la operación <i>otaku</i>	91
-Imágenes.....	94
-Bibliografía.....	101
4. MODERNIDAD TRANSCRITA O UNA HISTORIA ‘SIN SENTIDO’	103
-¿Algo tras el vacío de lo plano?.....	107
-La posibilidad narrativa: entre el infantilismo y la esquizofrenia.....	112
-La ambigüedad: otra postura elusiva.....	114
-La productividad de la ruina en Murakami.....	116

-El sujeto de la carencia: tensiones entre lo derivado y lo dominante.....	120
-Imágenes.....	124
-Bibliografía.....	126
5. CONCLUSIONES: LAS INTERPELACIONES DE MURAKAMI AL PROCESO MODERNIZADOR Y SUS RENDIMIENTOS PARA LA CULTURA Y EL ARTE DEL JAPÓN CONTEMPORÁNEO.....	128
5.1. La cultura japonesa contemporánea: entre el caos y el sentido.....	128
5.2. Las interpelaciones de Murakami.....	129
-Interpelación N° 1, primera parte: respecto de la historia que nunca se narró.....	130
-Interpelación N° 1, segunda parte: respecto de la historia que nunca tuvo sentido.....	131
-Interpelación N° 2: respecto de la identidad como diferencia o el tránsito entre lo colonial y lo auténtico.....	132
-Bibliografía.....	136

PRESENTACIÓN

La presente investigación es el resultado de un largo proceso en el que han confluído diversas variables y problemáticas. Antes que todo, debo aclarar que mi interés por los temas del arte y la estética de Oriente, y específicamente de Japón, surge en ciertas cátedras de mi pregrado, dedicadas al estudio del pensamiento y la cultura tradicional de algunos países del extremo Oriente. Con el tiempo, y al interiorizarme más en estos temas, comenzó a surgir la pregunta que dará paso a un periodo de extensa revisión bibliográfica y que abrirá, por lo demás, muchas interrogantes: ¿de qué manera una sociedad, como la japonesa, que desarrolló códigos culturales tradicionales tan fuertes, se ha enfrentado con una problemática tan compleja como la modernización?

El caso de Japón resultaba especialmente interesante porque el país había ingresado a la dinámica modernizadora por una decisión política, un decreto oficializado en un momento específico de su historia. El cómo se condujo el paso de lo premoderno a lo moderno, resultaba algo sumamente interesante de dilucidar. Sin embargo, al comenzar mi investigación me topé con varios problemas, evidentemente, casi todos referidos a la barrera de la distancia: falta de bibliografía adecuada, la dificultad del idioma y las traducciones, la falta de acceso a las obras y documentos, entre muchos otros. Cuestiones que en cierto momento, me hicieron desistir de esta empresa. Gracias al impulso de algunos amigos y colegas, retomé la investigación planteándomela como un ejercicio, una propuesta de lectura situada, que debía lidiar con, y, tal vez, dejar registro de gran parte de los inconvenientes mencionados.

Un punto importante, fue dilucidar cómo iba a ser entendida la ‘modernidad’ en el marco de la presente lectura. Esta discusión es la que se plantea en el primer capítulo y que ha generado una opción metodológica que considero importante aclarar. El término ‘modernidad’ no será definido como un concepto fuerte sino que se asumirá, siguiendo a Fredric Jameson, como una cuestión singular, es decir, como una particularidad de cada contexto en donde ésta se da cita. Por tanto, será asumida como ‘la narración de una situación de modernidad’. Siguiendo esta línea, un aspecto central del ‘caso japonés’, es el carácter transcrito de la modernidad, o sea, su evidente dependencia respecto de los parámetros y modelos occidentales para la puesta en marcha del proyecto moderno; así, el proceso de modernización en Japón podrá leerse como un proceso de transcripción de aquéllos parámetros. En este sentido, esta tesis quiere recuperar un problema que presenta cierta familiaridad con el contexto

Latinoamericano; y es por esto que, salvaguardando lo más posible la variable contextual, se hace viable la realización de algunas lecturas *desde acá*.

La referencia a autores latinoamericanos para abordar el caso japonés devela otros factores asociados: por una parte, las condiciones culturales de la modernización en Japón guardan ciertas similitudes con lo ocurrido en países de América Latina, lo cual nos abre, de alguna manera, a la posibilidad de traducir, sobre la base de nuestra experiencia, el mismo problema emplazado en un contexto distinto. Y por otra parte, denota la dificultad del acceso a fuentes bibliográficas específicas en nuestro país: la distancia y el inconveniente de la traducción, sugieren echar mano a nuestra propia producción crítica. Se demuestra, por ende, la dificultad de trabajar ciertos temas en este contexto particular.

Por otra parte, durante mis indagaciones, di con un importante texto que ha guiado la lectura historiográfica en torno a la disyuntiva inscripción-identidad que aquí se plantea. Es el catálogo de la curatoría que la crítica estadounidense Alexandra Munroe realizó para la muestra “Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky” del año 1994; muestra en la que se revisa la historia de los movimientos artísticos modernos y contemporáneos de Japón. En el catálogo participan una decena de especialistas e investigadores de Japón y Estados Unidos, cuyos escritos van elaborando una historia crítica del arte moderno japonés. Se incluye, además, en este texto, una gran recopilación documental a nivel de imágenes y textos.

La lectura de ese catálogo, gatilló la dilucidación de la problemática central de esta tesis, que tiene que ver con que, tras la apertura de Japón al Occidente en 1868, situación que dio paso a la modernización, el país asiático trató de ponerse a la par con Occidente, intentado, eso sí, conservar su particularidad. De este modo, la producción artística local (específicamente las artes visuales), tuvo como horizonte la inscripción internacional y el reconocimiento de Occidente, es decir, el posicionar ‘lo japonés’ en el discurso hegemónico. Sin embargo, frente a la inminente occidentalización de la cultura, quedó expuesto el conflicto identitario; las categorías sobre ‘lo local’ y ‘lo foráneo’ comenzaban a relativizar sus definidos límites, y ya nadie podía responder con certeza qué significaba ser japonés en este nuevo escenario de modernización.

Así, en el segundo capítulo se plantea una revisión histórica del proceso de modernización en las artes visuales japonesas, impulsado por ‘la apertura’. Esta lectura rescata ciertos momentos históricos donde la crisis de identidad se patentó en la producción artística y

en el discurso sobre el arte. Los distintos momentos artísticos que se trabajan en este capítulo: la pintura de finales del XIX y comienzos del XX, la aparición en escena del grupo Gutai tras la Guerra del Pacífico, son consideradas propuestas diferentes, de alcances variables, que sintomatizan el problema de la crisis de identidad provocada por un proceso de modernización que ha sido impulsado por el anhelo de inscripción.

Dentro de la escena post-Hirohito en la década de los '90, resuena el nombre de Takashi Murakami, un joven artista que ha logrado consumir el persistente anhelo de inscribir un 'arte japonés' en el contexto internacional, ganando renombre y atención crítica en Estados Unidos y Europa. En el tercer y cuarto capítulo, entonces, se analizan las operaciones artísticas y discursivas por las que Murakami ha logrado inscribirse y participar de la inscripción de otros artistas japoneses.

Murakami acuña el concepto *superflat*, para efectuar un diagnóstico de la cultura japonesa contemporánea (de Tokyo, específicamente). El artista aduce la fuerte presencia de un modo cultural japonés 'superplano', cuestión que lleva a reflexión en su producción y que instala críticamente en la escena artística local e internacional; Murakami retoma, así, la problemática inscripción-identidad abierta en el periodo de modernización.

La propuesta *superflat* es una apuesta recontextualizadora; en ella, el japonés observa los modos coloniales de la cultura de masas en Japón, básicamente, lo que ocurre con la subcultura *otaku*. Su producción relee, desde ese lugar, los factores estéticos e históricos locales, poniéndolos a dialogar productivamente con los recursos foráneos, fundamentalmente, los del Pop Art euroamericano. La tendencia de Murakami y sus coetáneos, de trabajar influenciados por la cultura Pop de Tokyo, ha llamado la atención de la crítica japonesa, la que, bajo el término 'Neo Pop japonés' o 'Tokyo Neo Pop', los ha catalogado como una importante y renovada escena artística contemporánea. De esto me encargo en el capítulo tercero.

En el cuarto capítulo, la noción *superflat* es analizada en su relación con la historia del proceso modernizador. Volviendo sobre uno de los aspectos más relevantes del término planteado por Murakami, el sinsentido, se examina cómo el artista productiviza lo que se ha asumido como 'los restos' o 'esfuerzos sin sentido' del proceso modernizador de las artes visuales en Japón. La continua formalización experimentada durante dicho proceso, es decir, la importación del modelo como una fórmula descontextualizada, ha vaciado de sentido a la cultura japonesa. Murakami atiende a esta realidad, la expone como la causa del caos y

sinsentido de una sociedad abocada al consumo (cuya figura sintomática es el *otaku*), pero también una de las principales razones del fracaso del arte moderno japonés. Fracaso cuyo sentido no ha sido revisado críticamente por la historia del arte nipona. Frente a esta situación, la teoría *superflat* demuestra que es posible encontrar ‘algo tras el vacío de lo plano’.

Para terminar, me gustaría aclarar que varios de los libros y textos utilizados en esta investigación, han sido traducidos del japonés al inglés, o han sido escritos directamente en inglés. Por lo que, un trabajo que también ha marcado el desarrollo de la tesis, ha sido el de la traducción de aquéllos escritos en lengua inglesa; cuestión que he efectuado por mis propios medios.

Finalmente, quiero agradecer a Ana María Risco, quien, a pesar de la gran distancia de este tema respecto de su trabajo y ámbito de investigación, accedió a dirigir la presente tesis. Sus aportes a la discusión de los temas y contenidos han sido cruciales (espero haberlos reflejado de la mejor manera en el texto), al igual que sus contribuciones metodológicas y editoriales. También quiero agradecer a las profesoras del Instituto de Estética, Paula Honorato, Claudia Lira, Natalia Jara, y en especial, a Lorena Amaro, por sus detenidas lecturas y siempre pertinentes críticas y comentarios. Por último, a mi familia, quienes han sabido tener sobrada paciencia.

1. MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN: EL CASO DE JAPÓN

Los conceptos de modernidad y modernización han sido ampliamente discutidos y analizados por las diferentes disciplinas de las humanidades en innumerables ocasiones, en diferentes contextos y bajo diversos núcleos problemáticos. Atendiendo a esta premisa es que la presente discusión se centrará en un aspecto fundamental que permitirá luego la apertura de otros temas, esto es, los dilemas que conlleva la modernidad como un paradigma que se transcribe desde un contexto a otro o, más exactamente, los problemas de un proceso de modernización de una sociedad no occidental que, para su cometido modernizador, toma como modelo y se apropia de los recursos y mecanismos que le presenta el Occidente.

Para desarrollar esta reflexión, se ha establecido un corpus de lectura que, aunque no exclusivamente, se asienta en el problema latinoamericano, por presentar éste cierto vínculo con lo ocurrido en la sociedad japonesa desde finales del siglo XIX, a saber, la puesta en marcha del proyecto modernizador a partir de un modelo hegemónico y por ende, de legitimidad universal. Al respecto, hay que decir que las problemáticas de la experiencia latinoamericana distan mucho de las japonesas, no obstante, propiciar un enfoque *desde acá*, y salvaguardando el inconveniente de la variable contextual, podría resultar sumamente enriquecedor sobre todo considerando la profundidad con la que se ha llevado a cabo esta discusión en, y en torno a, América Latina. De esta manera, además, se marca el lugar en donde se origina la presente narración.

Atendiendo a esta gran profusión literaria sobre el tema de la modernidad (la modernización y el modernismo), debería ser pertinente revisar algunas de ellas, recoger las más atinentes a este problema, y aventurar una actualizada definición del término. Tal vez hablar de su genealogía, de términos en relación, de un bagaje conceptual que atiende a las distintas esferas de la vida: la social, política, económica, y sobre todo, la cultural. Sin embargo, se ha optado por otra solución metodológica, esto es, asumir la modernidad como una categoría narrativa, tal como lo plantea Fredric Jameson. Pero vamos por partes.

Antes que nada, y a modo de planteamiento preliminar, hay que dejar en claro que para poder hablar de modernidad en cualquier contexto, ésta debe entenderse, siguiendo a Jameson, como una cuestión 'singular'. Para el teórico estadounidense, "la modernidad no es un concepto, ni filosófico ni de ningún otro tipo, sino una categoría narrativa" (44), por lo que, en este sentido, no existiría algo así como *la* modernidad, sino más bien sociedades (y culturas)

que en sus respectivos contextos se han relacionado con, o han entendido en su particularidad ‘lo moderno’. Por lo que, como se desprende, “solo pueden contarse las situaciones de la modernidad” (ibíd. 56).

Jameson amplía la reflexión a otros términos en relación:

¿Por qué no postular sencillamente la modernidad como la nueva situación histórica, la modernización como el proceso por el cual llegamos a ella y el modernismo como una respuesta tanto a esa situación como a este proceso, una respuesta que puede ser estética y filosófico-ideológica (...)? Me parece una buena idea; por desdicha, es nuestra idea y no la de las diversas tradiciones nacionales (ibíd. 89).

De este modo, podría sobreentenderse que cada contexto genera sus propios parámetros o asume una posición respecto de los términos de la modernidad, la modernización y el modernismo, puesto que intenta responder desde su particularidad a las implicancias que cada uno de ellos suscita. En lo que aquí respecta, esta escritura tratará de dilucidar la manera en que la sociedad japonesa comprendió, a través de categorizaciones culturales, el estatuto de ‘lo moderno’ y lo tradujo a su contexto. En el marco de esta traducción, es específicamente el ámbito de las artes visuales lo que aquí adquiere interés, o lo que podría denominarse ‘el proceso de modernización de las artes visuales en Japón’.

Pero la modernidad y modernización también tienen algo así como una tradición que abre la posibilidad de rastrear algunos indicadores que se dan cita en diferentes lugares y tiempos. Estos indicadores actúan como marcos de entendimiento necesarios, desde los cuales se puede configurar la singularidad (o el desmarque) de los ‘casos’ de la modernidad. Dos son las nociones, abordadas por Jameson, que quisiera retomar acá para leer el caso de Japón; por un lado, la noción de periodización y por otra, la de innovación o el valor de ‘lo nuevo’.

La modernidad como categoría narrativa

Con periodización fundamentalmente se asumirá que ‘la modernidad’ tiene una marca en el tiempo, es decir, ésta “implica la fijación de una fecha y la postulación de un comienzo” (ibíd. 37). Aquello genera el efecto de ruptura, la superación de un pasado que debe ser radicalmente diferente del presente y ante todo, del futuro; y es la lógica narrativa la que puede sustentar esta idea porque es realmente en los marcos inscriptivos (en la escritura de la historia) donde finalmente se concreta y legitima la periodización.

En Japón pueden encontrarse, entonces, a modo general, dos momentos relevantes en los que se producen inflexiones históricas con respecto a la modernidad: la primera, el año 1868 y la segunda, el año 1945. Aquélla, como la fecha que marca un ‘inicio’ y la otra, un ‘reinicio’¹ en la puesta en marcha de políticas modernizadoras en diferentes sistemas o esferas de potencial desarrollo del país asiático. Ahora bien, en lo referente al ámbito cultural y en específico, al de las artes visuales, estas señas históricas actúan como parámetros generales, dentro de los cuales pueden establecerse periodos (inicios, rupturas) particulares o ‘subperiodos’.

Como se mencionó, la periodización es una cuestión narrativa, y para los efectos de la presente investigación, ésta resultará un rasgo operativo que permitirá reflexionar historiográficamente sobre el tema en cuestión, es decir, realizar una lectura para esclarecer el papel que ciertos hechos podrían tener dentro de un eje de comprensión del proceso modernizador de las artes visuales en Japón; ese eje dice relación con las dinámicas inscripción-identidad que se manifiestan en el ámbito cultural japonés a partir de la Restauración Meiji en 1868. Lo que se entiende como una ruptura a ojos de los modernizadores, ese deseo de cambio rotundo, de marcar la diferenciación con el pasado, no es más que una ficción que se productiviza en el propio discurso de la modernidad, la idea, entonces, es revisar ciertas inscripciones para reorganizarlas significativamente. De este modo, al operar con puntos de inflexión establecidos en discursos históricos (por ejemplo, al decir ‘por primera vez’) y por tanto, con estructuras temporales denominadas ‘periodos’, por una parte, se definirán cambios y en ese sentido ciertas rupturas temporales, no obstante, por otro lado, esos cambios serán asumidos también como continuidades. Cada ‘inicio’ es más precisamente, y utilizando la terminología del historiador Bernardo Subercaseaux para el caso chileno², una fecha bisagra, es decir, un punto en que se rearticula el pasado en el presente, sin generar un corte, sino el paso decisivo a situaciones que ya se venían enunciando.

Para determinar si una sociedad ha ingresado en la dinámica de la modernidad, es decir, para estar en condiciones de avalar que el cambio desde los sistemas y códigos sociales premodernos a los modernos se produce efectivamente, es necesario, al interior de la narrativa

¹ La idea de que, tras el fin de la Guerra, Japón, debía empezar todo de cero, en clara analogía a los efectos destructivos de la bomba atómica, se impuso socialmente bajo la terminología de la *tabula rasa*.

² El autor define el periodo 1890-1900 en Chile como una época en que se articulan cambios que serán fundamentales para el tránsito desde un sistema de códigos premodernos a otro de corte moderno. (17).

de la modernización, establecer indicadores que hablan de lo moderno en contraposición a un pasado no moderno; pero esos indicadores son, como plantea Jameson, “meros pretextos para la operación de reescritura y la generación del efecto de (...) convicción apropiado para el registro de un cambio de paradigma” (40-41).

Por ejemplo, uno de los indicadores claves por los que se ha identificado un cambio que denota la modernización en el ámbito cultural en Japón, es la conformación y consolidación de un sistema del arte, cuestión completamente inexistente hasta antes de la Restauración. Así, durante la última década del siglo XIX será posible observar la fundación de una institucionalidad en lo que respecta, por un lado, al estatuto del artista y de la obra, y también, a la apertura de museos y escuelas de arte; además puede constatarse, desde finales del siglo XIX y principios del XX, la conformación de aparatos de circulación y difusión (revistas, diarios, periódicos), de un incipiente circuito de críticos e intelectuales, la formación de un público del arte, la apertura de espacios culturales (cafés, galerías, talleres), la promulgación de políticas culturales, un pequeño mercado del arte, entre otros. Todos factores que serán desarrollados en su especificidad con el transcurso de los años.

Durante la década de '20 se consideró que los habitantes de las grandes ciudades no sólo consumían imágenes de la vida moderna (importadas desde el Occidente), sino que además tenían la posibilidad de participar de ella (Clark y Tipton 11). Los cambios en la ciudad y específicamente, la aparición de los cafés, contribuyeron de cierta manera a generar un escenario, un teatro donde la modernidad se desarrollaba performativamente (Tipton 123) y donde el sujeto moderno podía autoafirmarse como tal. Ahora bien, en los años '30 se producirá una importante inflexión en el transcurso de los hechos. Por una parte, los Estados Unidos entrarán a ser con fuerza el modelo y parámetro de la modernidad para el Japón: jazz, cine, rapidez y, a modo general, los productos de consumo estadounidenses (ibíd. 125) vendrán a ocupar el sitio que años antes tenía la cultura Europea. Pero por otra parte, durante esta década, los propios japoneses comenzarán a autoperibirse como ‘modernos’ (op. cit 13); al parecer los avances militares y tecnológicos se presentarán como un indicador que permitirá hacer consciente la propia modernidad (ibíd.). Los avances militares fueron, sobre todo, asumidos por la sociedad japonesa como el indicador que demostraba que el país podía alcanzar el estatuto ‘moderno’, por medio de este tipo de progresos, Japón se autoconvencía de poseer algo así como un linaje o pedigrí ‘paramoderno’, una aptitud que lo predisponía a la

modernidad (Wilson 170). La fijación con este tema, que era el certificado para avalar la capacidad del país de ser potencialmente moderno no sólo a nivel militar y tecnológico sino en todas las áreas, decayó en un imperialismo que, a ojos de los propios japoneses, los arrojó a foja cero. Tras el final de la Guerra en 1945, Japón fue política, cultural y económicamente ocupado por los Estados Unidos, comenzando de esta manera su etapa de recuperación y replanteándose nuevamente, y en todos los ámbitos, los términos de la modernidad.

El valor de lo nuevo detona 'la pérdida'

Ahora, respecto del 'valor de lo nuevo' Jameson apunta: "nos referimos a la conocida dinámica denominada innovación, perpetuada (...) en el supremo valor de lo Nuevo que parece presidir cualquier modernismo específico o local merecedor del pan que come" (107). En Japón, lo nuevo pasó a ser sinónimo de 'lo novedoso', casi cualquier cosa que 'trajeran' los occidentales y fuera desconocido en Japón, era considerado algo nuevo. La perspectiva lineal, el claroscuro, el desnudo como tema, los salones, los museos, los cafés, la corbata y el traje para ir a trabajar, eran, en cierto sentido, asumidos bajo el estatuto de la novedad. Pero la novedad, tal como plantea el propio Jameson, de alguna manera empieza a significar más un disgusto con lo pasado de moda y lo convencional que un afán de exploración y búsqueda creativa de lo inexplorado (111). Esto, porque la pretensión de 'lo nuevo' como algo absoluto comienza a contradecirse con, y desgastarse en la repetición consecutiva del gesto innovador (ibíd. 110), lo hace perder su originalidad (aunque no siempre su encanto en tanto 'gesto'), por lo que la atención termina centrándose más que en el acto mismo de innovar, en la detección de lo anticuado y su descarte a tiempo.

Para las autoridades que rigieron el país durante los primeros años de la Restauración Meiji, la importación de la tendencia moderna respecto del gusto por lo nuevo implicó la existencia de "algo" que debía quedar atrás, y aquel papel hubo de asumirlo, evidentemente, la tradición. El mismo Emperador Meiji llamó a "dejar atrás las viejas costumbres del pasado" y a concentrarse en los desafíos que acarrearía modernizar el país. Durante estos años, ser moderno significó, en muchos sentidos, asimilarse lo más posible a los modos occidentales. Sin embargo, los cambios parecían efectuarse, más que nada, a nivel formal y de manera dispar en las distintas capas sociales y en las diferentes esferas de potencial desarrollo del país. Quedó en

evidencia que, y siguiendo el comentario del teórico cultural Daryush Shayegan³, “mientras las cosas cambiaban externamente, las proyecciones seguían operando según los antiguos sistemas de representación” (12-13).

Lo anterior hizo patente la coexistencia en el sistema cultural de códigos de sentido premodernos (tradicionales) con códigos de corte moderno (Castillo 15-16). Los primeros, generalmente ligados al mundo privado o utilizados como un sustento de lo formal desde donde se imprimía particularidad al proceso (hacerlo al modo ‘japonés’), y los segundos, administrados para asegurar el ingreso, la inscripción del país al proyecto universal de lo moderno. Dentro de un estado general de oscilación entre uno y otro sistema (el tradicional, que en muchos casos se intentaba reprimir pero que salía a la luz por ocupar un sitio fundamental en el imaginario cultural de la sociedad japonesa, y el occidental, que traía consigo la anhelada modernización, pero cuyo despliegue era obstaculizado por la presencia del primero), se dieron cita diversas maneras de entender la modernidad y la modernización en Japón. Siguiendo esta reflexión, dentro de la singularidad del caso de Japón frente al tema de la modernidad, puede constatarse la existencia de ‘submodernizaciones’ o propuestas y posturas particulares, que en distintos ámbitos intentaban resolver las problemáticas del singular proyecto moderno. John Clark afirma que “modernización no significó lo mismo para todos los japoneses”⁴, pues la vida moderna ofrecía distintas alternativas y modelos (8). Responder a la pregunta ¿qué significaba ser moderno en Japón? generó, según el autor, un variado rango de respuestas de parte de políticos, artistas, intelectuales, autoridades, entre otros. También resultó evidente que los sectores acomodados ingresaran a la vida moderna con mayor privilegio que los sectores más desfavorecidos.

Las posturas más concluyentes que veían lo tradicional como aquello anclado en el pasado y por tanto, como algo que había que superar, tuvieron una importante aceptación sobre todo en los primeros años de la Restauración. Esta política (que hacía coincidir tradición con lo anticuado y lo occidental con lo nuevo), bastante marcada en el ámbito cultural y en el del arte específicamente, sienta las bases de una problemática que se extenderá en el tiempo y que acarreará situaciones críticas importantes. Desde esta perspectiva, transcribir la modernidad a partir del canon significaba la reducción de lo doméstico a su mínima expresión, lo que trajo

³ Quien trabaja el caso de modernización cultural en Irán.

⁴ La traducción es mía.

consigo la pérdida de validez de los sistemas de representación premodernos para la conformación del discurso sobre la propia identidad. La estrategia que se utilizó para efectuar la transcripción durante estos años radicó básicamente en la emulación de los patrones extranjeros como manera de acortar el tiempo de diferimento con Occidente. El resultado era irreversible, parecía que la tradición no era más que un elemento decorativo, un dato entre otros tantos; lo dramático, entonces, no fue que en el horizonte temporal se vislumbrara una efectiva desaparición de la tradición, sino más bien que se constataba su continuo y radical vaciamiento.

En general, para el pensamiento japonés tradicional cada cosa, cada actividad, cada palabra tenía un significado, un sentido desde el cual se sustentaba la formalidad. Incluso lo que parecía básico o elemental estaba fundamentado en una reflexión profunda, todas las cosas parecían tener una explicación en la que el intelecto tomaba una parte, pero donde lo más relevante era la comprensión de lo trascendente, entendido como aquello que vincula las distintas aristas de la vida humana, otorgándoles sentido y coherencia. La forma jamás se presentaba como un fin en sí misma, sino tan solo como un medio para alcanzar este objetivo más elevado.

Dentro de las posturas oscilantes generadas por la gran relevancia otorgada al valor de lo nuevo, que a la vez marcó la división entre lo nuevo y lo viejo en la cultura japonesa, puede encontrarse una que reivindica el lugar de lo tradicional (asumido como 'lo japonés') para el proceso modernizador. La consigna "conocimiento occidental, espíritu japonés" fue impulsada por las autoridades niponas a finales del siglo XIX para dotar de significado a la técnica importada.⁵ No obstante, se produjo un cortocircuito o una falla a la hora de materializar la consigna, primero, porque no se comprendía que la tradición ya no correspondía ni coincidía con 'lo japonés' y luego, porque lo tradicional había sido vaciado al ser utilizado para un fin que resultaba tan formal como el conocimiento transpuesto.

⁵ Daryush Shayegan observa al respecto: "...la solución más sencilla (...) para la mayor parte de los (...) pueblos de Oriente consistirá en establecer una distinción entre la técnica y la metafísica que la sustenta: aceptar una por su utilidad y eficacia y rechazar la otra porque es funesta y contraria a la tradición ancestral" (28).

Las posturas reivindicacionistas: el reforzamiento de la alteridad

En la década de 1880 se generalizó la convicción de que la cultura tradicional debía ser rescatada y reposicionada en el contexto moderno, lo cual representaba de una parte, algo sumamente necesario pero por otra, un gran desafío a la hora de materializar el cometido. Las posturas autoafirmativas dieron como resultado una serie de discursos culturales donde ‘lo japonés’ quedaba sublimado y en un sitio privilegiado, no obstante, estas posturas reivindicacionistas se construían siempre en relación con ‘lo occidental’, estaban sujetos al imaginario y a las representaciones que efectuaban los japoneses respecto de éste.

Ejemplos de lo anterior pueden observarse en textos como “El libro del Té” (1906) de Okakura Kakuzo y “Elogio de la sombra” (1933) de Junichiro Tanizaki, los que han tenido una difusión importante alrededor del mundo siendo traducidos a diferentes idiomas en distintos contextos. Por una parte, estos ensayos pueden introducir al lector no-japonés en ciertos temas de la cultura tradicional nipona, aportándole información y conocimiento sobre aspectos desconocidos de ésta, y ayudándole a comprender sus modos y fundamentos. Eso en una primera lectura, pero en una lectura de segundo orden, pueden vislumbrarse los aspectos más ideológicos de los argumentos desarrollados en estos textos. Por una parte, Tanizaki acusa la degradación de la estética japonesa a manos de la influencia occidental, asume que los preceptos estéticos occidentales irrumpieron en el desenvolvimiento natural de la estética y el arte japoneses. Comenta, además, que Japón podría haber alcanzado algo así como una modernidad sin contar con Occidente, y en este sentido, las cosas se habrían planificado en concordancia con el pensamiento y modos de ser nipones y no como una acomodación de las costumbres tradicionales a los cánones foráneos: “Occidente ha seguido su vía natural para llegar a su situación actual; pero nosotros, colocados ante una civilización más avanzada, no hemos tenido más remedio que introducirla en nuestras vidas y, de rechazo, nos hemos visto obligados a bifurcarnos en una dirección diferente a la que seguíamos desde hace milenios” (24-25). Pero ante todo Tanizaki ve la estética japonesa como la principal afectada por las políticas de occidentalización cultural en Japón, y es ahí donde radica su postura comparativista, que tiene como finalidad la valoración de lo propio en tanto antípoda de lo ajeno:

Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel, que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de

esta manera. Nosotros también utilizamos hervidores, copas, frascos de plata, pero no se nos ocurre pulirlo como hacen ellos. Al contrario, nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo (28).

Por su parte, Okakura, quien formó parte importante del primer movimiento reivindicacionista junto a Ernest Fenollosa a fines del siglo XIX, argumenta en su libro sobre el té que existe una relación de desigualdad entre Japón y Occidente: mientras que los primeros se han esforzado por comprender a los segundos, no ha sucedido lo mismo a la inversa. Para el intelectual, las actitudes de emulación occidental que adoptaron los japoneses son ante todo despreciables, salvo por un rasgo que utilizará para establecer el contrapunto: “[ellas demuestran] nuestro deseo ardiente de acercarnos a Occidente”, aunque, “por desgracia, la actitud occidental es poco favorable a la comprensión del Oriente” (16).

Al igual que Tanizaki, Okakura cae en la estrategia comparativista, por ejemplo, al condenar la actitud colonialista occidental y sustentar, por medio de dicha condena, la valoración de la cultura japonesa como parte de un paradigma cultural oriental, ajeno y sobre todo, opuesto a ese modo expansionista: “vosotros habéis ganado en expansión, al precio de la ausencia de toda tranquilidad: nosotros hemos creado una armonía sin fuerza contra un ataque. ¿Lo creeríais? ¡El Oriente, en ciertos aspectos, vale más que el Occidente!” (17). Esta ironía, en un discurso que interpela al sujeto occidental⁶, se volverá un enorme contrasentido cuando, años más tarde, Japón tome partido en la misma lógica expansionista que critica e invada a sus vecinos en Asia, aunque por el momento eso no es tema a tratar acá. Hay que hacer el alcance, eso sí, respecto del hecho que, a diferencia de Tanizaki, Okakura es bastante crítico de las actitudes pasivas en las que incurren los reivindicadores de la tradición, quienes se limitan, al igual que los occidentalistas, a imitar a los maestros en vez de revitalizar su legado.

El tipo de discurso autoafirmativo que puede apreciarse en los textos de Tanizaki y Okakura, donde, como comenta Daryush Shayegan desde su posición como oriental, “la satanización del otro es la autoglorificación de uno mismo” (149), y en los cuales “la crítica del

⁶ Muchos de estos textos se escribían con el objetivo de que los occidentales pudieran comprender mejor a los japoneses (orientales) por medio de las explicaciones que los mismos nipones pudieran dar a sus códigos culturales. Se intentaba acabar de una vez con los malos entendidos de la siempre errada aproximación de los occidentales a la cultura oriental. Al respecto, Okakura comenta al inicio de su libro del té: “¿Cuándo comprenderá el Occidente al Oriente, o cuándo intentará comprenderlo? Nosotros, los asiáticos, nos asombramos a veces ante el tejido de hechos e invenciones en que nos vemos envueltos. Unas veces se nos pinta alimentándonos de perfume del loto; otras de ratas y cucarachas. No hay en nosotros más que fanatismo impotente o sensualidad abyecta” (14).

otro aumenta nuestro propio valor...” (ibíd. 150), encuentra su antecedente en los primeros ensayos de los intelectuales japoneses de finales del XIX, quienes motivados por la sensación de pérdida experimentada frente al influjo occidental, se empeñarán en descubrir qué resguarda a la cultura japonesa de ser absorbida completamente por el modelo hegemónico. Uno de esos intelectuales fue Shigetaka Shiga, quien escribió “Ensayo sobre el paisaje japonés” en 1894, y cuyo trabajo crítico se centró en determinar cuáles eran los rasgos distintivos con los cuales definir una ‘esencia japonesa’, que ayudaran a preservar un carácter nacional de la cultura en Japón (Nishi 127).

Esta lógica nacionalista, construida a partir del posicionamiento del paisaje (y su belleza característica) como un factor central de la distinción, se dio en varios lugares donde la modernización fue transcrita a partir del modelo occidental. En ellas, fue elemento común que el conocimiento del canon, en diversos ámbitos, no obstruyera sino más bien posibilitara, o incluso se convirtiera en una “necesaria condición para el redescubrimiento de los valores locales”⁷ (ibíd. 130). En este proceso dialéctico de conformación de una identidad nacional⁸, el discurso estético adquiere un lugar preponderante porque dota de valores nobles, como la belleza (y afines), a elementos efectivamente propios, que no se ven replicados en ningún otro lugar (como el paisaje). El discurso estético se vuelve una herramienta del discurso de afirmación nacionalista, que está motivado por la necesidad de proteger un pasado que, no cabe duda, se pierde para siempre ante la (aceptada) occidentalización cultural. Y como señala Kinya Nishi, tal ‘complicidad’ de la lógica occidental en crear un discurso estético basado en el sentido japonés de la belleza, hace que ese discurso no sea más “que una ilusión ideológica”⁹ (ibíd.).

Beatriz Sarlo, por su parte, hace un diagnóstico de una situación similar experimentada durante las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires y concluye:

... [la] configuración ideológico-cultural (...) articula reacciones y experiencias de cambio: nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable. La

⁷ La traducción es mía.

⁸ La estrategia identitario-nacionalista, basada en la confrontación Oriente-Occidente se utilizó con mucho vigor durante la Guerra del Pacífico para exaltar el sentimiento patrio: “En (...) la sociedad japonesa se encuentra un marcado interés por el desarrollo de lo que se llama *seishin*, “espíritu”. El concepto de “espíritu japonés” fue ampliamente utilizado durante la Guerra del Pacífico por los propagandistas, que afirmaban su seguro triunfo sobre el grosero materialismo occidental” (Vidal y Lopis 122).

⁹ La traducción es mía.

idealización organiza estas reacciones; se idealiza un orden pasado al que se atribuye los rasgos de una sociedad más integrada, orgánica... (31-32)

Para el caso japonés, la idealización de lo propio (el pasado), en el proceso de reemplazo de lo antiguo por lo nuevo, tramado en los discursos estéticos de los intelectuales japoneses, no hace sino patentar el “conflicto con los valores que rigen el orden presente” (ibíd. 32).¹⁰ Las tensiones valóricas están gatilladas en este contexto cultural por la dinámica aceptación-rechazo frente a lo occidental, lo que a su vez proviene de otro problema mayor: el deseo de ubicarse a la par con Occidente pero manteniendo la distinción respecto de éste, es decir, inscribirse internacionalmente sin perder la identidad. De algún modo, esto colaboró en la polarización de los dos sistemas simbólicos de representación coexistentes en la cultura japonesa, cuya puesta en diálogo se hacía, por eso mismo, muy dificultosa. Frente a este obstáculo, los japoneses atribuyeron gran parte de la responsabilidad a la incapacidad del sujeto occidental (asumida más bien como desinterés o como un interés mediado por el dividendo) de comprender realmente los códigos culturales de las sociedades y pueblos orientales. El interés occidental traducirá el conocimiento oriental como una cifra, vaciándolo a la vez de su significado original y utilizándolo para su propio beneficio: al integrar los conocimientos que provienen fuera de sus límites como cuestiones formales para reforzar sus propias ideas, Occidente rechaza toda posibilidad de valorar al ‘otro’ como un igual, recalando ante todo su papel central y hegemónico en la administración y validación del conocimiento.

El ‘silencio’ del Orientalismo

La actitud utilitaria de Occidente respecto de Oriente (y de las sociedades no occidentales) ha suscitado por parte de los asiáticos, como bien se sabe, una dura recriminación. Pero no sólo respecto de esta política utilitaria, en realidad la mayoría de los

¹⁰ En lo referente al proceso de industrialización en Japón, puede observarse la tensión valórica (en torno a un concepto fundamental para el pensamiento tradicional japonés, la armonía) que produjo a finales del siglo XIX la pauperización de las condiciones de vida de los trabajadores, quienes, frente a las desigualdades y la miseria, se organizaron para efectuar huelgas y paralizaciones que desafiaron a las autoridades. Comentan Vidal y Lopis: “El hambre no entendía de armonía, la tensión llegó al máximo y los gobernantes tuvieron que empezar a aceptar que algo comenzaba a suceder fuera de la tradición. La armonía puede ser válida cuando el grupo protege al individuo, cuando las desigualdades crecen hasta la miseria se convierte en una palabra vacía” (74).

vínculos que establecían los occidentales con Oriente fueron analizados, en su momento, en una serie de discursos críticos cuya figura más influyente fue el teórico palestino Edward Said. Para Said, el problema se centraba en la manera en que Occidente (Europa en su caso) se relacionaba con el mundo no occidental, o sea, en el tipo de vínculo que éste había normalizado desde el siglo XVIII en adelante para relacionarse con ‘lo otro’. A grandes rasgos, el trabajo de este teórico intenta demostrar cómo la intelectualidad europea creó un sistema discursivo en torno a Oriente, fundamentado en las ciencias sociales y las humanidades, en cuyo despliegue quedaba expuesto el vínculo de poder que el Occidente ejercía sobre Oriente. A esa ‘tradición’ discursiva la llamó “orientalismo”.

Para Said, el orientalismo “se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (21). En esta dinámica, explica Said, el discurso orientalista cuenta con tal nivel de coherencia interna que prescinde de cuestionar la correspondencia entre sus ideas sobre lo que es Oriente y un “Oriente real” (25). Por esto mismo, puede afirmarse que el orientalismo se fundamenta en representaciones verosímiles, las que, para alcanzar su cometido, se apoyan en la materialidad que pueden otorgarle las “instituciones, tradiciones, convenciones y códigos de inteligibilidad” (46). Así, según el autor, “que el orientalismo tenga sentido es una cuestión que depende más de Occidente que de Oriente” (ibíd.), pues es aquél el que sustenta todo el aparataje por medio del cual la mecánica orientalista persevera y se (auto)valida.

El orientalismo entendido como un conjunto de representaciones sobre el Oriente (que se hacen pasar por “el Oriente”), no pueden sino ser efectuadas desde un afuera, pero no por cualquiera, sino por uno que logre imponer su ideología. De esta manera, orientalismo es para Said, un signo de poder (27), un discurso que sólo puede ser dicho por quien ocupa un lugar hegemónico. El europeo devela en su pensamiento orientalista una identidad que se siente superior a otras culturas no occidentales; y en esa línea, la investigación tras “Orientalismo” “pretende demostrar cómo la cultura europea adquirió fuerza e identidad al ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma” (22).

Si bien es innegable que los argumentos del teórico palestino significan un gran aporte para las teorías postcoloniales, demostrando la persistencia de la herencia colonial en las representaciones sobre la alteridad que elaboran los sistemas expertos, fundamentalmente las ciencias sociales (Castro-Gómez 176), quisiera adherirme a los argumentos de Santiago Castro-Gómez y Walter Dignolo, quienes ven en *Orientalismo* una innegable continuidad respecto del gesto colonialista que allí se critica (ibíd. 188). Ambos teóricos sospechan del papel de víctima que Oriente (tanto como América Latina) ha adoptado frente al influjo colonialista Occidental; para Castro-Gómez, desde esta posición “las críticas tercermundistas al colonialismo (...) reproducían la gramática hegemónica de la modernidad en los países colonizados” (172).

El gran sesgo de autocomprenderse como el factor pasivo en la relación centro/periferia, dominador/dominado ha avalado un “occidentalismo” que en gran medida guarda relación con ciertos prejuicios que cruzan el “orientalismo”, esto es, la representación de un ‘otro’ cuya construcción está mediada por el interés¹¹. Para Dignolo, Occidente se constituye como mismidad, situación en la que hace participar a América Latina como su extensión y no como alteridad; mientras que África y Asia sí fueron posicionados como su diferencia u otredad. De esta manera, comenta Dignolo, el orientalismo, o el Oriente como “una de las imágenes más recurrentes de la alteridad europea después del siglo XVIII” (ibíd. 121), marcaría una distinción respecto de un algo, que debe necesariamente estar constituido para que la distinción pueda efectuarse. Así el crítico argentino afirma categóricamente: “...no tengo intención de reproducir el enorme silencio que Said refuerza: sin occidentalismo no hay orientalismo...” (120), o dicho de otra manera: “no puede existir un Oriente, como alteridad, sin Occidente como mismidad”, por lo que el “occidentalismo” es la condición de posibilidad del “orientalismo” (113).

El orientalismo y el occidentalismo son ‘dichos’, reforzados y legitimados tanto por Oriente como por Occidente. En los discursos donde Oriente se victimiza y constituye su afirmación negando al otro (Shayegan 150), se reafirma el “occidentalismo” y éste no hace más que dar la razón a Occidente, es decir, se limita a validar su posición hegemónica. Al respecto

¹¹ Ambas ideologías se encuentran y, pese a que en apariencia se contraponen, al final y al cabo, terminan reforzándose.

reflexiona Shayegan: “nuestra mirada está *mutilada*: se muestra crítica con respecto a Occidente, pero ciega con respecto a nosotros mismos” (ibíd.).

En esta posición sesgada, el Oriente refuerza (legítima) las representaciones que Occidente hace de sí mismo y de las representaciones orientalistas. Bajo esta línea, y parafraseando a Castro-Gómez en su concepción del “latinoamericanismo”: orientalismo es también el conjunto de narrativas que, dichas por los propios orientales en general y japoneses en particular, han querido responder al ‘quiénes somos’ (198). El conflicto identitario que acarrea la modernización tiene que ver con la búsqueda de los códigos más pertinentes para responder a la pregunta por la identidad (‘lo japonés’): cómo administrar los recursos locales (sin anclarse en el pasado premoderno) y foráneos (atendiendo al nuevo escenario pero sin perder el vínculo con lo propio) para construir una representación del Japón moderno.

Por su parte, la sociedad japonesa se empeñó en que Occidente valorara a Japón como una diferencia que podía ubicarse a la par con él. Pero para concretar aquello, primero había que hacerse entender, de manera que ciertas narraciones identitarias estuvieron, entonces, mediadas por esa condición. El crítico literario Naoki Sakai explica la relación entre occidentalización y orientalismo en la construcción de una identidad para la cultura japonesa moderna, orientada al entendimiento del sujeto occidental. Sakai explica cómo el deseo japonés de ubicarse a la par con Occidente, de poseer iguales facultades mediante un proceso mimético, posicionó a Japón en una relación de jerarquía con Occidente, atravesada por una innegable sensación de ‘pérdida de lo propio’ (Yoshitake 116). A mi juicio, esta pérdida se hace evidente en la medida en que se constata la internalización por parte de los japoneses, de las percepciones orientalistas foráneas, lo que se produce en dos niveles: en una primera instancia, como un mecanismo eficaz para ‘vender’ Japón a Occidente y asegurar su atención (es decir, Japón como lo exótico), y en un segundo momento, como afirmación nacional de una diferencia respecto de Occidente que, no obstante, busca validarse en contraposición a él, y por tanto, reproduce sus patrones orientalistas. Estas instancias muestran que el afán de inscripción japonés conlleva un irreversible proceso de reificación de lo propio (donde lo tradicional ya no puede cargarse del mismo significado que tenía para la cultura premoderna), al que se ha accedido, en gran medida, voluntariamente.

Sakai hace ver la paradoja al interior del proceso de modernización japonés, en el cual lo occidental es la medida y posibilidad de progreso (intelectual, apunta específicamente

Sakai), pero es también el parámetro de distanciamiento y diferencia por el que Japón puede afirmarse como particularidad. En este sentido, dice el crítico, Japón se autoafirma culturalmente a través y en contra de Occidente. La identidad japonesa ha sido posicionada en términos Occidentales, lo que reafirma por un lado, la centralidad y hegemonía de éste y por otro, la condición de subalternidad de Japón (ibíd. 117), la cual, bien administrada, podría posicionar la particularidad de ‘lo japonés’ como diferencia activa frente al discurso homogenizador.

Modernización como transcripción

Japón no se ha resistido a la occidentalización en el sentido que, en buena parte de su historia, ha asumido la modernidad en tanto modelo externo al que plegarse para ingresar y ser parte de un proyecto moderno de carácter universal. Comenta Hiroshi Nara: “como otros países, Japón tuvo que encontrar maneras de adaptarse a la modernización, hacerle un lugar legítimo en sus marcos nativos, articularlos dentro de estructuras familiares, y hacerlo todo rápidamente”¹² (2). Nara expone dos importantes aristas del problema de la modernización en el país asiático, sobre todo durante las primeras décadas: el de la transcripción y el del tiempo. El autor señala los desafíos a los que se enfrentó la sociedad japonesa al ‘adaptar’ el modelo de la modernidad a las condiciones locales, pero remarca que esa tarea conlleva una variable que no está contemplada en dicho modelo: había que hacerlo *todo ‘rápido’*. Esta variable temporal legitimará propuestas de emulación y apego al canon como el recurso más eficaz para ‘alcanzar’ a Occidente lo antes posible; acarreado, como se verá, grandes problemas en el ámbito cultural.¹³

De ese modo, entonces, puede afirmarse que para este contexto particular, el Japón de finales de siglo XIX y principios del XX, “la modernización representa la transferencia y/o instalación de una tecnología (...) ya desarrollada: su réplica y no su invención” (Jameson 143). Esta transferencia o transcripción puede moverse en un registro amplio entre la

¹² La traducción es mía.

¹³ Ante este panorama, el propio autor indica: “en este proceso, muchos japoneses estaban de acuerdo con los beneficios de adoptar una tecnología moderna, y con la modernización en general, pero no todo el mundo estaba seguro respecto de la occidentalización de Japón” (3). (La traducción es mía). Las problemáticas en torno a la occidentalización, abrirán grandes disputas entre los intelectuales y autoridades de la época.

emulación, en el nivel más pasivo, y la apropiación o relectura, en el nivel más activo de traducción de patrones ajenos a las necesidades y condiciones locales.¹⁴

Ahora, frente al problema temporal impreso en este proceso, cabe señalar que, y siguiendo lo planteado por el filósofo Pablo Oyarzún para la producción artística en un contexto de transferencia del modelo occidental¹⁵, lo moderno se (auto)definirá en referencia al “estado contemporáneo del sistema internacional a cuyo nivel se instala y, por lo tanto, siempre respecto de una “modernidad” *dada*” (194). El ajuste al patrón internacional como la estrategia para la modernización imprimirá en ésta “el aspecto de la puesta al día” (ibíd.). Bajo este panorama, resulta insostenible una narración de la modernidad (de las artes visuales en este caso) que atienda a una supuesta “evolución interna de las formas” (ibíd. 195), por el contrario, quedará expuesto en el propio relato, conducido por un mayor o menor grado de conciencia, su condición como heredera de las operaciones de transcripción y por ende, de los modelos foráneos importados. De este modo, la concepción de ‘puesta al día’ desencadena la evidencia del diferimento, ninguna propuesta modernizadora bajo este cometido “está al día de lo que declara o en el lugar que se anuncia” (ibíd. 196), y aquello se graba como una marca particular no sólo en los productos artísticos, sino en los productos culturales a modo general: ensayos, textos críticos, narraciones históricas, entre otros. Una producción que nunca supera el estado de modernización, pues en su anhelo de actualidad realiza una transferencia cuyo resultado evidencia la condición de su atraso.

Transcribir significa una lectura (mediada o no) del modelo, una lectura que puede ser productiva pese a que no se realiza en su contexto de origen, o que corre el riesgo de ser un mero “malentendido”, es decir, algo absolutamente infértil (pues también los malentendidos pueden resultar fructíferos). Así, en los contextos de modernización diferida o a ‘destiempo’ es imprescindible sopesar críticamente “la calidad de los desplazamientos y alteraciones, de las tergiversaciones activas, las infiltraciones y tangencias” (ibíd. 225) de los referentes y modelos que se convocan en el proceso de transcripción o apropiación. Podría decirse que de la calidad de las lecturas del canon y por tanto, de la producción dislocada depende en cierta medida la

¹⁴ Respecto del concepto de lo local, se entenderá en el marco de esta investigación como ha propuesto Walter Dignolo, es decir, como una noción para referirse no sólo a los países colonizados sino también a los colonizadores: “los diseños globales se orquestan, por decirlo de algún modo, en las historias locales de los países metropolitanos; se realizan, exportan y ejecutan directamente en lugares particulares” (128).

¹⁵ Si bien Oyarzún trabaja la modernización de las artes visuales, específicamente para contexto chileno, me parece que ciertos conceptos que desarrolla son atinentes a una situación de ‘transferencia y adaptación del canon moderno’, como ocurrió en el caso de Japón.

posibilidad de llevar a cabo la modernización o actualización eficaz al interior de los propios parámetros artísticos y culturales; y por ende, la posibilidad de una inscripción internacional dentro de marcos críticos significativos. El evaluar la calidad de las relecturas deberá ser una premisa para las producciones siguientes, ya que en tanto referentes de sus aciertos y fallos, le conferirán a éstas una plataforma desde la cual trabajar y levantar propuestas, atendiendo incluso a la conformación de una tradición artística propia en el contexto moderno.¹⁶

La modernización como transcripción o relectura del canon, complejiza la concepción de modernidad porque hace evidente la particularidad y diferencia en cada contexto donde ésta se da cita y además, complejiza su examen, es decir, las reflexiones en torno a ésta deben atender, además, a su multiplicidad y sus distinciones. Como dice Jameson:

Y cuando consideramos el desarrollo desigual (...), la dinámica no sincronizada de varios modernismos demorados o prematuros, su “puesta a la par” (según terminología habermasiana) (...), surge una imagen multitemporal y multilínea de la construcción de la ideología del modernismo, que no puede asimilarse a ningún modelo simple de influencia o de imperialismo cultural... (153)

Modernidad como la puesta en marcha del ‘sistema/mundo moderno’

Afirma Jameson que la modernidad para euroamérica “es modernidad para otros pueblos, una ilusión óptica alimentada por la envidia y la esperanza, los sentimientos de inferioridad y la necesidad de emulación. Al lado de las restantes paradojas contenidas en este extraño concepto, esta es la más fatal: que la modernidad es siempre un concepto de la otredad” (177).

Desde este punto de vista, en los contextos que producen estrategias de transcripción para ‘alcanzar’ la modernidad, los imaginarios y la producción cultural se limitan a constituirse en referencia al modelo hegemónico siendo incapaces de productivizar los factores de esa condición, lo que reivindica un rol subalterno-pasivo. Al respecto, varios autores tanto latinoamericanos como de los denominados ‘centros’, articulan una noción de modernidad para repensar las dinámicas centro/periferia, hegemonía/subalternidad:

...la modernidad no es un proceso *regional*, que acaece fundamentalmente en las sociedades europeas y luego se extiende (o impone) hacia el resto del mundo, sino que es

¹⁶ En este sentido, “tradición” no significa aquí algo “anterior” a la modernidad, sino más bien la persistencia de la memoria” (Mignolo 127).

un fenómeno intrínsecamente *mundial*. De acuerdo con esta interpretación, la dinámica de la modernidad no tiene su asiento en el desarrollo inmanente de las sociedades occidentales (Taylor, Habermas), es decir, (...) se constituye como resultado de la expansión colonialista de Occidente y la configuración de una red global de interacciones. Utilizando la terminología de Wallerstein: no es que la modernidad sea el motor de la expansión europea, sino todo lo contrario, es la constitución de un sistema-mundo, en donde Europa asume la función de centro, lo que produce ese cambio radical de las relaciones sociales que llamamos “modernidad”. Lo cual significa también que la modernidad no es un fenómeno primordialmente *geográfico* y que, por ello mismo, no es Europa quien genera la modernidad, sino que es la dinámica *cultural* de la modernidad (estudiada por Max Weber) la que genera una representación llamada “Europa” y unos “otros” de esa representación...” (Castro-Gómez_191)

En este sentido, Oriente y América Latina ingresarían al proyecto de la modernidad, o mejor dicho, serían (al menos Oriente desde el siglo XVIII) parte de su dinámica tanto como Euroamérica. No obstante, su participación adquiere el carácter de subalternidad, porque una cosa es ser parte del proyecto, pero otra, de qué manera se participa en él. Si Occidente se adjudica el papel central y hegemónico, entonces, y sobre todo con Oriente (a sabiendas que América Latina es su extensión, o sea, el margen o la otredad dentro del centro o la mismidad), aquello que no pueda reconocerse como perteneciente a él mismo, queda determinado irremediablemente por la condición subalterna. Con esto no quiero decir que Oriente sea más ‘colonial’ que Latinoamérica, sino más bien que el concepto opera eficientemente, en la dinámica de la modernidad, bajo las diferentes condiciones en las que se ejerce el poder: “aunque ni China ni Japón fueron propiamente “colonizados” en el sentido en el que fueron las Américas, la India o África, la colonialidad del poder estaba operando. (...) La articulación del sistema-mundo moderno/colonial, en sus diversas historias locales, no es sólo una cuestión de transacciones y redes económicas sino que atañe también a su imaginario” (Mignolo 203).

No obstante, el momento en que verdaderamente se resiente en Japón el estatuto colonial es tras la Guerra del Pacífico, cuando Estados Unidos ocupa el país asiático imponiéndose política, militar y culturalmente. Durante estos años de Ocupación (1945-1951), podría decirse que Japón vivió un tipo de colonialismo singular en el que, por la fuerza, se establecieron patrones y normas en diversas áreas de la vida social japonesa, que las autoridades niponas hubieron de aceptar e implementar en el país. Es la primera vez que a los japoneses se les obliga a adoptar un modelo foráneo, sin embargo, la situación colonial experimentada durante la Ocupación vino a poner de relieve que, sobre todo a nivel cultural y específicamente respecto del arte, el Japón ‘moderno’ ha ocupado siempre, en referencia a

Europa y Estados Unidos, un lugar subalterno. La Ocupación significará culturalmente una radicalización de la condición colonial, que perpetuará y profundizará la dinámica aceptación/rechazo frente a la cultura occidental.

La transcripción pasiva de la modernidad y/o la que asume el juicio de Occidente como única condición de validación, es una actitud que avala la mecánica de poder en que la cultura japonesa refuerza una condición subalterna o colonizada impuesta por las dinámicas de poder que impulsa el imaginario Occidental. En ese sentido, y ubicando el foco del problema en las condiciones de la transcripción, que implica una decisión de sujeción al canon y por tanto, aceptación de un colonialismo cultural que no ha sido impuesto por la fuerza (al menos hasta la Ocupación) ni bajo condicionamientos políticos y/o económicos como ocurrió en América Latina, se otorga la responsabilidad principal a los propios japoneses respecto de las condiciones en las que llevaron a cabo su proceso modernizador. En cierto sentido, podría decirse que el aspecto colonial de la cultura japonesa moderna proviene también de una especie de acuerdo o pacto tácito que Japón firma (habiendo de por medio distintos grados de reflexividad) en tanto subalternidad con la denominada cultura hegemónica.

Una crítica al colonialismo cultural, a la occidentalización, o la modernidad inclusive, no puede ser efectuada desde un papel de víctima o en una posición de subalternidad pasiva, de hecho, “no debería buscar allí ningún tipo de alteridad ontológica (lo que queda “por fuera” de las representaciones imperiales), perpetuando así la mirada colonial por excelencia” (Gómez-Castro 197), sino más bien, saberse parte de un contexto en el que resulta imprescindible asumir una doble crítica, por un lado, realizando una revisión histórica de las propias decisiones y del rol que se ha asumido en la dinámica global de la modernidad, y por otro, apelando a los mecanismos por los que el denominado ‘centro’, ha impuesto y perpetuado un paradigma cultural colonizador.

Ahora bien, Walter Mignolo traza un esquema mediante el cual puede comprenderse el lugar que ocupan las distintas voces en la constitución discursiva de la modernidad, y en el que, ante todo, se plantea que las posturas postcoloniales deben asumir un papel activo, lo cual se posibilita en cuanto éstas sean, también, críticas de sí mismas:

La modernidad es tanto la consolidación del imperio y de los imperios/nación en Europa, un discurso que construye la idea del occidentalismo, la subyugación de los pueblos y las culturas, como los contradiscursos y movimientos sociales que se resistieron al expansionismo euro-americano. Así pues, la modernidad consiste tanto en la consolidación de la historia europea (los diseños globales) como en las voces críticas silenciadas de las

colonias periféricas (las historias locales), el posmodernismo y el post/occidentalismo/colonialismo constituyen procesos alternos de contestación a la modernidad desde los distintos legados coloniales en diferentes situaciones nacionales y neocoloniales (...) la posmodernidad y el pos/occidentalismo/colonialismo son tanto parte de la razón subalterna como de una amplia crítica de la subalternidad (176-77).

Bibliografía

Castillo, Gabriel. “Flujos de imaginario, sistemas de sentido y refracción del estilo en el Chile del primer tercio del siglo XX”. En: *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: P. Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 2003

Castro-Gómez, Santiago. “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. En: *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.) México: Porrúa, 1998

Jameson, Fredric. *Una modernidad singular: ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa, 2004

Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003

Nara, Hiroshi. “Introduction”. En: *Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts*. Hiroshi Nara (ed.). Lanham, MD: Lexington Books, 2007

Nishi, Kinya. “Epistemology of Cultural Values in Non-Western Aesthetics”. Versión electrónica.

Okakura, Kakuzo. *El libro del Té*. Barcelona: Zeus, 1961

Oyarzún, Pablo. “Arte en Chile de veinte, treinta años”. En: *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La Blanca Montaña, 1999

Said, Edward. “Introducción”. En: *Orientalismo*. Madrid: Debate, 2002

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988

Shayegan, Daryush. *La mirada mutilada: esquizofrenia cultural. Países tradicionales frente a la modernidad*. Barcelona: Península, 1990

Subercaseaux, Bernardo. *Fin de siglo, la época de Balmaceda: Modernización y cultura en Chile*. Santiago: Aconcagua, 1988

Tanizaki, Junichiro. *Elogio de la sombra*. Madrid Siruela 1994

Tipton, Elise K. y John Clark. “Introduction”. En: *Being Modern in Japan*. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000

Tipton, Elise K. "The café. Contested Space of Modernity in Interwar Japan". En: *Being Modern in Japan*. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000

Vidal, Miguel y Ramón Llopis. *Sayonara Japón: (adiós al antiguo Japón)*. Madrid: Hiperión, 2000

Wilson, Sandra. "The Past in the Present. War Narratives of Modernity in the 1920s and 1930s". En: *Being Modern in Japan*. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000

Yoshitake, Mika. "The Meaning of the Nonsense of Excess". En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007

2. LA PREGUNTA POR UN ARTE PROPIAMENTE JAPONÉS EN UN CONTEXTO DE MODERNIZACIÓN

Generalmente el año 1868 es asumido como una fecha referencial para marcar el comienzo de una época de grandes cambios en Japón; cambios que tienen que ver con el paso de un sistema cultural y de pensamiento premoderno hacia uno de carácter moderno. Es evidente que 1868 no significa el fin de una época y el comienzo de otra, es más bien la parte visible de un proceso que tiene sus primeros antecedentes en el siglo XVI, con la llegada de los jesuitas al archipiélago, y que luego se extiende hacia el siglo XX.

Sin embargo, y tal vez a diferencia de otros contextos donde la modernidad ‘arriba’ o es trasplantada, el caso de Japón presenta una interesante característica. El proceso de modernización se instaura como una decisión gubernamental proclamada oficialmente en ese año, y bajo el cual se generan políticas públicas orientadas a terminar con la vida premoderna y dar paso a un sistema moderno en todas las posibles áreas de desarrollo del país. El historiador W.G. Beasley apunta: “...se redactó el documento de estado más célebre del periodo. Publicado el 6 de abril de 1868, se trataba de una declaración conocida con el nombre de “Juramento de la Carta” que, en nombre del emperador enunciaba los propósitos del gobierno (...) Se añadía que se abandonarían las “viles costumbres de épocas pasadas” y que con objeto de conseguir la fuerza de la nación “se buscarían conocimientos por todo el mundo”” (94-95).

La necesidad de modernizarse viene de la mano de la decisión de abrirse nuevamente al influjo de Occidente. Japón había cerrado sus puertas al mundo occidental progresivamente desde 1614, cuando los jesuitas fueron perseguidos y expulsados del país (García Gutiérrez 168). En esa época se instaura *sokoku* (política de aislamiento), con lo cual Japón sólo mantuvo relaciones comerciales con ciertos pueblos europeos, básicamente, con los holandeses. Sin embargo, los asiáticos no se privaron de la cultura y la tecnología desarrolladas en Europa; aunque con limitaciones, tuvieron oportunidad de estudiarlas e internalizarlas para luego hacerlas operativas en su territorio. A esta situación desigual se sumó la privilegiada posición comercial del Japón en Asia, que reducía considerablemente los intereses económicos de otras naciones en la región. Así, a mediados del siglo XIX países como Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Rusia ejercieron una fuerte presión para provocar la definitiva apertura de Japón (Beasley 52).

La crisis interna estuvo marcada por la lucha entre los partidarios de mantener el aislamiento, reforzar las tradiciones y mantener el sistema político de shogunado ejercido por

el clan Tokugawa¹⁷, y quienes abogaban por la apertura y la instauración de un sistema de poder centralizado, cuya figura principal fuera el *tenno* (traducido como ‘emperador’). En enero de 1868, mediante un golpe de estado, el shogunato Tokugawa es derrocado y el emperador Meiji es ‘restaurado’ en su condición de gobernante legítimo¹⁸.

Tomando en cuenta los antecedentes de la Restauración Meiji iniciada en 1868, sería sesgado proponer esa fecha como el punto de partida del proceso de modernización en Japón; pero por otro lado, y por lo significativo que resulta ser 1868, es tentador asumir que éste representa una verdadera ruptura o punto de inflexión para la historia del país asiático. De ese modo, y para los efectos de esta investigación, el año en cuestión será asumido como el momento histórico en el que, mediante programas oficiales, se planifica y sistematiza, por primera vez, el desarrollo modernizador del país con el fin de provocar una aceleración eficiente del proceso. La preocupación por reducir al máximo el tiempo en el que se produce el paso desde el mundo premoderno al moderno estaba directamente relacionada, para las autoridades de la época, con la necesidad de posicionar a Japón a la par con Occidente.

Una de las primeras medidas que se adoptó fue la creación de un Estado moderno centralizado, donde los señoríos quedarían abolidos y donde “los poderes teóricamente absolutos del emperador serían ejercidos en su nombre por funcionarios nombrados al efecto, es decir, por burócratas y no por vasallos feudales ni por nobles hereditarios” (Beasley 92), cuestión que comenzó realmente a concretarse en 1871 (ibíd. 101). Ese mismo año, se impuso otra medida relevante para el proceso de modernización; la disolución de los sistemas de defensa señoriales y la formación de un ejército moderno: “...las fuerzas armadas modernas eran la única garantía para preservar la seguridad del país frente a la expansión de las potencias occidentales imperialistas en Asia” (Valdivieso 20). Otros temas en carpeta fueron la conformación de la primera constitución de la nación en 1889, la creación de un sistema parlamentario de gobierno, las reformas educacionales, agrarias, económicas, entre otras.

Para lograr sus objetivos modernizadores, el gobierno japonés envió a cientos de hombres a estudiar a Occidente (Estados Unidos y Europa). Se dice que durante el periodo 1871-73 hubo cerca de 350 subvencionados por el gobierno para estudiar en el extranjero (Beasley 137), repartidos en tres áreas de interés: gobierno y leyes; comercio, comunicaciones,

¹⁷ El Shogunado era un sistema de organización político-social de corte señorial, que había predominado en Japón durante varios siglos. En esa época, el emperador era sólo una figura simbólica, sin poder político real.

¹⁸ El emperador Meiji había ascendido al trono en 1867.

tecnología e industria, y educación. A la vez, muchos occidentales arribaron a Japón para desempeñar tareas específicas en la modernización del país, y para entregar a los japoneses conocimientos en distintas áreas.

El modelo era Occidente. Si bien en un principio la idea era no copiar directamente el modelo sino adaptarlo a las necesidades japonesas, posteriormente la metodología de apropiación terminó siendo, en ciertos aspectos, emulación de los patrones modernos occidentales. Por ejemplo, la Constitución Meiji fue ideada casi en su totalidad por Hermann Roesler, el consejero político más importante de la época, en ella se “refleja una interpretación liberal de la escuela alemana de derecho constitucional monárquico” (Smith 35). Por su parte, la Ley sobre educación de 1872 contemplaba que “el contenido de la educación (...) sería occidental y utilitario.” Así, “en los puestos claves se colocó a asesores y profesores occidentales; por otra parte, los libros de texto (...) estaban modelados o directamente traducidos de libros publicados en Occidente” (Beasley 147). Pero también la arquitectura de los centros oficiales (oficinas, bancos, estaciones de trenes) se ideó al estilo práctico occidental; la forma de vestir, los peinados fueron adoptados de la usanza europea...aunque en el mundo privado, en general, se continuó utilizando el estilo tradicional japonés (Cabañas Moreno 367).

El arte en el periodo de la Restauración

Para el ámbito del arte, esta época de Restauración implicó una serie de transformaciones y disyuntivas que permanecerán por largo tiempo activando la producción artística y el discurso en torno al arte. Antes que nada, debe quedar establecido que en el Japón anterior a la Restauración Meiji no existía un sistema o campo del arte propiamente tal, ni siquiera puede decirse que estaba en formación o sentando sus bases; en realidad, el concepto ‘bellas artes’ nunca había sido acuñado. Para el japonés pre Meiji el arte no era un lenguaje autónomo, es decir, los medios de producción no habían sido racionalizados para consolidar un lenguaje particular en torno a la noción de representación; el arte en ningún caso deseaba imitar la realidad. La concepción de arte en Japón no desencadenaría lo que en Europa se denominó ‘Renacimiento’, la producción artística estaba ligada a otros fines, por ejemplo, a la práctica

espiritual¹⁹, al diseño y decoración de residencias, palacios y templos, al entretenimiento, entre otros. Esto no quiere decir que el arte tradicional no tuviera un lenguaje particular dentro del cual se produjese reflexión e innovación, sino que la autonomía de ese lenguaje no había sido señalada.

En este contexto, el concepto de arte, *gei*, no diferenciaba entre bellas artes, artes populares, artesanía, etc.; eso sí, existía cierta distinción entre los gustos de los sectores acomodados y los de la clase media. De este modo, para el Japón tradicional, servir el té (*chanoyu*), la pintura, los diversos géneros del teatro (*nô* y *kabuki*), el trabajo de una *geisha*²⁰, la cerámica, el *bushido*, el *ikebana*, son consideradas, de igual manera, formas artísticas; cada cual ha desarrollado sus propios códigos estéticos y ha sido transmitida de maestro a discípulo por generaciones, en talleres o al interior de un clan familiar.

Tras la apertura, el arte en general no fue precisamente una prioridad para el gobierno, como sí lo fueron el ejército y la economía (Cabañas Moreno 368). Sin embargo, y de manera no oficial, varios artistas ligados a la pintura decidieron aprender las técnicas occidentales por sus propios medios, siguiendo el camino trazado por unos cuantos precursores.²¹ Muy pocos tuvieron la posibilidad de viajar a Europa y Estados Unidos para observar, de primera mano, las obras cruciales de la historia del arte y, además, tomar clases con pintores occidentales y asistir a sus talleres. La mayoría, con menores recursos, se conformaba con estudiar el canon a partir de reproducciones editadas en libros y revistas que circulaban en Japón. Sólo hacia mediados de la década de 1870, a través de la reforma educacional, el arte comienza a ser asumido como una variable más en el proceso de modernización del país.

Al parecer, los líderes de la Restauración Meiji comprendieron que el proceso no podría completarse sin dar al arte un papel relevante. En viajes efectuados al extranjero, la importancia de éste para el mundo moderno comenzó a ser una realidad cada vez más

¹⁹ Es importante señalar el papel que del Budismo zen ha tenido en la cultura tradicional japonesa. El zen es una práctica espiritual transmitida desde China en el siglo XII, que logró expandirse por todo Japón en los siglos siguientes. El pensamiento zenista se arraigó con mucha fuerza en los distintos ámbitos de la vida de los japoneses, desarrollando una estética acorde con sus planteamientos. Para el zen el arte debe entenderse como *dô*, un camino o vía para lograr estados espirituales elevados, es “un método para alcanzar el propio dominio, el control de la energía en el abandono del ‘ego’ y la comunión con el orden celeste” (Deshimaru 30).

²⁰ De hecho, ‘*gei-sha*’ puede ser traducido como ‘persona de arte’.

²¹ Un antecedente de la curiosidad japonesa por las técnicas de dibujo y pintura desarrolladas en Occidente fue lo que ocurrió con Charles Wirgman antes de la Restauración Meiji. Periodista del *Illustrated London News*, llegó a Japón en 1857 y, pese a no ser un artista propiamente tal, abrió una pequeña academia en Yokohama donde enseñó pintura europea a artistas japoneses ansiosos por aprender los métodos occidentales directamente de un occidental (Sullivan 120).

evidente.²² El crucial papel del arte en la cultura, sobre todo para los europeos, hizo caer en cuenta a las autoridades japonesas que sin el desarrollo de esa faceta, Japón no podría ser considerado por el Occidente como un igual.

Fue el deseo de inscripción lo que promovió la mayoría de los cambios en el Japón Meiji. Inscribirse quería decir ingresar en la historia, es decir, ser relevante y significativo para el Occidente, alcanzar la legitimidad y el reconocimiento que sólo éste podía otorgar. No es errado decir entonces que en el ámbito de las artes visuales es este continuo deseo de inscripción, radicalizado a partir de 1868, el que ha provocado la necesidad de modernización a través del tiempo. Las diferentes lecturas y propuestas sobre cómo se materializa aquello en la construcción de un campo del arte y específicamente en la producción artística, ha sido durante décadas un importante tema de debate entre artistas, críticos e intelectuales japoneses.

Una de las primeras deficiencias que se hizo evidente, sobre todo cuando el país comenzó a enviar representantes a exposiciones internacionales, fue que el idioma japonés no tenía un término para lo que se entendía ‘universalmente’ por ‘bellas artes’: “los japoneses percibieron la diferente consideración que hacían de las artes los occidentales: “bellas artes o artes mayores” y “artes decorativas o artes menores” (...) Eran conceptos no formulados por la tradición japonesa (...) Surgió por tanto de una manera forzada la delimitación de campos que marcaban los nuevos términos *bijutsu* (bellas artes) y *geijutsu* (artes decorativas)” (Cabañas Moreno 369). Además, estando los pintores locales en contacto con los occidentales, pudieron darse cuenta del estatus social que disfrutaban éstos en sus respectivos países. Al llegar a Japón, se esforzaron por llevar al límite la autonomía de las bellas artes, otorgándole la mayor jerarquía frente a las artes decorativas y rigidizando fuertemente los límites entre ellas (Weisenfeld 79).

De este modo, se hacía cada vez más notorio para los propios japoneses que modernización significaba, en varios términos, occidentalización. La pintura no se mantuvo al margen de esta idea generalizada, por ese motivo en 1876 el gobierno Meiji introdujo oficialmente la enseñanza de pintura al óleo en Japón, que con el tiempo pasaría a llamarse

²² Decisiva fue la Misión de Iwakura, que en 1871 envió a varios hombres, por casi quince meses, a Europa y Estados Unidos para que estudiaran tanto el desarrollo tecnológico occidental como sus fundamentos culturales, en materias relevantes como economía, educación, industria, leyes, gobierno, entre otros. Los delegados pudieron comprender la importancia del arte para la cultura occidental y decidieron incluir en sus registros algunas notas alusivas al tema (por ejemplo, respecto del papel del museo en el campo del arte).

yōga o pintura de estilo occidental (o de estilo moderno) (Tomii 307).²³ Aquello implicó para los pintores, aprender de manera eficaz las técnicas y métodos occidentales, es decir, aparte de la utilización del óleo, dominar la perspectiva y las técnicas ilusionistas del dibujo, y aplicar el claroscuro y la teoría del color. Había que hacerlo rápido, porque la diferencia temporal con Europa era demasiado grande. Para acortar camino y ganar tiempo, el método principal en esta época fue copiar, imitar al original.²⁴

El trabajo de los pintores japoneses trataba de acercarse lo más posible a las obras que ganaban los salones internacionales, sobre todo los de París. Sin embargo, varios comenzaron a entender la estrategia de la imitación bajo el precepto *wakon yōsai* (espíritu japonés y conocimiento occidental), un llamado a asimilar la tradición occidental para producir algo propio y original. Traducir esto en obra fue sumamente complejo, los primeros intentos arrojaron una serie de pinturas donde los elementos occidentales y los japoneses no lograban dialogar, todo lo contrario, en ellos quedaba al descubierto su inconexión. El historiador del arte Michael Sullivan es concluyente respecto de esto, argumenta que en los primeros quince años de la Restauración Meiji el verdadero carácter del arte occidental fue escasamente comprendido por los japoneses, cuestión que impidió cualquier tipo de síntesis en la superficie pictórica (120). Lo japonés pasó a ser un mero motivo, el rasgo exótico o la variación oriental de un estilo europeo particular.

Pese a esto, no puede negarse que hubo algunos intentos con buenos resultados en la búsqueda de la asimilación, uno de esos fue el trabajo del pintor Yuichi Takahashi. Takahashi fue discípulo de Charles Wirgman, y pese a no ser éste un pintor profesional, el japonés pudo aprender la técnica del óleo de manera eficaz y utilizarla expresivamente en una propuesta estética mucho más experimental (Mason 357). No sólo en cuanto a temática sino además respecto de la lectura personal de los recursos plásticos occidentales, Takahashi sentó un

²³ Como parte de la política Meiji en relación a la enseñanza del arte, se contrató a profesores calificados para que enseñaran los métodos occidentales en arquitectura, pintura y escultura. Es así como en 1867 arriba a Japón el pintor italiano Antonio Fontanesi, quien será el encargado de formar a los pintores *yōga* por casi diez años. Fontanesi era profesor de paisaje en la Real Academia de arte en Turin. Se declaró gran admirador de Corot (Mason 358).

²⁴ Cabe señalar que en este periodo, en pintura, lo occidental era lo deseable mientras que lo vernáculo era relegado a un segundo plano. Mientras tanto en Europa, las técnicas de pintura y grabado japonés eran admiradas y asimiladas por pintores impresionistas y postimpresionistas (entre ellos Monet, Van Gogh, Degas), produciendo lo que se conoce como ‘japonismo’ o arte occidental que refleja influencias de la estética japonesa (Mason 357).

importante precedente para la pintura moderna en Japón, estableciendo un contraste con las esforzadas imitaciones del canon europeo (Sullivan 122). (**Fig. 1 y 2**)

La imitación como táctica para ‘ganar tiempo’ acarrió numerosos cuestionamientos y controversias a partir de la década siguiente. Ya en los primeros años de 1880, algunos intelectuales comenzaron a sospechar de la excesiva confianza depositada en el modelo euroamericano para llevar a cabo la modernización del país; observaban cómo Japón se occidentalizaba sin reparos y cómo eso estaba produciendo una corrosiva desatención de la tradición. Dicha situación debía ser revertida urgentemente. Hasta el momento, nadie ponía en duda (porque de hecho era algo tácito) que ‘lo tradicional’ coincidiera con ‘lo japonés’, y que por lo tanto, reivindicar la tradición significara reivindicar lo propio frente al influjo occidental, pero ¿podía seguir manteniéndose esa equivalencia en este nuevo escenario?

La pregunta por ‘lo japonés’

Cuando Japón abrió sus puertas al Occidente y se enfrentó con un ‘otro’ (por más que haya querido imitar sus modos), era evidente que no tardaría en cuestionarse qué cosas lo distinguían de él. Así, los japoneses se formularon la pregunta, por primera vez de manera conciente y operativa, ‘¿qué es y cómo puede ser definido lo japonés?’; las respuestas se sostuvieron fundamentalmente en los elementos de la tradición, pero eso no incluía lo que estaba ocurriendo en el contexto de modernización. Frente a la duda, el silencio y las contradicciones, quedaba manifiesta la crisis de identidad que será, de aquí en adelante, un elemento constante en el desarrollo artístico del Japón moderno.

Fue justamente un occidental, Ernest Fenollosa, quien encabezó el movimiento de revitalización. El estadounidense llegó a Tokyo en 1878 para estudiar economía política y filosofía en la Universidad Imperial. En su estadía observó cómo los japoneses cedían ante la occidentalización sin salvaguardar la propia tradición. Junto a su discípulo japonés Okakura Kakuzô (Tenshin), se afanó por demostrar a los asiáticos la importancia de preservar su pasado premoderno. Juntos fundaron la Escuela de Bellas Artes de Tokyo en 1889, que dirigida por Fenollosa sólo se avocaba a enseñar las artes tradicionales japonesas. Allí fue donde se acuñó, en contraposición a *yôga*, el término *nihonga* o pintura de estilo japonés de corte moderno; según las palabras del propio Fenollosa, una versión modernizada de las escuelas tradicionales

(Sullivan 128). Entre sus decenas de labores como recuperador de la tradición, Fenollosa escribió la primera historia del arte japonés (y chino) en inglés, y ayudó a fundar el primer museo de arte. Pero, desde mi punto de vista, el aporte más considerable del norteamericano a la esfera del arte y la cultura de Japón, además de haber validado, desde su posición como occidental, la relevancia de la tradición japonesa para los propios japoneses, fue el haber sugerido a los asiáticos considerar su arte tradicional como ‘bellas artes’ y no como un arte menor. Y fue desde esa premisa que la pintura premoderna pensó modernizarse para luego ocupar un lugar relevante en la historia.

Esta oleada de reivindicación de lo japonés por medio de la modernización de la producción artística tradicional y la composición de un incipiente campo artístico nacional, provocó un rechazo de todo lo occidental, con lo cual los pintores *yōga* fueron desplazados del sitio privilegiado en el que se encontraban la década anterior. Tan radical llegó a ser este espíritu nacionalista, que en 1890 el propio Fenollosa debió abandonar Japón por el alto grado de hostilidad que existía contra todo lo que no fuera japonés.

Puede concluirse entonces que durante los años '80 del siglo XIX, la estrategia de los japonólogos de recuperación del arte tradicional contempló, primero, desempantarlo del lugar donde había sido relegado en los años '70, luego, reivindicarlo a ojos de los propios japoneses y, finalmente, imprimirle vigencia por medio de la modernización o inclusión de técnicas occidentales en su producción. Pero si bien los japonólogos querían recuperar la tradición, no perdían de vista el objetivo de la inscripción, el mismo Fenollosa advierte: “un nuevo arte está creciendo en esta escuela (...) y dominará todo Japón en un futuro cercano, y tendrá una buena influencia por todo el mundo” (citado en *ibíd.* 129). Por su parte, Tenshin Okakura también esperaba que “los artistas japoneses pudieran hacer su propia contribución a la técnica del óleo”²⁵ (*ibíd.* 133). Sin embargo, en términos concretos, entre las ideas y los hechos hubo una gran distancia.

Durante estos años se produjeron importantes avances en pintura, ciertos trabajos artísticos eran interesantes e innovadores, no obstante, algo parecía no estar encajando en este esquema. A nivel interno, la pintura tradicional de Japón intentaba salir de su estancamiento, pero internacionalmente, no parecía que *nihonga* estuviera cumpliendo un papel relevante. Canalizar el deseo de inscripción por esta vía no estaba produciendo los resultados esperados.

²⁵ Las traducciones son mías.

Por un tiempo, las pinturas *nihonga* y *yôga* continuaron practicándose cada una por su lado, llegando a distintos supuestos y conclusiones respecto de la modernización en la pintura local. Por esta época, dos de los exponentes más influyentes de la pintura *nihonga* fueron Kanô Hôgai y Hashimoto Gahô, ambos llamaron la atención de Fenollosa por lo que el estadounidense consideró su intrínseca capacidad de sintetizar elementos de la pintura tradicional con los recursos del arte occidental. Gahô, a finales de la década de 1880, se desempeñó como uno de los instructores más importantes y destacados de la Escuela de Bellas Artes que por esos años dirigía Okakura. **(Fig. 3)**

Por su parte, uno de los artistas de estilo occidental más influyentes de esta época fue Seiki Kuroda. Kuroda fue discípulo de un artista francés que, en base a sus conocimientos del Impresionismo, empleaba colores más brillantes y luminosos en sus obras, pero que sin embargo, no se declaraba impresionista. El japonés difundió en su país estos nuevos recursos, de manera que la elección de una paleta de corte impresionista estuvo condicionada, al menos en esta época, por el factor de la mediación o traducción (Mason 360); podría decirse que los pintores japoneses de la década de 1890 conocieron el Impresionismo por ‘tercera mano’. No obstante Kuroda, con una paleta innovadora, produjo un profundo contraste frente a la prominencia del ocre en la pintura de los discípulos de Fontanesi, lo que generó una renovación en el modo en que se estaba comprendiendo *yôga* en la escena plástica japonesa. También fue el primero que intentó introducir la temática del desnudo femenino en el campo de las artes visuales de su país, cuestión que fue rechazada de plano por la crítica local, que calificó de escandalosa e inaceptable la incursión del japonés en una de las problemáticas más tradicionales de la pintura occidental (Tomii 307). **(Fig. 4)**

En 1897 Kuroda fue invitado a enseñar *yôga* en la Escuela de Bellas Artes de Tokyo, que hasta ese momento sólo se dedicaba a promocionar el arte de estilo japonés (Mason 361). De alguna manera, esto refleja lo que ocurría hacia finales de siglo en Japón, cuando ya no quedaba tan claro lo que distinguía realmente a un estilo de otro; se hizo latente que la diferencia entre ambas no era más que una mera formalización técnica y temática, que no producía impulso creativo alguno (Sakai 40).

Aunque se hicieron esfuerzos por discutir y reflexionar sobre la verdadera productividad de mantener la distinción para los objetivos modernizadores, dentro del *establishment* japonés esta actitud dubitativa hizo que los límites entre *nihonga* y *yôga* se

reforzaran cada vez más. En 1907 se fundó el primer salón oficial de pintura (la versión local de los salones franceses), conocido como Bunten o Exhibición de Bellas Artes del Ministerio de Educación.²⁶ El Bunten proporcionaba el marco de legitimación para los pintores japoneses al interior del país, era muy conservador e intentaba acercarse lo más posible a su símil europeo. Ser reconocido por esta institución significaba convertirse en acreedor de numerosos beneficios, por lo que muchos artistas, pese a estar en desacuerdo con las imposiciones oficiales sobre la división de las artes y los estilos al interior de la pintura japonesa, decidían plegarse al discurso oficial y ser complacientes con el jurado (ibíd. 368).

Revisiones críticas al canon occidental

Este fue a grandes rasgos el panorama de los primeros años del nuevo siglo. No obstante, varios historiadores sugieren que la década de 1910 representa un giro importante para la historia del arte japonés moderno. Esta afirmación va más allá del hecho de que en 1912 se produzca un cambio de época, es decir, termine la era Meiji y comience la era Taishô (que se extenderá hasta 1926). En la pintura de estos años podrá observarse una madurez en la comprensión de las ideas y técnicas de los estilos occidentales; los artistas entrarán en diálogo con éstos, intentando administrarlos con mayor profundidad en sus obras. Este esfuerzo por superar el simple formulismo verá sus mejores resultados a mediados de los años '20 y durante los '30, sobre todo con el movimiento surrealista japonés.

Para la historiadora Penelope Mason, a diferencia de lo que había ocurrido con el Impresionismo, las tendencias postimpresionistas pudieron ser mejor asimiladas por los pintores japoneses. Argumenta que esto fue posible gracias al aumento de viajes al extranjero por parte de los artistas, pero también por el mayor bagaje de conocimientos con los que contaban en relación a sus predecesores (369). Los artistas de la época Meiji tuvieron que asimilar cientos de años de arte occidental en un contexto histórico desde el cual era imposible obtener referencias. Los pintores de las décadas siguientes encontraron el camino bastante cimentado y pudieron desenvolverse con más soltura y riesgo al interior de estilos como el fauvismo, el cubismo, el expresionismo, entre otros.

²⁶ En 1919 el Bunten fue reorganizado y pasó a llamarse Teiten o Exhibición de la Academia Imperial de Bellas Artes. Finalmente, en 1958, la exhibición anual fue rebautizada como Nitten o Exhibición de Arte de Japón, y pasó de ser auspiciada por el gobierno, a manos de privados (Mason 368).

Tetsugorô Yorozu es considerado el primer artista en llevar a cabo una lectura nueva del canon occidental, asimilándolo y utilizándolo productivamente en su obra. El pintor experimentó sucesivamente en uno y otro estilo (cubismo, fauvismo, futurismo) y según el historiador Tsutomu Mizusawa, fue quien comprendió realmente el carácter progresista e innovador del arte moderno (*Burgeoning* 49). Su obra “The Naked Beauty” de 1912 (**Fig. 5**) es considerada, en este sentido, determinante en la historia del arte japonés (Mizusawa *Artists* 16). Por una parte, (re)introdujo el tema del desnudo, y a modo general contribuyó a repensar la representación del cuerpo en la pintura japonesa de los primeros años de la era Taishô. La mujer del cuadro tiene rasgos fisonómicos claramente japoneses y no está completamente desnuda (estaría más bien desvestida); tampoco es una mujer occidental a la manera de una Venus, que era el tipo de desnudo que los pintores japoneses en París solían pintar para presentarse en los salones. Viste un *koshimaki* o ropa interior femenina tradicional y estaría emplazada en un paisaje perteneciente a un pequeño pueblo en la Prefectura de Iwate (ibíd.). El desnudo es traducido al contexto japonés, por medio de recursos de la pintura modernista occidental, como la perspectiva cubista (pies) y el colorido y composición fauvistas, y de ciertos elementos de la pintura japonesa, como el valor de la línea de contorno que contribuye a aplanar la figura.

A partir de 1910 no fue extraño que los artistas incursionaran en distintos estilos, tratando de imprimir a sus trabajos un sello personal e intentando sintetizar los elementos estéticos y técnicos de Japón y Occidente. Sin embargo, los estilos que tuvieron mayor peso durante los años '20 y sobre todo los '30, fueron el fauvismo y el Surrealismo. Aunque el primero comenzó siendo una especie de bandera de lucha contra el conservadurismo del Buntan, hacia 1912 era aceptado por la Academia, convirtiéndose en un estilo legitimado por el *establishment* japonés; cuestión que causó un profundo rechazo de parte de los surrealistas en la década de 1930 (Mizusawa *Burgeoning* 56).

El Surrealismo fue la vanguardia dominante en la década de 1930 en Japón (Sullivan 146), sus promotores pensaban que era el modo en que podría revivirse el impulso creativo del arte japonés. Por una parte, fue un movimiento con aires romanticistas, que de cierta manera se ligó a la no racionalidad zenista y también buscó asidero en los modos decorativistas japoneses (ibíd.), no obstante, se opuso a japonizar la vanguardia, a hacerla exótica, y por eso mismo, quiso romper con el confinamiento que pensaba traía aparejada la tradición local. En este

sentido, quería que la estética de sus obras fuera “moderna y cosmopolita” (ibíd.), siguiendo la idea, proveniente de Europa, de escapismo del mundo y libertad del espíritu.

Pero lo que interesa destacar de este movimiento es la creciente conciencia que tuvieron ciertos artistas de la insalvable descontextualización que implica importar un estilo foráneo a la realidad local. El artista Murayama Tomoyoshi (quien en su momento se declararía surrealista) fue muy crítico con sus contemporáneos y tras la exposición vanguardista ‘Acción’ de 1924, les dirigió las siguientes palabras:

Párense por sí mismos. Les suplico que paren de actuar como monos (...)

Lo más errado de esta muestra es la copia de Grosz de Nakahara Minoru, la reproducción de Archipenko de Asano Takeshirô... la reimpresión de Rousseau de Yokoyama Junnosuke y las copias de los constructivistas y futuristas italianos. (...)

No hay nada más vergonzoso que esto para el mundo de la pintura japonesa. Esto te hace querer vomitar, Oh amigos, ¿hasta cuándo serán esclavos? ²⁷ (Citado en Clark *Artistic Subjectivity* 42)

En general, desde el final del siglo XIX y comienzos del XX, el arte japonés trató de reducir al máximo el efecto de diferimiento con Europa y Estados Unidos. Para eso era imprescindible viajar al extranjero y mantenerse al tanto de lo que allí era novedad²⁸. Sin embargo, esta novedad en Japón se tradujo como una nueva forma de aplicar pintura en la tela. El aporte más significativo del Surrealismo japonés fue reducir la brecha Occidente-Japón, no sólo tomando en cuenta el componente estilístico, sino además cambiando el modo de comprender lo moderno por medio de una elaboración discursiva propia.

El Surrealismo nipón fue muy diverso, eso permitió la coexistencia de distintas posturas, algunas más apegadas al estilo y por tanto, superficiales y menos sugestivas, pero otras más comprensivas de los fundamentos meta-artísticos que dieron vida al Surrealismo europeo, y por ende, más originales y con mayores rendimientos para el modernismo japonés. Pese a ser muy críticos de la descontextualización a nivel estilístico, los surrealistas no cayeron en cuenta que, no obstante los esfuerzos por hacer una relectura desde Japón de las ideas fundacionales del movimiento europeo, elaborando, por ejemplo, un manifiesto surrealista propio, no estaban reconociendo el desarrollo histórico del modernismo occidental (ibíd.). De

²⁷ La traducción es mía.

²⁸ De hecho, los manifiestos futurista y surrealista se tradujeron al japonés unos pocos meses después de sus respectivas apariciones en Europa.

esta manera continuaron reproduciendo los conflictos asociados al trasplante de técnicas e ideas de un contexto cultural a otro, instalados en la escena artística japonesa desde 1870.

El problema de este tipo de ‘trasplante’ cultural radica en que la sociedad que adopta un modelo, puede provocar una doble negación histórica; para el contexto de origen de ese modelo y para el propio. Siguiendo a Reiko Tomii, un estilo artístico que se haya formulado y desarrollado históricamente por el pensamiento europeo es inseparable de su contexto (307), y si esa forma artística se transcribe a otro lugar y tiempo, pasando por alto los problemas que implica la descontextualización y además, no considerando el factor de la propia historia o intentando anular el pasado al querer comenzar de cero; el resultado es la disgregación de las referencias y la supresión del sentido a nivel histórico (o mejor dicho, la imposibilidad de darle unidad y significancia al discurso sobre la propia historia).

Este movimiento de vanguardia, al soslayar la descontextualización histórica del modernismo occidental, falló en sus pretensiones cosmopolitas e internacionalistas y por eso, sus propuestas no lograron ser marcadamente relevantes para el desarrollo del movimiento a nivel mundial. El arte japonés seguía sin encontrar un mecanismo eficaz para alcanzar su anhelada inscripción.

Durante la década del '40, Japón se enrioló en la Guerra del Pacífico, un enfrentamiento bélico que tiene sus antecedentes en otras guerras de corte moderno. Las victorias en las guerras con China (sino-japonesa) entre 1894 y 1895 y con Rusia en 1904-05 fueron sólo una prueba de lo que Japón podía rendir a nivel militar. El haber doblegado sobre todo a un país europeo como Rusia, hizo sentir especial confianza a las autoridades niponas. Se suma a esto el hecho de que, pese a no tener Japón una especial participación durante la Primera Guerra Mundial, se le permitiera firmar el Tratado de Versalles en 1919 por su colaboración con los países aliados. El espíritu nacionalista que de alguna manera había asomado en 1880, alcanzó en la década de 1930 su máxima expresión. Los logros militares fueron “conscientemente difundidos a través de las escuelas y los medios impresos” (Anderson 141), y al mundo del arte se le encargó otro tanto; de hecho la mayor parte de la pintura elaborada en este contexto tuvo un alto contenido nacionalista: se produjo fundamentalmente pintura de historia y específicamente, de temática bélica.

El espíritu nacionalista japonés se convirtió en deseo imperialista, focalizándose en ciertos territorios del Asia oriental. Para algunos líderes, Japón estaba llamado a guiar los

destinos del continente, proveyendo seguridad y resguardo frente a lo que ellos llamaban la amenaza occidental. De este modo, Japón comenzó progresivamente a colonizar territorio asiático, volviéndose un país altamente militarizado: “una premisa de aceptación casi universal para los historiadores es que después de 1930 la influencia de los militares en la política japonesa aumentó hasta convertirse en un dominio” (Beasley 262). El poder del emperador Hirohito²⁹ también se incrementó por este espíritu nacionalista (el emperador era el máximo símbolo de la naturaleza divina del pueblo japonés), y sus facultades como jefe mayor del ejército se hicieron cada vez más relevantes (más de lo que habían sido para cualquiera de sus predecesores). En efecto, durante la invasión a China a partir de 1931³⁰, su figura ayudó a “invocar el sentimiento primordial de unidad de la nación” (Vidal y Lopis 75).

En este contexto, la producción de arte fue tremendamente restrictiva; la censura por parte de las autoridades fue la tónica en este ámbito. Todo estaba fuertemente regulado y los artistas que intentaron oponerse a los decretos oficiales, terminaron siendo reprimidos y acallados. Especialmente hubo serias amonestaciones para los artistas del movimiento real socialista, que contó con varios representantes en Japón, y otro tanto se lo llevaron los surrealistas y dadaístas. Se hicieron algunas exposiciones y actos clandestinos, pero el entusiasmo duró poco, por la crudeza de la contrarrespuesta oficialista. Sólo en 1949 pudo organizarse nuevamente una exposición al margen de las actividades propagandísticas de los años de guerra.

Los efectos de la postguerra: emergencia del Gutai y la acotada inscripción de un ‘arte japonés’

En 1940 Japón firma un pacto tripartito con Alemania e Italia, y contando con su apoyo, ataca (y en algunos casos invade) las colonias de los enemigos del Eje en Asia: Filipinas, Hong Kong, Malasia, Singapur, entre otros. Los conflictos expansionistas de Japón en el continente asiático continuaron durante la década del ’40, “confundiéndose (...) con un conflicto más amplio, la Guerra del Pacífico. Ésta se inició en diciembre de 1941 cuando Japón

²⁹ Quien llega al poder en 1928, cerrando la época Taishō y comenzando la era Shōwa, que se extenderá hasta su muerte en 1989.

³⁰ Japón invadió China sistemáticamente desde 1931. En ese año se creó el ficticio estado de Manchukuo, un territorio en el norte de China (Manchuria) donde Japón ejercía soberanía. Las batallas en el norte de la China fueron intermitentes, y a partir de 1937 los japoneses comenzaron campañas por todo ese país (Beasley 250).

atacó a Estados Unidos” (Beasley 260). La ofensiva contra Pearl Harbor abrió entonces el camino a una cruenta guerra que duraría casi cuatro años, y donde Japón resultaría absolutamente devastado. Las bombas lanzadas por los estadounidenses sobre Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, cambiarían, otra vez de manera radical, la historia del Japón.

Japón tardó algunos días en rendirse; tras largas discusiones y conflictos entre los miembros del gobierno, el 15 de agosto la decisión del emperador se hizo oficial. El gobierno japonés quedó en manos del COSPA (Comandancia Suprema de las Potencias Aliadas) a cuya cabeza estaba el general Douglas Mac Arthur...comenzaba así la época de la Ocupación.³¹

Como una de las principales políticas de esta época, Washington obligó a Tokyo a redactar una nueva constitución. Al no encontrar respuesta satisfactoria de parte de los japoneses, los funcionarios del COSPA hubieron de escribir un documento borrador que se oficializó en 1947. Dos puntos de la nueva constitución marcaron en adelante la vida de los nipones: el artículo I, en el que el emperador renunciaba a su condición divina, asumiendo, de ahí en adelante, sólo un estatus simbólico de unidad nacional, y el artículo IX, en donde se dictamina que “el pueblo japonés renuncia por siempre jamás a la guerra como derecho soberano de la nación” (citado en *ibíd.* 322).

En 1951 se devuelve a los japoneses la soberanía de su país, no sin antes firmar el acuerdo por el cual el país asiático deberá mantener en su territorio, hasta el día de hoy, bases militares de los Estados Unidos. La década de los '50, fue en general, una época en la que los japoneses sólo tuvieron en mente la reconstrucción del país, en todos los ámbitos. Para el arte, este tiempo fue tremendamente fructífero, en comparación a lo que había ocurrido desde finales de la década de 1930. Si bien después de 1945 se instituyó en Tokyo una predominante tendencia existencialista (con alta carga política) por parte del movimiento Social Realista japonés que intentaba poner de manifiesto el desastre provocado por la Guerra y las consecuencias alienantes de ésta, la aparición en escena del grupo Gutai sería uno de los mayores aportes a la vanguardia artística del Japón de postguerra.

La importancia del Gutai para esta lectura historiográfica radica en que, en sus fundamentos críticos y estéticos, el grupo mantiene una correspondencia con tendencias

³¹ Beasley apunta: “Una premisa básica de la política siguiente a la rendición era que las autoridades de la ocupación ejercerían sus funciones a través de un gobierno japonés y no intentarían gobernar directamente; pero la dificultad de controlar el funcionamiento de tal gobierno por falta de personal aliado con formación (...), motivaba numerosas discrepancias entre intenciones y resultados” (314).

artísticas de preguerra: por una parte, es un nuevo planteamiento a, o síntoma de, la crisis de identidad y por otra, continúa tras la búsqueda de inscripción internacional.

El Gutai se funda en 1954 con el pintor Jirô Yoshihara a la cabeza. En décadas anteriores, Yoshihara se había involucrado activamente en el movimiento fauvista, y ahora incursionaba en la revaloración del abstraccionismo que había esbozado una tímida aparición antes de la guerra. El Gutai tuvo su más claro antecedente japonés en el grupo *Genbi* (1951), espacio de discusión sobre arte en el que Yoshihara también participó. Varios artistas, de distintos géneros, se reunían para reflexionar sobre nuevas formas de arte que incluyeran e integraran “modernismo y tradición, Oriente y Occidente, universalismo e individualismo”³² (Munroe 87). En pocas palabras, el *Genbi* quería repensar la posición de la cultura japonesa en un contexto global, responder a la pregunta sobre “cómo ganar relevancia mundial a través de la innovación de la tradición japonesa”³³ (ibíd).

En los primeros años de los '50, y paralelamente al trabajo que estaba desarrollando Yoshihara en su taller, como artista y como profesor de un grupo de estudiantes interesados en su discurso, se formó la Sociedad Zero, que perseguía para el arte japonés algunos objetivos similares a los del pintor. Cuando Yoshihara observó las propuestas de los artistas de este joven movimiento, les invitó a trabajar unidos y luchar juntos por un nuevo territorio estético en el arte. Tras aceptar su oferta, el grupo Gutai quedó articulado, incluyéndose entre sus filas nombres como el de Kazuo Shiraga, Saburô Murakami, Akira Kanayama, Shôzô Shimamoto y Atsuko Tanaka.

Para este grupo, como para otros movimientos artísticos³⁴, la división *nihonga/yôga* se hizo profundamente inoperante (pese a que varios de sus integrantes se formaron en pintura de estilo japonés), pues su noción de arte se alejaba de cualquier resolución estilística y de cualquier conexión a procesos de imitación o asimilación: el Gutai buscaba con ansias lo nuevo, plantear ideas sin precedentes, crear lo inexistente (Munroe 83). Además, la pintura como resultado, como obra, no era lo importante; la atención estaba puesta en el proceso y no en el producto final.

³² La traducción es mía.

³³ La traducción es mía.

³⁴ Entre otros el Neo-dadaísmo japonés.

Pero uno de los fundamentos más relevantes tras la propuesta estética de Gutai, que incluso le otorgó el nombre al grupo³⁵, fue la idea de unificar materia y espíritu bajo la premisa de que lo inmaterial (carácter, emoción, pensamiento) se manifiesta en lo material de forma concreta. Aquello se opuso radicalmente a las leyes del conceptualismo y del formalismo abstracto. Siguiendo a Alexandra Munroe, el arte Gutai deseaba “unir el espíritu humano y la materia en un acto catártico que simultáneamente liberara la energía de ambos”³⁶ (84); este momento exacto de la creación artística era lo que el Gutai deseaba explorar. En su manifiesto de 1956, que fue escrito en japonés y más tarde traducido al inglés, Yoshihara anuncia: “El arte Gutai no altera la materia. El arte Gutai imparte vida a la materia. El arte Gutai no distorsiona la materia. En el arte Gutai el espíritu humano y la materia se dan la mano el uno al otro, pero mantienen su distancia.”³⁷

En el pensamiento de Yoshihara, las obras (o trabajos de arte) no transmitían ningún significado simbólico, ni escondían un mensaje que debía ser estudiado y descifrado, eran más bien formas concretas y materiales en las cuales quedaba grabado el proceso de creación (ibíd. 92). Así, todo el foco de experimentación estaba puesto en la acción, era en los modos de producción donde había que innovar y no en la superficie del material. Y aunque probar diferentes materiales fue una constante para los artistas de Gutai (desde los naturales no procesados hasta los sintéticos), esto debía proporcionar, más que cualquier otra cosa, un desafío a nivel de producción.

De aquí que sea tan importante la lógica performativa que implantó el Gutai. El grupo organizaba exhibiciones que eran en realidad un conjunto de actividades artísticas permanentemente en desarrollo. La primera muestra independiente se hizo al aire libre el verano de 1955 en Ashiya, le siguió una segunda muestra el ‘56 donde participaron numerosos artistas. En estas muestras, los trabajos estaban emplazados en un medio natural (que debía ser considerado un elemento esencial en el diseño artístico) y el público era incitado a participar activamente de las obras. Por ejemplo, en “Sky” (1955) de Saburô Murakami (**Fig. 6**) el artista invitaba a los visitantes a ingresar en una especie de estructura tubular de gran altura,

³⁵ ‘Gutai’ puede ser traducido como ‘lo concreto’ (Munroe 84).

³⁶ La traducción es mía.

³⁷ Yoshihara envía a traducir el texto del japonés al inglés para así difundirlo por Europa y Estados Unidos. El texto original, publicado en la página web oficial dedicada a este movimiento artístico, dice: “Gutai Art does not alter the material. Gutai Art imparts life to the material. Gutai Art does not distort the material. In Gutai Art, the human spirit and the material shake hands with each other, but keep their distance.”

emplazada verticalmente y cubierta completamente con una tela, cuya parte superior tenía un orificio desde el cual podía verse el sol, dependiendo de su posición durante el día y de la mirada del espectador. O como en “Please, walk on here” de Shôzô Shimamoto (1956) (**Fig. 7**) donde el artista construyó una estructura de madera con desniveles, solicitando a los asistentes que caminaran sobre ella para probar su equilibrio. Resumiendo en palabras de Munroe: “sonido, luz, juego, y espíritu festivo caracterizaron las dos muestras veraniegas”³⁸ (90).

Pero el Gutai también realizó varios espectáculos en teatros y espacios cerrados, acondicionados para mostrar las performances que incluían música, danza, expresión corporal, instalaciones multimedia, etc., y donde la mayor parte de la muestra ocurría en un escenario. Entre muchos se destacaron los trabajos de Saburô Murakami “One Moment Opening Six Hales” (1955) y las intervenciones de Kazuo Shiraga pintando un lienzo en el piso con sus pies (1955).

La escena de Tokyo, por una parte ampliamente crítica del contexto sociocultural japonés de postguerra y por otra, todavía muy conservadora a nivel oficial, rechazó la propuesta artística y estética del Gutai. Se lo consideró liviano y poco comprometido por querer demostrar el sentimiento de liberación tras años de opresión, restricciones y censura experimentadas en el país durante la guerra y el periodo de Ocupación. La reivindicación del grupo recién llega en la década de los '70, cuando la crítica local lo califica como el primer movimiento vanguardista originalmente japonés (ibíd. 84). Contextualmente hablando, esta apreciación está vinculada a un periodo revisionista de la historia del arte moderno nipón, un intento por construir un discurso histórico independiente de Occidente (ibíd.), sin embargo, existen argumentos que hacen de esta afirmación algo más que un entusiasta reclamo por autonomía.

Si bien se debe reconocer que en los planteamientos fundamentales del Gutai hay una abierta lectura de las ideas de Harold Rosenberg, quien sugiere que la superficie expresionista abstracta es “un escenario para la acción” (Foster [ed.] 374), y, por supuesto, de la noción de *action painting* sostenida por Jackson Pollock, el hecho de que esa lectura haya resultado productiva fue sólo mérito de los integrantes del movimiento³⁹. Los artistas tomaron muy en

³⁸ La traducción es mía.

³⁹ En este sentido, es interesante la lectura que hace Kazuo Shiraga de Jackson Pollock en su trabajo “Challenging Mud”, donde utiliza todo su cuerpo para dejar el rastro de su movimiento impreso en una ‘superficie-barro’. (**Fig. 8 y 9**)

cuenta el periodo histórico en que vivían (postguerra en Japón) y la noción de arte moderno que se barajaba al interior del país, la cual estaba cruzada por el conflicto de identidad. Por estos años resultaba muy difícil preguntarse ¿qué es lo japonés?, pues este tipo de cuestionamientos eran todavía asumidos como posturas nacionalistas y por tanto, fueron considerados totalmente reprochables. Por otra parte, ciertos intelectuales, como Yoshihara, rechazaban el regionalismo que algunos grupos artísticos estaban promoviendo en campo de las artes visuales japonesas y abogaban por crear un arte de proyección internacional, teniendo presente, eso sí, el antecedente de sujeción al modelo occidental que generaciones anteriores no había podido superar. En este contexto había que replantearse la pregunta: ¿cuál es el mecanismo efectivo de modernización de las artes visuales japonesas para que éstas adquieran un estatus significativo en el campo internacional del arte?

Al menos la iniciativa estética de Yoshihara (legado del *Genbi*) se planteó revitalizar algunas ideas y reflexiones en torno a la tradición japonesa y con ellas elaborar una lectura del abstraccionismo euroamericano para producir un arte de vanguardia, tanto al interior de Japón como afuera. Entre los intereses de Yoshihara estaba el revitalizar algunos aspectos culturales de la tradición que consideraba estaban estancados por la apatía y el conservadurismo. Se contactó con maestros de caligrafía e *ikebana* con quienes compartía sus preocupaciones, y buscó en ellos la aceptación a su propuesta modernizadora. Observó que había conexiones entre ciertos modelos de creatividad: la manera en que el pintor zen, en un acto desinteresado, aplica tinta sobre la seda, el modo en que los niños no escolarizados dibujan sobre un papel en blanco y por supuesto, el automatismo en el *action painting*; en todos ellos se valoran los sentidos, instintos y la experiencia por sobre el intelecto (Munroe 87). Esto hizo que se concentrara en el proceso artístico para llevarlo al límite en la exploración creativa de materiales y formas de producción.

En este sentido, los actos performáticos, sobre todos en los eventos al aire libre, valoraban la espontaneidad, el desapego y lo efímero que caracterizan los actos cotidianos y desinteresados en la práctica del budismo zen. Esta práctica tradicional fue puesta a dialogar con el estímulo modernizador de Occidente (expresionismo abstracto) y desde esos parámetros se produjo el arte Gutai.

Según se argumenta en “1900: El arte del siglo XX” (editado por Hal Foster), lo que en realidad puso en marcha el Gutai en su diálogo con Occidente, fue una mala lectura productiva

del *action painting*, fundamentalmente bajo la figura de Jackson Pollock (o “una creativa interpretación incorrecta” (373)); mala porque cayó nuevamente en la descontextualización al no tomar en cuenta el desarrollo histórico en que había surgido el expresionismo abstracto estadounidense, y al interpretarlo desde códigos culturales propios, o sea, ajenos (ibíd.); pero productiva porque originó innovación y vanguardia en el arte, no sólo en Japón, sino también a nivel internacional. El Gutai ingresa en la historia del arte japonés como la primera vanguardia moderna en su país, y además logra, por primera vez, ser significativo para el Occidente e inscribirse internacionalmente, por ejemplo, como el movimiento artístico que proporcionó las bases del *happening*.

Aunque eso fue un gran paso para el arte moderno japonés, la valoración del Gutai dentro de la historia del arte es muy acotada. Sus mayores aportes se vinculan al arte performativo y, como se dijo, al hecho de haber puesto en marcha los fundamentos de lo que más tarde se llamará *happening*, lo cual tuvo su gran despliegue creativo sólo en los primeros años de vida del movimiento. Al parecer, lo que jugó en contra al Gutai fue quizás su excesivo deseo de inscripción, aquello lo condujo a olvidar o relegar a segundo plano sus fundamentos más originales, que eran la clave de su efectividad vanguardista.

El Gutai creó un periódico homónimo que se editó durante diez años seguidos, tuvo veinte números y su objetivo principal fue dar a conocer las actividades del grupo en la esfera internacional. A parte de las traducciones al inglés, la preocupación de Yoshihara se centró en potenciar fuertemente la difusión de la revista, tanto así que incluso el propio Pollock guardaba un par de números entre sus pertenencias (ibíd.). Como propone Alexandra Munroe, Yoshihara esperaba que el Gutai se convirtiera en una verdadera propuesta artística para Occidente, e intentó concretarlo por medio del intercambio internacional⁴⁰ (89). Lo que buscaba Yoshihara no sólo era validar al grupo como movimiento artístico en el extranjero, sino como un movimiento artístico japonés; de ahí la importancia asignada al problema de la identidad (a través de la revitalización de los elementos tradicionales).

⁴⁰ Por ejemplo, durante la década de 1950, se organizaron conjuntamente exhibiciones en galerías de Japón, Estados Unidos y Europa donde participaban simultáneamente artistas de los diferentes contextos. Una de las más importantes fue “The international art of new era: Informel and Gutai”, en Osaka (1958), en la que exhibieron artistas Gutai: el propio Yoshihara y Shiryû Morita, estadounidenses: Pollock, Kline, Motherwell y europeos: Mathieu, Antonio Tapies (Munroe 97).

En esta política de intercambio, algunos artistas Gutai tomaron contacto con pintores y críticos occidentales. Uno de los más interesados en la propuesta del grupo fue el francés Michel Tapié. El crítico trabajó junto a Yoshihara en la promoción del Arte Informalista a nivel internacional. Para Tapié la producción de un grupo asiático como el Gutai venía a comprobar lo que había planteado pocos años atrás en su libro *Un art autre* (1952), en él pronosticaba los alcances mundiales de la revolución estética impulsada por la abstracción expresionista en la esfera del arte (ibíd. 94). El francés argumentaba que el movimiento tenía grandes afinidades con el *Informel*, tanto en el plano estético como en las ideas que los fundamentaban y por lo tanto, propuso incluirlo como parte de esta vanguardia artística internacional. Yoshihara no se opuso a los intereses de Tapié, porque la propuesta del europeo concretaba su anhelo de inscripción.

Como ciertos historiadores han observado, esto le significó al grupo un estancamiento y declive en sus pretensiones vanguardistas: “la causa principal de este descalabro fue el cambio de énfasis: en gran parte como resultado de la visita a Japón del crítico francés Michel Tapié, durante la cual este paladín del *art informel* en París había logrado convencerlos de que ese arte iba a ser su fuerte, los artistas de grupo Gutai concentraron su energía en la pintura” (Foster [ed.] 375). De este modo, lo que antes era considerado mero registro pasó a ser el elemento artístico principal (pinturas *Informel*) desmantelando la idea base del grupo que valoraba el proceso, la acción por sobre el producto. Además, se anuló el significado histórico del movimiento al omitir su contexto de producción, siendo absorbido por el canon euroamericano al ser tachado de ‘informalismo japonés’ (Munroe 97), o la variación asiática de una idea occidental, negando su estatus como un movimiento original e independiente.

Las obras del Gutai llegaron a la Galería Martha Jackson en 1958, cuando en Estados Unidos los artistas ya estaban olvidando a Pollock. La crítica local las calificó como pasadas de moda, como el consumo en diferido del expresionismo abstracto. Pese a lo negativo que pueda parecer esta situación, tuvo su parte positiva; gracias a su conexión con la pintura occidental, el Gutai fue observado por los críticos e historiadores japoneses como un movimiento artístico relevante a nivel internacional y por lo tanto, debía ser valorado al interior de Japón. No en vano Occidente había puesto su atención sobre ellos. Esta revisión crítica terminó posicionando al Gutai, al interior de la historia del arte local, como la primera vanguardia moderna del Japón. El arte japonés había encontrado, aunque efímeramente, un mecanismo por el cual modernizar

eficazmente su producción; abriendo el camino para lograr inscribirse internacionalmente por sus propios medios.

Fluxus y los artistas japoneses: propuestas para un arte internacional

Durante la década de 1960, Japón experimentó altos niveles de crecimiento económico. Al recuperarse de la quiebra que produjo el enorme gasto militar en los años de guerra, el país sentía que la debacle comenzaba a quedar lentamente atrás. A finales de esta década se consolidaba lo que se llamaría más tarde ‘el milagro japonés’: la rápida recuperación económica, que a principios de los ’70 ubicó a Japón como la segunda potencia económica mundial tras Estados Unidos, había dejado atónitos a todos los especialistas occidentales. Pero también durante estos años el país asiático estuvo sometido a un fuerte influjo de la cultura estadounidense. Hollywood y toda la industria del espectáculo proporcionaron íconos culturales altamente consumidos por la sociedad nipona. El influjo de la televisión sobre las juventudes surtió efecto, y a finales de los ’60 se efectuaron grandes revueltas estudiantiles en Osaka y Tokyo, las que buscaban abrir espacio a la discusión y el diálogo entre los distintos estamentos de una sociedad fuertemente jerarquizada; en este caso entre autoridades y estudiantes (Vidal y Lopis 119). En los años ’70 Japón sufre un par de crisis financieras importantes a causa de la desestabilización del precio del petróleo, pero fueron manejadas de buena forma por las autoridades del gobierno y las empresas.

Durante estos años, ocurrieron cosas importantes en el campo del arte; apareció en la escena internacional el grupo Fluxus, a cuya gestación y desarrollo, sobre todo en Estados Unidos, colaboraron de manera clave varios artistas japoneses como Yôko Ono, On Kawara, Shigeo Kubota, entre más de veinte. En su manifiesto de 1963 el movimiento “llama a la vanguardia a ‘limpiar al mundo de europeísmo’” (Munroe *Fluxus* 216) y a dejar a un lado el racionalismo y la estética occidentales. En este sentido, las formas de pensamiento no occidental resultaron para el Fluxus sumamente operativas y estratégicas para llevar a cabo sus metas y objetivos en el arte (ibíd.).

Alexandra Munroe señala que los artistas japoneses aportaron con una sensibilidad particular a las ideas de Fluxus, sobre todo en lo concerniente a una estética minimalista y a la investigación de actos simples y habituales de la cotidianidad y su vínculo con el arte (218).

Los japoneses que trabajaron con George Maciunas, el fundador del movimiento, a principios de los '60, estaban todos radicados en Nueva York, y viajaban a Japón para difundir las ideas Fluxus en la escena artística *underground* de Tokyo.⁴¹ A la vez, varios artistas japoneses que vivían en Tokyo, estuvieron en Nueva York mostrando su trabajo en el marco de las actividades del grupo. Uno de ellos fue Kuniharu Akiyama, un compositor y crítico musical a “quien Maciunas apuntó como el ‘jefe de la oficina’ Fluxus del lejano oriente”⁴² (ibíd. 217). Oficina o sucursal; el ‘Tokyo Fluxus’⁴³ logró su mayor impacto en la esfera del arte internacional durante sus primeros años de vida, y específicamente en Nueva York. Si bien es cierto que las influencias de los artistas que participaban activamente en el movimiento en Estados Unidos fueron sumamente enriquecedoras a nivel local, esas influencias no lograron la inscripción internacional que sí alcanzaron los artistas japoneses fundadores.

El Fluxus de Tokyo no es un movimiento artístico originado en Japón; sino el aporte japonés a un concepto artístico internacional; a sus artistas no les interesaba hacer ‘arte japonés’ sino hacer ‘arte Fluxus’. Así, para esta lectura en particular, el ‘Tokyo Fluxus’, aunque relevante y significativo para el arte internacional, se desmarca de una búsqueda modernizadora del arte local, originada a partir de las preguntas y reflexiones sobre el propio contexto.

El reposicionamiento de ‘lo japonés’ en el paradigma de ‘lo moderno’

Por ejemplo, respecto de esta generación de artistas y de la que emergió en los '90 tras la muerte del emperador Hirohito, el historiador Tarô Amano apunta: “en realidad, la diferencia mayor entre los artistas cuyas actividades están basadas fuera de Japón, como On Kawara y otros de su generación (...), y los jóvenes artistas que limitan su actividad a Japón, es que estos últimos han sido capaces de trabajar en un ámbito internacional sin romper sus lazos con Japón”⁴⁴ (71).

⁴¹ Inclusive el propio Maciunas y John Cage visitaron el país asiático para participar de algún evento Fluxus.

⁴² La traducción es mía.

⁴³ Se le llamó así al conjunto de artistas que participaron con Maciunas en la gestación del grupo, y en sus primeros años de vida en Nueva York; y también a los de la generación siguiente, formados en Tokyo y apoyados por el propio Maciunas (Munroe 218).

⁴⁴ La traducción es mía.

Durante los años '80, el país vivió una generalizada expansión del mercado, “había entrado ahora en un periodo de “crecimiento sostenido” que se prolongaría en los años noventa” (Beasley 363). El nivel de vida aumentó, y la antigua idea de una sociedad sin clases comenzaba a parecer cada vez más evidente: en esta década detonó francamente la avidez por el consumo individual.

Por su parte, las externalidades negativas, producidas por el rápido proceso de modernización, no resueltas todavía en los '70 (como la contaminación del aire y las aguas, los problemas de salubridad, de hacinamiento y pobreza, entre otros), fueron resueltas con bastante eficacia durante la década de 1980. El mercado del arte también se expandió y muchas galerías abrieron sus puertas, gracias a esto se hizo más asequible para los artistas japoneses exponer y vender sus obras. Los intercambios artísticos se siguieron promoviendo, así como también los viajes al extranjero y la prosecución de estudios en alguna prestigiosa escuela de arte alrededor del mundo. En el transcurso de estos años, los artistas japoneses tendrán cada vez mayor peso y significancia en la esfera internacional del arte, nombres como Yasumasa Morimura se verán envueltos en discursos internacionales sin haber vivido nunca fuera de Japón (Yamaguchi 8).⁴⁵

Sin embargo, lo que realmente marcó esta década fue la muerte del emperador Hirohito en febrero de 1989. Hirohito representaba muchas cosas para el pueblo japonés; había sido el máximo símbolo del nacionalismo local en los años '30 y '40, se proyectó en este tiempo como una figura autoritaria, conservadora y jerárquica, pero luego de la guerra las cosas cambiaron. Tuvo que rendirse frente al enemigo y reconocer su superioridad, eso lo llevó a renunciar a su condición divina y a su legítimo derecho de ser el máximo jefe de las fuerzas armadas japonesas. Y sólo para evitar el total hundimiento moral de la sociedad nipona, no fue procesado como criminal de guerra en el juicio posterior al término del conflicto bélico. Así, “la muerte de Hirohito marcó el final de una era que duró 63 años de la historia japonesa moderna – desde el incremento del imperialismo a la catastrófica pérdida, desde los dificultosos años de la ocupación americana al espectacular éxito del ‘milagro económico’ del Japón de postguerra”⁴⁶ (Munroe *Hinomaru* 339).

Durante los años posteriores a su muerte, se abrió el debate sobre cómo debía pasar a la historia uno de los más controvertidos emperadores del Japón. Desde las posibilidades de

⁴⁵ Una de las exposiciones más importantes de esta época fue *Against Nature: Japanese Art in the Eighties*, de 1989, exhibida en San Francisco y otras ciudades de Estados Unidos (Boston, Ohio) y en Japón.

⁴⁶ La traducción es mía.

calificarlo como víctima o victimario, se dio paso a una ola de críticas a nivel político y social que ponían sobre la mesa una serie de temas controversiales o ‘tabú’, que habían sido soslayados y/o acallados durante muchos años en Japón. Por primera vez se desarrollaba una crítica tan abierta al interior de la sociedad japonesa (ibíd.), y fue en este contexto en el cual el arte comenzó a explorar nuevos discursos en torno al significado de ser japonés en el mundo contemporáneo.

Japón se había posicionado como uno de los centros del consumo mundial, a Tokyo llegaba todo tipo de productos, de casi todos los lugares del mundo; y simultáneamente, Tokyo producía objetos de consumo para casi todo el globo. Consumo cultural de masas que la escena artística contemporánea supo administrar críticamente. Esta escena, en la que jóvenes artistas imprimían a sus obras un abierto contenido crítico (político y social), hacía rememorar lo planteado décadas atrás por ciertas vanguardias japonesas, como los neodadaístas. Pero a diferencia de los últimos, esta escena, aunque política y lúdica, no fue una propuesta automarginada institucionalmente, sino todo lo contrario, buscó estratégicamente darse a conocer en el mercado local y en el internacional. Además, se constituyó como una escena concientemente anclada a su contexto de producción, poniendo en jaque estructuras culturales que sostenían lo que se suponía era la identidad japonesa, e intentando evidenciar que muchas de ellas eran sólo una meras fachadas...en todo caso, un secreto a voces al interior de la sociedad japonesa.

Esta generación quiso entablar el diálogo entre tradición (japonesa y occidental) y cultura de masas en el espacio artístico; y entre sus artistas más destacados estuvieron Yasumasa Morimura (1951), Yanagi Yukinori (1959) y Takashi Murakami (1962). El éxito de este último, sobre todo fuera de Japón, marca considerablemente el desarrollo de la historia del arte japonés. De esta manera y para la presente lectura, el trabajo de Murakami, quien rescata la pregunta por la identidad japonesa, representará la consumación del histórico anhelo de inscripción y visibilidad internacional de las artes visuales japonesas.

Murakami, *Superflat* y el Neo Pop japonés

En 1986 Murakami ingresa a estudiar arte de estilo japonés (*nihonga*) en la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokyo (Geidai), donde obtiene, además, los grados de magíster y doctor (1993). En un viaje a Nueva York en 1989, se percató de que el arte japonés

contemporáneo es tremendamente aburrido y elitista, y decide cambiar su modo de comprender la producción de arte en Japón. Tras una breve incursión por tendencias ligadas al conceptualismo a principios de los '90, Murakami decide intervenir en la cultura de masas local para repensar su trabajo. Tempranamente ligado a la subcultura *otaku*⁴⁷, sus intereses comenzaron a fluctuar entonces entre una estética japonesa de corte más tradicional y una contemporánea de masas (ligada al Pop Art), cuestión que a partir de 1993 empieza a consolidarse con la creación de Mr. DOB, un complejo e híbrido personaje que irrumpirá en su obra hasta, aproximadamente, el año 2007.

Para Murakami, la cultura de masas japonesa es una subcultura, la hija bastarda de la cultura de masas estadounidense; su apuesta entonces es rescatar esta cultura 'marginal' y estudiar qué ocurre con ella en Japón cuando se la hace dialogar con las 'Bellas Artes' (la de mayor jerarquía para el campo del arte local). Lo anterior evidentemente provoca un vínculo con el Pop euroamericano; la relación entre Murakami y Andy Warhol, y otros artistas Pop, se hace casi inmediata. No obstante, ambos difieren sustancialmente en cuanto a propuesta artística y sobre todo, contexto histórico de producción (cuestión que Murakami tiene muy presente): pero, por cierto, el vínculo es innegable. Así, en 1992, el crítico Noi Sawaragi acuña y define el término Neo Pop japonés (o Tokyo Pop) para hablar de una nueva escena contemporánea dentro de la cual Murakami emerge como una de las figuras más relevantes (Matsui *Murakami Matrix* 85). Manteniendo el vínculo y tomando distancia del primer Pop, Sawaragi propone entender el Tokyo Pop como la verificación, tras la Guerra del Pacífico y la época de Ocupación, del estatus colonial de la cultura japonesa contemporánea (Matsui *Toward* 25), y como una apropiación de su antecesor por medio de ciertos términos postmodernistas.

Murakami es uno de los más claros representantes del Tokyo Pop no sólo por su trabajo plástico, en el que, como se patenta en sus imágenes y productos, otorga el mismo estatus al diseño comercial y a las Bellas Artes, sino también por su apuesta discursiva y crítica que reflexiona sobre algunos asuntos claves atendidos por la teoría de Sawaragi, sobre todo, respecto de la historia. Así, el año 2000 Murakami acuña el concepto '*superflat*' (super-plano),

⁴⁷ *Otaku* se denomina a aquellas personas, generalmente adolescentes, fanáticos del manga y el animé, de los juegos para computadora y las novelas y películas de ciencia ficción. Usualmente son coleccionistas compulsivos de estos productos y sus derivados; y socialmente son calificados como personas apáticas, poco sociales y extremadamente ensimismadas y solitarias.

el cual tiene su raigambre en la estética japonesa (no tridimensionalidad, superficies de color planas, no luz-sombra y valor de la línea de contorno), pero cuyo rendimiento excede la esfera artística, instalándose como una noción con la cual comprender aspectos socioculturales de la identidad japonesa contemporánea. Así, *superflat* es un concepto operativo con el cual, a los ojos de Murakami, podría plantearse una relectura historiográfica del arte japonés.

Superflat toma la postguerra como un momento de crisis identitaria, donde se remarca y radicaliza el carácter marginal de la cultura japonesa. De esta manera, podría decirse que en su historia moderna, el arte japonés ha sufrido de continuos rechazos por parte de Occidente, ámbito en que los desorientados esfuerzos por modernizarse e ingresar al discurso oficial, han resultado insignificantes para el discurso oficial, administrado por Occidente. Esfuerzos ‘sin sentido’ desde los cuales se hace difícil delinear un discurso histórico coherente. La política de ocupación o domesticación, como la han llamado los japoneses, ha dejado esta situación en completa evidencia.

Por otra parte, *superflat* se refiere a una cultura de consumo de masas, como la que mantienen los japoneses desde aproximadamente la década de 1980, donde prevalece la dinámica del despilfarro: comprar compulsivamente, desechar y volver a comprar. Un comportamiento social absolutamente superficial y sumamente popular entre los nipones. La muestra o el síntoma más evidente de esto en el Japón contemporáneo, unido a la condición subyugada de la cultura japonesa, es la gestación y difusión masiva de la subcultura *otaku*.

Así, *superflat* se plantea como un término para hablar del sinsentido en general, pero más allá de describir una situación particular, Murakami pretende que este concepto ejerza sus rendimientos y sirva para reflexionar y comprender el arte, la cultura y la sociedad del Japón.

A partir de *superflat*, Murakami no sólo ha producido su obra y ha logrado inscribirse en el ámbito internacional, sino que además ha logrado inscribir, por medio de su trabajo como curador, a otros artistas japoneses dentro y fuera del país asiático. Con su trilogía de exposiciones en torno al concepto *superflat*, que incluye las muestras: “Superflat”, “Coloriage” y “Little Boy”⁴⁸, ha generado un marco discursivo en el que críticos, historiadores y curadores de Japón, Europa y Estados Unidos han contribuido profusamente al desarrollo del concepto y a la consolidación de jóvenes artistas nipones.

⁴⁸ En el año 2006 la sección estadounidense de la Asociación internacional de críticos de arte le otorgó el premio a la mejor muestra temática a Murakami por la exposición *Little Boy* en Nueva York. (Yamaguchi 7)

Mediante la revalorización de la pregunta por la identidad (¿qué puede ser considerado lo ‘originalmente japonés’ hoy en día?), Murakami impulsa una efectiva modernización de las artes visuales al interior del Japón, tanto a nivel de producción como también en otras áreas del campo artístico (la crítica), lo que se traduce en autoinscripción (y en marco de inscripción para otros), o sea, en una propuesta artística, desde el país asiático, que ha resultado interesante y significativa para el arte mundial.

Figura 1



Yamamoto, Hosui. *Nude*, hacia 1880. Óleo sobre tela, 64 x 135,5 cm.

Figura 2



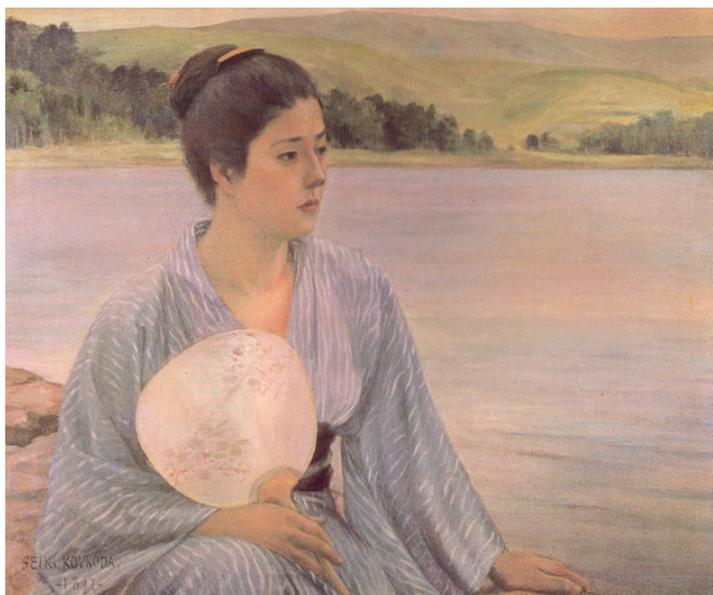
Takahashi, Yuichi, *Oiran* (cortesana), 1872. Óleo sobre tela, 77,5 x 55 cm.

Figura 3



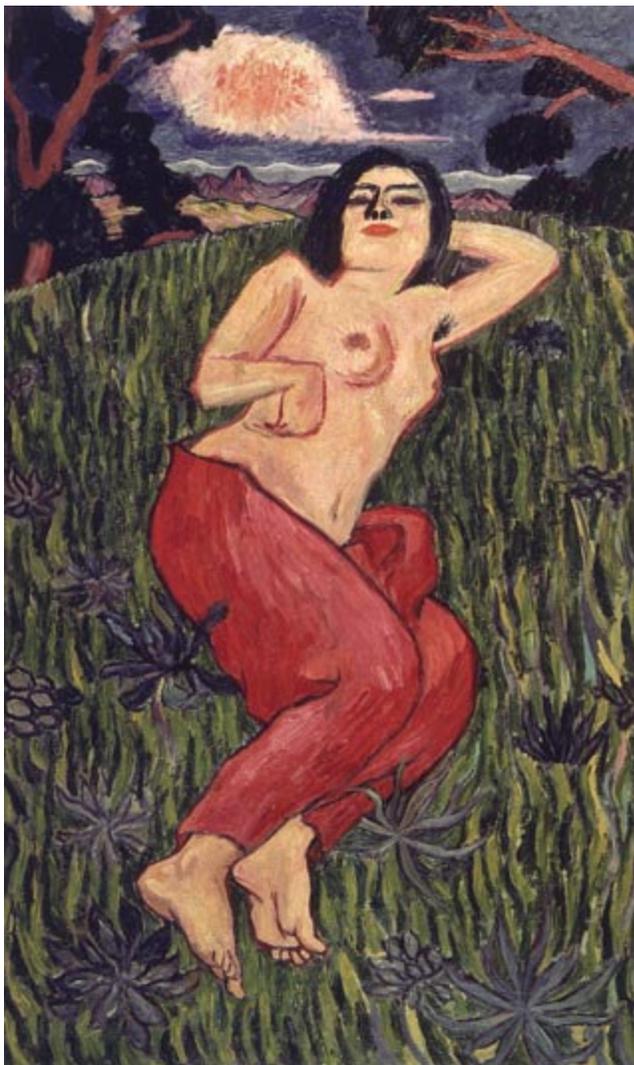
Gahô, Hashimoto. *With Clouds, Red Leaves*, 1890. Rollo colgante, tinta y color sobre seda, 265 x 159 cm.

Figura 4



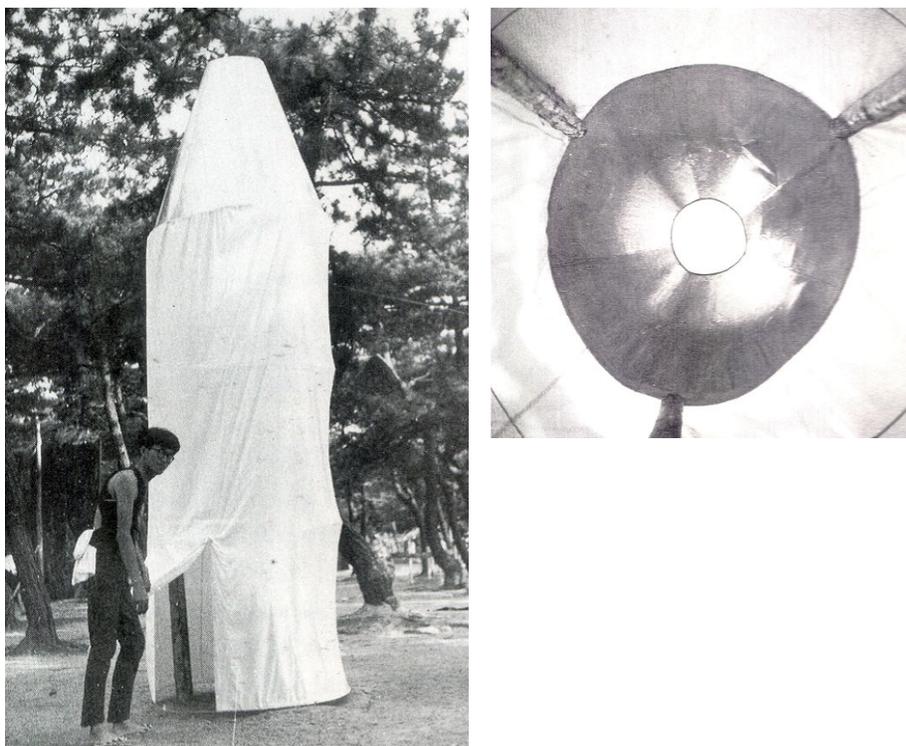
Kuroda, Seiki. *By the lake*. 1897. Óleo sobre tela. 68 x 83 cm.

Figura 5



Yorozu, Tetsugorô. *The Naked Beauty*, 1912.
Óleo sobre tela, 162 x 97 cm.

Figura 6



Murakami, Saburô. *Sky*. Mostrado en 'Experimental Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Mid-Summer sun', Ashiya, 1955; y detalle.

Figura 7



Shimamoto, Shôzô. *Please, walk on here*, en 'Outdoor Gutai Art Exhibition', Ashiya, 1956

Figura 8



Jackson Pollock pintando, 1950.
Fotografía de Hans Namuth.

Figura 9



Shiraga, Kazuo. *Challenging Mud*, en la primera muestra de arte Gutai, 1955

Bibliografía

Amano, Tarô. "Some issues of circumstances: focusing on the 1990s." En: *Japanese art after 1945: scream against the sky*. New York: H. N. Abrams, 1994.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Beasley, William G. *Historia contemporánea de Japón*. Madrid: Alianza, 1995.

Cabañas Moreno, Pilar. "Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón". En: *Anales de la Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Versión electrónica en:
<http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA9999110367A.PDF>

Clark, John. "Artistic subjectivity in the Taisho and early Showa avant-garde". En: *Japanese art after 1945: scream against the sky*. New York: H. N. Abrams, 1994.

Deshimaru, Taisen. *La práctica del Zen y cuatro textos canónicos Zen*. Barcelona: Kairós, 1996.

Foster, Hal [et al.] "1955a Las vanguardias no occidentales". En: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Editores, 2006.

García-Gutiérrez, Fernando. *Japón y Occidente: influencias recíprocas en el arte*. Sevilla: Guadalquivir, 1990.

Mason, Penelope. *History of Japanese Art*. Cap. XX. New York: Abrams, 1993.

Matsui, Midori. "Toward a definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami". En: *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

---. "Murakami Matrix: Takashi Murakami's Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture". En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007.

Mizusawa, Tsutomu. "The Burgeoning of Abstraction Directions in Japanese Art After 1910". En: *Japanese modern art: painting from 1910 to 1970*. Irmtraud Schaarschmidt-Richter (ed.) Zurich: Edition Stemmlé, 2000.

---. "The Artists Start to Dance. The changing Image of the Body in Art of the Taishô Period". En: *Being modern in Japan: culture and society from the 1910s to the 1930s*. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000

Munroe, Alexandra. "To Challenge the mid-summer sun: the Gutai group", "A Box of Smile: Tokyo Fluxus, Conceptual Art, and the School of Metaphysics" y "Hinomaru Illumination: Japanese Art of the 1990s". En: *Japanese art after 1945: scream against the sky*. New York: H. N. Abrams, 1994.

Sakai, Tadayasu. "An Exception". *Japanese modern art: painting from 1910 to 1970*. Irmtraud Schaarschmidt-Richter (ed.) Zurich: Edition Stemmlé, 2000.

Smith, Robert. *La sociedad japonesa: tradición, identidad personal y orden social*. Barcelona: Península, 1986.

Sullivan, Michael. *The Meeting of Eastern and Western Art*. Cap. 4, pp.119-169. Berkeley: University of California Press, 1997.

Tomii, Reiko. "Infinity nets: aspects of contemporary Japanese painting". En: *Japanese art after 1945: scream against the sky*. New York: H. N. Abrams, 1994.

Valdivieso, Patricio. "Experiencias de modernización y desarrollo relevantes para América Latina: el caso de Japón". En: *Revista de ciencia política*, vol. 19, no. 1, 1997

Vidal, Miguel y Ramón Llopis. *Sayonara Japón: (adiós al antiguo Japón)*. Madrid: Hiperión, 2000

Weisenfeld, Gennifer. "Japanese modernism and consumerism. Forging the new artistic field of "Shôgyô Bijutsu" (commercial art)." En: *Being modern in Japan: culture and society from the 1910s to the 1930s*. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000

Yoshihara, Jirô. *Gutai Manifesto*. Versión electrónica en: http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/manifest_us.htm

Yamaguchi, Yumi. *Warriors of art: A guide to contemporary japanese artists*. Tokyo: Kodanacha Internacional, 2007

3. OPERACIÓN *SUPERFLAT*: LA PROPUESTA DE TAKASHI MURAKAMI PARA LAS ARTES VISUALES EN EL JAPÓN CONTEMPORÁNEO.

3.1. Introducción a *Superflat*

El artista Takashi Murakami, quien desde principio de la década de los '90 comienza a trabajar en torno a los modos y productos de la cultura de masas contemporánea japonesa, observa en el desarrollo artístico de sus coetáneos una tendencia a explorar temas relacionados con, por ejemplo, el manga, el animé, los videojuegos, los filmes de ciencia ficción, entre otros, estableciendo una línea de producción que denotará la emergencia de una nueva escena de artistas en Tokyo. Esta tendencia, le da a Murakami un marco referencial desde donde establecer una línea de lectura comprensiva de su contexto; y es así como acuña el concepto *superflat*, traducible como 'super-plano', teniendo como horizonte el mundo contemporáneo japonés, pero atendiendo a una cuestión que él ve presente desde hace siglos en el arte (y la cultura) de Japón. Su operación ha consistido, entonces, en hacer emerger los fundamentos y antecedentes tras *superflat*, recuperarlos de su estado latente y redefinirlos para un escenario presente; trabajando artística y discursivamente entorno al concepto de manera continua.

Recobrando el entusiasmo vanguardista, Murakami escribe un manifiesto *superflat* que publica en el catálogo homónimo del año 2000, catálogo de la muestra con la que abre la serie de tres exposiciones internacionales ("Superflat", "Coloriage" y "Little Boy"). El punto más importante de aquel escueto manifiesto para esta lectura, gira básicamente en torno al problema temporal: el artista japonés argumenta que en realidad el concepto, al menos a nivel estético, ha 'fluido' de forma latente a lo largo de la historia del arte japonés como una sensibilidad constante, cuestión que sería particularmente visible en el campo del arte. De ahí el sitio privilegiado que Murakami le asigna a éste al interior de la cultura japonesa.

Además, puede decirse que *superflat* es un concepto bastante complejo porque, por un lado, las referencias a las que conduce son de diversa índole y por otro, porque si bien se enuncia desde el ámbito de la estética, se 'desplaza' hacia otras esferas de estudio. Y si bien se dice que *superflat* se moviliza, al parecer, desde lo estético para comprender otros ámbitos de la vida en Japón, en realidad el concepto no se traslada desde un sistema para operar en otro, sino que más bien a partir de su recuperación en el arte es posible evidenciar también su presencia en otros lugares: "sociedad, costumbres, arte, cultura: todos son extremadamente

bidimensionales”⁴⁹ (Murakami *The Super Flat Manifesto* 5). En este sentido, el hallazgo de la presencia *superflat* en la historia del Japón proviene, y está conducido, por la revalidación de la pregunta por la identidad en el contexto contemporáneo.

Murakami es partícipe de la idea de que la identidad es algo fluctuante⁵⁰, que no puede fijarse y que resiste reflexiones conclusivas para todo contexto, sin embargo, considera también la importancia de volver sobre ésta una y otra vez, porque su actualización podría resultar eficaz y muy fructífera para, por ejemplo, ‘modernizar’⁵¹ la producción y el discurso sobre arte. Así, con el concepto *superflat*, Murakami marca un lugar de partida, un eje desde el cual reflexionar sobre las fluctuaciones y las mutaciones del problema identitario en el Japón contemporáneo. La sensibilidad de ‘lo plano’ existe desde mucho antes de la Restauración Meiji, pero se ha ‘metamorfoseado’ (en palabras del artista) durante el periodo de modernización. El dilucidar cuál es el estado actual de esa sensibilidad se hace sumamente necesario para sentar las bases de la reflexión a futuro. De este modo, la propuesta historiográfica de Murakami para el arte asume *superflat* como una noción ligada a la identidad japonesa a partir de la modernidad, que tiene sus antecedentes antes de 1868, y que se radicaliza y concreta tras el término de la guerra del Pacífico. En otras palabras, *superflat* es un concepto mediante el cual se puede hablar del pasado, del presente y del futuro, vinculándolos (ibíd.) y otorgándole así unidad al relato histórico. A modo general, el artista ofrece una herramienta conceptual con la cual tanto a artistas, críticos e historiadores de Japón pueden atenerse a una estructura base y no comenzar a trabajar desde cero.

La teoría de Murakami, como él mismo ha declarado, se origina a partir de su lectura del libro ‘El linaje de la excentricidad’ (1970) del historiador del arte japonés Nobuo Tsuji. En su texto, Tsuji expone que durante el periodo Edo (1615 – 1868) existió un linaje de artistas con tendencias expresionistas, quienes se caracterizaron por producir imágenes excéntricas y fantásticas. Su teoría se basa en seis pintores⁵² cuyas obras representaron, según el historiador, la vanguardia de su tiempo (Murakami *A Theory* 9). A ojos de Murakami, el aporte más importante de Tsuji a la historia del arte japonés, es haber establecido una línea de herencia

⁴⁹ La traducción es mía.

⁵⁰ Respecto del problema de la identidad, Dana Früs-Hansen argumenta que Murakami sabe que trabaja con un constructo y no con una ‘esencia’ de nación o nacionalidad (31).

⁵¹ Modernización entendida aquí como “la incesante transformación de los modos de producción” (Foster [ed.] 1984 596).

⁵² Iwasa Matabei, Kanô Sansetsu, Itô Jakuchu, Soga Shohaku, Nagasawa Rosetsu y Utagawa Kuniyoshi.

estética entre las pinturas de estos artistas de la excentricidad y tendencias de producción de imagen contemporáneas, por ejemplo, el dibujo de manga (que por lo demás, no podía ser considerado, bajo ningún punto de vista, una forma de ‘arte’ en los ’70); y es sobre esta idea que Murakami funda su teoría *superflat*.

Categorías de la excentricidad o la génesis *Superflat*

Esta herencia estética tiene que ver con un modo de composición pictórica particular, donde el plano se estructura de tal forma, que el curso de la mirada del observador se controla tanto en su velocidad como en su recorrido. La información recogida va siendo incorporada por el espectador de tal manera que, en cierto momento, éste será conciente de la completa planitud de la imagen que observa (ibíd.). El objetivo principal de esta manera de componer, es que la mirada se mueva zigzagueantemente desde un lugar a otro de la superficie, a través de un eje horizontal; el ojo no debe detener su recorrido a través del plano y por lo mismo, no debe fijar por mucho tiempo la atención en un solo sitio. Además, los paneles o biombos producidos por algunos de los artistas del “linaje de la excentricidad” (**Fig. 10**), pueden llegar a medir varios metros de largo, por lo que la mirada del espectador va acompañada de un movimiento completo del cuerpo; se necesita caminar frente al panel para poder observarlo cabalmente. En conclusión: es indispensable una mirada y un movimiento oscilante por parte del espectador para apreciar y abarcar este tipo de obras.

Murakami dice que esta forma de composición, sin un punto de fuga central que ordene y mesure el espacio de manera que toda la superficie pueda ser captada de una sola vez por la mirada, va produciendo un cúmulo de información (capas) acerca de la imagen que se observa. Luego del recorrido, todas esas capas se funden en una, recomponiendo entonces una imagen cuya característica estética más evidente es ser del todo plana.

Este mecanismo, según Tsuji, sería también utilizado por ciertos grabadistas *Ukiyo-e*⁵³ (lo que constituye el tema principal de la secuela del libro de 1970, “Las categorías de la excentricidad”), pero también por los dibujantes de manga japoneses. Murakami en su trayectoria como pintor ha sentido igualmente, afinidad hacia esta particular manera de

⁵³ Pintura y grabados del siglo XVII (y siguientes), cuya temática principal fue la vida diaria, común y sencilla de la contemporánea clase media japonesa. La idea era crear un arte desde y para la clase media, diferenciándose así de la elitista y excluyente propuesta artística de los sectores acomodados (García Gutiérrez 181 y ss.).

componer una imagen; al leer a Tsuji presente entonces, que este linaje se ha perpetuado desde tiempos premodernos hasta su propio tiempo. Esto no sólo se aplica para *bijutsu* (Bellas Artes) sino también para producciones culturales que no son consideradas ‘alta cultura’, como el manga. Ampliando la teoría de Tsuji, Murakami vincula los recursos estéticos de este linaje a cierta pintura *nihonga* (pintura de estilo japonés de corte moderno) de finales del XIX y principios del XX, y al trabajo de los dibujantes y productores de animé. Respecto de este último, Murakami argumenta que animadores como Yoshinori Kanada⁵⁴, sin ser explícitamente seguidores de la herencia de este linaje, compusieron efectos para animaciones en ‘sorprendente’ consonancia con la teoría estética tras las obras de los artistas de la excentricidad (ibíd. 13). Así, el artista japonés establece, entonces, la emergencia de un nuevo linaje a partir de la postguerra, cuyos antecedentes se encuentran en los trabajos de los ‘excéntricos’ del periodo Edo, y que incluye a animadores, diseñadores y artistas, sin establecer una jerarquización entre ellos: el linaje *superflat*.

El sustrato estético de ‘lo plano’ se encontraría detrás de todos estos productos culturales (de la alta cultura, la cultura tradicional y la de masas); lo cual denotaría, por ejemplo, lo artificial de la diferenciación *bijutsu/ geijutsu* para el contexto japonés. La jerarquización a partir de esa diferencia, y el posicionamiento de las Bellas Artes por encima de cualquier otra forma de producción, es una decisión meramente conceptual y formal que con el tiempo se institucionalizó en el campo del arte japonés, pero cuyo fundamento estético no hace más que recalcar su origen común y por tanto, su valor equivalente en tanto productos simbólicos. La jerarquía de los niveles de producción artísticos también se ‘aplanaría’, la verdadera diferenciación entre ellos sería de carácter horizontal y no vertical.

Lo que más llama la atención a Murakami sobre los artistas del linaje de la excentricidad y sus herederos, es que todos ellos tienen un modo de acercarse a las imágenes donde la tridimensionalidad parece no asomar como opción. Producir imágenes *superflat* significaría no sólo producir imágenes planas, sino hacer conciente al espectador de que la bidimensionalidad en la imagen está llevada a su máxima posibilidad. Llevar lo plano a su máxima posibilidad en la producción de una imagen bidimensional significa, además de la ausencia de espacio ilusionista, explorar los rendimientos de recursos pictóricos como

⁵⁴ Kanada fue parte de la primera generación de animadores de efectos especiales para televisión en la década de 1970 (Murakami *A Theory* 13).

superficies parejas de color, la ausencia de luz-sombra, el valor y la estilización de la línea de contorno, entre otros. Por este motivo, ‘lo plano’ en el Japón actual sería en realidad ‘superplano’, *superflat*; una especie de supraestructura o fundamento cultural basado en el valor de lo bidimensional que, en cierta medida, afecta la producción artística.

¿Una estética propiamente japonesa?

Murakami afirma que ‘lo *superflat*’ (*superflatness*) es un rasgo cultural japonés “que ha estado continuamente produciendo la ‘vanguardia’ hasta el día de hoy”⁵⁵ (ibíd. 25). Según el artista, es a partir de este concepto que se ha generado innovación en diversos ámbitos de la producción de imágenes en el país asiático; este ha sido un factor que se ha actualizado a través del tiempo y sobre el cual se ha promovido una modernización estética. La sensibilidad *superflat* es para Murakami algo originalmente japonés, único, una forma de expresión que ha ‘nacido’ y se ha desarrollado en Japón (ibíd); el artista plantea incluso que esta sensibilidad es una anticipación de la estética japonesa al modernismo occidental. Evidentemente, esta anticipación es de carácter temporal, pues los argumentos teóricos por los cuales ambos contextos llegan a una propuesta estética de similares características, son absolutamente distintos.

No obstante, cuando Murakami comenta que *superflat* es algo originado en Japón como una particularidad cultural, está a la vez actualizando el problema de la identidad respecto del conflicto generado tras la apertura de Japón al Occidente: ¿cómo producir un arte o una estética con significancia y valor en la esfera internacional sin perder el vínculo con lo japonés?⁵⁶, ¿cómo inscribirse en el arte internacional a partir de una propuesta estética de carácter local? Para tratar de dar respuesta a ese conflicto histórico, Murakami previene que ante todo debe aclararse cuál es la condición cultural actual para hablar de ‘lo japonés’. Remitiéndose al pasado, formula que para Japón lo propio o, utilizando sus propias palabras, ‘lo doméstico’ ha sido siempre naturalización de códigos culturales foráneos, importados; en otras palabras, nada que haya crecido en Japón es puramente ‘nativo’ (Matsui *Toward* 21). Si por muchos siglos la mayor influencia la ejerció la cultura china, desde el XIX ese rol lo asumió Occidente. Sin

⁵⁵ La traducción es mía.

⁵⁶ Esta pregunta también se la plantea Dana Früs-Hansen en su texto: “The meaning of Murakami’s Nonsense: About “Japan” Itself” (35).

embargo, a diferencia de los siglos pasados, a partir de la Restauración Meiji, Japón se vio sometido (y auto-sometido) a un colonialismo cultural que se radicalizó completamente con la política de Ocupación estadounidense.

Superflat es la herencia de la estética tradicional y a la vez, la abierta aceptación de la condición colonial de la cultura local; es una propuesta estética contemporánea que no puede soslayar parte de su origen en referentes del arte y la cultura occidental. De este modo, el más claro antecedente foráneo del proyecto no sólo a nivel estético sino también crítico (en referencia a la significancia que tendría para el contexto japonés el tema de la ausencia de profundidad o la presencia de pura superficie) sostenido por Murakami con la teoría artística *superflat*, es el Pop euroamericano y algunos movimientos artísticos posteriores influenciados por éste.

3.2. *Superflat* y el Pop occidental

La ‘conquista de la superficie’ en la pintura (o en un soporte bidimensional) es un dato constante en la historia del modernismo estético occidental. Durante la postguerra, a mediados de los ‘50, la abstracción formal, que devaluaba los medios propuestos por el expresionismo abstracto post-Pollock para la persecución de los objetivos vanguardistas en la pintura, se tomó la escena internacional de la mano del crítico Clement Greenberg. Se instalaba también por esta época la dialéctica ‘arte - cultura de masas’ en el discurso crítico, dialéctica que enfrentaba la producción cultural de consumo masivo a la producción de arte como ‘alta cultura’. Mientras que las propuestas estéticas e ideológicas canalizadas por medio de la abstracción formal en pintura tenían como objeto salvaguardar la producción artística de “la delegación inevitable de cualquier práctica y forma de producción cultural en la condición de la mercancía” (Foster [ed.] 1959 411), el Pop Art se rebelaba abiertamente contra este modelo y comenzaba progresivamente a ocuparse de las imágenes y signos ‘populares’.

El Pop Art entonces, continuaría con la tradición de la pintura moderna al valorar la materialidad significante, posicionando la bidimensionalidad como la forma estética dominante, no obstante, el deseo vanguardista de autonomía llevado a cabo por medios puristas no coincidiría con su propuesta artística. En ésta, exploraban los límites de la superficialidad desde la figuración, la unidad pictórica anterior al modernismo estético y los elementos de la

cultura de masas. Esta nueva manera de explorar la bidimensionalidad en las artes visuales, que tiene su antecedente en el Independent Group como precursor del Pop británico (Foster [ed.] 1956 385), ha alcanzado su formulación más significativa en la figura y trabajo de Andy Warhol, y desde ahí ha abierto lecturas que productivizan sobre todo los hallazgos del artista estadounidense, como puede observarse en ciertos ejemplos de arte apropiacionista de los '80 y '90 (Foster [ed.] 1964 490).

Por su parte, Murakami ha establecido la superficialidad como una forma genuina en la pintura japonesa, y ha observado su presencia, la presencia de una sensibilidad *superflat* a través de su historia. De cierta manera, la forma bidimensional de la pintura y el grabado premodernos (o tradicionales) en Japón conecta formalmente con la búsqueda de superficialidad en la pintura y el arte modernos en Occidente (la primera incluso proveyendo más de algún recurso técnico a la segunda). Es evidente, eso sí, que en cuanto al contexto histórico, no podía existir mayor desvinculación entre la formulación de una teoría estética de la superficie en Occidente y la propuesta decorativista, ilustrativa en la pintura y el grabado del Japón premoderno.

Mientras que el arte japonés intentó modernizarse mediante los recursos formales de la tradición occidental (perspectiva, luz-sombra, a modo general, ilusionismo), la modernidad occidental buscaba la autonomía del arte por medio de la valoración significativa. Si en cierto momento la pintura japonesa trató de asemejarse al modelo de la pintura vanguardista occidental, no participó del discurso teórico tras éste, y en gran medida sólo emulaba formalmente (superficialmente) sus propuestas estéticas. Pero cuando se comprendió el valor que la superficialidad tenía como motivación vanguardista en el arte euroamericano, los japoneses hallaron en ésta, básicamente por medio del desarrollo del abstraccionismo (instalado incipientemente antes de la Guerra del Pacífico y ya reflexivamente luego de ella), un recurso modernizador para las artes visuales en el ámbito local; ejemplo de ello, como se ha visto, fue el trabajo del grupo Gutai.

Pero detrás del fracaso que representó la pintura abstracta Gutai, se patentaba quizás la posibilidad de dialogar artística y críticamente con la vanguardia pictórica occidental desde los recursos bidimensionales de la pintura tradicional japonesa. Quedaba demostrado que una misma idea estética (en este caso, el valor de la superficie o bidimensionalidad) podía gatillar, en diferentes contextos, la producción de formas artísticas dispares, con fundamentos y

planteamientos muy distintos, lo cual otorgaba especial relevancia, como un factor efectivamente diferencial, al lugar de enunciación, o sea, a las condiciones históricas de producción artística. Dilucidar qué significancia tenía para cada cual producir imágenes cuyo valor radicara en la superficialidad, ayudaría a reflexionar sobre la variable contextual para repensar operativamente la modernización de las artes visuales en Japón.

El contexto en el cual la pintura (y el grabado) no ilusionista habían sido pensados en Japón, correspondía a un escenario premoderno; los artistas ahora intentaban modernizar su arte sobre la base de un modelo que no tenía relación alguna con su tradición. En este sentido, el arte japonés podía comprender que su modernización artística había sido y era, en efecto, un proceso de ‘transplante cultural’: la producción artística de un contexto particular se aplicaba como método, desligada de su contenido, a otro contexto, con lo cual anulaba la historicidad ajena y la suya propia. Así, para revertir tanto la supresión del sentido histórico como la inevitable situación de dependencia que la descontextualización generaba, se necesitaba una política cuyo método no fuera el cerrar fronteras y volver a la tradición para retomar una historia interceptada, truncada por el ‘transplante’, sino más bien aceptar esa condición y hacer de lo transplantado un factor productivo.

La tradición estética de lo plano en Japón podía dialogar con la estética de la superficie de la vanguardia artística occidental, estableciendo de este modo una línea de lectura transversal entre los códigos estéticos premodernos y la modernidad que ‘arribaba’ y era introducida en Japón. Pero antes había que recontextualizar la vanguardia occidental y eso quería decir, reflexionar los alcances de la producción artística extranjera en el ámbito local. Podía reintentarse el efectuar esta operación con el abstraccionismo en general, ser asumido otra vez como una opción viable, no obstante, con el transcurso de los años se abriría una nueva alternativa que sintonizaría, quizá con mayor precisión, con el Japón del capitalismo tardío: la estética ‘superficial’ del Pop Art.

Aquello permitiría volver sobre, o retomar la estética de lo plano como elemento de continuidad en el ámbito de las artes visuales, y permitiría además exponer el permanente y característico estatuto ‘colonial’ de la cultura japonesa, incluyendo, por tanto, el problema de la identidad y facultando a la producción artística de una herramienta clave para abordar el problema contextual en el proceso de relectura del modelo extranjero, en miras a modernizar la plástica local.

Murakami y la [sub]cultura Pop

Takashi Murakami ha sido uno de los artistas que ha retomado la línea de lectura en torno a la estética de la superficialidad en el Japón de los '90, concretado en su propuesta artística los esfuerzos por revertir el carácter negativo del 'transplante' o transcripción en el proceso de modernización de las artes visuales japonesas. Así, "como los primeros artistas radicales que abogaron por la explotación de los recursos locales para refutar la percepción y práctica de un modernismo japonés 'derivativo' (...) Murakami pretende sacar a Japón de la banalidad de una cultura-copia"⁵⁷ (Munroe *Introducing* 245). Su metodología se ha centrado en incorporar a su producción algunos elementos estéticos del Arte Pop occidental. Además de rescatar el vínculo (la posibilidad de diálogo) 'tradición japonesa-vanguardia occidental', proporcionada por la estética de la superficialidad para las artes visuales, Murakami, como se ha dicho, vuelve sobre la pregunta por lo propio al gestionar un concepto estético 'japonés' desde su contexto, y retoma también el problema de la inscripción al intentar posicionar *superflat* (como concepto y como producto artístico) en el ámbito del arte internacional por medio de un importante aparatage crítico.

Respecto de las vinculaciones de Murakami con la estética y con el Pop Art en general, puede decirse que, por un lado, el propio artista ha declarado que el trabajo de Jeff Koons y de Demian Hirst son para él importantes puntos de referencia, pero por otro, la crítica especializada ha elaborado un discurso, el cual muchas veces no traspasa la línea de la mera formalidad, que lo liga estrechamente a la figura de Andy Warhol. Sin desmerecer estos antecedentes, podrá notarse a continuación que el trabajo del japonés transita también por otros lugares de la 'tradición' Pop euroamericana.

Como bien se sabe, el Arte Pop desde sus inicios ha entrado en diálogo con la cultura de consumo masivo de postguerra y ha permanecido en ella explotando la relación alta cultura-cultura de masas. En esta línea, el marcado carácter consumista de la sociedad japonesa que se instaló con fuerza en Japón tras el término de la guerra, se ha asumido como el más evidente legado de las políticas socioeconómicas y, sobre todo, culturales de la reconstrucción del país, impulsadas durante el período de ocupación estadounidense entre 1945 y 1951. Resulta necesario aclarar que durante la postguerra, y en las décadas siguientes, la cultura de masas

⁵⁷ La traducción es mía.

asumió en Japón un protagonismo progresivo a nivel social, que no podría haberse concretado sin que existiera una predisposición particular hacia ésta. En este sentido, puede decirse que el proceso de racionalización, entendido en términos weberianos (es decir, una racionalidad formal o instrumental, que atiende a fines mediales y no a valores o a un sentido total), iniciado en el siglo XIX con la Restauración Meiji marcó el camino hacia la conformación de una sociedad orientada a la producción y el consumo masivos⁵⁸.

Por su parte, si bien la cultura Pop estadounidense y la japonesa tienen como fundamento el contexto de la postguerra, evidentemente las condiciones históricas son radicalmente distintas: el Pop estadounidense es la forma cultural de una sociedad que se siente a todas luces vencedora, y el japonés, la de una sociedad disminuida, humillada y sometida.

Para Murakami la Ocupación significó ‘domesticación’, que por una parte apuntaba a la manipulación de la información que llegaba a la población a través de los medios de comunicación masivos; información que se omitía, solapaba o tergiversaba, y por otra, implementaba la dinámica del espectáculo televisivo como una estrategia para aplacar los ánimos subversivos y mantener a la audiencia sedada por la sensación de un bienestar artificial. El resultado más evidente de esta política de domesticación fue, a ojos de Murakami, la norteamericanización de la cultura japonesa contemporánea.

Pronto el consumo de cultura de masas alcanzaría niveles importantes, razón por la que los japoneses, durante los años ’60, comenzaron a producir sus propios bienes de consumo masivo para suplir la creciente demanda, generando así una industria que ha alcanzado proporciones insospechadas a partir de la década de 1980. Los productos de esa industria han estado desde sus inicios relacionados con la cultura Pop estadounidense, o sea, ésta ha sido su referente y modelo. Murakami argumenta que esa relación entre la cultura de masas japonesa y la estadounidense conlleva una condición bastarda para el Japón: la gestación, por parte de los Estados Unidos, de un programa cultural de masas y la generación de las condiciones socioeconómicas apropiadas para su propagación, no comprometió una propuesta de

⁵⁸ Hiroshi Kashiwagi señala la importancia que tuvieron las políticas de racionalización de la vida privada en el Japón de los años ’20 y ’30 como un elemento central del desarrollo industrial y económico del país. El autor comenta la relevancia que una declaración oficial de 1924 dio a la silla por sobre la costumbre japonesa de sentarse en el suelo, sobre el tatami. El documento explicaba que sentarse en el suelo era anti-higiénico y que por tanto, era un hábito que no correspondía a la vida moderna; además, se decía que la silla ahorra tiempo y aumentaba la eficacia en el trabajo porque restringía el esfuerzo físico requerido al sentarse y al incorporarse (66). Por otra parte, se dio al hogar un papel preponderante como soporte del sistema económico. Éste debía ser el espacio de la reproducción, pero también el lugar donde los trabajadores debían refrescarse y descansar adecuadamente tras la jornada laboral, de modo que su productividad en el trabajo no decayera (69).

responsabilidad por los efectos de esas políticas a nivel local, es decir, no contempló la conservación del patrimonio cultural japonés ni reconoció el valor de los productos generados bajo las condiciones culturales implantadas.

Para Murakami, la cultura Pop local lleva explícitamente sobre sí el apelativo ‘colonial’, por lo que una estética coherente con ella debe reflejar ese estatuto y no negarlo. El crítico Noi Sawaragi señala que el origen estadounidense de los productos de la cultura Pop japonesa insistentemente expone el origen colonial de la imaginación que les da vida (citado en Matsui *Toward* 26). Pero por otro lado, la estética Pop nipona debe desmarcarse de la mera copia del modelo, volverse auténtica y activar productivamente los recursos que deja la transcripción (para efectivamente lograr posicionarse a nivel internacional). Midori Matsui explica esta ambivalencia señalando que la estética Pop en Japón adopta deliberadamente el marco cultural dominante, aceptando así la falta de autenticidad en el origen, pero redefiniéndose y desmarcándose de su antecesor al facultar a dicho marco de una conciencia doméstica (*Beyond* 228).

La conciencia doméstica apunta en este caso a la situación subyugada que ha experimentado la cultura japonesa frente al Occidente durante toda su historia moderna; una situación que tras el término de la guerra se radicalizó agudamente. Bajo este lente, Murakami plantea que la cultura japonesa moderna es y ha sido en realidad, una subcultura. Y según el artista el modo cultural más coherente al escenario del Japón contemporáneo es el que ha elaborado la subcultura *otaku* en el Tokyo post Ocupación. Ésta se gesta a partir de la internalización de la cultura del entretenimiento impuesta por Estados Unidos desde el ‘45, y luego se autosustenta (o reproduce), invocando a su modelo estadounidense, en la extensiva producción de manga y animé a partir de los ‘60 y sobre todo de los ‘70⁵⁹. En otras palabras, la subcultura *otaku* es la japonización de la cultura Pop norteamericana, su ‘versión bastarda’ (Azuma). También en lo doméstico, su presencia está marcada por el rechazo social y el resentimiento: por su excesivo auto-aislamiento, los *otaku* causan desconfianza, son discriminados y calificados de dementes y raros por el japonés medio. Puede decirse que *otaku* representa ‘margen’ en relación a su original y también respecto de su lugar en la sociedad

⁵⁹ El imaginario animé tiene su antecedente directo en los dibujos animados de Walt Disney. Osamu Tezuka, uno de los animadores pioneros en Japón, creó su ‘Astroboy’ en base al recuerdo de lo que veía en la televisión japonesa durante la Ocupación. Bambi y Blancanieves fueron al menos dos referentes del dibujante, que sobre todo atendió a la manera en que los estadounidenses modelaban los ojos de los personajes: grandes y expresivos. Ese modelo se convirtió en algo estándar en el animé japonés (Siegel 282).

japonesa, pero por sobre todo significa conciencia de su propia exclusión y opción de permanecer en ella.

Distintos elementos de esta subcultura, que se erige a partir de la subvaloración y el sometimiento internalizado, son el fundamento del trabajo artístico que Murakami inicia tempranamente en la década de 1990. La estética bidimensional se revitaliza a partir de su encuentro con la (sub)cultura Pop japonesa y de esa manera se hace viable la emergencia de la estética *superflat*. A la vez, *superflat* como concepto será primordial en la conformación de lo que luego se denominará Pop Art japonés o más específicamente, Tokyo Neo Pop.

“Mr. DOB”: rendimientos desde el arte a la cultura Pop

El emblema del trabajo artístico de Murakami es el personaje Mr. DOB, una especie de ratón humanizado que desde su creación en 1993 ha marcado presencia en casi toda la producción del artista japonés. Mr. DOB fue concebido, desde el arte, como un ícono comercial, la imagen reconocible de una marca distintiva. Amanda Cruz comenta que Murakami consideraba a los personajes logo que promocionan productos de consumo en Japón demasiado ‘estadounidenses’, por lo que decidió diseñar un personaje insignia más auténtico (16), es decir, en concordancia con el contexto de sus consumidores. Para generar una imagen más ‘familiar’, el japonés emplea el molde, en este caso la figura de Mickey Mouse, y lo transforma poco a poco a partir de la fisonomía de un popular personaje de animación japonesa para televisión: Doraemon⁶⁰. (Fig. 11)

Este personaje de Murakami fue ideado bajo el mismo razonamiento por el que un personaje de caricaturas animadas es posicionado como un ícono popular y por lo tanto, es reproducido una y otra vez, y comercializado en múltiples formatos. Mr. DOB no era un personaje formulado desde los medios de comunicación de masas, que gracias a su popularidad resultó operativo al artista en el marco de su exploración estética (como ocurría en el caso de ciertos artistas Pop), en realidad su configuración y puesta en circulación es la experiencia concreta en la cual una caricatura traspasa el anonimato y se convierte en un ícono de la cultura de masas. Murakami devela que este proceso no está monopolizado por los medios de

⁶⁰ Existiría un tercer elemento en la conformación de Mr. DOB, la mascota de la marca japonesa de videojuegos ‘Sega’, el cual además de aportar rasgos fisonómicos al personaje de Murakami, le imprime el estatuto de ‘promotor de un producto’ que vendría a ser lo representativo de éste.

comunicación masivos y la publicidad, sino que también puede ser administrado por el sistema del arte. Su trabajo artístico expone abiertamente ya no la técnica o el proceso de (re)producción de las imágenes por las que se mediatizan los íconos de la cultura de masas (como por ejemplo denotaban los puntos *bendéi*⁶¹ en la obra de Lichtenstein o los ‘accidentes’ en las serigrafías de Warhol), sino más bien el mecanismo por el cual, mediante una elaboración mercantil de la imagen, algo o alguien se constituye en un ícono de masas.

A diferencia de un personaje de animé, Mr. DOB no tiene historia (narración) que lo respalde, es decir, no cuenta con superpoderes, no tiene un compañero de aventuras⁶² (de hecho no tiene aventuras), no se le conocen frases o gestos que lo caractericen, no enfrenta desafíos ni resuelve problemas; Mr. DOB es sólo imagen. Y si bien no es una imagen completamente original⁶³ pues Murakami, tomando prestada la operación *otaku* para la construcción de un personaje, descompone en piezas (ojos, manos, bocas, pies, orejas) la fisonomía de personajes populares (locales y extranjeros) para luego ensamblarlas creando un producto diferente⁶⁴ es una imagen que está continuamente transformándose. Siguiendo el argumento de Paul Schimmel, a diferencia de Mickey Mouse, Mr. DOB está cambiando constantemente, crece, se desborda, vuelve a simplificarse, se diversifica hasta el punto en que resulta sumamente difícil reconocer a simple vista su fisonomía original (67). Puede decirse que las transformaciones de Mr. DOB conllevan siempre un alto grado de complejidad por el enorme y variado registro de potenciales modos y ‘personalidades’: pasa de ser un personaje tierno a uno irónico, luego a uno grotesco y violento, también es amorfo, casi abstracto, puede ser completamente bidimensional o presentarse en cambio como una figura 3D. (**Fig. 12**)

⁶¹ Signos técnicos de impresión característicos en las pinturas del estadounidense, gracias a los cuales queda en evidencia la referencia a la fuente impresa. Llevan su nombre en honor Benjamin Day, inventor de la técnica de impresión basada en puntos de color (Hendrickson 41).

⁶² Años más tarde Murakami diseña a Kakai y a Kiki, dos personajes que actuarán como ‘protectores’ de Mr. DOB.

⁶³ Acá “el potencial desmitificador del Pop se emplea en provocar la crisis de la “originalidad del motivo” (Richard s/f), es decir, frente al valor de la autenticidad en el arte, Murakami expondrá abiertamente lo contrario: los temas en su obra, e incluso la estética que desarrolla, no responden a categorías de originalidad.

⁶⁴ Como explica Hiroki Azuma, los *otaku* crean personajes (por ejemplo, para que protagonicen sus animaciones) a partir de la decodificación de personajes populares (o no tan populares) creados por otros animadores. Este mecanismo advierte que en términos concretos no existe un ‘creador’ o ‘autor’, sino un administrador de códigos (ojos, manos, torsos, pelo, cejas, vestidos) quien los modifica y utiliza a su gusto. Esta operación se repite incesante y frenéticamente a partir de lo que Azuma denomina la ‘base de datos’, un sitio que contiene las variables de las decodificaciones anteriores y que, con el aporte de un nuevo personaje y su potencial decodificación, tiende continuamente a multiplicarse.

Como sea, Mr. DOB es un objeto de consumo para ser usado, re-usado, comprado, vendido (Yoshitake 111), un producto que se regenera para parecer distinto, algo novedoso cada vez, pero que al final y al cabo termina siendo siempre lo mismo. Este es quizás uno de los mecanismos de la imagen mercancía por el cual un producto puede llegar a convertirse en ícono de la cultura de masas: ofrecer al consumidor algo que está vigente, que se actualiza continuamente, salvaguardando el hecho que, en el fondo el producto no sufre modificación estructural alguna. El valor está puesto en la apariencia, en la publicidad, en la capacidad de provocar un incesante deseo de consumir, que se perpetúa incluso hasta la autodestrucción (como en “Tan Tan Bo Pukin – a.k.a Giro Tan” (2002), en la cual se ve a Mr. DOB vomitando todo lo que ha consumido) (ibíd. 113).

Este develamiento del mecanismo publicitario de la imagen no tiene sólo el carácter de ‘demostración’ en el trabajo del japonés, sino que dicho mecanismo es llevado a la práctica concretamente. Mr. DOB es un personaje popular que se reproduce y vende como figurita de culto *otaku*, siendo incluso reconocido como un producto ‘Murakami’. En general, a parte del personaje Mr. DOB, también otros elementos de su obra (como sus característicos ojos y flores), una vez popularizados, se utilizan como sello promocional para vender la marca ‘Murakami’. La reflexión abierta por Oldenburg en su trabajo artístico, y más adelante explotada por Warhol, intentaba demostrar que “no había ninguna diferencia esencial entre el rarificado mercado del arte y el comercio de una tienda barata, pues tanto las obras de arte como las baratijas no eran sino objetos de consumo” (Foster [ed.] 1960c 455). Esta idea es releída por el japonés quien, de cierta manera, explora un nuevo límite, o como dice Amanda Cruz, va lejos en ‘sacrificar el arte como mercancía’ (17). Murakami va lejos porque demuestra que los artistas pueden utilizar el sistema del arte para crear productos de consumo y hacerlos funcionar eficazmente al interior de la industria cultural de masas sin que sobre ellos cargue el apelativo *kitsch* (la reproducción barata de una obra de arte, ofrecida en formato de venta masiva). En otras palabras, los Mr. DOB salen del taller-fábrica de Murakami y pueden funcionar perfectamente bien en la subcultura de masas *otaku*, sin remitir necesariamente a su origen y significancia en el sistema del arte o la ‘alta cultura’.

Si Oldenburg expuso abiertamente lo infructuoso que resultaban los esfuerzos del arte por sobreponerse a su inminente carácter mercantil, artistas como Donald Judd y Jeff Koons en los ‘80 añaden otro elemento a la discusión: “el término primordial del consumo no es

necesariamente el uso de un producto dado tanto como su diferencia en cuanto signo de otros signos de esa clase” (Foster [ed.] 1986 600). Como se indicó, Murakami ha generado imágenes distintivas que remiten a su particularidad como artista, ha creado un sello ‘Murakami’ con el que es posible distinguir sus productos. La primera incursión abiertamente comercial en este sentido, fue la línea que el japonés diseñó para Louis Vuitton el año 2003⁶⁵: bolsos y carteras del diseñador de modas francés fueron ‘intervenidos’ con los mismos ojos y flores que componen algunas de sus pinturas y esculturas. Luego de esta experiencia, otros diseñadores de vestuario han solicitado su colaboración para producir ediciones de prendas, como pantalones y zapatillas, con la firma Murakami. La metodología es básicamente la misma, otorgarle a un objeto, desde el arte, el carácter de signo diferencial, haciéndolo funcionar productiva e independientemente en la industria de bienes de consumo masivo.

Murakami produce tanto en el sistema del arte como en la industria cultural, y su pregunta bajo esta perspectiva es ¿qué distingue hoy una práctica de la otra? Murakami vende a un museo una escultura de tres metros de alto a un valor de medio millón de dólares, y luego, esa misma escultura, ahora de sólo veinte centímetros de altura, es transada en 3,5 dólares en una tienda *otaku* de Tokyo⁶⁶. Otro ejemplo: las flores, como imagen característica de su trabajo artístico, son utilizadas para publicitar tanto su propia obra (como en los anuncios en autobuses y trenes donde se difunde una exhibición ‘Murakami’) como objetos de consumo cotidiano (bolsos, pantalones y zapatillas de una marca específica, cuya plusvalía aumenta por el hecho de ser una edición ‘Murakami’). En ese sentido, ¿qué da significancia al arte si una misma idea puede operar eficazmente tanto en el espacio de la alta cultura como en el de la cultura de masas, pudiendo incluso asistirse mutuamente?

El aplanamiento de las categorías arte-mercancía

Murakami considera que esta reflexión es especialmente importante para el contexto japonés, pues denota la artificialidad de la distinción y, sobre todo, jerarquización entre *bijutsu* y *geijutsu* (las bellas artes y las artes populares o decorativas) efectuada en las primeras

⁶⁵ Y cuyas colaboraciones se siguen efectuando hasta el día de hoy.

⁶⁶ En 2003, Murakami editó una colección de sus personajes llamada ‘Museo’. Su formato de venta era una caja que contenía figuras plásticas, *kits* de figuras para ensamblar, chicles, *candies*, folletos y certificados de originalidad.

décadas del proceso de modernización en Japón. No es posible negar que hoy día esa delimitación existe, pese a los esfuerzos de Murakami por barrer con las fronteras entre ‘Bellas Artes’ y ‘la cultura de masas’, el punto es que el japonés comprueba que tal distinción es hasta el día de hoy un artificio, una ficción (¿discursiva, crítica, histórica?) que le otorga a una misma idea dos valoraciones distintas dependiendo de dónde ésta opere: una significancia particular (y por tanto, un valor de cambio mayor) al interior del sistema de las Bellas Artes, y una significancia menor (de menor valor de cambio) en el ámbito de la producción de bienes de consumo masivo. Por otra parte, el artista además de ser artista, puede desempeñarse como animador (animé), diseñador, curador, promotor de nuevas generaciones, director de su propia empresa (taller-fábrica)⁶⁷, en fin, cumplir múltiples funciones, sin que ninguna de ellas deba necesariamente anular la validez de la otra. Esta es quizás una de las ideas más explícitas en el trabajo de Andy Warhol, idea que Murakami consideró muy coherente explorar en la cultura del Japón contemporáneo.

Superflat es un concepto que el artista ha empleado para describir justamente el verdadero estatuto de las artes en Japón; a diferencia de Warhol, el japonés no pretende elevar el diseño a la categoría de ‘arte’, más bien opta por exponer la irrelevancia de jerarquizar las artes en Japón. También contrasta con los *happening* de Kaprow, en los cuales se buscaba derribar el sistema de valores que mantenía las jerarquías y así suprimir la particularidad del medio artístico (Foster [ed.] 1960 452); Murakami no busca negar la especificidad de cada uno de ellos, plantear, por ejemplo, que los límites no existen o que existe pura trasgresión y préstamos mutuos; su postura *superflat* señala que la escala valórica (que ubica a las Bellas Artes, *Bijustu*, en el tope del podio) nunca ha tenido un verdadero espesor reflexivo en Japón, ha sido transplantada sólo en superficialidad. El propio Murakami admite que en su desarrollo profesional, han influido con similar ponderación tanto los trabajos de ciertos artistas del ‘Linaje de la excentricidad’ como las animaciones de Yashinori Kanada; de hecho, confiesa haber decidido estudiar pintura *nihonga* en la universidad para poder desempeñarse más tarde como dibujante de animaciones.

⁶⁷ Este taller-empresa fue fundado en 1996 bajo el nombre ‘Hiropon Factory’, en el año 2001 fue refundado como Kaikai Kiki Co. Cuenta hoy con dos sedes: una en las cercanías de Tokyo y otra en Nueva York.

Una lectura situada de la ‘tradición’ pictórica del Pop Art

Murakami expone abiertamente los préstamos desde el arte contemporáneo hacia la cultura de consumo masivo en Japón, pero por otra parte, resulta evidente que los recursos representacionales de la cultura de masas son administrados por el artista para la realización, por ejemplo, de sus pinturas *superflat*. Si desde el arte premoderno japonés se ofrecieron soluciones técnicas para la imagen animé, las pinturas *superflat* recogen esos mismos recursos estéticos premodernos, pero ahora interpretados, mediados por las formas de la animación japonesa. Utilizando aquéllos recursos, basados en lo que él ha llamado la ‘sensibilidad *superflat*’, y los hallazgos del Pop Art respecto de la pintura bidimensional, Murakami crea imágenes de consumo rápido⁶⁸, de gran circulación (cuyo intercambio nunca cesa) y que prescinden, por eso mismo, de mediación reflexiva. Para artistas como Roy Lichtenstein, la clave de este tipo de imágenes de consumo ‘fácil’ o inmediato, radicaba en la noción de superficialidad, noción que a su vez, implicaría una dicotomía muy provechosa para la pintura Pop.

Uno de los ejes del trabajo de Lichtenstein fue develar la identidad estructural que existía entre el signo rudimentario y la sofisticación pictórica (Foster [ed.] 1960c 448), ese punto tangencial era la noción de superficie. La reflexión inaugural de Jasper Johns desde la pintura incluía ya la ambigüedad entre la superficialidad estética, sumamente cotizada por las vanguardias artísticas, y la superficialidad de contenido o la banalidad, aborrecida por la modernidad y fetichizada por la cultura de masas. En otras palabras, Johns venía a desafiar lo moderno desde lo moderno, sus imágenes habían alcanzado de manera efectiva muchas de las metas del expresionismo abstracto y del formalismo greenberiano en cuanto a la superficialidad del plano pictórico, sin embargo, utilizaba “medios prohibidos” para aquéllos, como eran “los signos culturales de consumo cotidiano” (Foster [ed.] 1958 404 y 406).

Con Lichtenstein, la cultura de masas no sólo aportó vigor al arte culto sino que definitivamente lo desbordó (op. cit. 445); probó que aquellos temas burdos, provenientes de la cultura de masas, podían ser útiles para desarrollar pinturas de gran nivel técnico. De este modo, la tensión o dicotomía desencadenada al interior del concepto de superficialidad sería

⁶⁸ Para Murakami el público japonés (en términos generales y no sólo los *otaku*) está acostumbrado a devorar imágenes compulsivamente; en una sociedad que parece no tener límites para el consumo y que supone para sí, una abundancia inagotable de recursos y prosperidad.

llevada a un nuevo límite: las pinturas de Lichtenstein resultaban sumamente planas pues se producían bajo una exigente rigurosidad metodológica que releía las estrategias modernistas (bidimensionalidad, autonomía) y a la vez eran más vulgares, cotidianas y banales que cualquier pintura anterior a ellas. Lo que efectivamente hacía Lichtenstein, por medio de la pintura, era re-componer imágenes de la cultura Pop, es decir, “copiaba imágenes impresas, pero adaptándolas a parámetros pictóricos” (ibíd. 447). La complejidad en la producción de sus pinturas se remitía a un largo proceso: elegía una imagen, por ejemplo alguna viñeta de un cómic, luego traspasaba un elemento de esa viñeta a dibujo, y proyectaba ese dibujo al lienzo, lo encuadraba y calcaba. Finalmente, lo pintaba con colores primarios, marcaba el contorno de las formas y cuando lo consideraba necesario, incluía puntos béndei en vez de zonas parejas de color. En palabras de la crítica chilena Nelly Richard, refiriéndose a los métodos de la pintura Pop, este procedimiento en el que se traspasa la imagen “del original mecánico a la copia artesanal”, puede entenderse como una “reversión técnica de la lógica modernista del progreso industrial” (s/f).

Lichtenstein manejaba perfectamente estilos y técnicas de la pintura moderna, y eso le permitía realizar una relectura de los recursos modernistas a partir de los signos icónicos de la cultura Pop. De cierta manera, ‘lo culto’ era sometido a revisión por ‘lo Pop’. Con esta metodología, Lichtenstein ponía en evidencia el vínculo existente entre los recursos de la vanguardia y los de la publicidad o el cómic, demostrando de este modo, que ciertas “estrategias antiarte de la vanguardia “histórica” o de entreguerras se habían convertido no sólo en patrimonio de los museos sino de la industria del espectáculo” (op. cit. 449).

Visualmente, Lichtenstein “lleva a cabo una especie de cortocircuito visual: transmite tanto el efecto inmediato de una pintura moderna como la apariencia mediada de una imagen impresa” (ibíd. 448); la superficialidad de contenido de la imagen proyectada, su posibilidad de ser asimilada sin reflexión, permite la concentración en su compleja estructura pictórica, lo cual viene a demostrar cómo los recursos en torno a la superficialidad utilizados por los *massmedia*, tanto a nivel de contenido como de una producción de la imagen que asimila las estrategias del arte, son reorientados para el consumo inmediato y masivo de imágenes. En las pinturas del estadounidense, el espectador se acerca confiado a una imagen que parece no requerir mayor dificultad para su comprensión, pero termina topándose con una compleja

reflexión, desde la pintura, sobre los medios de representación...a la manera de la pintura moderna.

Como Lichtentein en su tiempo, Murakami ha sido criticado en Japón por la banalidad y lo grotesco de su arte. Un arte sin contenido que ofende el ampliamente reconocido 'buen gusto estético' de la tradición japonesa. Tal como el propio artista lo desea, el público japonés puede acceder sin mayor problema a la imagen ofrecida en sus pinturas (pues trabaja con el imaginario *otaku* cuyos signos son masivamente reconocidos), no obstante, advertir la complejidad de su operación artística no es, muy a su pesar, un asunto de carácter transversal. En Mr. DOB, Murakami recompone pictóricamente un signo icónico de la industria cultural (Mickey Mouse), pero éste no luce en el lienzo tal como aparece en la imagen mediática, ya que en el proceso de recomposición Murakami lo ha 'japonizado', es decir, lo ha reinterpretado con los elementos estéticos de la subcultura *otaku*. La clave para que algo se convierta en ícono, en la cultura japonesa contemporánea, es que sea mediatizado por los recursos digitales de la subcultura *otaku*, y es gracias a ese proceso que Mr. DOB se ha convertido en un ícono Pop japonés.

Pero en Murakami también existe la dicotomía entre signo rudimentario y sofisticación pictórica. Como se observa en "Super Nova" (1999) (**Fig. 13**) a la manera de los antiguos animadores, Murakami construye sus imágenes a mano, luego introduce ese bosquejo a un programa computacional, lo afina, y más tarde imprime la imagen para decidir sus colores. El boceto final se traspasa al lienzo, donde es pintado a mano por un grupo de empleados del taller-empresa. En esta pintura, como puede observarse, la figura del hongo es lo principal; y, a modo general, el hongo será un tema problemático en la obra del japonés por dos razones: una tiene que ver con envíos a la pintura premoderna y otra, con referencias a la figura del hongo atómico.

Respecto de la primera, los hongos son un tema decorativo de pinturas tradicionales japonesas, eran considerados culturalmente importantes por su papel en la gastronomía nipona y por evocar la idea de lo efímero, muy relevante para ciertas corrientes de pensamiento tradicional (Schimmel 74 y 76). La evocación del tema pictórico premoderno, es mediada por el digital *otaku* para ser recompuesta en el trabajo de Murakami. Con esto queda expuesto el carácter mediatizado que ostenta la cultura tradicional japonesa, no sólo para Occidente, sino también para los propios japoneses, y además, se ratifica que ciertos elementos de la cultura

tradicional japonesa son hoy signos icónicos de la cultura de masas. Puede observarse lo anterior con otros ejemplos más evidentes en la obra del japonés: las flores que decoraban los biombos de la escuela Kanô se presentan como un motivo repetido en buena parte de su trabajo, y las alusiones a las olas del archiconocido grabado de Hokusai “The great wave off Kanagawa” toman su lugar en “Milk” (1998) y las pinturas “727” realizadas en 1996 y 2006.

“Milk” (**Fig. 14**) es una pintura que se ‘complementa’ con la escultura “My Lonesome Cowboy” (1998)⁶⁹ (**Fig. 15**), pero puede funcionar perfectamente bien de manera autónoma; y del mismo modo que en “Super Nova”, los signos icónicos de la pintura tradicional han sido reinterpretados con recursos como la utilización de colores brillantes, extensas superficies planas de color, efectos de movimiento congelado o en cámara lenta, efectos de tridimensionalidad utilizando sólo escalas de colores y composición por dibujo, valor de la línea de contorno en contraposición a un fondo neutro; es decir, lucen tal como lo hacen las imágenes animadas en la pantalla de televisión. El color de fondo de “Milk”, un rosa que con muy baja probabilidad aparecería en una pintura o grabado tradicional, recorta el líquido blanco que ha sido expelido con fuerza desde una fuente que se encuentra fuera del encuadre (que provendría de “My Lonesome Cowboy” cuando ambas piezas se hacen dialogar en el montaje), y que cruza todo el espacio pictórico. Los contornos afilados del chorro ayudan a comprender que ha salido de la fuente con presión y dan la impresión que el líquido todavía está en movimiento enérgico y ascendente. Puede notarse cómo tonos de gris y celeste matizan el blanco y proporcionan un efecto 3D al líquido. Las gotas que se advierten a un lado y otro de la línea central producen la sensación de un movimiento detenido o ralentizado.

No sólo el proceso de recomposición es prolijo, el resultado final es una pintura meticulosamente elaborada cuya mano de obra, al igual que los dibujos a mano del animé y los biombos decorativos del periodo Edo, suprime completamente cualquier rastro de su confección (Cruz 17); como comenta Dick Hebdige, estas pinturas son prolijas artesanías de un imaginario *otaku* digital (38). La imagen proyectada por la pantalla es, en el caso de la cultura Pop japonesa, un elemento central. De cierta manera, toda imagen que ofrezca la industria cultural para el consumo masivo en Japón, ha sido mediada y estandarizada por la estética de la imagen digital, por el brillo de la pantalla de la televisión y la computadora.

⁶⁹ Esta escultura es la versión que Murakami realiza (por eso el adjetivo ‘My’) a partir de ciertos personajes de la película “Lonesome Cowboys” (1968) de Andy Warhol.

Esto se vincula con el segundo problema referido al tema de los hongos en los sistemas de producción simbólica en el país asiático. El hongo es sin duda, siempre (o casi siempre) en Japón, una alusión al hongo atómico. Tras el fin de la guerra, durante el periodo de Ocupación, las fotografías y videos de la guerra, sobre todo aquellos registros que mostraban el estallido de la bomba y la posterior aniquilación, fueron censurados por los estadounidenses y jamás circularon, durante ese periodo, ni en la televisión ni en la prensa escrita. Sin embargo, los japoneses se las arreglaron para transmitir el mensaje de la destrucción bajo la apariencia de programas para niños (Murakami, *Earth* 123). De esta manera, las imágenes de animación se convirtieron en la mediación, por excelencia, de la mediación, es decir, de los registros visuales de la experiencia trágica; y esa profunda fisura entre la realidad y la información proporcionada por los medios (ibíd.125) se transformó en algo normalizado y habitual en Japón.

En la cultura contemporánea japonesa, una modalidad válida de acceder al mundo parece ser la proporcionada por la representación en la imagen animé. El referente de Murakami en la serie “Time Bokan” (2001), corresponde a la imagen mediada de la imagen censurada del desastre histórico. Las pinturas de Murakami están confeccionadas en base a un signo icónico del programa de animación para la televisión titulado “Time Bokan”, emitido en Japón a mediados de los ’70. (**Fig. 16**) En la serie de pinturas de 2001, se aprecian dos hongos, ambos se encuentran en el medio del encuadre en el eje vertical, y están dispuestos uno tras otro en una especie de juego especular asimétrico. Cada uno ha sido construido bajo el mismo patrón, es decir, tienen exactamente la misma forma y han sido pintados sin ningún tipo de recurso ilusionista: zonas parejas de color y, sobre todo en esta serie, valor de la línea de contorno que a diferencia del dibujo en el animé, ha sido estilizada: es en realidad una línea doble (construida con dos trazos muy finos de colores distintos) que ayuda a resaltar del fondo la figura de los hongos. En las pinturas “Time Bokan” este patrón de composición se mantiene, y es el color de las figuras, contornos y fondo lo que va cambiando. El subtítulo de cada una de ellas (*pink, black, blue, red*, en referencia al color de fondo), a parte de manifestar la diferencia entre una y otra, ratifica la importancia otorgada al color, o mejor dicho, al uso superficial del color en la imagen pictórica.

Aparte de la evidente diferencia de tamaño entre un hongo y otro, puede distinguirse que la figura central parece tener, en lo que podrían ser las cuencas de supuestos ojos, círculos

decorativos de las flores que aparecen también en otros trabajos. Esta sinuosa y ambigua ‘personificación’ del hongo (las coronas de flores pueden entenderse como los ojos del hongo, lo que lo convertiría en un personaje, o como un simple juego decorativista en la pintura) hace referencia a la inclinación animé de otorgarle vida a los objetos inanimados, cuestión que se aprecia con mayor claridad en “Super Nova”, donde los hongos están ‘plagados’ de estereotipados ojos animé.

El hongo de la serie animada “Time Bokan”, que sirve de signo referencial a la serie de pinturas de Murakami, es sometido a una mediación pictórica sobre la base, otra vez, de los recursos ocupados por los animadores en la producción de sus imágenes. De esta manera, la figura del hongo atómico histórico, por llamarlo de alguna manera, se presenta en la serie de pinturas sometido a una doble mediación consecutiva, la primera, realizada por los animadores y la segunda, por Murakami; utilizándose en ambas, similares recursos estéticos para su configuración. Esta imagen (o este tipo de imágenes) “tiene por referente nada natural sino otra imagen”, es un simulacro cuyo “orden de referencialidad (...) no es nunca primero: natural ni originario” (Richard s/f).

Con el referente histórico perdido por la fractura con la realidad negociada por los medios de comunicación de masas en Japón, el acceso a la imagen que evoca el desastre histórico sólo se posibilita por el despliegue del imaginario Pop. De cierta manera, la industria cultural japonesa se ha apropiado de la experiencia trágica, convirtiéndola en un tema de recurrencia obsesiva, o en lo que Alexandra Munroe ha denominado el “sublime postnuclear” (ibíd. 248): una mezcla de pavor y rechazo generado por la experiencia histórica y de deseo de (re)presentación motivado por la censura. La imagen de la explosión de la bomba atómica convertida en un ícono de la cultura de masas, y la devastación convertida en un espectáculo de televisión: este es el tratamiento *superflat* que los japoneses le han dado a esa parte de su historia, y eso es lo que queda expuesto en la pintura de Murakami.

La imagen de la derrota acarrea una ambivalencia estética en la obra de Murakami, que tendría su referente en la representación animé de la explosión. El propio artista japonés comenta la impresión que la imagen animada del hongo atómico causaba a los niños y jóvenes de su generación: “¡Es genial!, ¡es hermoso!, los Estados Unidos tienen un gran poder” (citado en ibíd. 249), esta fascinación no podía sino venir acompañada de un gran remordimiento, en el

que se rememoraba la devastación y el sufrimiento experimentado por el pueblo japonés a causa del desastre nuclear.

Lo siniestro en *Superflat*: el icono Pop revela otro estatus

La estética *superflat* de Murakami recoge esta complejidad emotiva y la relee a partir de la dicotomía presente en el concepto de lo siniestro. En su ensayo “Lo ominoso” (1919), Freud plantea que lo siniestro es *unheimlich*, lo desconocido o no-familiar, que, en su origen, se encuentra justamente en la imagen de lo familiar, en *heimlich*, es decir, en su opuesto. De esta manera, lo siniestro ‘anidaría’ en lo familiar, entendiendo esto último como algo compartido por iguales que debe permanecer oculto, resguardado en la endogamia, presentándose, de esta manera, como un misterio para quienes no participan de ello. Pero lo siniestro en realidad emerge cuando lo oculto logra manifestarse y al momento de hacerlo, resulta completamente ajeno, inhóspito, no-familiar; lo *heimlich* deviene *unheimlich*. La extrañeza que provoca la revelación, dice Freud, se produce porque lo oculto ha sido en efecto ‘reprimido’, olvidado en el inconsciente, cuestión que impediría la identificación con lo conocido, o mejor dicho, causaría el rechazo inmediato de lo considerado en las antípodas de lo familiar o propio.

Como señala Munroe, lo siniestro en Murakami se establece en la dualidad ‘violencia-ternura’ presente en gran parte de su trabajo. En idioma japonés, el término para ‘lo tierno’ es *kawaii*; *kawaii* es una expresión utilizada usualmente por las jóvenes adolescentes cuyo estereotipo es la figura de la escolar en traje marinero (*sailor fuku*). Pero como comenta el propio artista japonés, *kawaii* es un término sumamente útil para describir a la sociedad japonesa contemporánea, una sociedad cuyo sistema de valores está basado en una sensibilidad y comportamiento infantil (Murakami, *Superflat Trilogy* 152); en donde la línea divisoria entre los gustos y usos de los adultos y de los niños (y adolescentes), se ha vuelto totalmente imprecisa (Yamaguchi 9). El infantilismo, canalizado por medio de la expresión *kawaii* es, para Murakami, otro efecto de la política de Ocupación: los japoneses aceptaron e internalizaron el discurso de sometimiento cultural que impusieron los estadounidenses en la postguerra, reproduciéndolo como un patrón aceptable de comportamiento social. El propio Mac Arthur, señaló frente al Senado de Estados Unidos en 1951, avalando las estrategias de ‘domesticación’ implementadas en Japón: “medido por los estándares de la civilización

moderna”, el japonés, a modo general, “era como un niño de doce años”⁷⁰ (citado en Hebdige 30). La sociedad japonesa perdió la capacidad de pensar por sí misma y se refugió en una actitud infantilista, que sintonizaba de buena manera con los productos envasados del modelo cultural importado, específicamente, con los dibujitos animados.

La internalización de la condición infantil como manera de reprimir el trauma, de olvidar el dolor y la humillación, es el camino por el cual inevitablemente emergerá su contraparte: la violencia. Por medio de elementos que son familiares al espectador japonés, como los hongos y las flores, por una parte, y la estética digital del animé, por otra, Murakami genera confianza y empatía para luego develar lo violento, y así producir en quien observa una sensación contradictoria. Por ejemplo, a lo largo de las múltiples apariciones de Mr. DOB, el espectador puede presenciar distintas gradaciones en la polaridad por la cual se presenta lo siniestro, a veces más cercano a lo tierno y familiar y otras veces explícitamente raro, extraño, impropio. Pero quizás, las flores sean el ejemplo más claro. Las flores de sus paneles son ‘tiernas’, ‘lindas’, sonríen al espectador, están confeccionadas con simpleza, con colores brillantes y llaman la atención de quienes las miran, pero poco a poco, emerge una extraña sensación: las flores se ríen, pero se ríen demasiado. Ese momento viene reforzado por su incesante proliferación, que parece descontrolada y sicodélica. Aquí se experimenta el instante preciso en que lo familiar se vuelve totalmente ajeno, lo siniestro como el momento en donde deseo y rechazo convergen con igual intensidad por un efímero instante, que deja una perdurable sensación de incomodidad. Como puede apreciarse en “Flower Ball (3D)” (2002) (**Fig. 17**), Murakami tiende a ubicar en medio de paneles con flores, un círculo donde las figuras circunscritas en él son más grandes que las que están afuera, el truco visual hace sentir al espectador que las flores, autónomamente, se acercan a él. Con estos recursos del dibujo, crea una sensación de tridimensionalidad inestable, pues lo descrito por el dibujo (el tamaño de las flores), que es lo que produce el efecto 3D, es contrapuesto por el color, que al mantener una relación directa entre las figura del círculo y las del fondo, induce a la vista a percibir la ‘planitud’ de la imagen.

Los ojos de los hongos en “Super Nova” (en realidad, los ojos en general), son otro ejemplo del concepto de lo siniestro en la pintura de Murakami. Además de ‘dar vida’ a los

⁷⁰ Cabe mencionar también, que la primera bomba atómica, lanzada sobre Hiroshima el 6 de agosto de 1945, fue bautizada “Little Boy” por los estadounidenses.

hongos, de personificar este signo icónico del desastre (cuestión de por sí un tanto siniestra), llama la atención, a parte de la enorme cantidad, la gran variedad de ellos (diferentes expresiones que se moldean a partir de un tipo de ojo que actúa como patrón). La fisonomía de los hongos en “Super Nova” tiene una relación menos explícita con la imagen del hongo atómico que lo que ocurre en “Time Bokan”; las invocaciones pueden hacerse con más facilidad hacia la pintura decorativa tradicional que hacia la imagen icónica en cuestión. Los hongos a primera vista lucen como dibujitos para niños, pero la proliferación obsesiva de los ojos produce extrañeza y distancia. Sin embargo, lo siniestro no se desencadena tan solo por la presencia de los ojos, sino por el juego de miradas que se produce al interior de la pintura: los ojos compulsivamente proliferantes de los hongos pequeños miran obsesivamente al hongo mayor (el del centro), quien a su vez observa fijamente al espectador. La figura del hongo en “Super Nova” adquiere entonces otra connotación, algo sorprendente ocurre con el hongo principal que causa la extrañeza y desconfianza del resto: por alguna razón ha mutado y adquirido un tamaño y aspecto amenazador. De esta manera, algo considerado familiar (un igual) se vuelve un elemento ajeno y perturbador para el resto.

Una lectura ‘Pop’ de los recursos de la pintura tradicional japonesa

Lichtenstein no sólo utilizaba las estrategias representacionales de la pintura moderna referidas a la noción de superficie, sino que también utilizaba conceptos de la tradición pictórica occidental, como la unidad compositiva y el dramatismo. Así, y retomando lo comentado, el artista estadounidense interpretará, a partir de los signos icónicos de la cultura de masas, los recursos del arte occidental, los referidos a la vanguardia, como ya se ha visto, pero también los de la tradición moderna (Foster [ed.] op.cit. 449). Esta metodología es utilizada con signos originados por la cultura de masas como el cómic, la publicidad, el diseño comercial, y con aquellos que provienen de la historia del arte (pero que han sido absorbidos por la primera), desde el Templo de Apolo (1964), pasando por la serie de la Catedral de Rouen (1969) hasta ciertas figuras y modelos ya icónicos del cubismo y el rayonismo, entre otros.

Con “Super Nova” Murakami no apela precisamente a la unidad compositiva ni al dramatismo de la tradición pictórica occidental, sino más bien recoge la estructura compositiva de los biombos Rinpa desarrollada por los artistas del ‘linaje de la excentricidad’, en la cual la

mirada del espectador zigzaguea, se mueve por el panel sin posarse en ningún aspecto particular, requiriendo, por su tamaño (118 x 413 cm.), un tránsito continuo desde un lugar a otro de la superficie. Este tipo de composición no busca la percepción de la pintura como una totalidad, unidad, sino como una suma de las distintas capas que el ojo va captando en su recorrido. En otras palabras, Murakami realiza un gesto similar al de Lichtenstein respecto de la tradición pictórica occidental, pero contextualiza la estrategia utilizando para ello los recursos estéticos de la ‘sensibilidad *superflat*’.

Lo primero que percibe la mirada del espectador es, evidentemente, el hongo mayor. Tras recorrerlo y advertir detalles (como los pequeños hongos ‘parásito’ sobre la parte superior, la cantidad y diversidad de tipos de ojos que miran hacia todos los sectores de la superficie, el uso expresivo de las distintas zonas de color, las tensiones entre las líneas sinuosas y las angulares, entre otros) el ojo se concentra en el resto de los elementos de la composición. La mirada recorre la forma y color de los hongos menores, que básicamente atienden al mismo esquema formal del hongo mayor, lo que da la sensación de estar en presencia de distintas versiones de un mismo modelo de hongo, modelo cuyas variaciones estilísticas permiten que cada uno de sus derivados luzca de manera diferente. Por esto, la mirada no se detiene mucho tiempo en alguno en particular, pues ninguno de ellos sobresale significativamente del resto, el ojo se dedica a recorrer de lado a lado la pintura, descansando cada cierto rato en la figura del hongo mayor (la misma función que tenía, por ejemplo, el tronco del árbol en ciertos paneles decorativos de la escuela Kanô (**Fig. 10**)). El que la mirada vuelva continuamente sobre la figura del elemento central es posible por dos motivos, el primero, todos los ojos de los hongos menores observan hacia la figura del centro, por lo que continuamente guían la atención del espectador hacia él, y segundo, la relación de familiaridad, otorgada por la vinculación estilística entre el hongo principal y el resto, propone un análisis comparativo en la medida en que cada figura menor hace un envío formal a la mayor, y viceversa. Al final del recorrido da la impresión de que cada uno de ellos podría potencialmente mutar del modo en que lo ha hecho la figura principal.

Una forma icónica de la cultura de masas, por medio de la cual se interpretan los recursos estéticos del arte, es una forma mediada, reproducida y luego difundida y consumida. De hecho, para Lichtenstein en el mundo contemporáneo “todo parece susceptible de ser procesado mediante la reproducción mecánica y la simulación electrónica” (Foster [ed.] 1960c

449). El trabajo pictórico de Murakami expone, primero, cómo las imágenes del desastre histórico en Japón han pasado por la mediación digital para ser utilizadas como un sustituto banal de la reflexión histórica; segundo, cómo signos de la tradición pictórica japonesa han sido reproducidos masivamente por Occidente bajo una premisa orientalista, que ha sido a su vez internalizada por los japoneses y utilizada en la producción de sus imágenes de consumo masivo, y por último, cómo en Japón todo puede y debe ser mediado, pues la ruptura con la realidad histórica instaló un sistema de mediaciones legitimado, demandado y reproducido por los propios japoneses. La sociedad nipona aceptó la mediación animé de la imagen del hongo atómico y la destrucción como la única posibilidad de tomar contacto con su historia, y ese tratamiento superficial, cuya irrevocabilidad se ha asumido en la cultura contemporánea de postguerra, se ha vuelto un elemento imprescindible para casi cualquier sistema de producción de imágenes en Japón.

La mediación es efectuada compulsivamente una y otra vez sobre el mismo signo, como ocurre con Mr. DOB, y versa sobre los recursos de la tradición moderna, de la vanguardia y neovanguardia occidentales, así como también de la tradición pictórica japonesa en referencia a los mecanismos formales de la ‘sensibilidad *superflat*’. Todo ello aparece en la pintura de Murakami a la manera de una imagen animé, lista para ser digerida por el público local gracias al carácter familiar que ostenta. Si Lichtenstein llevaba a cabo un “cortocircuito visual” al transmitir “tanto el efecto inmediato de una pintura moderna como la apariencia mediada de una imagen impresa” (ibid. 448), Murakami esconde la apariencia de la mediación, el pixel⁷¹ (que en el caso del estadounidense la constituyen los puntos *béndei*), para no generar el corto circuito, y por tanto la reflexión formal inmediata. De esta manera, el espectador puede consumir rápidamente una imagen artística, tal como hace con la imagen animé, y/o puede detenerse y dismantelar la operación formal tras ella. Este juego de la imagen *superflat*, entre consumo inmediato y mediato, permite matizar los rendimientos de su propuesta estética: la primera opción es la que ha posibilitado a Murakami el desplazamiento de un signo desde el campo del arte hacia la industria cultural, y la segunda, un corpus crítico importante, en el que se han involucrado diversos investigadores, teóricos e historiadores del arte a nivel internacional.

⁷¹ Eso sí, hay que precisar que, aproximadamente, a partir del año 2007 Murakami comienza a trabajar en torno a la idea del color-pixel en los fondos de sus pinturas.

El Neo Pop japonés recupera la operación *otaku*

El aporte de la estética (y el concepto) *superflat* a la modernización de las artes visuales japonesas radica fundamentalmente en su propuesta contextualizadora. Un concepto que recupera una forma de visualidad particular, y que desde su hallazgo en la actualidad construye una tradición estética que vincula el pasado con el presente, y da pie para un desarrollo a futuro. *Superflat* es un concepto que permite también reflexionar sobre el proceso de modernización de las artes visuales en Japón, proceso donde se han asimilado superficialmente estilos y discursos, y en el cual ha quedado demostrado, de manera evidente tras el término de la guerra, el fracaso de las artes visuales japonesas por ejercer un papel realmente significativo en la cultura occidental moderna. Esa relación superficial de las artes visuales japonesas con los recursos estéticos producidos por Occidente a través de su historia, es un rasgo que la noción *superflat* rescata productivamente, primero, asumiendo su condición de dependencia como una realidad histórica y segundo, utilizando esos recursos como marcos referenciales para lecturas de problemáticas locales.

El crítico Noi Sawaragi ve en el trabajo de artistas japoneses jóvenes de la década de los '90, una oportunidad para abrir la clausura de la producción artística contemporánea en Japón (Matsui *Toward* 26). La generación de Murakami gestó una propuesta modernizadora en el campo de las artes visuales que recupera su historia moderna (fundamentalmente la de postguerra) para interpretarla como un proyecto que jamás logró completarse, y del cual sólo quedan restos o gestos. La generación de los '90 es consciente del insignificante papel que las artes visuales japonesas han jugado históricamente en un contexto internacional conducido por la autoridad occidental, y han utilizado esa condición a su favor, es decir, han señalado y productivizado sus posibles rendimientos críticos.

Los esfuerzos modernizadores no dieron los resultados esperados en el contexto internacional, pero tampoco lograron hacerlo en el ámbito doméstico, pues sus fundamentos no se vinculaban o se vinculaban ligeramente a los recursos estéticos de origen local. La historia de la modernidad japonesa en las artes visuales parecía entonces una suma de gestos cuya conexión entre sí se tornaba dudosa, y por eso mismo, una lectura histórica del proceso modernizador podía entenderse como una narración inarticulada de los distintos fracasos (rechazos), de los esfuerzos sin resultados que se convirtieron en meros gestos sin sentido.

El concepto Neo Pop japonés fue utilizado por Noi Sawaragi, en un artículo publicado en la revista *Bijutsu Techô* en marzo de 1992, para designar a una escena de jóvenes artistas japoneses que basaban su producción en elementos de la subcultura *otaku*⁷² (Mitsui *Murakami Matrix* 85). Sawaragi argumenta que este Neo Pop no efectúa una simple apropiación del imaginario de la subcultura *otaku* al interior de las Bellas Artes, por lo tanto, no es una variación asiática del movimiento artístico euroamericano (187), como ocurrió con la pintura Gutai y el Informalismo, sino que es una toma de posición frente a las consecuencias de una actitud ambivalente respecto de la propia historia contemporánea (y moderna en la medida que aquélla encuentra allí sus antecedentes).

Para el crítico japonés, la subcultura *otaku* acuna la asumida dinámica de inclinaciones ambivalentes de los japoneses con su historia, vacilando entre el deseo de escapar de ella y el de revertirla (ibíd. 204). La represión de la memoria del Japón como víctima (frente a los Estados Unidos) y como victimario (frente a sus vecinos asiáticos) ha ido acumulando el sedimento dejado por el quiebre con la realidad, es decir, ha propiciado que las diferentes imágenes de los hechos trágicos mediadas por la imagen animé (o manga) adquieran, en el Japón contemporáneo, un estatuto similar al que podría ostentar la narración histórica. El sujeto *otaku* colecciona frenéticamente imágenes del imaginario Pop japonés (figuritas, revistas, películas, manga, videojuegos, entre otros) y las apila en su dormitorio. Es en este sitio, para Sawaragi, donde se encontrarían acumulados todos los fragmentos de la historia contemporánea de Japón, una historia ‘narrada’ de manera completamente distorsionada (205).

Por su parte, en abril de 1999, Murakami publica “Greetings, You Are Alive: Tokyo Pop Manifesto” en una edición especial de la revista *Kôkoku hihyô*. Allí, focaliza el Neo Pop japonés en la escena de Tokyo: un grupo de diez artistas radicados en la capital de Japón, que atendían las problemáticas del imaginario *otaku* y que contaban con cierta visibilidad y presencia en el mercado internacional del arte (Murakami *Superflat Trilogy* 152). Este manifiesto será para Murakami el precedente de su trabajo discursivo y artístico, desarrollado a partir del concepto *superflat*, de modo que la publicación del ’99 es considerada el puntapié inicial para la producción de la trilogía homónima. Con *superflat*, Murakami expone críticamente lo argumentado por Sawaragi, y da forma a una estética del sinsentido que alberga en la materialidad de la obra, los recursos en torno a la noción de superficie que se han dado

⁷² Se acuñó el término *Poku* (‘Pop’ y ‘otaku’) para hablar de este fenómeno cultural japonés.

cita en Japón, tanto los de la tradición local como los foráneos. Una estética que emerge en el seno de una sociedad que consume compulsivamente y sin límites, que busca permanecer en la apariencia para evadir enfrentarse a su histórico vaciamiento desplegado desde la apertura a Occidente en el siglo XIX.

No obstante, en las superficies planas de Murakami, pueden apreciarse envíos a la idea de tridimensionalidad. Como se ha visto en “Flower Ball” (2002) y en otras pinturas, mediante recursos del color y el dibujo el japonés logra introducir la apariencia 3D, provocando un juego ambivalente entre lo plano y lo tridimensional. Pareciera haber un atisbo de algo, una densidad que asoma tras el vacío de la superficie, problemática que, por cierto, será abordada en el próximo capítulo. Para Sawaragi, el Neo Pop japonés surge como una respuesta al Neo Geo⁷³, el cual trataba de demostrar la inoperancia crítica del arte contemporáneo y la total vacuidad de las formas; la apuesta de artistas como Murakami sería justamente revertir esa postura y mostrar que en Japón una estética de la superficie puede contener un sustrato crítico. La preocupación por los temas de la identidad cultural (Hebdige 19), el rescate de esta pregunta para el sistema del arte japonés contemporáneo, sería, para ciertos críticos, un rasgo distintivo de este ‘nuevo’ arte Pop.

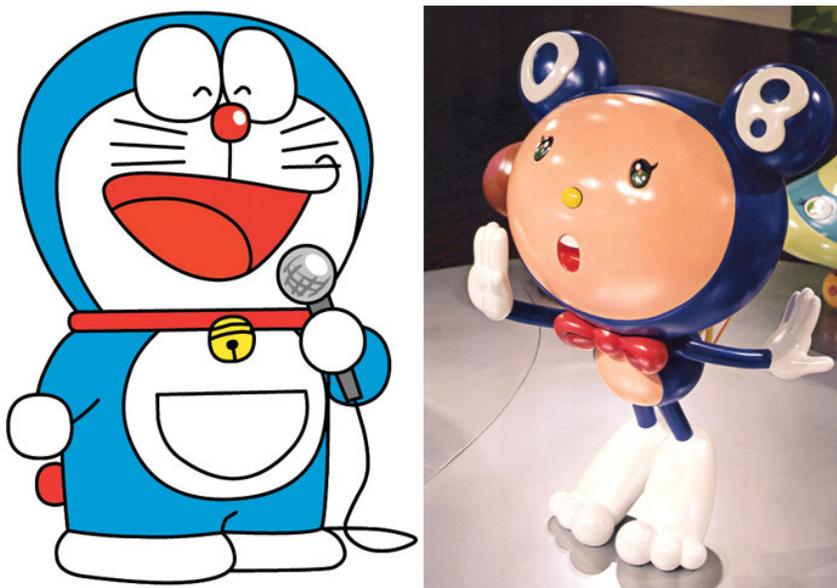
⁷³ Abreviatura de Neoabstraccionismo geométrico, movimiento artístico internacional de los años '80, entre cuyas figuras más importantes se encuentra Jeff Koons.

Figura 10



Kanô Sansetsu (atribuido a). *The Old Plum Tree*, hacia 1645. Tinta, color y oro en cuatro paneles de papel, puertas deslizables, 174,5 x 485 cm.

Figura 11



Doraemon. Creado por Fujiko F. Fujio entre 1969 y 1970.

Murakami, Takashi. *DOB in the Strange Forest*, 1999. Detalle de “Mr. DOB”.

En página siguiente, de arriba a abajo y de izquierda a derecha:

- Murakami, Takashi. *ZuZaZaZaZaZa*, 1994. Acrílico y serigrafía sobre lienzo, 150 x 170 cm.
- Murakami, Takashi. *And then And then And then And then And then (Blue DOB)*, 1996. Acrílico sobre lienzo, 280 x 300 cm.
- Murakami, Takashi. **Tan Tan Bo Puking - a.k.a. Gero Tan**, 2002. Acrílico sobre lienzo, 360 x 719,9 x 6,7 cm.
- Murakami, Takashi. *727*, 2003. Acrílico sobre lienzo, 63,5 x 96,5 cm.
- Murakami, Takashi. *Mr. DOB*, 1994. Globo de vinilo con gas helio, 234 x 305 x 178 cm.

Figura 12



Figura 13



Murakami, Takashi. *Super Nova*, 1999. Acrílico sobre lienzo, 118 x 413 cm.



Super Nova, dos estudios y fotografía del montaje en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (2007)

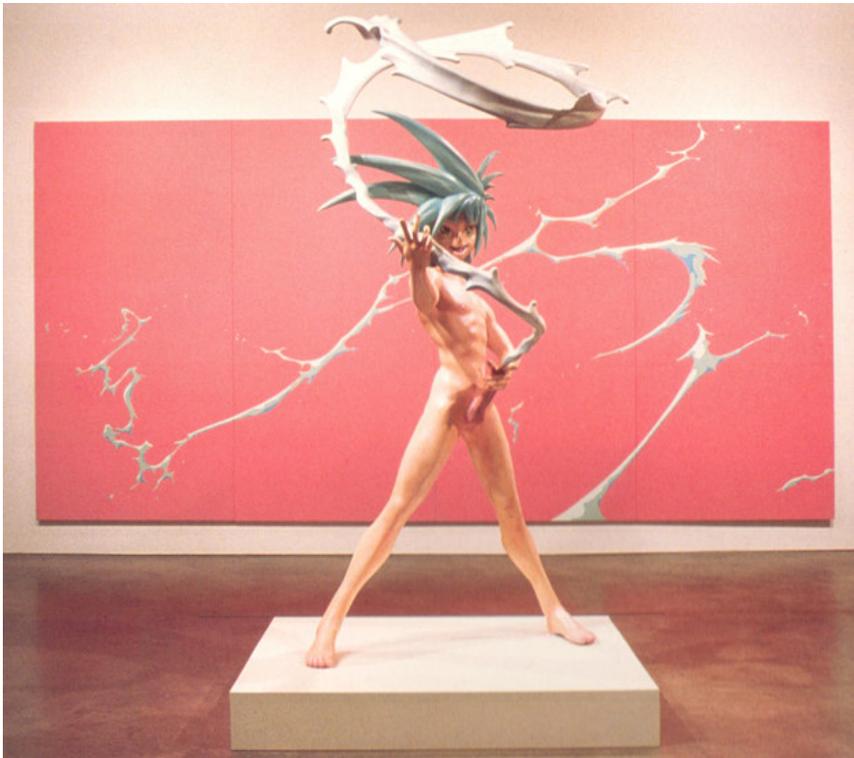


Figura 14



Murakami, Takashi. **Milk**, 1998. Acrílico sobre lienzo, 243,8 x 487,7 cm.

Figura 15



Murakami, Takashi. *My Lonesome Cowboy*, 1998 (254 x 116,8 x 91 cm.) con *Milk*.

Figura 16



- Fotografía del hongo atómico sobre Hiroshima, 6 de agosto de 1945.
- Fotograma de la serie *Time Bokan: Yatterman*, 1977-79
- Murakami, Takashi. *Time Bokan – Pink*, 2001. Acrílico sobre lienzo, 50,8 x 50.8 cm.

Figura 17



Murakami, Takashi. *Flower Ball (3D)*, 2002. Acrílico sobre lienzo montado en muro, diámetro de la circunferencia aprox. 100 cm.

Bibliografía

Azuma, Hiroki. “*Superflat* Japanese Postmodernity”. Del catálogo *Superflat*. Versión electrónica en: www.hirokiazuma.com

Cruz, Amanda. “DOB in the Land of Otaku”. En: *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999

Foster, Hal [et al.] “1956: The Independent Group”, “1958: Johns y Stella”, “1959a: Fontana y Manzoni”, “1960c: El *Pop Art* estadounidense”, “1964b: Warhol”, “1986: El arte como mercancía y exhibición”, “1984b: Posmodernidad”. En: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Editores, 2006.

Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Sigmund Freud. Tomo 7, 1997.

Früs Hansen, Dana. “The meaning of Murakami’s Nonsense: About “Japan” Itself”. En: *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

Hebdige, Dick. “Flat Boy vs. Skinny: Takashi Murakami and the Battle for “Japan””. En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007

Hendrickson, Janis. *Lichtenstein*. Madrid: Taschen, 2006

Kashiwagi, Hiroshi. “On rationalization and the National Lifestyle. Japanese Design of the 1920s and 1930s”. En: *Being Modern in Japan*. Elise K. Tipton, John Clark (eds.). Honolulu: University of Hawaii Press, 2000

Lira, Claudia. “Reflexiones en torno a lo siniestro en dos escenas del novelista japonés Haruki Murakami”. En: *Aisthesis*. Vol. 38. Santiago: Instituto de Estética PUC, 2005

Matsui, Midori. “Toward a definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami”. En: *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

---. “Murakami Matrix: Takashi Murakami’s Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture”. En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007.

---. “Beyond the Pleasure Room to the Chaotic Street. Transformations of the Cute Subculture in the Art of Japanese Nineties.” En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Murakami Takashi. “The Super Flat Manifesto” y “A Theory of Super Flat Japanese Art”. En:., *Supa furatto = Super flat*. Chiaki Kasahara, Natsuko Ihara (eds.) Tokyo: Madra, 2000

---. "Earth in My Window" y "Superflat Trilogy. Greetings, You Are Alive". En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Munroe, Alexandra. "Introducing Little Boy". En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Richard, Nelly. *La cita amorosa: (Sobre la pintura de Juan Dávila)*. Francisco Zegers (ed.) Santiago, s/f

Sawaragi, Noi. "On the Battlefield of "Superflat". Subculture and Art in the Postwar Japan". En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Schimmel, Paul. "Making Murakami". En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007

Siegel, Katy. "In the Air". En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Yamaguchi, Yumi. *Warriors of art: A guide to contemporary japanese artists*. Tokyo: Kodanacha Internacional, 2007

Yoshitake, Mika. "The Meaning of the Nonsense of Excess". En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007

4. MODERNIDAD TRANSCRITA O UNA HISTORIA ‘SIN SENTIDO’

Una estética de la superficie se desarrolla en el plano de los significantes, reflexiona sobre los propios recursos del lenguaje pictórico suspendiendo o resistiendo la función interpretativa adjudicada al significado, en este tipo de obras “la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies” (Jameson 34). Para el Pop Art, la superficie como tema pictórico no compromete una postura radicalmente autonomista del arte, como consideraba demostrar la abstracción de las vanguardias históricas, tampoco sublimar la huella pictórica del fugaz momento ‘expresivo’ del pintor, a la manera del abstraccionismo de Pollock; la superficie en la pintura Pop en realidad pone en jaque, desarticula irónicamente estas pretensiones vanguardistas y postvanguardistas al volverlas cliché.

Murakami ha expuesto, parafraseando la citada declaración de Andy Warhol sobre el carácter superficial de toda su obra⁷⁴, que tras sus pinturas y esculturas no se halla absolutamente nada. En efecto, como el propio artista advierte, Mr. DOB no necesita de la figura de un autor que lo valide, “es un personaje sumamente fuerte”⁷⁵ (citado en Cruz 17), tanto así que cuando Murakami desaparezca, Mr. DOB podrá sobrevivir (reinventándose para seguir ofertándose). Cabe señalar que Mr. DOB además de ser producido fisonómicamente a través de un juego (*otaku*) de reensamblaje de datos (citas), es decir, una manipulación a nivel de significantes, adquiere su nombre a partir de otra operación de este tipo, pero cuya materia prima esta vez son las palabras.

El apodo es una conjunción de expresiones ‘tic’ de personajes de la cultura Pop japonesa: *dobozite* y *oshamanabe*. La primera proviene de los personajes del famoso manga de los ’70, “Inakkape taishô” de Noboru Kawasaki, quienes repetían, conscientemente mal pronunciada, la palabra ‘*dôshite*’ (¿por qué?) como ‘*dobozite, dobozite*’, y la segunda es una expresión sin sentido que el comediante Tôru Yuri utilizaba continuamente en sus shows. Murakami quiso utilizar estas frases para bautizar al personaje en cuestión como ‘Dobozite, dobozite oshamanabe’, no obstante, para asegurar una circulación y difusión estratégica, el nombre resultaba muy extenso por lo que se le asignó el apodo ‘DOB’; ‘DOB-san’ o ‘Mr. DOB’. Así, puede observarse cómo el nombre es parte de la fisonomía del personaje: una “D” en su oreja derecha, la “O” que es su rostro redondo y una “B” en su oreja izquierda (Schimmel

⁷⁴ “Si quiere saber todo acerca de Andy Warhol, simplemente mírese la superficie de mis cuadros y películas y a mí, y ahí estoy. No hay nada detrás” (citado en Foster 132).

⁷⁵ La traducción es mía.

65). Luego de esta aclaración, puede concluirse que la expresión ‘Mr. DOB’ deliberadamente no significa nada, no caracteriza al personaje ni crea una expectativa en torno a él.

Como se ha señalado, con el personaje Mr. DOB, Murakami actualiza el mecanismo Pop Art por el cual se produce “la crisis de la originalidad del motivo” (Richard), o sea, se pone en jaque la garantía de un “referente primitivo” (ibíd.), pues el personaje se constituye en el reensamblaje de imágenes preexistentes que son “circulantes y comunitarias” (ibíd.); se desperfila, así, la figura del autor como ‘creador’ pues la obra Pop surge de “la recombinación de imágenes socialmente preexistentes” (ibíd.). Otro factor que potencia esta idea, es que las pinturas (y esculturas) de Murakami, una vez terminadas, lucen como imágenes diseñadas por un programa computacional, o sea, aunque el proceso de confección es artesanal el espectador no advierte ‘la mano de obra’ en el soporte, no hay rastro de gestualidad, no se evidencia el modo en que se ha aplicado la pintura. De este modo, el sujeto pintor desaparece en tanto personalidad creadora (motivo original) como ejecutora (marca personal o ‘firma’ en la superficie pictórica).

Completa este proyecto despersonalizador del Pop un procedimiento que Murakami toma prestado de la cultura de masas: produce imágenes potenciándolas formalmente para su conversión en estereotipo o icono popular, por lo que su circulación masiva puede efectuarse de manera expedita, facilitando a la industria cultural, por ejemplo, el proceso de traducción de la obra en imagen (proceso por el cual se disputa la propiedad de una obra que la vincula exclusivamente a su creador, para considerarla ahora como propiedad de la comunidad que la ve circular). Es justamente la circulación, efectuada gracias a las posibilidades de la reproducción mecánica (digital), lo que convierte un signo en estereotipo al codificar los recursos visuales por los que éste se presenta al observador, al hacer común esos recursos de presentación para toda imagen circulante.

Murakami des-espasa su rol en tanto sujeto creador al plantear su trabajo como una manipulación de códigos prediseñados, pero a diferencia de artistas Pop precedentes, la resituación de datos funciona ya no en el montaje o combinación de los distintos códigos en la superficie pictórica, sino en la integración orgánica de aquéllos efectuada mediante los recursos estéticos de la animación como principio homogenizador de las partes; se produce, de este modo, el efecto de estar frente a una figura nueva y no frente a un ‘compilado’ de citas reconocibles. En otras palabras, en las pinturas de Murakami la transparencia de la cita en la

superficie pictórica de Lichtenstein o de Warhol, por poner sólo dos ejemplos, se transa a favor de su camuflaje, o sea, se libera el carácter referencial y contextual del código para producir en el espectador un consumo inmediato. Con esto, Murakami polariza aún más el estatus oscilante de la pintura Pop, que por un lado puede potencialmente ser ‘devorada’ por el público masivo (estandarización de la mirada) y por otra, es leída desde sus planteamientos formales como una revisión crítica de los supuestos estéticos que canonizan la pintura (en Japón y Occidente).

En el cometido de la estética *superflat* por materializar el presupuesto warholiano ‘no hay nada detrás’, a factores como la disipación de la figura del ‘autor’, el tratamiento superficial de los recursos pictóricos y la no-originalidad del motivo, se suma otro elemento: la vulgarización⁷⁶, que en el trabajo de Murakami cruza varios ámbitos. El más evidente y que se relaciona claramente con la ‘tradición’ Pop, es el carácter ordinario del tema en la pintura (escultura) *superflat*.

El Pop Art en este sentido ha desbaratado casi completamente la condición, o el valor bajo el cual algo (o alguien) merece ser pintado, el tema ya no debe ser digno de ser representado, de aparecer bajo la forma de un lenguaje artístico, cualquier motivo puede servir de excusa para la producción plástica. Para el Pop tampoco la pintura, o el arte en general, venía a dignificar un tema vulgar, simplemente es un recurso más para la factura artística, sin enigma ni mensaje que descifrar; usualmente, las temáticas del Pop Art son bastante literales y ‘sin contenido’. Además de que uno de los motivos principales de la obra de Murakami sea un personaje de caricatura promocional, que por lo demás no presenta ninguna particularidad ni se asocia a causa alguna, a modo general, las referencias de Murakami provienen, como se ha visto, del imaginario de la subcultura *otaku*; un lugar que, hasta hace muy pocos años, había sido escasamente validado por la cultura oficial japonesa (universidades, por ejemplo)⁷⁷, concediéndole nula o acotada relevancia cultural para el Japón. Pero a diferencia de la cultura Pop estadounidense, la subcultura *otaku* no sólo carece de legitimidad para la cultura oficial,

⁷⁶ Este concepto es utilizado por Nelly Richard para referirse a los alcances que las citas de las imágenes pornográficas tienen en la pintura Pop del artista chileno Juan Dávila.

⁷⁷ Mako Wakasa presenta a Murakami, en una entrevista que efectúa al artista en febrero de 2000, como una de las figuras promotoras en la valoración de la subcultura *otaku* a nivel local. Comenta que el artista se adelanta varios años a las autoridades de la Universidad de Tokyo quienes, desde hacía muy poco tiempo, habían decidido abrir un curso de pregrado dedicado al estudio crítico de esta subcultura.

sino que además es rechazada socialmente por considerársele un modo de vida que conlleva comportamientos anómalos⁷⁸.

Lo vulgar en este caso, más allá de presentarse como un motivo explícito (como pueden ser las imágenes pornográficas), se patenta en el hecho de traspasar a la superficie pictórica (una superficie artística cuya jerarquía es aún relevante para el sistema del arte japonés en el momento en que Murakami inicia su trabajo Pop en los '90) motivos proporcionados por un modo cultural bastardo y desviado; que no es capaz de ofrecer nada digno de ser pintado. Y aunque lo vulgar también se presenta como motivo explícito en el trabajo artístico del japonés (porque también este tipo de motivos son recurrentes en el imaginario *otaku*, por ejemplo los referidos a lo 'sexual-violento') como se observa manifiestamente en "My Lonesome Cowboy" (1998), o en "Tan Tan Bo Pukin – a.k.a Giro Tan" (2002) (donde el vómito de Mr. DOB se vuelve un elemento central en la pintura por lo grotesco de su profusión); quizás lo más significativo al respecto, sea la utilización de ciertos recursos de la pintura tradicional japonesa para producir este tipo de imágenes, cuestión que el animé, por cierto, ya había probado de manera eficaz. Pero a diferencia de los animadores, Murakami no cambia el medio, es decir, permanece en la pintura. Los recursos de la pintura tradicional, releídos por los efectos visuales del animé, retornan con Murakami a la superficie pictórica interferidos por la mediación.

El resultado de esta operación es la vulgarización de la tradición pictórica japonesa. El Pop ya lo había realizado con la pintura occidental; como dice Nelly Richard, la imagen *mass media* citada al interior del cuadro "traiciona la superioridad de la pintura desennoblecendo su tradición y vulgarizando su modelo" (s/f); ahora Murakami efectúa la operación con la pintura tradicional japonesa. Lo que inicia el animé, vulgarizando recursos de la estética tradicional al utilizarlos para sus objetivos popularizantes, lo concluye Murakami al re-situar esa vulgarización en la producción pictórica, produciendo por tanto, coherencia y eficacia en el desennoblecimiento de la pintura porque se efectúa desde la propia pintura.

⁷⁸ Existen dos casos emblemáticos de comportamientos socialmente reprobados, muy mediáticos por lo demás, efectuados por sujetos que se identificaban o vinculaban de cierta manera con la subcultura *otaku*. Por un lado, el caso de Tsutomu Miyazaki quien en 1989 fue arrestado y procesado como el autor del homicidio de cuatro niñas japonesas a quienes, además, grabó y fotografió mientras mutilaba sus cuerpos. Cuando la habitación de Miyazaki fue allanada por la policía, saltó a la vista que el asesino era un ferviente coleccionista de manga y animé. Entre sus pertenencias se encontraba material pornográfico y el registro de los asesinatos. La fotografía de su habitación circuló en la prensa de la época con lo cual se tipificó socialmente como 'la habitación de un *otaku*'. Por otro lado, la Secta Aum, que en 1995 propagó gas Sarín en el metro de Tokyo, utilizaba mecanismos visuales del manga y el animé para hacer su propaganda y difundir el mensaje entre sus seguidores. Tras adjudicarse el atentado, la secta fue investigada y salieron a la luz sus nexos con esta subcultura de postguerra.

¿Algo tras el vacío de lo plano?

Así como hay, en mayor o menor grado, motivos banales en la obra de Murakami también hay algunos que hacen sospechar de la pura trivialidad o la mera superficialidad, como es el caso de la figura del hongo, sobre todo en la serie de pinturas “Time Bokan” (2001). Podría decirse, a grandes rasgos, que un determinado episodio histórico busca su revancha como tema en la pintura o el arte en general, siendo éste un lugar privilegiado para la reflexión crítica y para una reivindicación valórica. No obstante, en Murakami el tratamiento de la experiencia traumática parece no encaminarse por esa vía. El episodio traumático busca su revancha, pero, como dice Foster (comentando a Lacan), en tanto “encuentro fallido con lo real” se resiste a ser representado, y por eso mismo, “únicamente puede ser repetido” (136). La insistente repetición de la imagen del hongo atómico en los productos de la cultura Pop japonesa, se devela como síntoma del trauma, de aquello que ha sido olvidado por la implementación oficial de la amnesia y la censura, pero que vuelve continuamente sin que haya sido interpelado. Contra la voluntad oficial de revisión histórica, el sujeto *otaku* produce, una y otra vez, variaciones de la imagen de la explosión, develando en su gesto, el síntoma de la experiencia traumática a nivel social.

El trabajo de Murakami respecto de esta cuestión, puede ser analizado desde dos ángulos distintos. El primero: la pintura del japonés relee el gesto sintomático del *otaku*⁷⁹, lo reproduce y estandariza desde *superflat*, mostrando, de esta manera, que la latencia del trauma puede ser formalmente emulada, quitándole así toda su significancia. Esta ha sido la postura de la sociedad japonesa al eludir, por medio del rechazo y la marginación, una sintomatología que, si bien emerge del sujeto *otaku*, interpela a todo el conjunto social. El segundo: y asumiendo ahora a Murakami como un ‘autómata’ (en la terminología de Foster), podría decirse que su gesto no ostenta distancia crítica ni histórica, sino que es también un síntoma de otra experiencia traumática: la del proceso de modernización (de las artes visuales) en Japón.

A modo general, la imagen del hongo atómico ha perdido su espesor crítico al ser caricaturizada y mediada por la estética digital. La estandarización de la mirada sobre la figura del hongo, que ha formalizado el animé y ha releído Murakami para el medio pictórico, patenta

⁷⁹ Repite la conducta de repetición, la cual, al igual que en el gesto *otaku*, se aleja de la mera reproducción (original-copia). Cada uno de los cuadros de la serie “Time Bokan” es igual pero distinto, es decir, mantienen la misma estructura compositiva pero se diferencian, ostensiblemente, en los colores de las figuras y del fondo.

la vulgarización de la imagen que, por excelencia, expone la presencia del síntoma La caricaturización de la imagen de la explosión atómica, su tratamiento *superflat*, despoja al hongo (como tema) de la posibilidad de ostentar cualquier otro estatus que no sea el de una imagen de consumo masivo. En este sentido, vale preguntarse entonces, cuál es el valor agregado o el aporte de la operación de Murakami, si la vulgarización o adelgazamiento crítico de la imagen del desastre histórico ya fue consumada por la industria del animé.

Antes que todo, es preciso aclarar que la figura del hongo en la serie de pinturas “Time Bokan” podría leerse también desde el concepto de ‘simulacro’ en tanto se presenta como una imagen cuyo referente no encuentra correlato en la realidad; en palabras de Fredric Jameson: “la copia idéntica de la que jamás ha existido el original” (45). “Time Bokan” de Murakami no tiene otro referente que su homónima “Time Bokan”, una de las series animadas gracias a la cual los japoneses accedieron a la presentación mediada del desastre atómico. A la vez, el hongo en “Time Bokan” (la serie animada) se adjudica como único referente la fotografía censurada, el registro estadounidense de la victoria definitiva sobre Japón. Puede entenderse que en este tipo de construcciones simulacrales “cada imagen tiene por referente nada natural sino otra imagen en la interminable serie de las reformulaciones de signos. El orden de referencialidad (...) no es nunca primero, natural ni originario” (Richard s/f).

El hongo atómico es, de cierta manera, el ícono del desastre nuclear, a través de su figura se ha intentado evocar fallidamente el horror del desastre nuclear, una evocación conducida por los *mass media* y aceptada por la sociedad japonesa. El hongo, un ‘referente de la realidad’ al que sólo es posible acceder por medio de una imagen fotográfica, la que bajo el régimen de la censura se vuelve completamente inaccesible. Este doble hermetismo respecto del contacto con ‘lo real’ convierte a la figura del hongo en un lugar privilegiado para la ficcionalización. Si el imperio había sido derrotado, era porque se había ejercido una fuerza bélica descomunal, premisa que sirvió de sustento a la cultura de masas para construir la imagen del ‘sublime postnuclear’: lo admirable y lo terrible dialogando en la ficción animé, la exageración y disminución de la historia real (Munroe 247).

La imagen como simulacro se presenta como tal ya en la caricatura animada. Sumado a esto, la vulgarización de la experiencia traumática se patenta no sólo en lo referente a la administración de la imagen del hongo por medio de recursos estéticos del animé, sino también en la aceptación social de esa forma de representación como una posibilidad válida de

narración histórica. El mensaje histórico se distorsiona y banaliza, anulando así la intención y por tanto, la facultad de volver críticamente sobre él.

La pintura *superflat* de Murakami, siguiendo esta línea, se plantea la figura del hongo como un ícono Pop con un espesor de sentido similar al que ostenta Mr. DOB, la mujer de la viñeta melodramática en Lichtenstein y la sopa Campbell en Warhol. La contribución de Murakami al transponer a la pintura la desarticulación del sentido crítico de la figura del hongo impulsada por el animé, radica en otorgarle a esa operación un estatuto significativo, cuestión que no se efectúa de manera directa, o sea, por el simple hecho de sustentarla en un medio artístico (supuestamente de mayor jerarquía), sino por plantear esa operación de resta de sentido como una formulación extensiva: denotar la negligencia del arte japonés al replicar, en su sistema, el modelo por el cual la sociedad japonesa se ‘autodeclaró’ inhabilitada para revisar reflexivamente su propia historia.

El proceso de modernización del arte japonés se llevó a cabo por medio de una transposición y transcripción, desde Japón, de los mecanismos de la tradición moderna y el arte vanguardista occidental. Proceso que ha dejado como resultado, ya se ha dicho, un cúmulo de retazos o gestos modernizadores provocados por la dinámica inscripción-rechazo; dinámica que establece el tipo de vínculo cultural, basado en la dependencia, que Japón y Occidente han constituido desde la radicalización o aceleración del proceso de modernización del país asiático a fines del siglo XIX. De esta manera, los mecanismos del Pop Art resultan eficaces para poner este tema sobre la mesa.

En la pintura Pop, la superficie se convierte en un espacio donde los signos alcanzan una significancia similar, se equiparan al ubicarse en el mismo nivel de representación, a esto se le ha denominado el potencial ‘democratizador’ del Pop Art (Richard). No sólo referentes icónicos se dan cita en la superficie pictórica o escultórica (Mickey Mouse, Lonesome Cowboy, Doraemon, Time Bokan), sino también recursos plásticos y visuales de la tradición, modernidad y contemporaneidad estéticas occidentales y japonesas; todo ello democratizado no sólo por el hecho de ‘encontrarse’ en el cuadro, sino por estar mediados, homogenizados por la estética animé.

Los recursos iconográficos y plásticos son descontextualizados al ser emparejados en la materialidad significativa, se les resta su lugar en la historia; su marca y sentido en la experiencia han sido anulados o, al menos, puestos entre paréntesis. Los elementos

descontextualizados llegan a la pintura de Murakami como fragmentos, y su presencia simultánea puede leerse como una negociación entre distintos recursos visuales cuyo resultado es la condensación de procesos históricos, pictóricos, culturales. Esa condensación se lleva a cabo en un espacio (pictórico) y momento específicos, no existiendo condicionamientos respecto de la relación entre las partes o referencias preexistentes; de hecho, cierta pintura Pop (o Neo Pop) pareciera asumir como pie forzado la inconexión entre los distintos elementos que se dan cita en el cuadro. De esta manera, queda expuesta la supresión de la linealidad, coherencia y unidad espaciotemporal, posicionándose la interrupción como el mecanismo visual y narrativo más consistente y efectivo.

Por ejemplo, en su trabajo “Chaos” (1998-99) (**Fig. 17**), Murakami presenta esta supresión de la linealidad y la política de la fragmentación narrativa, por un lado, como recurso estético (ya que Mr. DOB es un híbrido de referencias mediadas), pero por otro, como tema de la pintura. En estos cuadros se ve a Mr. DOB experimentando una especie de mutación; cada uno de ellos es una unidad independiente y se dispone en el montaje como un fragmento del proceso de transformación del personaje. La narración visual es elíptica, ciertos pasajes se han excluido de la muestra. Si se lee el montaje de las pinturas (que podría, sin dificultad, responder a otro ordenamiento) de izquierda a derecha, puede observarse que Mr. DOB pasa de ser una masa o sustancia amorfa donde flotan ojos, bocas, narices, ‘D’, ‘B’ a adquirir cierta forma que permite reconocer la fisonomía original del personaje. Además, y como puede notarse, la sustancia amorfa puede potencialmente gestar, tras un proceso mitótico, no sólo uno sino varios Mr. DOB...varios y de distinta naturaleza.

Este paso de lo amorfo a lo *(casi)forme*, no garantiza, por un lado, estabilidad, es decir, Mr.DOB (o los Mr.DOB) puede eventualmente volver a sufrir un nuevo proceso al anverso o hacia otro tipo de cambio fisonómico (la última pintura no tiene por qué significar un estado consumado), y por otro, que efectivamente el cambio deba ocurrir desde lo indefinido a lo ‘definido’. Si se lee el montaje de derecha a izquierda, como sucede originalmente en la escritura japonesa, el pasaje de un estado a otro es, evidentemente, el contrario. La mirada puede incluso recorrer continuamente los cuadros de un lado a otro del montaje, y presenciar incesantemente el doble proceso de mutación de DOB. El caos nunca acaba. La suspensión de la linealidad, la política del fragmento permite abrir el espacio a conjeturas al no poner de manifiesto la cabalidad del proceso, argumento bajo el cual puede ponerse en duda, también, la

relación causa-efecto de los segmentos que se exponen, dejando incluso abierta la posibilidad al azar.

En la pintura de Murakami, los procesos históricos, contextuales, culturales que han dado vida a la sensibilidad japonesa *superflat*, al Pop Art, a los productos de la cultura de masas (local y extranjera), están condensados en la operación referencial que el artista hace a cada uno de ellos, en tanto recursos estéticos, al interior de su obra. Al traducirlos a la superficie pictórica los iguala y por tanto, les sustrae su sentido histórico. Esto no es más que el mecanismo que sustentaron y promovieron artistas y movimientos japoneses al legitimar una propuesta modernizadora para las (retrasadas) artes visuales locales, bajo el argumento de la ‘puesta al día’, con miras a alcanzar la inscripción internacional: descontextualizar la producción extranjera al adoptar la mera formalidad como la herramienta modernizadora para la producción doméstica, omitiendo así las condiciones históricas en las cuales los movimientos y vanguardias euroamericanos se originaron. El resultado general fue un rechazo por parte de Occidente y el fracaso de los esfuerzos por ingresar a la historia oficial. La historia de la modernidad de las artes visuales japonesas se prefiguró como un cúmulo de gestos sin efectividad, sin sentido, una historia en base a fragmentos que no constituyen un relato lineal ni unitario, sino una coexistencia inconexa de elementos. El proceso modernizador como una historia llena de elipsis o hiatos donde se transparentan los esfuerzos sin rendimiento por inscribirse, hitos que son en realidad desechos.

Los recursos estéticos del arte occidental llegaron a Japón como fragmentos y fueron manipulados en una producción artística ‘otra’, que se convirtió en desecho para los parámetros de la cultura hegemónica.

La visión de la historia como un cúmulo de fragmentos lleva a pensar la noción de ruina en Benjamin. En su tesis IX sobre el concepto de historia, Benjamin introducirá la reflexión acerca de la muerte de los metarrelatos que sostienen una concepción lineal, y sobre todo, causal y progresista de la historia. La ruina es aquello que carece de sentido para el metarrelato, lo que no califica, la miseria. Ellas, las ruinas, su acumulación como escombros o fragmentos del pasado, vienen a demostrar que la historia en realidad no tiene un propósito. Sin embargo, para Benjamin, es justamente en los ‘escombros’ donde puede manifestarse el sentido.

La lectura de Stéphane Mosès rescata del postulado benjaminiano la posibilidad crítica del tiempo presente: “no se trata aquí de salir del presente para volcarse hacia atrás e identificarse con un momento privilegiado del pasado, sino por el contrario de leer en el fondo de nuestro presente la huella de un pasado olvidado o reprimido” (128-29), para exhumarlo y otorgarle “una nueva actualidad” (ibíd.) Esta nueva actualidad, explica Mosés, es posible gracias a la capacidad del presente de fecundar el pasado; el encuentro de fragmentos o “acontecimientos no contiguos” potencia una nueva visión de la historia donde el sentido olvidado o encapsulado en la ruina, que se revela como síntoma en el presente, es recuperado. La cronología es anulada, pero no la diferencia temporal, “haciendo el pasado y el futuro coextensivos del presente” (ibíd. 144) El presente construye en realidad su propio pasado y “lo que guía en este caso la relación con el pasado, es la voluntad de salvarlo, de arrancarlo del olvido o de la esclerosis. Y a la inversa, también el deseo de unir el presente a una tradición” (ibíd. 151).

A mi modo de ver, el trabajo de Murakami sintomatiza el problema de la historia del arte y la crítica en Japón, que tiende a asumir el proceso de modernización fundamentalmente desde la figura de la exclusión, restando responsabilidad al propio sometimiento y padeciendo la ‘colonización cultural’ en lugar de asumirla productivamente, de volver las condiciones del proceso modernizador japonés un argumento a favor, de otorgarle significancia al cúmulo de residuos que éste ha dejado. La obra de Murakami expone el carácter transcrito de la modernidad japonesa en el arte, denota que la modernización (a modo general, cuestión que incluye la esfera cultural y artística) ha sido, en palabras de Max Weber, un proceso de racionalización de medios sobre medios, que no repara en fines o valores, un proceso de pura formalización que conduce a una progresiva pérdida del sentido.

Murakami va a demostrar, situado en su contexto, que la ruina tiene sentido; que por medio del concepto y la estética *superflat* el presente puede fundar su propia historia, sacar al pasado del olvido y conectarlo a una tradición: la de la sensibilidad *superflat*.

La posibilidad narrativa: entre el infantilismo y la esquizofrenia

Durante la época de Ocupación, se legitimó oficialmente una política de dependencia a Estados Unidos, el paternalismo autoritario estadounidense y el sometimiento japonés, a ojos

de Murakami, sellaron casi por completo un estado de confusión identitaria, cuestión que venía arrastrándose desde el periodo de apertura a fines del siglo XIX. Frente a la pérdida de la capacidad para autodefinirse identitariamente por la progresiva normalización del estado de dependencia cultural, la sociedad japonesa admitió el infantilismo como un modo cultural para sobrellevar la pérdida. Este infantilismo se configuró en su faceta menos productiva, pues validaba la dependencia impuesta desde el comienzo de la modernización y decisiva tras el final de la Guerra del Pacífico. “Murakami concibió una mente infantil incapaz de construir una estructura sólida de significado”⁸⁰ (Matsui *Murakami Matrix* 94) o un sistema propio de legitimación; para el artista, la japonesa es una sociedad de niños movilizados por un insaciable deseo de producción y consumo, que se focaliza en detalles y carece de un propósito centralizado (ibíd.). La muestra más evidente de todo esto es el sujeto *otaku*, quien sintomatiza lo latente a nivel social.

El *otaku* responde a un comportamiento infantilista, evade responsabilidades y vive en un presente perpetuo cuya finalidad es el consumo voraz de objetos e imágenes. El propósito de este tipo de consumo no existe o se ha olvidado, por lo que su procedimiento es lo que salta a la vista. En este actuar el sujeto *otaku* consume imágenes para descomponerlas y luego recomponerlas en otras que lucen como nuevas. Esta labor se realiza de manera frenética e incesante. La imagen que construye el *otaku* no alcanza a perpetuar en el tiempo cuando ya está en camino el siguiente mecanismo de reensamblaje. Podría atribuírsele a este sujeto ciertos rasgos esquizoides en la medida en que su modo de interactuar con las imágenes icónicas “produce una ruptura en la cadena significante” (Jameson 63), esto es, la dinámica de ensamblaje-desensamblaje da como resultado “una amalgama de significantes distintos” (ibíd. 64) cuya relación no atiende ni proyecta necesariamente a un significado particular. Cuando no existe una articulación coherente entre éstos, “el efecto de sentido” (op.cit) queda suprimido.

Para Jameson la imposibilidad de generar sentido implica una desarticulación en el lenguaje, la pérdida de la continuidad pasado- presente y por tanto, la negación de una dimensión temporal lineal: al ser inviable el “unificar el pasado, presente y el futuro de la frase” (ibíd. 64) resulta imposible otorgarle coherencia temporal al relato sobre la propia historia. Es la experiencia de un sujeto descentrado, a-histórico, alejado de la figura del humanista moderno cuyo testimonio es trascendente, que vive en “una serie de meros presentes

⁸⁰ La traducción es mía.

carentes de toda relación en el tiempo” (ibíd.). Por su parte, Alexandra Munroe apunta que el *otaku* rehúsa conscientemente a la posibilidad de crecer (246) y por ende, de responsabilizarse por la narración y reflexión de su experiencia histórica. No hacerse cargo del relato personal o, yendo a un ámbito más social, de la recuperación del pasado, por tanto, es una opción y una decisión para el sujeto *otaku*.

Murakami opera como sujeto *otaku*, logra ingresar eficazmente a su dinámica (el artista en su adolescencia se vinculó fuertemente a esta subcultura), pero mantiene distancia; es una especie de sujeto bisagra, umbral; y el hecho de situarse en este lugar le permite acceder a los mecanismos *otaku* para luego utilizarlos reflexivamente: actúa consciente y cínicamente como un esquizoide con el objeto de abastecer de recursos su estética *superflat*. Si la conciencia del infantilismo en los *otaku* (y a modo extensivo, en la sociedad japonesa) es evasiva y por tanto, sugestiva de estados de ambigüedad, en Murakami se ha vuelto al menos un punto de partida para revertir los estados de atrofiamiento y para rescatar al pasado de la negligencia de un olvido deliberado.

La ambigüedad: otra postura elusiva

Noi Sawaragi comenta que la subcultura de Japón puede ser entendida dentro de una dinámica de inclinaciones ambivalentes, vacilando entre el deseo de escapar de la propia historia y la necesidad de revertirla (204). En Murakami, esta ambivalencia se traslada al campo del arte, a la historia de la modernidad (y contemporaneidad) de las artes visuales en Japón, la historia como un conglomerado de sucesos frente a los cuales se niega u omite el fracaso, o se desecha la posibilidad de adjudicarle, como tal, significancia histórica.

En la pintura “PO+KU Surrealism (Pink)” (1999)⁸¹ (**Fig. 18**) se observan una serie de ‘cápsulas’ (rigurosamente) rectangulares que contienen material orgánico de DOB, nuevamente, en estado de ‘caos’. Las cápsulas están dispuestas en un espacio neutro, un fondo rosado, en el cual parecen flotar, aunque en realidad, el que se encuentren en distintas posiciones (diagonal, horizontal y vertical) y que el tamaño de ellas fluctúe, de menor a mayor

⁸¹ Pintura que es parte de un tríptico cuyas unidades conservan una estructura pictórica similar, pero son composicionalmente distintas. El nombre para todos los cuadros es el mismo, aunque el color de fondo (*pink*, *blue* y *green*) otorga la distinción a cada cual. Este tríptico en ocasiones forma parte de una instalación que Murakami monta junto a la escultura “DOB in the Strange Forest” (1999).

desde un punto en la composición (levemente arriba a la derecha), provocan en la mirada la sensación de que el espacio pictórico es un espacio tridimensional. Este punto, desde el cual pareciera que las cápsulas emergen, prefigura entonces un ‘fondo’, y en tanto los rectángulos aumentan de tamaño, se lee que éstos van ocupando distintos lugares en un espacio 3D; y más precisamente que las cápsulas van atravesando el espacio desde un fondo hacia el primer plano. Nuevamente, la sensación ilusionista en la pintura de Murakami se genera solamente a partir del dibujo y la manera de disponer los elementos en el plano pictórico.

En la pintura parece existir una especie de reseña temporal, un adelante y un atrás, un presente desde el cual se observan cápsulas del pasado; pero también es claro que el ojo fluctúa entre esta posición vinculada a la tridimensionalidad y una imagen completamente bidimensional, en la medida en que los recursos pictóricos utilizados tienden a ello. Así, además de fragmentos, el espacio pictórico ostenta un estatus ambiguo en la contraposición planitud versus ilusionismo, pero también en las oscilaciones organicidad-formalidad, manualidad-digitalización, estaticidad-movimiento.

Respecto del tema de la ambigüedad, el escritor Kenzaburo Oê se ha pronunciado abiertamente en su discurso de recepción del premio Nobel (1994), cuyo título ha sido traducido como “Japón, lo ambiguo y yo”⁸²: “Mi observación es que después de un siglo y veinte años de modernización desde la apertura del país, hoy en día Japón está dividido entre dos polos opuestos de ambigüedad. También vivo, como escritor, con esta polarización impresa en mí como si fuera una cicatriz profunda.”⁸³ Esta ambigüedad tiene su origen en el modo formalista en que se efectuó el proceso de modernización en Japón, o sea, aprendiendo de, e imitando al Occidente. De esta manera, para Oê, el primer polo de ambigüedad sitúa a Japón respecto de Asia. Los japoneses han querido seguir siendo reconocidos como parte de una cultura asiática, reafirmando de este modo su tradición y por ende, su particularidad, pero al mismo tiempo han invadido a sus vecinos y violado sus derechos. El segundo polo hace referencia al vínculo de Japón con Occidente. Una cultura moderna en Japón ha implicado abrirse por completo a la cultura occidental, pero eso mismo ha implicado una escasa e incierta comprensión por parte de ésta. El resultado es un Japón aislado, separado de sus vecinos asiáticos, política, social y también, culturalmente. Para Oê, la manera en que Japón ha tratado

⁸² Este es un juego de palabras que realiza Oê tomando como base el título del discurso de recepción del Nobel de Yasunari Kawabata, que ha sido traducido como “Japón, lo bello y yo”.

⁸³ La traducción es mía.

de construir un estado moderno a la manera occidental, ha resultado ser catastrófica cultural y socialmente.

Esta posición polarizada de Japón, ha sido validada y se ha promovido la internalización social de esa condición, dificultando la capacidad de revertir las posturas ambivalentes y legitimando un comportamiento infantilista en lugar de la aceptación de responsabilidades frente al problema histórico. De la misma manera que en la esfera sociopolítica, la historia de la modernización de las artes visuales japonesas ‘padece’ la falta de sentido, pues la historiografía, la crítica y la producción artística han sido incapaces de otorgárselo. Al contrario, se ha mantenido, a modo general, una improductiva postura ambigua frente al pasado.

La productividad de la ruina en Murakami

La apuesta de Murakami no sólo expone y critica la escasa reflexividad del sistema del arte japonés respecto de los mecanismos y subsecuentes resultados (infantilismo y ambigüedad), con los que se llevó a cabo la transcripción de la modernidad en el campo de las artes visuales en Japón; sino que intenta productivizar la negatividad, la falta de sentido de este proceso de formalización. La premisa con la que se propone trabajar, como ya se ha mencionado, es asumir el carácter colonial de la cultura contemporánea japonesa como la consumación, en la actualidad, de una tendencia promovida durante el proceso de modernización.

Una revisión histórica desde la perspectiva de Murakami no compromete un ejercicio de (re)inscripción o valoración retrospectiva y diferida de lo que en su momento se omitió (aquello no sería posible), sino que más bien establece una posible línea de lectura sobre la historia y, bajo esta perspectiva, una propuesta concreta para la producción artística y crítica en el Japón contemporáneo. Esta particular lectura sobre un proceso de modernización transcrito, asume que la implementación de un modelo cultural foráneo promueve la importación de ideas y saberes en la condición de fragmentos (por su carácter descontextualizado o formalista). Bajo esta manera de adopción, la localidad que transcribe producirá objetos dislocados, que, simultáneamente, pertenecerán y no pertenecerán a las dos tradiciones o contextos a los que remiten. Producirá residuos.

Interesante resulta acá rescatar un concepto que han desarrollado críticos en América Latina, respecto de la producción de formas simbólicas dislocadas en contextos de modernización del continente. El filósofo chileno Gabriel Castillo utiliza el término “refracción del estilo” para calificar un tipo de producción artística y ensayística hispanoamericana que al intentar acercarse al modelo europeo, termina posicionándose en un lugar intermedio e indeterminado a nivel estilístico: “Sometidas a una doble y antagónica exigencia (...) éstas expresan una tendencia a la adhesión a los estilos de significación europeos que son restituidos en versiones locales disociadas de los contextos de origen y de su contingencia histórica” (16).⁸⁴

La refracción o desviación se produciría en el momento de la traducción, es decir, tanto en el espacio de la lectura y desciframiento de los códigos ajenos, como en su administración y formalización creativa a partir de medios y posibilidades locales. Para el canon europeo este tipo de producción parece extraña y ajena, pero es en este tipo de formas, justamente, donde se encuentra una singularidad que resiste la homogenización del modelo hegemónico. Los objetos dislocados son para el espectador o lector europeo (el destinatario por excelencia) residuos, malas imitaciones; una imitación que “está mal dicha, porque está dicha por otro” (Molloy 36), pero es precisamente en esa mala copia donde anida, potencialmente, un recurso creativo. En ese repliegue a una forma canonizada y legitimada se producen, ya sea con un mayor o menor grado de conciencia, formas simbólicas que son simultáneamente “miméticas e innovadoras” (op.cit.).

Cuán innovadora, creativa, sugestiva, resistente estética e ideológicamente sea una forma dislocada, dependerá del lector, del artista, de quien realiza la traducción. En efecto, como pudo revisarse en el capítulo 2, el grupo Gutai realiza una lectura desviada de, por un lado, el expresionismo abstracto, cuyo resultado puede considerarse una mala lectura productiva del modelo europeo, y por otra, del arte *Informel*, que, al contrario del caso anterior, dejó una serie de objetos (pinturas) cuya carga resistente o creativa quedó desmantelada.

⁸⁴ Por su parte, la argentina Sylvia Molloy, en referencia a la escritura autobiográfica hispanoamericana de mediados del siglo XIX y principios del XX, vislumbra la presencia de lo que llama un lector desviado del canon: “El autobiógrafo hispanoamericano a menudo recurre al archivo europeo en busca de fragmentos textuales con los que, consciente o inconscientemente, forja su imagen. En ese proceso, se alteran en forma considerable esos textos precursores (...) porque el archivo cultural europeo, al ser evocado desde Hispanoamérica, constituye ya *otra* lectura” (16). Un lector desviado que producirá, por lo mismo, textos desviados.

Para Murakami, además de la aceptación del estatuto colonial de la cultura japonesa, se debe admitir la falta de sentido que estos objetos residuales provocan al tratar de insertarse (inscribirse) en la cultura de origen (occidental), de la cual son desterrados, y al intentar modernizar la producción local significativamente, cuestión que fracasa por la incapacidad de diálogo productivo con el pasado y la tradición propios. Ese objeto dislocado al intentar operar en cualquiera de los dos sistemas de representación simbólica a los que remite (en forma manifiesta o latente), produce, en mayor o menor medida, un corte o supresión del sentido en cada uno de ellos, pues no encuentra su lugar ni su significación en el desarrollo histórico de ninguno, más bien pareciera presentarse como una interrupción en su curso.

Evidentemente, hay objetos desviados del canon que son sumamente interesantes como productos estéticos. Un nivel de dislocamiento productivo, como se ha visto, se desarrolla bajo cierto grado de inconsciencia por parte del productor, pero otro, puede ser promovido conscientemente como intención de generar un objeto estético ‘refractario’. La opción de Murakami circula, más o menos, por esa vía; en palabras de Nelly Richard: “El producto de arte nace del proceso de cruce y entrelazamiento de los referentes históricoculturales que trama la constitución de su sujeto y que ese sujeto reordena – o bien reintensifica – en una nueva dinámica de producción de formas” (s/f). Murakami se enfrenta a elementos del pasado que llegan como fragmentos a su presente, elementos que provienen de un contexto o de otro, y del entrecruzamiento de ellos, y los pone a funcionar en su trabajo plástico y crítico.

Ahora, frente a la gran ‘oferta’ de recursos a disposición de Murakami en la cultura contemporánea de Tokyo, sería necesario cuestionarse de qué clase son o a qué noción refieren los fragmentos que se rescatan en su obra; y la respuesta, evidentemente, conduce hacia *superflat*. Ésta es una estética coherente con un modo cultural nipón, contemporáneo y urbano, inclinado al gasto compulsivo y al despilfarro sin otra finalidad que la del consumo mismo; consumo cultivado por una sociedad ‘sin clases’⁸⁵, insaciable y con un sistema de valores infantiles y ambiguos. Una sociedad y cultura *superflat*, planas y vacías. La noción *superflat* es

⁸⁵ O lo que los expertos han llamado una gran clase media. Tras la Ocupación, las autoridades japonesas decidieron que la recuperación debía basarse en programas económicos que hicieran de Japón una superpotencia a nivel mundial. Todos los sujetos de la sociedad japonesa debía alcanzar estándares similares en su nivel de vida, había que abolir las diferencias socioeconómicas relevantes. Esta homogeneidad se vivía como un pacto social y debía reflejarse en todos los ámbitos: “Ausencia de conflictos religiosos, baja dispersión salarial, igualación de rentas entre campo y ciudad, homogeneidad cultural, unicidad de los símbolos representativos, baja diversidad de bienes de consumo (...), fuerte control de la inmigración, una población en la que el 90% se consideraba de clase media” (Vidal y Llopis 95).

también coherente con la postura de la intelectualidad nipona frente la historia, la que observa la modernización japonesa como un cúmulo de artificios y de gestos, incapaz de otorgarles sentido histórico y por tanto, de cuajar una lectura revisionista realmente productiva. Midori Matsui comenta: “el mismo Murakami establece claramente que la historia del arte japonesa es intelectualmente vacía”⁸⁶ (*Toward Definition* 26). Una lectura productiva no revertirá el carácter fragmentario de los gestos modernizadores (podría incluso reforzarlos), sino que justamente asumirá ese estado como un síntoma de las problemáticas que ha conllevado la modernización.

El canalizar esto en una propuesta artística requería la búsqueda de una estética que cumpliera con dos cometidos: el primero, ser coherente respecto del contexto sociocultural e historiográfico japonés (lo cual, como se ha visto, ocurre efectivamente), y segundo, ser funcional, o sea generar un diálogo eficaz entre los recursos (estéticos, plásticos, visuales, ideológicos) importados y los locales. Al rescatar la posibilidad de este diálogo en que toman partido lo local y lo foráneo, se establece el nexo con el proceso de modernización de las artes visuales japonesas entendido como un proceso de transcripción o colonialismo cultural. En este punto, puede establecerse al interior del trabajo artístico y conceptual de Murakami, una línea de lectura que vincula el presente con el pasado.

El japonés recoge la noción de sensibilidad *superflat* que ha estado latente en la estética japonesa desde tiempos premodernos para someterla a diálogo con la noción de superficie desarrollada por la contemporaneidad estética occidental. En esta propuesta de vinculaciones Japón-Occidente, el Pop como el modo cultural de las sociedades del capitalismo tardío se postula como un discurso consistente para el contexto japonés contemporáneo: impuesto y difundido en el país asiático durante la Ocupación. Su germen se esparció en la sociedad japonesa de postguerra (justamente gracias a la implementación de un particular modo capitalista de producción) configurando una cultura Pop propia, dislocada de su modelo estadounidense. Esta cultura Pop, o subcultura *otaku*, de similar manera que su contraparte occidental, también ingresa en el juego de préstamos mutuos con el sistema del arte, propiciando la aparición del Neo Pop en la escena artística japonesa.

Lo de Murakami consiste fundamentalmente en una operación recontextualizadora, donde los medios y recursos locales referidos a la estética de la superficialidad, presente en los

⁸⁶ La traducción es mía.

biombos decorativistas tradicionales, el grabado *ukiyo-e*, cierta pintura *nihonga*, el dibujo en el manga, los efectos en el animé (la sensibilidad *superflat*), son utilizados para releer ciertos recursos del Pop Art euroamericano, básicamente los referidos a las mediaciones mecánicas de una imagen de circulación masiva (y también otros elementos como la diversificación del portafolio del artista, las relaciones arte-mercancía, la banalización o vulgarización como tema de y en la pintura, la crisis de la jerarquía del arte, entre otros). Podría decirse que Murakami recurre a la propia herencia, a fragmentos del propio pasado histórico como material de edición y resignificación de un estilo artístico foráneo que se da cita en Japón. Y de esta manera, como plantea en su ‘Manifiesto *Superflat*’ logra que “todas las capas se fundan en una”.

Para Nelly Richard, “estos fragmentos heredados de cultura (...) una vez recombinados en una nueva dinámica de obras genera una dimensión propia – *autosignificante* – que resulta de la suma e inter cruzamiento de los discursos de los otros recogidos por la urgencia de la demanda que formula el sujeto de la carencia” (s/f). En este sentido, el sujeto manipulador de códigos se encuentra en un estado intermedio, entre la posesión de medios de producción locales, y la carencia de los ajenos que son, por una parte, mecanismo de modernización, y por otra, medida de validación y legitimación internacional de su producto artístico.

El sujeto de la carencia: tensiones entre lo derivado y lo dominante

El sujeto de la carencia revela entonces un vacío que tiene que ver con la no pertenencia a la cultura dominante, o más exactamente, a su pertenencia, pero como un derivado de ella. El carácter colonial de la cultura contemporánea japonesa (y moderna), carga con la noción de carencia como uno de los apelativos centrales para la configuración de una identidad social. El sujeto colonizado es aquél que se constituye por la confluencia de dos partes, una que le es propia (que en el caso de Japón, frente a la occidentalización cultural, puede también asumirse como algo extraviado) y la otra que es ajena y que nunca le va a pertenecer completamente, pues siempre seguirá remitiendo a su origen. Mostrar la condición colonial de una cultura, como hace Murakami, es reafirmar la deuda que esa cultura mantiene con un otro lugar, es exponer su condición derivativa y carencial.

Como se mencionó, la identidad para Murakami es algo fluctuante, imposible de fijar o definir, un constructo cuyos límites están constantemente siendo permeados. Esto quiere decir

que el concepto está siempre bajo revisión, anclado casi necesariamente a un contexto particular desde donde se analizan las fluctuaciones, derivaciones, transformaciones, etc. Y si bien la identidad es algo fluctuante, no significa que prescinda de ser objeto de discusión o que por su inestabilidad no merezca ser sometida a revisión. En efecto, Murakami rescata la pregunta por lo japonés para su debate, estableciendo ahí otro vínculo o línea de posible diálogo con el pasado. Podría decirse que en el contexto cultural japonés, desde el inicio del proceso de modernización, la sociedad anidó un comportamiento que hará evidente, pese a la intención de negarlo o camuflarlo, su etiquetamiento como producto residual, esto es, como parte de un engranaje productivo global, donde las culturas hegemónicas han generado objetos, ideas, signos, ideologías, entre otros, que se imponen culturalmente, pero cuyo acceso resulta para algunos de primera calidad y para otros, de segunda. El comportamiento cultural instaurado en el Japón moderno remite a la segunda opción, es decir, a una política de la reproducción como mecanismo de acceso al modelo u original. Robert Smith comenta respecto de la sociedad japonesa: “constituyen un ejemplo insólito de sociedad aislada que ha asimilado muchos elementos culturales ajenos –casi siempre por su propia iniciativa-, sin encontrarse directamente con los productores de los elementos que han adoptado” (134).

Se valida una cultura de la reproducción, “y no sólo en el sentido en que cada imagen sólo existe – dentro de dicha cultura – en cuanto reproducida y multiplicada sino también en el sentido de una cultura secundaria en la que cada forma es necesariamente derivada de otra predecesora a la que cita y recita” (Richard). Los productos culturales remitirán a un original que nunca ven, convirtiéndose así en residuos, dislocaciones, versiones bastardas de la producción cultural dominante.

Las sociedades no occidentales que acceden a la dinámica de modernización, como ha ocurrido en ciertos lugares de Asia y en Latinoamérica (por poner sólo dos ejemplos), por medio de la reproducción de los patrones euroamericanos, hacen de este rasgo re-productivo, una de las características identitarias más evidentes en las culturas de la transcripción. Sin embargo, hay que hacer el alcance, la cultura japonesa, que podría identificarse con la reproducción y no la producción en el sentido de la inaccesibilidad al original, ha pasado a convertirse en una forma dominante, una cultura secundaria que desde ese estatuto pasa a imponerse como modelo a nivel global en la figura del manga y el animé. La subcultura *otaku*, como forma resistente al interior de la cultura japonesa de postguerra, logra japonizar la cultura

Pop de buena parte del mundo contemporáneo, llegando incluso a reafirmar y ratificar el estatuto cultural de la re-producción y el residuo en lugares como América Latina.⁸⁷

Como ha podido notarse, si bien Murakami plantea que tras sus pinturas, esculturas, instalaciones no se encuentra nada, el sólo hecho de admitir una preocupación por las temáticas de la identidad cultural en Japón proponen un espesor crítico a su teoría *superflat*. Las reflexiones identitarias que se dan cita en la obra de Murakami abren el espacio no sólo a una crítica dentro de los límites de la producción artística, sino que se desplazan a una esfera sociocultural más amplia.

Pero este contenido crítico contradice la opción de Murakami por proponer un arte sin-sentido. Desde hace tiempo se discute el estatuto postmoderno de este tipo de producción artística, cuya principal operación sería justamente un trabajo de referentes en la superficie pictórica sin remisión a, o producción de un contenido. Los estilos históricos aparecen en la pintura postmoderna como una “mezcla de citas” o ‘pastiches’, y su carácter fragmentario tiende a “privar a estos estilos no sólo de contexto, sino también de sentido” (Foster [ed.] 1984b 597). Si la postmodernidad se planteaba en el arte como una herramienta crítica, era para poner de manifiesto la crisis de la modernidad (estética y como modelo de pensamiento), no obstante, el diálogo con el discurso postmoderno en Murakami atiende a una recontextualización de ese potencial crítico. La crítica a la postmodernidad plantea que ésta observa la crisis moderna como una cuestión universal, cuando lo que quedaría en jaque son, en realidad, narraciones más particulares: de hombres blancos, de clase media, de contextos euroamericanos (ibíd. 599). Para el resto, para la diferencia cabía otra posibilidad, “una apertura potencial a otras clases de subjetividad y narración en conjunto” (ibíd.).

Murakami construye su estética *superflat* o estética del sin-sentido en base a operaciones postmodernas⁸⁸, básicamente, la manipulación de códigos preexistentes que llegan al medio pictórico y escultórico como fragmentos descontextualizados, dando cuenta de la propia inserción en una cultura que, por su condición colonial, no puede sino identificarse con la reproducción como marco de significación, y que da como resultado una cultura de la forma, donde pareciera que el sentido se ha olvidado o perdido irremediablemente. Lo crítico en

⁸⁷ Por una cuestión de espacio y tiempo, este importante tema no podrá ser abordado en el marco de la presente investigación.

⁸⁸ Sin que esto signifique, necesariamente que su arte deba ser considerado como ‘postmoderno’. Lo que quiero recalcar, es que la apropiación crítica de ciertos recursos de una estética postmoderna pueden contribuir a esta ‘apertura a otra clase de subjetividad y narración’.

Murakami, entonces, no es encontrarse inserto en una cultura de la reproducción, sino el exhibir la incapacidad de la sociedad japonesa contemporánea para generar propuestas creativas, reflexiones históricas, revisiones socioculturales sobre la base de esa condición.

Pese a todo esto, ¿por qué Murakami insiste en calificar su arte como un arte del sinsentido? Dana Früs Hansen ensaya una respuesta al argumentar que Murakami busca el sentido, el significado, atendiendo a una nueva autenticidad de Japón, fundamentada en el sinsentido mismo (41). Como sea, o esta es una de las grandes paradojas en el trabajo de Murakami o es el despliegue de una especie de ‘cinismo’ que a ojos de Hal Foster se manifestaba en la figura de Andy Warhol. Guardando las evidentes salvedades, ambos han obtenido una gran atención en distintos ámbitos de la producción cultural contemporánea en sus respectivos contextos. Murakami ha logrado la autoinscripción y el posicionamiento del Tokyo Neo Pop en la escena internacional, autogestionando a su alrededor un aparataje crítico importante, del que participan especialistas japoneses, europeos y estadounidenses. Actúa como curador de exposiciones *superflat*, y editor de los textos que las acompañan. Y si bien ha creado una compañía desde la cual generar visibilidad para su propia marca y para los artistas y diseñadores que apadrina, pienso que es justamente el espesor crítico tras su propuesta conceptual, o la posibilidad de traducir *superflat* como el fundamento de una tradición capaz de proyectar sentido en el presente, lo que ha propiciado su inscripción internacional.

Figura 17



Murakami, Takashi. *Chaos*, 1998. Acrílico sobre lienzo, 40,5 x 40,5 cm. cada cuadro.

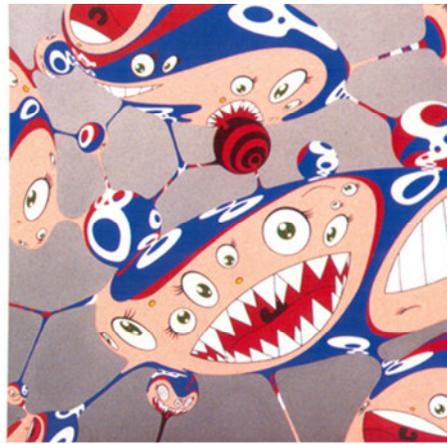


Figura 18



Murakami, Takashi. *PO+KU Surrealism (Pink)*, 1999. Acrílico sobre lienzo, 280 x 243 cm.

Bibliografía

Castillo, Gabriel. “Flujos de imaginario, sistemas de sentido y refracción del estilo en el Chile del primer tercio del siglo XX”. En: *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: P. Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 2003

Cruz, Amanda. “DOB in the Land of Otaku”. En: *Takashi Murakami: The Meaning of the Nonsense of the Meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999

Foster, Hal [et al.] “1984b: Posmodernidad”. En: *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal Editores, 2006

Foster Hal. “El retorno de lo real”. En: *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*”. Madrid: Akal, 2001

Früs Hansen, Dana. “The meaning of Murakami’s Nonsense: About “Japan” Itself”. En: *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995

Matsui, Midori. “Murakami Matrix: Takashi Murakami’s Instrumentalization of Japanese Postmodern Culture”. En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007.

---. “Toward a definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami”. En: *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

Mosès, Stéphane. “Walter Benjamin. Los tres modelos de la historia”. En: *El ángel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Cátedra, 1997

Munroe, Alexandra. “Introducing Little Boy”. En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Oê, Kenzaburo. *Japan, The Ambiguous, and Myself*. Discurso de recepción del Nobel, 1994. Verisón electrónica en: www.nobelprize.org

Richard, Nelly. *La cita amorosa: (Sobre la pintura de Juan Dávila)*. Francisco Zegers (ed.) Santiago, s/f

Sawaragi, Noi. "On the Battlefield of "Superflat". Subculture and Art in the Postwar Japan". En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005

Schimmel, Paul. "Making Murakami". En: © *Murakami*. Paul Schimmel (ed.) Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2007

Smith, Robert. *La sociedad japonesa: tradición, identidad personal y orden social*. Barcelona: Península, 1986.

Vidal, Miguel y Ramón Llopis. *Sayonara Japón: (adiós al antiguo Japón)*. Madrid: Hiperión, 2000

Wakasa, Mako. Entrevista a Takashi Murakami. Nueva York, 24 de Febrero de 2000.
Publicado en *Journal of Contemporary Art*: <http://www.jca-online.com/murakami.html>

5. CONCLUSIONES: LAS INTERPELACIONES DE MURAKAMI AL PROCESO MODERNIZADOR Y SUS RENDIMIENTOS PARA LA CULTURA Y EL ARTE DEL JAPÓN CONTEMPORÁNEO

5.1. La cultura japonesa contemporánea: entre el caos y el sentido

Puede decirse, a modo general, que para la estética japonesa premoderna, la noción de bidimensionalidad y, en términos amplios, la estructura formal, conllevaban la mayoría de las veces un sentido profundo; la búsqueda de la forma artística estaba ligada a un tipo pensamiento particular (por ejemplo, el Budismo zen), que veía en lo material una manera de plasmar lo indecible, es decir, lo que ocurría en los ámbitos no racionales de la mente. Por su parte, la estilización ornamental, que fue ampliamente desarrollada en el arte premoderno, no podía separarse de un mundo simbólico, encargado de dar significado a la representación pictórica. Para el Japón moderno en cambio, el sentido tras la materialidad parece estar perdido o en otro lugar.

Se debe dejar en claro, eso sí, que no se ha pretendido generalizar ciertas afirmaciones para toda la cultura japonesa contemporánea, sería caer en el mismo reduccionismo que se ha criticado. Hay que admitir, entonces, que existen (y han existido a lo largo del proceso modernizador) numerosos esfuerzos por revitalizar el sentido en la cultura nipona, fundamentalmente en torno a los códigos de ciertas tradiciones. Un ejemplo de ello, es lo que ocurre con los dos principales cultos religiosos en Japón, el Budismo y el Sintoísmo, cuya presencia en la vida cotidiana de ciertos sectores de la población es innegable, ya sea en cuanto a pensamiento religioso o en referencia a sus modos culturales y estéticos. Como ha podido notarse, la pregunta por lo japonés y por el lugar de las tradiciones ha sido, como bien dice Hiroshi Nara, un problema recurrente en el ámbito cultural, que ha marcado presencia a lo largo de todo el proceso modernizador nipón (12). Si la pregunta por la identidad no se actualizara, o si ‘la pérdida’ fuera algo ‘superado’, olvidado o no problemático, sería imposible que se visibilizaran las tensiones culturales que dan vida, por ejemplo, a reflexiones como las de Takashi Murakami. Estas tensiones o contradicciones son las de una sociedad urbana que, por un lado, formaliza (‘aplana’) medios y fines en pos del interés y el consumo, y que por otro, busca incansablemente la manera de llenar de significado los vacíos que ha producido. Así, el trabajo de Murakami, visibiliza la imposibilidad de diálogo entre ambas tendencias en la sociedad contemporánea de Tokyo, y su pregunta por ‘lo japonés’, entonces,

responde a éste carácter escindido de la cultura, donde el caos y el sentido se retroalimentan, perpetuando y enfatizando su polaridad.

5.2. Las interpelaciones de Murakami

Como se ha visto, la falta de un propósito claro en el diálogo ‘propio (tradicional) - foráneo (moderno)’, instaurado por la dinámica inscripción-identidad en el sistema cultural japonés moderno, dejó como saldo una serie de gestos modernizadores cuyas propuestas vacilaban, en un amplio registro, entre cerrarse al influjo externo y plegarse completamente a él. Gestos porque, de alguna manera, todos ellos experimentaron el fracaso en sus cometidos modernizadores. Pero, quizás, el verdadero fracaso tiene que ver, más bien, con haber asumido esos gestos como cuestiones irrelevantes, sin comprender que en ellos radicaba un potencial reflexivo importante.

Es por eso mismo, que el trabajo de Takashi Mutakami debe asumirse como algo más que un síntoma de la crisis, pues lejos de padecer un pasado, los efectos de los traumas de la modernización, de la amnesia histórica oficialmente estipulada tras la Guerra, el artista japonés vuelve sobre estos tópicos, interpelándolos reflexivamente, y ofreciendo una alternativa crítica frente a la postura evasiva de ciertos sectores al interior del sistema de las artes visuales (y quizás, fuera de él también). Su apuesta, a mi juicio, está fundamentada en la operación recontextualizadora que realiza a partir de su concepto *superflat*. La eficacia de esa operación le permite a Murakami concretar el anhelo inscriptivo: posicionar un ‘arte japonés’ en el contexto de la plástica internacional.

Superflat establece para su cometido recontextualizador, una vinculación con la historia en dos direcciones. La primera, pues ‘recoge’ del dormitorio *otaku* los restos de la historia reprimida (en un principio, por la censura estadounidense y luego, y quizás más grave aún, por la propia sociedad japonesa), que no son más que simulacros, imágenes del manga y el animé, con los que se expone la condición distorsionada de la narración histórica en el Japón de postguerra. Y segundo, porque *superflat* es una estética que manipula códigos de distintos contextos para reposicionarlos en la materialidad de una obra presente. Decimos, entonces, que Murakami interpela al proceso modernizador, pues asume una posición activa, buscando en él rendimientos críticos para una situación de actualidad.

Interpelación N° 1, primera parte: respecto de la historia que nunca se narró

La participación de Japón en la Guerra fue condenada por los propios japoneses como una aberración, un retroceso en el proceso modernizador, por lo que toda discusión en torno a temas como el nacionalismo y/o el militarismo fueron acallados de plano, convirtiéndose en tabúes sociales. Algunos analistas han coincidido en que la sociedad japonesa evitó la emergencia del diálogo respecto de estos temas, y en su lugar, levantó el mito del ‘milagro económico’ a partir de la década de los ’60, exponiendo al mundo entero el modelo de una sociedad perfecta, fundamentada en el espíritu de la familia ejemplar.

La subcultura *otaku*, ha abierto un canal por el cual los efectos de esa represión se han manifestado como anomalías sociales. Pero el hecho es que esta subcultura, sus modos, su estética, actitudes y comportamientos, no son más que un síntoma de los efectos de la represión. Como comenta Noi Sawaragi, los productos culturales que han generado los *otaku* muestran la grave distorsión de la historia producida por la represión de la memoria y la violencia después de la Guerra (204-205). El imaginario del manga y el animé (las películas de ciencia ficción, los juegos de video, entre otros productos) tiene como asidero la experiencia traumática de la bomba atómica, pero como una experiencia reprimida. Mounstruos, animales mutantes, destrucción, aniquilación, explosiones, sexo y violencia fueron creados por un tipo de imaginación que nunca tuvo acceso a la ‘verdad’. Y, como se ha visto, esa ficción vino a reemplazar a la narración histórica. De alguna manera, el imaginario *otaku* intenta exorcizar la represión y al hacerlo, todo lo que se ha montado en torno suyo (una subcultura), se constituye como síntoma de lo reprimido para la sociedad nipona.

Murakami, con el concepto y la estética *superflat* no tiene como objetivo ‘darle’ una historia a lo que fue reprimido, sino hacer patente que, pese a todos los prejuicios sociales, las imágenes generadas por el imaginario *otaku* son, y teniendo claro su carácter distorsionado, lo más cercano a lo que se conoce como fuente histórica...y quizás, durante varios años, la única fuente histórica del desastre nuclear. En este sentido, Murakami rescata como algo positivo de esta subcultura la operación de volver, aunque mediada y distorsionadamente, sobre aquello que fue intensamente (auto)reprimido en el pasado; y, como señala Sawaragi, el Neo Pop intenta abrir sus ojos a esa realidad (205).

Superflat relee, a partir de ciertos recursos del Pop Art y de la tradición japonesa, los fragmentos (imágenes) almacenados en el dormitorio *otaku*, de modo que la estética de lo ‘superplano’ adquiere una nueva connotación, tanto dentro como fuera de los límites de la plástica nipona. Esa nueva connotación es exclusivamente japonesa, como señala Murakami en el Manifiesto *Superflat*, porque la experiencia de represión del trauma atómico, desde la cual ha emergido un imaginario *otaku* como síntoma, es algo que concierne solamente a la cultura japonesa. Por eso mismo además, resulta tan efectivo efectuar la operación recontextualizadora de los recursos del Pop Art en las artes visuales del Japón contemporáneo, teniendo como base el imaginario y la estética *otaku*.

Interpelación N° 1, segunda parte: respecto de la historia que nunca tuvo sentido

Un segundo punto del mecanismo recontextualizador de *superflat*, también vinculado a problemáticas históricas, tiene que ver con su propuesta estética. Ésta permite la confluencia de imágenes provenientes de distintos contextos gracias al carácter democratizador de la superficie *superflat*, donde, como ha dicho el propio Murakami, “todas las capas se funden en una”. Al citar en el espacio pictórico, por ejemplo, imágenes, íconos, técnicas de otros contextos, igualándolos en valor y restándole sentido a sus condiciones históricas de emergencia, el japonés reproduce el gesto que llevó a muchos movimientos artísticos modernos de Japón al fracaso; no obstante, ese gesto es ahora conciente y deliberado. Sawaragi dice al respecto, que el arte contemporáneo japonés “no tiene historia”, las vanguardias occidentales querían romper con la tradición moderna del sistema del arte, resistir las instituciones, pero las vanguardias japonesas en su incompleto proceso de modernización, emergieron como energías destructivas sin dirección, actuaron retórica y superficialmente (citado en Matsui 25). Aquello ha sido una constante del proceso modernizador en las artes visuales niponas, Murakami saca rendimiento de esas operaciones (referidas básicamente a la transcripción) que, por la escasez de sus éxitos inscriptivos, son vistas como esfuerzos sin sentido; y las revisita y resitúa dentro de su propuesta *superflat*, una estética coherente con la superficialidad su gesto.

El artista transita la discontinuidad de los fragmentos provenientes del Pop Art, de la pintura occidental moderna, de la subcultura animé, de la tradición pictórica japonesa, etc. y los funde, separa, refunde una y otra vez en la materialidad de sus pinturas y esculturas. Pero el

rendimiento de todo eso radica, a mi juicio, en el potencial consciente y reflexivo con el que el artista efectúa la transcripción, ya que todos esos guiños que trae, en la condición de ‘artista japonés’, a la superficie de sus pinturas y esculturas hacen eco y resuenan en su contexto de producción, es decir, se genera con ellos un vínculo, un diálogo, una mutua interpelación que, puede decirse, responden a algo más que lo meramente formal. Su propuesta artística es más que retórica y sin-sentido, prueba de ello es, por ejemplo, la generación de un movimiento de jóvenes artistas japoneses (entre ellos “MR”) cuyos trabajos repiensen las nociones en torno a *superflat*, o su posicionamiento como artista ‘japonés’ en el ámbito internacional, o los discursos críticos, propiciados dentro y fuera de Japón, que han obligado a revisar la historia, los conceptos, las ideas en torno a la cultura y las artes visuales en Japón, entre otros.

Así, el Pop de Murakami es como la cicatriz profunda de la que hablaba Kenzaburo Oê, algo que se mueve en una zona cutánea pero que presenta un espesor, cierta profundidad crítica. Murakami hace transitar su producción entre los polos donde, por un lado, el arte es pura ‘mercancía’, pero por otro, puede constatarse su potencial de resistencia crítica. La producción en “Kakai Kiki” (su fábrica-taller) va desde un extremo al otro, demostrando que, al fin y al cabo, cualquier idea puede ser vendida masivamente, no sólo una que transite desde la significancia artística hacia el *merchandising* (como Mr. DOB y las flores), sino que, de igual modo, las que se generan en los distintos sistemas expertos (la teoría, por ejemplo). Lo crucial parece ser que, pese a todo, esa profundidad donde se genera la reflexión, la crítica y el sentido continúe abriéndose un espacio significativo en distintos ámbitos de pensamiento (el arte, las ciencias) y desde distintas regiones del globo.

Interpelación N° 2: respecto de la identidad como diferencia o el tránsito entre lo colonial y lo auténtico

El Neo Pop japonés puede entenderse como un modo concientemente ‘descentrado’ respecto del Pop euroamericano de los ’50 y ’60. Podría plantearse, entonces, que esta escena artística observa algo similar a lo que sugiere Jesús Martín-Barbero para América Latina: aquí “la *diferencia* (...) ha dejado de significar la búsqueda de aquella autenticidad en que se conserva una forma de ser en su pureza original, para convertirse en la indagación del modo

des-viado y des-centrado de nuestra inclusión en la modernidad: el de una diferencia que no puede ser digerida ni expulsada...” (187).

Los movimientos artísticos japoneses de pre y postguerra, al intentar posicionarse a la par con Occidente, transcribieron el canon y en esa operación generaron modos desviados, cuyo valor fue relativo tanto para Euroamérica como para los propios japoneses. El trabajo artístico de Murakami observa esas estrategias y les concede valor como gatillantes de una diferencia potencialmente significativa (ya no como ‘lo exótico’ o ‘la versión oriental de...’). La modalidad de la transcripción y la cultura de la reproducción son, en cierta medida, elementos de la buena parte de la identidad japonesa contemporánea que pueden activar modos descentrados de pensamiento, producción artística, tecnologías, entre otros.

La pregunta por la identidad resulta relevante en este contexto porque permite conservar una diferencia frente a las condiciones de globalización cultural totalitaria que amenazan con disolver las identidades particulares. Al respecto, señala Santiago Gómez-Castro comentando a Jameson: “En condiciones de globalización, la integración cultural ya no corre por cuenta de la memoria histórica de los pueblos (...) o de las formas de pensamiento ligadas a tradiciones, sino por el principio racionalizador de las nuevas tecnologías y sus legitimaciones éticas y estéticas. Con ello quedan debilitados aquellos elementos autónomos y autóctonos de la cultura, ligados a un sentimiento colectivo” (189).

Pero, como se habrá notado, el tema de la identidad pareciera acarrear algo así como una paradoja, ya que se plantea como algo diferencial, pero que se construye también en torno a un modelo *dado*. La identidad puede ser asumida como un factor diferencial en la dinámica globalizadora, pero no puede escapar a su parte no auténtica, ya que la dinámica homogenizadora del imperialismo cultural es una presencia ineludible. No obstante, por otro lado, su parte auténtica, que dialoga con la tradición y el sentimiento colectivo, y que se ancla a una historicidad específica, tampoco debería significar homogenización cultural a nivel nacional o regional, pues reproduciría, a una escala menor, lo que se critica a nivel global. El escenario se torna sumamente complejo.

Para Castro-Gómez, los sujetos de contextos colonizados pueden hacer de su condición subalterna, una cuestión positiva al ingresar a la dinámica de lo que el autor denomina, el ‘anclaje cultural’ de la globalización (193). Por ejemplo, el conocimiento en torno a la

producción artística⁸⁹ generado en ciertas localidades, actúa como un elemento desterritorializado en contextos diferentes al lugar donde éste se produce; lo que posibilitaría, en los sujetos, la autopercepción de la diferencia y por tanto, la facultad de utilizar (reanclar, recontextualizar) esos conocimientos para reflexionar la propia condición, produciendo así, comportamientos, pensamientos, ideas resistentes a la dinámica homogenizadora. La globalización desancla conocimientos, relaciones sociales, generados en ciertos contextos y los “inserta en mecanismos desterritorializados de acción, pero también provee a los sujetos de *competencias reflexivas* que les permiten reterritorializar[los] en condiciones locales (postradicionales) de tiempo y lugar” (ibíd. 193-94). Así, “entender la modernidad como un proceso des(re)territorializador (...) nos permitiría comprender la globalización como un fenómeno complejo en el que se combinan la homogenización (desanclaje) y la liberación de las diferencias (reanclaje)” (ibíd. 193). De este modo, una de las premisas con las que trabaja Murakami es aceptar el carácter colonial de la cultura japonesa contemporánea. Esto le permite asumirse como parte de una sociedad y una cultura herederas (bastardas, desviadas) de la cultura Pop estadounidense, y por lo tanto, confirma la correspondencia de una opción artística que relee y reancla los desterritorializados recursos materiales y discursivos del Pop Art.

Debe quedar claro, eso sí, que para hacer de la diferencia algo realmente productivo, como dice Walter Mignolo, una cosa es asumir el estatuto colonial y otra muy diferente, es ser cómplice de él. Operar en torno a la figura del estatuto colonial significa, ante todo, interpelarlo y criticarlo, y a la vez, reflexionar y dudar sobre las propias operaciones discursivas, más aún, sobre aquellas que se someten ciega o inconscientemente al modelo. Al respecto, Mignolo apunta: “...una doble crítica es la crítica de los discursos imperiales, así como de los discursos que afirman la identidad y las diferencias articuladas desde dentro y por medio de los discursos imperiales” (133).

La doble crítica, más que desestabilizar un sistema, permite evaluar los recursos con los que se cuenta, es decir, qué de ellos puede resultar esclarecedor o cuáles pueden gatillar posiciones alternativas. Creo que Murakami, al menos, ha intentado reflexionar sobre esto en su trabajo, poniendo el foco en las decisiones y prejuicios de los propios japoneses frente a la modernidad y el proceso modernizador, específicamente, en el campo de las artes visuales (la producción, la crítica, la historia, las instituciones).

⁸⁹ Aunque el autor apunta específicamente a las relaciones sociales.

El trabajo de Takashi Murakami ha demostrado que la cultura japonesa cuenta con múltiples opciones (auto)reflexivas, pero también ha señalado que el mayor problema está en saber ubicarse “fronterizamente” para concretar esa reflexión. Un pensamiento fronterizo, dice Mignolo, permite “*pensar a partir de conceptos dicotómicos en lugar de ordenar el mundo en dicotomías*”, es decir, transitar las discontinuidades, de uno y otro lado, y configurar así un pensamiento capaz de ubicarse dentro y fuera de lo que el autor argentino llama ‘el sistema mundo/moderno’, homogenizador y totalizante; o sea, inscribirse, pero manteniendo la distinción. Murakami transita desde su posición fronteriza, por ejemplo, entre la cultura estadounidense (país donde estudió y vivió) y la cultura japonesa, entre haber sido y haber dejado de ser un *otaku*, entre ser artista, diseñador, curador y padrino, entre su producción de mercancía, de un arte-mercancía y un arte crítico; para recolectar, poco a poco, fragmentos de esos ‘lugares’ que, simultáneamente, lo constituirían y no lo constituirían como un sujeto japonés. Comprender esa situación de pertenencia y no pertenencia como un estado desde el cual observar y analizar la propia (cambiante e inestable) identidad, es quizás, la mayor lección que el artista ha desprendido del proceso modernizador.

Frente a la misma disyuntiva, anota Santiago Castro-Gómez desde su posición como sujeto latinoamericano:

...detrás de todos los fragmentos que nos constituyen, detrás de todas las representaciones que han venido configurando nuestra personalidad histórica, no existe una moral ni una verdad que garantice el sentido de esos fragmentos y de esas representaciones.

Es el precio que tenemos que pagar por haber sido (...) modernizados a la fuerza e integrados (...) a la dinámica nihilista de Occidente. Pero es un precio que nos obliga también a reconocer que no podemos escapar a nuestro destino histórico de tener que elegir continuamente y participar en la lucha por la creación de sentido (203).

Bibliografía

Castro-Gómez, Santiago. “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. En: *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*. Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.) México: Porrúa, 1998

Matsui, Midori. “Toward a definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami”. En: *Takashi Murakami: the meaning of the nonsense of the meaning*. New York: Center for Curatorial Studies Museum, Bard College, 1999.

Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización, y multiculturalidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2001

Mignolo, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003

Nara, Hiroshi. “Introduction”. En: *Inexorable Modernity: Japan's Grappling with Modernity in the Arts*. Hiroshi Nara (ed.). Lanham, MD: Lexington Books, 2007

Sawaragi, Noi. “On the Battlefield of “Superflat”. Subculture and Art in the Postwar Japan”. En: *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. Takashi Murakami (ed.) New York: Japan Society, 2005