



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



UKIYO- E Y SUPERFLAT:  
INFLUENCIA ESTÉTICA  
Y PERMANENCIA EN EL  
TIEMPO

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y  
ARTE.

PRESENTA: SAMANTHA GAYTÁN RIVERA

DIRECTORA: DRA. ISABEL FRAILE MARTÍN

MAYO- 2016

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>2</b>
<b>Introducción</b>	<b>3-12</b>
<b>Cap.1 El movimiento artístico Ukiyo-e s. XVI- XIX.</b>	<b>12-42</b>
1.1 Condiciones históricas, el periodo Edo y la cultura Chōnin.	13-22
1.2 El linaje de lo excéntrico como antecedente.	23-28
1.3 El Ukiyo-e	29-42
<b>Cap.2 El Superflat</b>	<b>43-66</b>
2.1 Las condiciones históricas en las que surgió el Superflat.	43-48
2.2 Takashi Murakami, el concepto de Superflat y el manifiesto.	49-60
2.3 Kaikai Kiki Company	61-66
<b>Cap. 3 Las Fronteras del Superflat</b>	<b>67-117</b>
3.1 El Superflat a partir de las obras de Chiho Aoshima, Aya Takano y Yoko Furusho	67 81
3.2 Análisis estilístico entre el Ukiyo-e y el Superflat	82-85
3.3 Las fronteras y el consumo del Superflat	86-117
3.3.1 Las primeras influencias de la estética “super- flatness”	86-94
3.3.2 Las fronteras del Superflat, entre la modernidad y lo contemporáneo.	94-101
3.3.3 El consumo del Superflat.	101-107
3.3.4 El Superflat y la sociedad del espectáculo o el hiper-espectáculo y la diversión.	107-117
<b>Conclusiones</b>	<b>118-121</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>122-126</b>

## **Agradecimientos**

Primeramente agradezco y dedico esta tesis a mi mamá, Minerva Rivera García, porque sin su eterno apoyo no hubiese sido posible conquistar todos los obstáculos que se han presentado. Otra persona que me acompañó en todo este trayecto que en ocasiones no tenía sentido, que fuimos creciendo juntas y hoy en día es mi mejor amiga; Ana Reneé Hernández Galván, gracias por todo el apoyo; esta maestría no hubiese sido lo mismo sin ti, tus locuras, pero sobre todo los tés; eres lo mejor que sucedió en estos dos años.

A mi directora de tesis la Dra. Isabel Fraile Martín; a mis asesores el Dr. Jesús Márquez Carrillo por su guía y su gran calidad humana y al Dr. Alberto López Cuenca; a los maestros que conforman la Academia de la MEyA, sobre todo al Dr. Gerardo Rivas, sus clases fueron las mejores durante mi paso por la maestría. Agradezco a las instituciones y personas que creyeron en este proyecto, al Conacyt, por el apoyo para llevar a cabo esta investigación; a la Maestría en Estética y Arte, BUAP, a la Dra. Chelsea Foxwell de la Universidad de Chicago por volverme a hacer creer en mi proyecto.

## Introducción

Esta tesis lleva como guía dos aspectos principales: por un lado, una aproximación formal al movimiento artístico japonés del Superflat, el cual ha cobrado una mayor relevancia a nivel internacional en las últimas dos décadas; aunado a que en México hay muy pocas investigaciones sobre el tema. Debido a la mediatización del mundo, las expresiones visuales niponas, sobre todo el Superflat, se han difundido con mayor rapidez y por lo tanto su presencia se ha hecho más notoria en México; desde el *manga*, el *anime* y la obras del colectivo Kaikai Kiki Company que se han expuesto dentro de la feria MACO (México Arte Contemporáneo). Por otra parte, resulta necesario reflexionar sobre la identificación de un público emancipado sobre expresiones estéticas que parten de contextos desemejantes al occidental y, especialmente, cuando esas manifestaciones se reflejan en el consumo de productos que muestran la estética “*super-flatness*”.

El Superflat surge en Japón en el año 2000 como una oferta estética de Takashi Murakami. Este artista, nacido en Tokio en febrero de 1962, obtuvo su título de licenciado en *Nihonga*<sup>1</sup> por la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio, al igual que la Maestría y el Doctorado en Artes, lo que demuestra una formación versátil que no sólo lo desenvuelve como artista, sino también como un intelectual de su cultura con el máximo grado académico. Esta riqueza formativa del autor forma parte del ánimo por desarrollar una propuesta artística y teórica como lo es el movimiento del Superflat; donde las imágenes son tomadas de la vida cotidiana de los japoneses; y

---

<sup>1</sup> El título de *Nihonga* que obtiene incluso hasta el doctorado, abarca la enseñanza de las técnicas y temas tradicionales de pintura japonesa.

que abordan temas como, el consumo, la adolescencia y lo *cute*<sup>2</sup>, que llegan a articularse para problematizar a la sociedad postmoderna nipona.

Actualmente, junto a otros grupos culturales como los integrantes del Kaikai Kiki Company, a los que se pueden añadir otros artistas independientes a la compañía, continúan creando una sólida propuesta visual que sigue presente gracias a las exposiciones que se llevan a cabo en diferentes museos y galerías alrededor del mundo, ejemplo de ello son: la exposición *“Kaikai Kiki”* en Galería Emmanuel Perrotin (Francia, 2001); *“Takashi Murakami: Made in Japan”* Museo de Bellas Artes de Boston (EUA, 2001); *“Summon monsters? open the door? heal? or die?”* Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (Japón, 2001); *“Rebirth of the world”* Museo de Arte de Seattle (EUA, 2011) *“©MURAKAMI”* Museo de Arte Moderno de Frankfurt (Alemania, 2008); *“Solo Exhibition Murakami”* Galería Gagosian (Inglaterra, 2011); *“Jelly Fish Eyes”* LACMA (EUA, 2013), entre otros.

Los cambios en el arte japonés que permitieron la oferta de Murakami empezaron en las décadas de 1980 y 1990 con las permutas económicas en las cuales Japón experimenta un crecimiento del capital, lo que a su vez origina una expansión en la comercialización de sus productos a nivel internacional; a este periodo se le denomina *Edo boom*; es una etapa que se caracteriza por un interés en los objetos del periodo Edo<sup>3</sup>, también conocido como periodo Tokugawa en razón de la familia gobernante; como se revisa en el Capítulo 1, este lapso de tiempo inicia en 1603 y tiene fin en 1867 con la restauración de un gobierno de características imperiales, es decir, con el Imperio Meji. Analizar este periodo al principio de la tesis va a permitir precisar las condiciones históricas en las que se produce el Ukiyo- e; esto se lleva a cabo en razón

---

<sup>2</sup> Hace referencia a la estética de aquello que es “lindo”.

<sup>3</sup> Las características del periodo; además de sus artistas más representativos, por ejemplo: Hokusai (1760 – 1849), Tokuyuni (1769- 1825), Utamaro (1753- 1806), entre otros; además de sus antecedentes artísticos, que el historiador Nobuo Tsuji plantea como “El linaje de lo excéntrico”, tales como: Iwasa Matabei (1578- 1650), Kano Sansetsu (Nagasaki 1589 – Tokio 1651), y Soga Shōhaku (1730-1781): se analizan en el Capítulo 1 de la presente tesis.

de que, Takashi Murakami argumenta que la producción artística del Superflat conserva una relación con la producción artística gráfica del s. XIX, el Ukiyo-e; asimismo, las características formales de las obras.

En una correspondencia estilística, hacen referencia a éste como uno de los estilos que se desenvuelven con más fuerza en Japón y que su desarrollo en general se da por medio del grabado. Las formas de representación de los dos movimientos artísticos, el Superflat y el Ukiyo-e, se basan en la existencia de líneas rectas, verticales y horizontales que acentúan la planitud y bidimensionalidad de las representaciones.

También se encuentra la posibilidad de una relación financiera en razón de que ambos movimientos surgen en periodos de prosperidad económica en Japón, permitiendo que ambas propuestas se dieran a conocer en otros países, el Ukiyo-e en Europa, sobre todo en Francia originando un movimiento denominado Japonismo. La ventaja económica en la que se desarrolla el *Superflat*, permite que hoy en día sea una propuesta estética reconocida internacionalmente por el mundo del arte; además, se genera la posibilidad de que la estética visual del “*super flatness*” esté presente a través del *anime* y del *manga* en otros países. Para Adrian Favell<sup>4</sup>; cuyo punto de vista comparto, el éxito del Superflat y su consecuente migración hacia el exterior de Japón se debe a tres dispositivos: *sincronización*, *selectividad* y *gusto*, los cuales, *grosso modo* se refieren a las condiciones de éxito que tuvo Cool Japan, que finalmente era una plataforma creada por el gobierno en 1980 con la clara intención de difundir en occidente de la cultura japonesa.

Carol Gluck en *Consumer Culture and Postmodernism*<sup>5</sup>, propone la formación de un silogismo en el cual la modernidad está ligada únicamente a occidente, y por lo tanto

---

<sup>4</sup> Adrian Favell, *Before and after Superflat, a short history of japanese contemporary art 1990- 2011*, ed. Blue Kingfisher, China, 2011.

<sup>5</sup> Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, ed. Sage, Los Angeles, 2007

Japón voltea hacia la premodernidad del periodo Edo, el cual se estudia en el Capítulo 1 de esta tesis, para empezar a conformar una modernidad propia—que potencializa el rescate de la estética de la planitud de las obras del Ukiyo- e y, como referente histórico ideal, el periodo Edo. Este proceso de la conformación de una modernidad nipona, separada de la propuesta de modernidad occidental, se analiza con detenimiento en el Capítulo 2 de esta investigación.

El campo de producción del Superflat se ha ido expandiendo a lo largo de los últimos años, pues en un principio se enfocaba en la pintura, pero en la actualidad se retroalimenta del *manga*; que es un texto en formato de libro, con imágenes bidimensionales, en blanco y negro mayormente, y acompañado de globos de texto; la forma de leerlo es de atrás hacia adelante, aún en sus versiones traducidas al español; además, es un concepto que aparecerá de forma constante durante tesis, ya que forma parte de la cultura japonesa en la cual se inspira Takashi Murakami para crear el movimiento del Superflat, y por ello es importante aclarar sus características formales. Otra de las influencias de Murakami es el *anime* que corresponde a la animación digital de los personajes; lo que en occidente puede hacer referencia de manera popular a las caricaturas. Estas dos influencias se explican en el Capítulo 2 cuando se trabaje el *Manifiesto del Superflat*<sup>6</sup> y la *Teoría del Superflat en el arte japonés*<sup>7</sup>, ambos de Murakami.

Una de las piezas más relevantes dentro de la propuesta del Superflat es Kaikai Kiki Company; como se analiza en el Capítulo 2, es una empresa formada por Takashi Murakami, en la que trabajan autores con propuestas artísticas que se desarrollan

---

<sup>6</sup> Takashi Murakami, *Superflat*, ed. Madra, Japón, 2000

<sup>7</sup> *Ibíd*em

dentro de los estándares del *Manifiesto del Superflat* creado por Takashi Murakami, artistas como Chiho Aoshima, Aya Takano, Mr., Rei Sato entre otros.

El *Manifiesto del Superflat* lo complementa Murakami con *La teoría del Superflat en el arte japonés* la cual se conforma por ocho puntos que exponen de manera breve cómo el Superflat, no es únicamente un movimiento artístico contemporáneo sino una sensibilidad que está presente en el arte Japonés desde el s. XIX hasta la actualidad, coincidiendo en este último periodo con lo que él denomina el Superflat. Sin embargo, debe recordarse que la idea de crear fábricas de arte al estilo en como concibe Murakami a Kaikai Kiki Company, no surge con él, sino que la primera vez que nos encontramos con este fenómeno es mediante la compañía The Factory fundada por el artista “pop” Andy Warhol<sup>8</sup>. De ambas experiencias podemos rescatar que se dan porque se potencializa la conciencia mercantil de los artistas.

En la actualidad los artistas que trabajan su propuesta bajo el estilo del Superflat, toman elementos de la vida cotidiana de los japoneses, como el *anime* y los diferentes estilos del manga, sobre todo el *shojo manga*<sup>9</sup>; los deconstruyen para apropiarse de ellos y crear mundos a través de una estética visual que comprende un sólo plano. Para ejemplificar esta estética se hace un análisis formal comparativo entre las imágenes del Ukiyo- e y del Superflat y el estudio de las influencias estilísticas en las obras de las artistas Aya Takano, Yoko Furusho y Chiho Aoshima, todo un estudio que veremos reflejado a lo largo del Capítulo 3, donde se plantea necesidad de hacer el análisis comparativo de ciertas obras que nos ayudan a esclarecer cómo las líneas verticales y horizontales conforman una sensibilidad constante en la cultura visual japonesa.

---

<sup>8</sup> Arthur C. Danto, Andy Warhol, ed. Paidós, España, 2011

<sup>9</sup> Manga con temáticas sobre adolescentes femeninas.

La sensibilidad que presenta el Superflat, no sólo está presente en los artistas que trabajan dentro de Kaikai Kiki Company, sino que se extiende por medio de artistas independientes, fuera de la empresa de Murakami, lo que permite a estos artistas trabajar su propuesta bajo la misma sensibilidad; por ejemplo ilustradora Yoko Furusho enfoca sus obras en una estética de la planitud que acentúa la sensibilidad del *super flatness*.

Asimismo, los artistas que trabajan bajo la estética del *Superflat* crean obras que son capaces de estar presentes internacionalmente en razón de la mundialización y mediatización de los países, esto es posible debido a los mecanismos de consumo de la sociedad oriental y occidental; además del programa Cool Japan, que permite la migración de la cultura visual japonesa a otros países. Los artistas de esta corriente hacen uso de la mecánica del consumo y están conscientes de ello.

El arte y el consumo son dos mecanismos que se encuentran engranados y funcionan juntos en esta propuesta desde el primer momento que se refleja en el interés por ligar la producción artística al marketing, es decir, hay un cambio en la praxis del arte y su relación con la economía, es pertinente preguntarse ¿cuál es la relación del arte con la mercancía? y ¿qué lugar ocupa dentro de la sociedad actual?

Dicha relación entre el arte y el consumo permite las colaboraciones entre los artistas y empresas de moda o mercantiles por ejemplo, Takashi Murakami y Louis Vuitton o Chiho Aoshima y Absolut Vodka, las cuales son un ejemplo en el cambio en la relación social que tiene el arte con el consumo, y en las que se expande la función estética

fuera del mundo del arte como lo plantea Jan Mukarovsky<sup>10</sup> y se desarrolla ampliamente en el Capítulo 3.

Es relevante analizar las relaciones estilísticas que el Superflat guarda con el Ukiyo-e y de qué manera éstas aparecen en las expresiones contemporáneas. Enfocándose en los artistas a tratar, a partir de un análisis comparativo entre obras de: Chiho Aoshima, Aya Takano y Yoko Furusho, que corresponden a la estética del Superflat; así como Hokusai Katsushika, Utagawa Toyokuni y Kitagawa Utamaro, como exponentes del Ukiyo-e.

Acerca del marco teórico, se puede señalar como ejes principales los siguientes: para el análisis estético de las imágenes del Superflat se tomará como texto principal el manifiesto de dicha corriente artística, escrito por Murakami, quien es el precursor de este estilo y que fundó el colectivo Kaikai Kiki Company, con la finalidad de establecer una correspondencia entre la estética actual y las reglas del manifiesto.

Para analizar el momento económico del siglo XIX, tanto en Japón como en Francia, se utiliza a Weisberg, Gabriel P, Edwin Becker y Possémé.<sup>11</sup> Para revisar el concepto de *japonismo*<sup>12</sup> se tomarán un par de estudios: uno de Karin Breuer y otro de Gregory Irvine. Además, para estudiar las condiciones económicas desde 1980 hasta el año 2000, se utilizará a Yoshio Sugimoto.<sup>13</sup>

Conjuntamente la tesis está apoyada en los conceptos que han problematizado pensadores del s. XX- XXI; de Guy Debord tomaré su tesis sobre la sociedad del

---

<sup>10</sup> Jan Mukarovsky, *Función, norma y valor estético como hechos sociales* en Escritos de estética y semiótica del arte, ed. Gustavo Gil, Barcelona, 1975.

<sup>11</sup> *Los orígenes de L'art Nouveau, el imperio Bing*, ed. Lunweg, Barcelona, España, 2004.

<sup>12</sup> Breuer, Karin, *Japanesque, the japanese print in the era of Impressionism*, ed. Prestel, San Francisco, EUA, 2011.  
Irvine, Gregory, *Japonisme and the rise of the modern art movement, the arts of the Meiji period*, ed. Thames & Hudson, Nueva York, 2013.

<sup>13</sup> *Modern japanese culture*, ed. The Cambridge Companion, China, 2011.

espectáculo para pensar sobre el medio en el que se perciben las obras de Chiho Aoshima, Aya Takano y Yoko Furusho; así como las repercusiones de éstas dentro de una sociedad inmersa en el espectáculo y en el consumismo; para ampliar este punto se revisará la propuesta de Serroy y Lipovetsky<sup>14</sup> sobre una sociedad del hiper-espectáculo, que propone una sociedad en la cual el espectáculo ya no es visto como un elemento enajenante sino un dispositivo que permite la expansión del arte a otras plataformas no exclusivas de ella.

Para precisar si el Superflat se desarrolla dentro de características modernas o contemporáneas se revisará a Ortega y Gasset con *La deshumanización del arte*<sup>15</sup>, aunque el texto tenga origen en 1925 analiza el momento de las vanguardias artísticas los “ismos”, Murakami define al movimiento artístico en *La teoría del Superflat* como un “ismo”; el texto *Después del fin de arte* de Arthur Danto<sup>16</sup> para puntualizar las diferencias entre lo moderno, lo postmoderno y lo contemporáneo en razón detallar el momento en el que se desarrolla el Superflat.

Para el análisis estético de las imágenes del Superflat tomaré como escrito principal el manifiesto de dicha corriente artística, escrito por Murakami, quien es el precursor de este estilo y que fundó el colectivo Kaikai Kiki Company, con la finalidad de establecer una correspondencia entre la estética actual y las reglas del manifiesto.

Sobre la estructura de la tesis; en el Capítulo 1, se revisarán las características del periodo Edo, así como los artistas más representativos. Asimismo, se hará una revisión histórica de las características del Ukiyo-e, iniciando con las condiciones históricas y económicas en las que surge este periodo, el modo de producción y sus exponentes

---

<sup>14</sup> Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*, ed. Anagrama, Argentina, 2015.

<sup>15</sup> Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*.

<sup>16</sup> Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, ed. Paidós, España, 2014.

principales, en virtud de observar las características de la bidimensionalidad y planitud del arte en Japón. Además, como se mencionó líneas arriba, se analiza con detenimiento cómo Japón voltea hacia la premodernidad del periodo Edo para conformar una modernidad propia. Lo anterior será de ayuda para desarrollar el análisis comparativo con las obras de las artistas del Superflat y poder detallar la existencia de una sensibilidad continua en las artes visuales niponas.

En el Capítulo 2, se analiza con puntualidad el movimiento del Superflat, desde las condiciones históricas y económicas en las que surge el movimiento. Se estudia el *Manifiesto del Superflat*<sup>17</sup> y la *Teoría del Superflat en el arte japonés*<sup>18</sup> para visualizar las influencias estéticas del movimiento como el *manga*, el *anime*; además, se revisan las características formales y su relación con la sociedad. Asimismo, se analiza el surgimiento de Kaikai Kiki Company y su relación con la compañía The Factory de Andy Warhol, para establecer un puente entre las dos propuestas artísticas consideradas “pop”, y cómo ambos artistas tienen una conciencia del mercado y el consumo. Así como una revisión al programa Cool Japan por su popularidad y difusión.

Por último, en el Capítulo 3, se conjugan las tesis de los dos capítulos anteriores para que sea posible llevar a cabo un estudio comparativo entre las obras del Ukiyo-e y el Superflat para aclarar formalmente la sensibilidad del *super flatness*, para esclarecer también cómo las líneas verticales y horizontales conforman una sensibilidad constante en la cultura visual japonesa; además, observar cómo su presencia en la cultura visual de Japón ha sido constante desde el periodo Edo hasta la actualidad. Se realiza un análisis sobre los alcances del Superflat como movimiento artístico y como sensibilidad, a partir de las obras de Chico Aoshima, Aya Takano y Yoko Furusho; además, se expone el cambio de praxis que se presenta en las colaboraciones de los

---

<sup>17</sup> Takashi Murakami, *Superflat*, ed. Madra, Japón, 2000.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

artistas con grandes casas de moda y empresas, en virtud de establecer un campo expandido de la acción estética.

## CAPITULO 1

### El movimiento artístico Ukiyo-e s. XVI- XIX.

#### *1.1 Condiciones históricas, el periodo Edo y la cultura Chōnin.*

La Historia de Japón está dividida por periodos que facilitan su comprensión, éstos van de la mano con los Shogunatos o gobiernos japoneses caracterizados por ser una dictadura militar<sup>19</sup>; de tal manera que el periodo Edo (hoy Tokio), inicia en 1603 con el gobierno del Shōgun<sup>20</sup> de Ieyasu Tokugawa y finaliza en el año 1867 con la restauración de un gobierno de características imperiales; que aún con cambios se mantiene en la actualidad. El periodo Edo; como argumenta Grace Kwon<sup>21</sup>, se establece como una época de paz interna, estabilidad política y crecimiento económico propiciando la hegemonía de todo el territorio.

La elección de Edo (Tokio) como centro del cuartel militar y administrativo del Shogunato Tokugawa, cambió esta región de manera permanente; antes de la ocupación, Edo únicamente era una región apartada, “(...) una plaza fuerte rodeando un castillo [;]”<sup>22</sup> no obstante, su población aumentó a más de un millón de habitantes convirtiéndolo hasta ese momento en la ciudad más grande del mundo<sup>23</sup>. Además, su cultura experimentó un gran crecimiento, a tal grado que comenzó a competir con la de Kioto, que anteriormente era el centro social y de cultura de la sociedad japonesa

---

<sup>19</sup> <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/598326/Tokugawa-period>, 2015

<sup>20</sup> Gobernador.

<sup>21</sup> Grace Kwon, *State formation, property relations, and the development of the Tokugawa economy (1600-1868)*, ed. Routledge, Nueva York, 2002.

<sup>22</sup> Christine Guth, *El arte en el Japón Edo*, ed. Akal, Madrid, 2009, p.9.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 9.

y por supuesto la residencia del emperador y la corte. A lo largo de los doscientos cincuenta años que duró el gobierno Tokugawa “(...) los modos de expresión visual dominantes se moldearían en su mayor parte, a partir de cambios que tuvieron lugar en Kioto y Edo.”<sup>24</sup>



El shōgun Tokugawa Iyeyasu, Kanō Tan'yū, Castillo de Osaka, torre principal, Edo temprano.

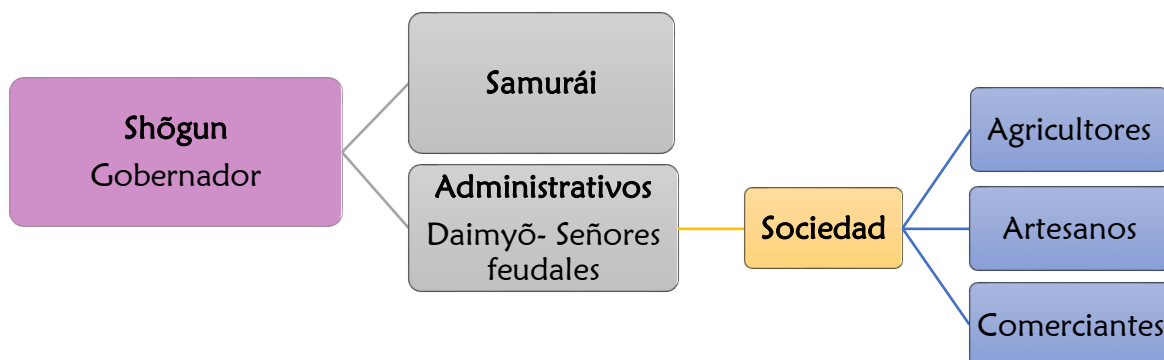
---

<sup>24</sup>Ibidem, p. 9.

Ieyasu Tokugawa estableció su sede en Edo tras ser nombrado líder militar supremo por el emperador, en reconocimiento por sus aportaciones en la finalización del proceso de reunificación del territorio japonés; el cual fue iniciado por Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi; “(...) no fue hasta 1615 cuando los ejércitos supervivientes leales a Hideyoshi fueron eliminados en el sitio al castillo de Osaka (...)”<sup>25</sup>.

Esta etapa de paz y estabilidad que podemos denominar *pax Tokugawa*<sup>26</sup>; puesto que perdura durante toda la dinastía; permitió el crecimiento territorial de la ciudad de Edo y de igual manera una prosperidad en diferentes áreas de la sociedad, como por ejemplo la literatura, las artes plásticas, el teatro Kabuki y Nō y sobre toda la gráfica Ukiyo- e.

La jerarquía social oficial de esta época es:



---

<sup>25</sup> Ibídem, p.9

<sup>26</sup> Ibídem, p. 10.

El periodo Tokugawa y la ciudad de Edo fueron testigos del surgimiento y crecimiento continuo de una cultura urbana, que no se había dado antes en ninguna era de la historia de Japón, repleta de riqueza económica, diversidad cultural y originalidad.

*Esta prosperidad fue el resultado de la transformación creativa y la comercialización de formas culturales anteriormente asociadas con la nobleza y la elite militar, como de nuevos avances, muchos de ellos resultado de estímulos procedentes de las provincias y del extranjero. A pesar [de que se] han trazado distinciones nítidas entre cultura “elitista” y “popular”, tales distinciones ocultan el desarrollo de un sistema de valores culturales compartidos que trascendían las clases sociales.<sup>27</sup>*

Christine Guth<sup>28</sup> continúa argumentando que los agricultores dentro de la sociedad ocupaban un lugar primordial, por encima de los artesanos y los comerciantes; dado que eran los principales productores de arroz y de cuyos ingresos se mantenía a la clase de los Samurái; mientras que los artesanos y los comerciantes fueron puestos al final de la escala social, dado que no producían nada, sin embargo se convirtieron en el alma de la ciudades o *Chō*, en conjunto se les denominaba *Chōnin*.

Estos cambios fueron consecuencia del final de las guerras interiores que se habían llevado a cabo durante el periodo anterior, muchos de los hombres que habían ocupado puestos dentro de la milicia o que formaron parte del sistema feudal, emigraron a las ciudades; dado que fue un periodo de paz, estas personas tuvieron

---

<sup>27</sup> Christine Guth, Op. cit. p. 11.

<sup>28</sup> *Ibidem*. p.11.

que ocupar puestos burocráticos y administrativos, desempeñarlos con gran habilidad en virtud del crecimiento de la nación y de la cultura *Chōnin*<sup>29</sup>.

No obstante, su herencia militar no fue dejada atrás sólo por el cambio social derivado de las guerras; sino, que fue adquiriendo más fuerza. Hay que tener presente que el Shogunato era justo una dictadura militar, de manera que los adornos y los signos militares se convirtieron en la razón primordial del derecho a gobernar.

*El cambio en el enfoque de las artes de la guerra hacia las artes de la paz también contribuyó a un énfasis nuevo en todo tipo de intereses culturales. El mecenazgo y la práctica artística no fueron simples vocaciones personales, sino que fueron fundamentales para la expresión y demostración de la autoridad de la clase dirigente.*<sup>30</sup>

Los *Daimyō*<sup>31</sup>; son una parte de la sociedad que habían jurado lealtad única a Ieyasu Tokugawa; se enriquecieron y adueñaron de los mejores puestos administrativos y de parcelas de tierra con los cuales fueron adquiriendo poder, que podía poner en riesgo el sistema del Shogunato; empero, les daba acceso a las artes, ya sea por medio de la compra o el mecenazgo de artistas.

Uno de los problemas que se presentó con el cambio de gobierno, fue la posición del Emperador; “(...) la doctrina Mikado del divino descendiente sobrevivió a todas las vicisitudes de la vida Imperial (...)”<sup>32</sup>, pero experimentó cambios en esta época, dado

---

<sup>29</sup> De esta forma se les denomina a los habitantes de las ciudades, sobre todo de Edo y que gracias a su acceso económico forman una nueva cultura.

<sup>30</sup> Christine Guth, Op. cit. p. 10.

<sup>31</sup> En este periodo eran acerca de 200 “señores feudales” que con el cambio de gobierno se convirtieron en burócratas.

<sup>32</sup> Captain F. Brinkley, *Japan Its History Arts and Literature*, ed. J. B Millet Company, Londres, Inglaterra, 1902, p. 88.

que en la primera etapa del Shogunato Tokugawa se implementaron directrices que afectaban al Emperador y a la nobleza hereditaria de Kioto, con quienes mantenían una relación cortés y al mismo tiempo incómoda. Se les impuso “(...) que se dedicaran exclusivamente a asuntos culturales y que se abstuvieran de dedicarse a la política.”<sup>33</sup> De manera que lograban control político y administrativo dentro de todo el territorio. Ieyasu Tokugawa logró con todos esos cambios que políticamente el gobernante “(...) no fuese más una mascota en las manos de nobles ambiciosos (...)”<sup>34</sup>. El Shōgun gobernaba sin rendirle cuentas al Emperador y era responsable de todo aquello que aquejaba al país.

Edo y Kioto a lo largo del Shogunato Tokugawa mantuvieron una relación más allá de la política; dadas las directrices impuestas a Kioto, la relación cultural fue más cercana, en razón de que Kioto se mantuvo mucho tiempo como capital cultural. Sin embargo, como consecuencia del desarrollo económico de la clase Chōnin, Edo “(...) asumió una identidad cultural reconocible y autónoma a mediados del s. XVIII, más o menos simultánea con la llegada de la estampa xilográfica polícroma (...)”<sup>35</sup>, es decir, *Ukiyo-e* “imágenes del mundo flotante”.

Todas las reformas sociales y políticas que se pusieron en vigor desde el primer momento del Shogunato se mantuvieron durante los dos siglos y medio que duró el gobierno Tokugawa.

Durante el gobierno Tokugawa se promulgaron varias medidas en razón de controlar la mayoría del territorio japonés, dicho control en su mayor parte fue administrativo y directo sobre las ciudades y puertos importantes como Kioto, Osaka y Nagasaki; de

---

<sup>33</sup> Christine Guth, Op. cit. p. 10.

<sup>34</sup> Captain F. Brinkley, Op. cit. p 89.

<sup>35</sup> Christine Guth, Op. cit. p. 13.

manera que todo los productos que entraran al territorio, sería riquezas controladas desde Edo.



Rutas terrestres y marítimas de comercio de Japón en el s. XIX

Este periodo cerró en un principio la mayoría de sus fronteras debido al miedo a que las incursiones cristianas llegaran a Japón y sustituyeran todo su sistema de creencias religiosas; esta política de aislamiento nacional no fue absoluta, es decir, las rutas marítimas de comercio seguían funcionando y admitiendo mercancía; asimismo, se mantenían únicamente las visitas a los puertos sobre todo el de Dejima en Nagasaki.

En 1850 se reestablecen los derechos de comercio con Estados Unidos de América y con otros países; en específico, en 1853 el comodoro Matthew C. Perry se acercó a la bahía de Edo con varias embarcaciones de guerra; la intención era forzar la apertura comercial a partir de una amenaza militar. Dicha amenaza militar tuvo sus frutos después de un año de negociaciones en las que el gobierno japonés determinó la apertura de más puertos para las embarcaciones comerciales, siendo el más importante el puerto de Yokohama. No obstante, para los portugueses los puertos y todo el territorio de Japón se mantuvo abierto; para los alemanes y los ingleses similares condiciones comerciales funcionaron durante el s. XVII y fueron mantenidas, aunque sin una carta de visita a la totalidad del territorio.

*Recibían una autorización escrita sobre la estampa bermellón del Shōgun Tokugawa para "(...) conducta de comercio sin amonestación en ningún puerto o lugar en Japón.<sup>36</sup>*



Durante el periodo Tokugawa se crearon las condiciones internas idóneas para la industrialización y modernización, dichas condiciones de acuerdo con Ángeles Pelegrín Solé<sup>37</sup> son:

- Unidad y estabilidad política.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 102. They received written authorisation, over the vermilion stamp of the Tokugawa Sōgun to "conduct trade without molestation in any port or at any place in Japan."

<sup>37</sup> Ángeles Pelegrín y Tanehashi, *Economía de Japón*, ed. UOC, Barcelona, 2011, p. 40

- Desarrollo de la agricultura.
- Desarrollo de transporte y mercados nacionales.
- Auge del comercio, de las finanzas.
- Surgimiento de una clase comerciante adinerada.
- Crecimiento de la industria manufacturera.
- Promoción industrial por los gobiernos locales.
- Alto nivel de la educación.

El gobierno de esta época había adoptado una sociedad que tenía base en un rígido sistema de clases originaria del Confucianismo chino, “(...) que se distinguían no sólo por la educación sino también por su privilegio y estatus (...)”<sup>38</sup>. La sociedad del periodo Tokugawa dependía de la agricultura, el 80% de la población se dedicaba al cultivo del arroz; que además se usaba como pago a los *Samurái*. Los *Daimyō*, quienes después de la reestructura social emigraron a Edo, “(...) enviaban el arroz de sus dominios a Osaka, donde era almacenado y vendido para mantener su alto nivel de vida en Edo (...)”<sup>39</sup>; esto favoreció el crecimiento de la ciudad Edo, pero mermó la capacidad económica de los *Daimyō* eliminando la posibilidad de una rebelión.

Ángeles Pelegrín y Tanehashi en su libro “*Economía de Japón*”, argumentan que el desarrollo económico que se experimenta durante el Shogunato Tokugawa, incluyó la urbanización, modernización de la flota marítima, comercio con el extranjero; aun cuando las fronteras se mantenían cerradas a la influencia cultural de otros países, las construcciones aumentaron en la medida en que creció la infraestructura de los bancos.

Una de las actividades económicas que experimentó cambios, fue el mecenazgo, que durante el s. XVI era una diligencia llevada a cabo exclusivamente por la nobleza, el

---

<sup>38</sup> Ibídem, p. 40

<sup>39</sup> Ibídem, p. 41

Shogunato y las instituciones religiosas, “(...) quienes a través de sus preferencias artísticas dictaminaban la ideología política y el dogma religioso.”<sup>40</sup>

El poder económico de esta época, concentrado sobre todo en las ciudades de Edo, Kioto y Osaka, acabó con la exclusividad del mecenazgo; permitiendo que la clase social pujante, los Chōnin; que cada vez se volvían más acaudalados; pudieran insertarse en esta actividad y abrir el panorama y provocar una pluralidad en la producción artística; debido a que la clase dominante no pudo imponer sus gustos sobre los comerciantes.

En una segunda etapa de la economía del periodo Tokugawa el centro económico se movió de la agricultura a la artesanía, esto fue posible debido a que los excedentes de arroz se comercializaban al exterior de Edo, es decir, se movieron hacia una “(...) agricultura comercial y una industria de artesanía. Empezaron a surgir manufacturas como cuchillerías, espadas, cerámica, laca, seda, algodón, índigo, y en la incipiente industria alimenticia destacaban salsa de soja, té y el sake.”<sup>41</sup> Todas estas industrias se generaron en los territorios de los Daimyō.

En esta segunda etapa del gobierno, hacia la mitad del s. XVIII, al final de la era Tokugawa; si bien, se mantenía cierta estabilidad económica hacia el interior de Edo, se comenzaba a experimentar un rápido crecimiento de las ciudades, y en consecuencia algunas turbulencias de los agricultores, no obstante, el gobierno logró mantener la paz en el territorio.

---

<sup>40</sup> Christine Guth, Op. cit. p. 11

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 43

## ***1.2 El linaje de lo excéntrico como antecedente.***

Existe un punto de partida importante para los artistas de la gráfica Ukiyo- e, y son los artistas que el historiador de Arte Nobuo Tsuji denomina “*El linaje de lo Excéntrico*”; en el libro con el mismo nombre el autor hace un estudio de la vida y obra de los artistas que él propone, conforman esta corriente. Tratare únicamente a tres, a los que considero han marcado la producción xilográfica de forma más contundente; y que su estilo marca el inicio de una sensibilidad bidimensional que subyace, a partir de éstos artistas, en la cultura visual japonesa.

Al inicio de la etapa moderna Nobuo Tsuji afirma que existe“(...) un ethos de afirmación positiva del mundo contemporáneo, insuflando nueva vida al reino del arte en el género de la pintura (...)”<sup>42</sup>. Esta inspiración que viene de la cultura citadina generada por el avance de Edo, y que posteriormente influye a los artistas del Ukiyo-e.

En el s. XVII, de acuerdo con Nobuo Tsujji, los pintores no firmaban sus obras, pues aún no se tenía la noción de individualidad, por lo tanto, las obras salían de los talleres de artistas sin nombre alguno; las obras sin atribución eran la norma, lo que complica la identificación de autoría de algunas obras de los artistas del “linaje de lo excéntrico”.

---

<sup>42</sup> Nobuo Tsuji, *Lineage of eccentrics Matabei to Kuniyoshi*, ed. Kaikai Kiki, Japón, 2012, p. 31.



Iwasa Matabei, *autorretrato*, Museo de Arte de Atami, Japón, s.f

contemporánea.”<sup>45</sup>

**Iwasa Matabei (1578- 1650).** Nobuo Tsuji propone que la obra de este artista tiene tres características que lo posiciona dentro del grupo del “linaje de lo excéntrico”, y por ende individual:

1. Su excéntrico expresionismo; Tanaka Kisaku (1885- 1945) lo describió como un “indescriptible arte del misterio”<sup>43</sup> y un “horror moribundo”.<sup>44</sup>

2. Tendencia a insertar una vulgaridad contemporánea a los temas clásicos, lo que se debe entender como una sustitución deformada de los elementos. “(...) Matabei reduce la literatura clásica a la posición de la pintura

3. La extrañeza en sus representaciones, es decir, las representaciones son de tipo hōgyō chōi que se caracterizan por las mejillas abultadas y de mentones pronunciados.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.37.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 37.



Ejemplo de la forma en la que Iwasa Matabei representaba las facciones humanas, s/f

La familia Iwasa escribió:

*Él representaba la forma en una manera en la que nadie antes de él lo había hecho. Estableció su escuela separada de las costumbres sociales y el mundo del refinamiento. Las personas lo llaman “Matabei del mundo flotante”.*<sup>46</sup>

Aunque a Iwasa Matabei se le considera como el precursor del Ukiyo-e; Fujikake Shizuya (1881- 1958) publicó en el periódico Kokumin Shinbun, un artículo titulado “La calle Hikone y Tokiwa en Yamanaka no son por Matabei” (Hikone byō Yamanaka Tokiwa wa Matabei ni arazu)<sup>47</sup>, en la que concluye que Matabei no pintó bajo el género de la vida diaria y que por lo tanto la idea de él como padre del Ukiyo-e era

---

<sup>46</sup> Ibídem, p. 38.

<sup>47</sup> Ibídem, p. 38.

errónea. Hay que tener presente que para ser un artista del Ukiyo- e, se tenían que tratar los temas de la vida cotidiana; es decir, los teatros, las geishas y las casas de té; por lo tanto Iwasa Matabei no podía ser considerado como tal, ya que él se dedicaba a representar la vida de los gobernantes.

**Kano Sansetsu** (Nagasaki 1589 – Tokio 1651): se le considera el mejor pintor en el estilo *Momoyama*; que se caracteriza por ser la pintura decorativa de los palacios, en la cual se exalta el uso de las láminas de oro y plata sobre superficies de gran escala. Este tipo de pintura fue patrocinado por los *shōgunes*; dado que ponía en evidencia el poder económico que tenían, incluso las casas de los *Chōnin* comenzaron a tener evidencia del estilo Momoyama, en razón, de que “(...) su estilo de decoración elegante parecía ir en resonancia con el Shogunato Tokugawa (...)”<sup>48</sup>. Se define por ser *shōhekiga* y *fusuma*, es decir, que se encuentra en muros y puertas deslizables.



Kano Sansetsu, *El florecer viejo*, *fusuma*, sumi-e, color, oro y hoja de oro, ca. 1647, MET, NY

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 60.

Sansetsu asistió a la Academia de Confucianismo en Ueno, Edo; esto va a influir su obra y sobre todo quienes serán sus mecenas. Recordemos que el Confucianismo venía de China y mantenía una jerarquización de clases bastante rígida, y que con el gobierno de características militares que se experimentó durante en Shogunato Tokugawa, esta ideología proporcionaba la seguridad de que las rebeliones sociales fuesen mínimas o poco viables debido a la estratificación social.



Kano Sansetsu, *Inmortales taoístas*, 1646, Instituto de Artes de Minneapolis.

**Soga Shōhaku (1730-1781):** este artista trabaja principalmente en tinta *sumi-e*, “(...) desarrolló un estilo personal caracterizado por el barrido de la brocha, las composiciones dinámicas y el humor.”<sup>49</sup> En momentos, algunos conocedores de arte, lo habían considerado como un pintor de segunda del periodo Edo; su estilo expresionista empezó a recibir atención internacional en el momento en el cual, los historiadores de arte de Japón documentaban las obras y la historia de vida de Shōhaku.

<sup>49</sup> <http://www.japantimes.co.jp>. 2015

Su obra más impresionante y que refleja de forma condensada su estilo es *Dragón en las nubes*, en ella se puede observar un dragón entre unas nubes; la cara del dragón es la que pone en estatuto el estilo excéntrico y expresionista de Shōhaku; la obra está realizada en *sumi-e* y en el extremo superior derecho se puede observar el barrido de la brocha característico de su estilo. Este tipo de representaciones expresionistas serán retomadas por los artistas del Ukiyo-e.



Soga Shohaku, *Dragón en las nubes*, sumi-e, fusuma, 165.6 x 135 cm, 1763, Museo Fine Arts de Boston.

### 1.3 El Ukiyo-e.

En el periodo Edo, el gobierno japonés “(...) [cerró] sus fronteras y [mantuvo] alejadas las influencias extranjeras con lo cual ocurrieron cambios lentamente (...)”<sup>50</sup>, entre ellos, los sociales y políticos; no obstante, estas permutas también se vieron reflejados en la producción artística; por ejemplo, en la producción del grabado xilográfico japonés se siguen dos grandes vertientes:

1. La xilografía como medio de producción de textos religiosos.
2. Xilografía como medio de ilustración.



Ishikawa Toyonobu, *Joven pareja quemando hojas de maple para calentar sake*, xilografía benzuri-e, 1750, Museo de las Finas Artes de Boston.

Al principio, la gráfica xilográfica, únicamente se producía en negro, o se hacían en tinta negra, (*sumi-e*); sin embargo, en 1745 en las primeras producciones en masa se comenzaron a hacer en color rojo claro como predominante, aunque también incluían el verde, a estas producciones llevan el nombre de

<sup>50</sup> Frederick Harris, *Ukiyo-e and the art of the Japanese print*, ed. Tuttle, Singapur, 2010, p.10

*benizuri-e* (imágenes impresas en rosa). El color amarillo fue introducido en 1750<sup>51</sup>.

La producción en masa de los grabados a color, comenzó a mediados de 1760 en el periodo Edo y se mantuvo hasta el periodo Meiji; a los grabados que se encuentran dentro de este estilo se les llamo *nishiki-e*. Aunque una parte de las xilografías seculares estaba destinada a la vida cotidiana, como el teatro, las casas de té y la promoción de la moda, la mayor parte de las xilografías seculares propone Frederick Harris, eran destinadas para ilustraciones de libros de poesía, guías de viaje, manuales de libros de arte y novela satírica. “Los primeros grabados fueron en blanco y negro, cuando creció la demanda de Ukiyo-e creció la exigencia por el color.”<sup>52</sup>

Aunque era muy caro adquirir una pintura, el grabado en serie abrió la posibilidad de adquirir arte, posibilitando la decoración de las casas de una manera económica a partir de la utilización de:

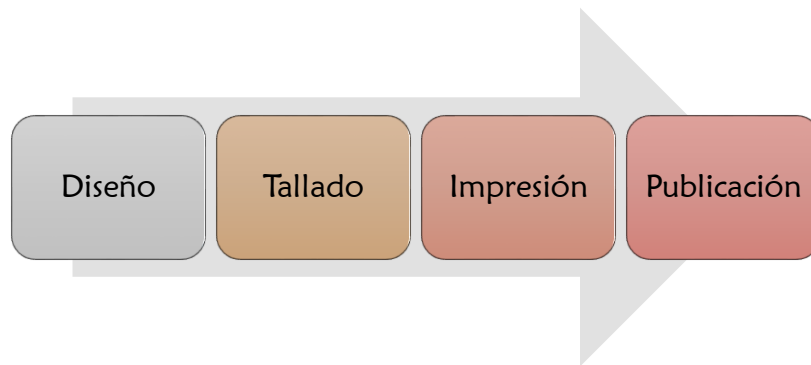
1. Fusuma- puertas deslizantes.
2. Hashira- e –paneles que dividían los cuartos.
3. Kakemono – gráficas colgadas como pergaminos.

Las etapas del grabado eran hechas por diversas personas, era un proceso complejo en el cual intervenían diferentes artistas cada uno especializado en determinada área:

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.26.

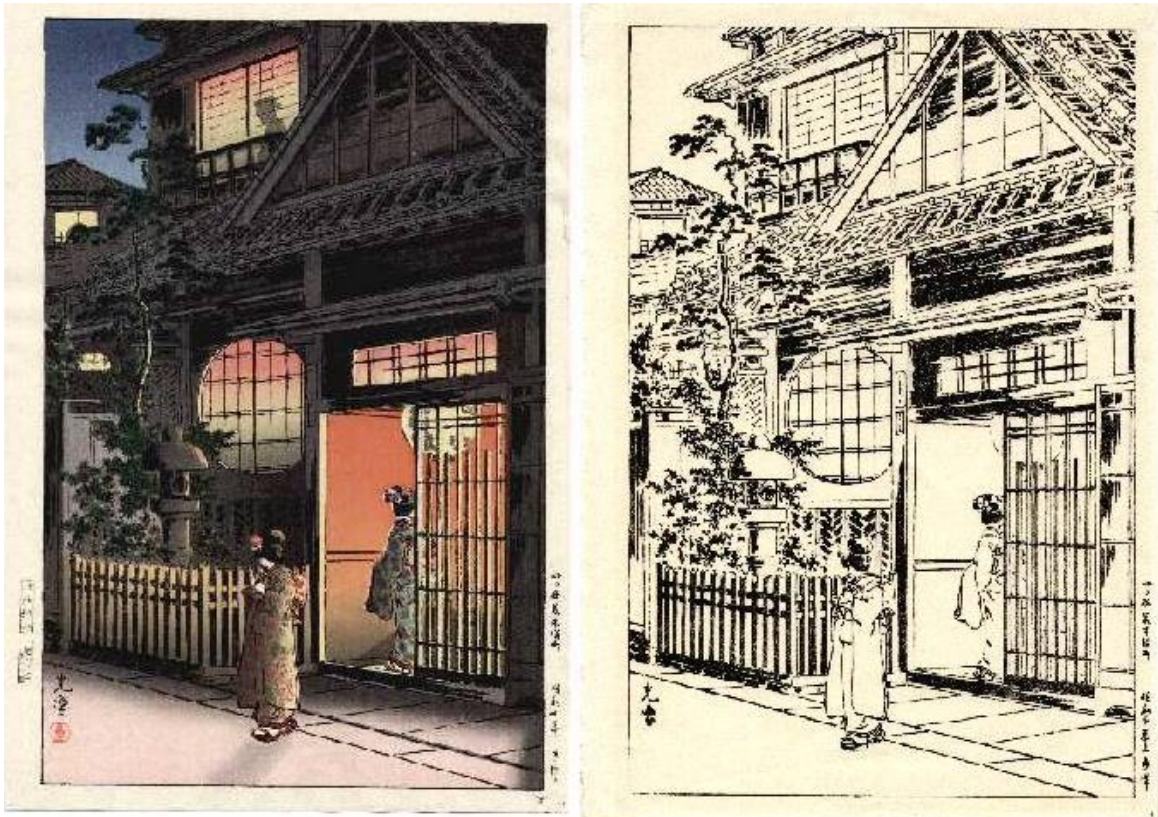


El artista preparaba el dibujo o diseño llamada *shita-e*, éste únicamente estaba en tinta negra *sumi-e*, en el cual se proporcionaban las líneas a seguir en el grabado.



Okumura Masanobu, *El actor Ichimura Takenojo reclinado en un balcón*, sumi-e, 25.4 x 35.6 cm, ca. 1715.MET, NY.

Los detalles eran hechos por un copista profesional llamado *hikko*; los realizaba en una hoja transparente de papel arroz, a este proceso se le llama *hanshita-e*, mismo que pasaba al tallador.



Koitsu's "Tea House at Night" (1935);

"Hanshita" for "Tea House at Night"

Las planchas de xilografía tradicionales estaban hechas en madera de cerezo (*sakura*), tenían un ancho aproximado de 3.5 cm y eran trabajadas por ambos lados. Las líneas del diseño quedan en altoprelieve. El diseño final lleva el nombre de *dai-ban* (diseño clave), El tallador tenía que producir diferentes bloques de impresión, en razón, a que cada color debía ser impreso de manera separada.

Las pinturas que se usan en este tipo de producción gráfica, son en base agua, de pigmentos minerales o vegetales, por ejemplo, el negro para el *sumi-e* se obtenía de quemar madera de pino con aceite de canola, lo que producía un hollín, posteriormente era juntado en forma de un palito llamado *nikawa*.

Otro pigmento importante fue el azul de Prusia; fue importado a Japón gracias a la apertura del puerto de Nagasaki a los navíos de comercio, fue altamente utilizado en el s. XVIII por Utagawa Hiroshige y Katsushika Hokusai.



Utagawa Hiroshige, *Uraga en provincia de Sagami*, serie Puertos, 1840-42, 23.8 x 36.2 cm, nishiki-e, Museo de las Bellas Artes de Boston.

Las brochas que se usan para colocar el pigmento en el bloque de madera se llaman *hake*, están hechas de pelo de caballo; primero se deben sumergir en agua y después en el pigmento.



Los papeles (*washi*) más usuales para la producción de grabado son:

1. Kozo: árbol de mora.
2. Gampi: más delgado, translúcido y sedoso.
3. Mitsumata: es de la familia Gampi, es el papel más caro.

Otro instrumento para poder realizar el grabado es el *baren*, que es una tabla que se usa para presionar el papel sobre la plancha de madera.



Impresor usando el *baren*, en [www.ukiyoe-gallery.com](http://www.ukiyoe-gallery.com), 2016

La producción del Ukiyo- e se caracteriza por ser xilográfica<sup>53</sup>; conmemoraban entre muchas cosas “(...) la belleza y fama efímera de las cortesanas y actores de Edo así como las atracciones estacionales; por ejemplo, el florecimiento de los cerezos, el Monte Fuji y el mar, se convirtieron en el imaginario distintivo del arte de Edo.”<sup>54</sup> Se debe tener presente que la cultura Chōnin tenía un gran poder adquisitivo que exigía acceso a formas de entretenimiento como al arte, en consecuencia, las estampas se concentraban en los intereses y actividades de la creciente burguesía, tales como, la moda, la vida cotidiana, las casas de té y el teatro. Su producción era en serie por lo que adquirir una xilografía era más económico que adquirir una pintura. De acuerdo con la Dra. Chelsea Foxwell es preciso señalar que la xilografía del Ukiyo- e tiene su origen en la pintura japonesa Rinpa. El tiempo de producción abarca desde el inicio del periodo Edo- s. XVII, al periodo Meiji hasta 1912



Sakai Hoitsu, *Árboles de Maple y Cerezo*, s. XVIII, Museo de Arte de Denver

---

<sup>53</sup> Grabado en madera

<sup>54</sup> Christine Guth, Op. cit. p. 13

*Las estampas sueltas y las ilustraciones de libros xilográficos dieron forma y reflejaron la cultura vibrante de los barrios de teatro y de placer, territorios que ofrecían una alternativa atractiva a la cultura oficial apoyada por el Shogunato.<sup>55</sup>*

Era lógico que un cambio en el arte se daría en esta época, puesto que la ciudad cambia la concepción que el artista tiene sobre sí mismo, los temas que se pueden abordar y sobre el modo de producir arte; en este caso, será el inicio de la producción en serie en Japón, a manera de consecuencia, los artistas eran atraídos a la ciudad por la oferta económica, debido al acceso que podían tener al mecenazgo de los Chōnin o del Shogunato.

Muchos artistas trabajaron bajo este modo de producción, abordaré únicamente a tres que permiten identificar la influencia del estilo japonés, además de ser los artistas más reconocidos del Ukiyo- e a nivel internacional, a estos artistas se les llamó “los decadentes”<sup>56</sup>

**Katsushika Hokusai** (31 de octubre de 1760 - 10 de mayo de 1849): Es quizá uno de los más reconocidos artistas en este periodo, su producción gráfica abarca, *shunga*<sup>57</sup>, actores de teatro kabuki, vida cotidiana y paisaje, dentro de los cuales, sus series más importantes son:

1. Treinta y seis vistas del Monte Fuji.
2. Cien vistas del Monte Fuji.

---

<sup>55</sup> *Ibídem*, p.13.

<sup>56</sup> Frederick Harris, *Op. cit.*, 70.

<sup>57</sup> Gráfica erótica.

### 3. Fuji en días claros.

Su formación como artista gráfico empezó a los 15 años cuando entró de aprendiz a un taller de xilografía, pero no fue hasta los 18 años que se convirtió en aprendiz de



Hokusai, *La gran ola de Kanagawa*, serie 36 vistas del Monte Fuji, ca.1839- 42, xilografía nishiki-e, 25.7 x 37.8 cm, MET, NY.

Katsukawa Shunsho, en su taller aprendió la técnica de la xilografía. Se dice que trabajó hasta el día de su muerte, se puede decir que durante su vida fue un artista itinerante, pues se tiene registro de 90 residencias y cambios de nombre, pseudónimos que añadía a su nombre principal. Esto refleja los cambios que como artista podría tener, no obstante parece ser que su obra tiene una estética definida e inconfundible; caracterizada por el constante uso del color azul; en la temática, enfocada en los

paisajes, sobre todo en la representación del Monte Fuji; la planitud de la obra acentuada por el uso de una escala mayor en el objeto que se encuentra en primer plano.

La *Gran ola de Kanawaga*, es sin duda su obra más conocida, refleja la estética de Japón al crear una de las escenas niponas naturales más icónicas; lo mismo pasa con las representaciones del Monte Fuji. En el transcurso de su producción artística se puede observar al principio un solo plano, es decir, la ilusión de perspectiva se lograba al representar grande los objetos que estaban más cerca y hacerlos pequeños si se encontraban lejos. En obras posteriores a la apertura de puertos marítimos y con el comercio europeo, se comienza a ver perspectiva en punto de fuga, ya que, se comenzó a importar obras europeas a Japón, lo que originó la posibilidad de una influencia recíproca.



Hokusai, *Viento del sur cielo claro*, serie 36 vistas al Monte Fuji.

**Kitagawa Utamaro (1753 - 1806):** Fue uno de los grabadores más importante del periodo Edo; se le conoce por sus representaciones de *bijinga*<sup>58</sup>; su biografía es incierta ya que se han encontrado diversos datos. Se piensa que alrededor de 1791 se dedicó por completo a los retratos femeninos. En su producción también se encuentra grabados de *shunga*.



K. Utamaro, *Pareja con un panel de pie*, ca.1797, xilografía, nishiki-e, Museo Fine Arts de Boston.

---

<sup>58</sup> Composiciones de mujeres.

En 1804, en la cúspide de su éxito, tuvo problemas legales por publicar unos grabados sobre una novela histórica prohibida. Los grabados, titulados *Hideyoshi y sus 5 concubinas*, representaban a la esposa del caudillo militar Toyotomi Hideyoshi y sus concubinas; en consecuencia, fue acusado de insultar la dignidad del general Hideyoshi y fue sentenciado a pasar 50 días esposado o en prisión. Después de esta experiencia se acabó su carrera como artista.

En sus obras de *bijinga* se ve una representación de las mujeres desde una perspectiva única, no se habían visto retratos con una o dos mujeres a lo mucho, siempre se les representaba en grupo, Utamaro rompe con este canon; además las representa en actividades cotidianas, con lo cual refleja la sensibilidad del periodo Edo, de las nuevas clases sociales y de la necesidad de representar la vida cotidiana.



K. Utamaro, *La cortesana Ichikawa de Matsuba*, xilografía nishiki-e, Museo de Arte de Cincinnati

**Utagawa Hiroshige** (1797- 1858): Fue uno de los principales exponentes del paisajismo, creó más de 5,400 grabados y fue uno de los últimos grabadores pertenecientes al Ukiyo-e; su obra se distingue por captar la vida cotidiana, las vistas de Edo y de Fuji, la sensibilidad del único plano que ya se había visto en obras anteriores, sigue presente en este grabador. Sus obras influyeron a los artistas franceses y sobre todo a Van Gogh.



Utagawa Hiroshige, *Templo Kinryusan en Asakusa de la serie 100 vistas famosas de Edo*, xilografía, nishiki-e, 35.7 x 24.1 cm, MET, NY.

En sus obras se puede apreciar una perspectiva de punto de fuga, que, si bien puede hacer referencia a la influencia de la pintura europea; rasgos específicos de la representación y de la sensibilidad japonesa siguen siendo perceptibles en su producción artística, por ejemplo, el uso de los colores, el interés por el paisaje. En general sus obras parecen tener una perspectiva tridimensional trabajada en comparación con otros grabadores del periodo Edo.

Su obra fue altamente difundida en el periodo del Japonismo en Francia, e influyó directamente sobre los artistas franceses del Impresionismo y del Post-impresionismo, sin duda es uno de los artistas más enigmáticos dentro de la producción del Ukiyo-e, en razón de que trabajó el paisaje con perspectiva de punto de fuga que no era muy usual en el periodo.

En este capítulo se estudió como las condiciones políticas, de paz y estabilidad económica que existieron durante el Shogunato Tokugawa, generaron las condiciones necesarias para que se concibiera un cambio en las artes, dando paso a la gráfica del Ukiyo-e. La producción xilográfica de las “imágenes del mundo flotante”, como también se le conoce al Ukiyo-e; tienen base en el uso de líneas rectas, verticales y horizontales; además del uso de escalas en los objetos para crear la sensación de profundidad.

Los artistas que pertenecen al grupo que Nobuo Tsuji denomina como “el linaje de lo excéntrico”, y los artistas del Ukiyo-e, conocidos como “los decadentes”; son la influencia estilística del Superflat, movimiento postmoderno propuesto por el artista japonés Takashi Murakami.

## CAPITULO 2

### El Superflat

En este capítulo se analizan las condiciones económicas que surgen en el año de 1980 en Japón, las cuales se caracterizan por un crecimiento financiero, que dan como resultado un cambio en la concepción de la modernidad de Japón y que origina un fenómeno llamado “Edo boom”; este periodo que se desarrolla durante las décadas de 1980 y 1990 se caracteriza por un interés particular en la cultura que se desarrolla durante Edo y que se analiza en el primer capítulo. Este tipo de crecimiento económico; que permite el aumento de la producción artística también se percibe en Edo con el Ukiyo-e.

Las condiciones históricas que permitieron que el movimiento del Superflat, propuesto por Takashi Murakami se estableciera en Japón, y posteriormente se posicionara de manera internacional a partir de la plataforma de Cool Japan; la cual es un programa creado por el gobierno de Japón para impulsar su cultura, sobre todo la cultura visual y las producciones tecnológicas, fuera de territorio nipón.

También se analiza el “Manifiesto del Superflat” y la “Teoría del Superflat en el arte japonés”, ambos textos de Takashi Murakami; en los cuales argumenta las características del movimiento además de proponerlo como una sensibilidad subyacente a la historia visual de las artes niponas.

Las dos décadas mencionadas con anterioridad, son base para el establecimiento de la postmodernidad japonesa, como un modo particular de comprender su propia historia.

## ***2.1 Las condiciones históricas en las que surgió el Superflat.***

Los cambios en el arte de Japón se presentan a partir de 1980, cuando el territorio nipón experimenta un crecimiento económico, parecido al que se observó en el periodo Edo y que posibilitó el aumento de la producción xilográfica del Ukiyo-e. Entre las décadas de 1980 y 1990 se origina un fenómeno que recibe el nombre de *Edo boom*, “(...) una fase de fascinación por los objetos provenientes de Edo”<sup>59</sup> un ejemplo es la apertura del Museo Edo en Tokio en 1993 que refleja un cambio de actitud de Japón hacia la occidentalización, “[c]omo [Carol] Gluck lo plantea: un silogismo se ha formado: modernidad es occidentalización. Japón ahora es moderno, por lo tanto Japón se ha occidentalizado: Japón ya no es Japón.”<sup>60</sup> La opción de Japón para crear una modernidad distinta a la occidental era voltear hacia la premodernidad del periodo Edo.

*(...) había un Edo boom con la imagen de un -feudalismo feliz-. Esto era acompañado por el descubrimiento de un balance -ecológicamente- superior de Edo, con su mundo flotante, sus simulaciones y juegos de signos, con los cuales pretendidamente habían alcanzado la postmodernidad antes de la modernidad: en efecto la -premodernidad- de Japón era de hecho post.<sup>61</sup>*

---

<sup>59</sup> Elizabeth Lillehoj, *Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting: 1600 – 1700*, ed. University of Hawaii Press, Honolulu, 2004, p. 42.

<sup>60</sup> Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, ed. Sage, Los Angeles, 2007. p. 167

<sup>61</sup> *Ibidem*, 167. Ésta postura es de la Doctora en Historia Carol Gluck de la Universidad de Columbia. Dicha cita permite apreciar que hay un conflicto de aproximación al Edo boom, puesto que históricamente Edo ocupa la etapa moderna, en la historia del arte occidental no es la modernidad el periodo que le corresponde pues hay que recordar que Edo se desarrolla a partir de 1603 y tiene su culminación en la segunda mitad del s. XIX. Bito Masahide propone que Edo es la protomodernidad en Japón, lo anterior a ello es lo antiguo y lo que está después de Edo es la modernidad.

Otra dificultad que se presenta es la percepción de Japón hacia la mitad del s. XX como un país con una sola cultura, la “(...) sociología y la antropología hicieron supuestos fáciles de que la sociedad, cultura, gente, política y territorio eran limítrofes como sus respectivas fronteras, [es decir,] coinciden perfectamente”<sup>62</sup>, cuando en realidad se debe tener en cuenta que las narrativas culturales de Japón primordialmente se encuentran centradas en Tokio; Japón es “(...) lo que la cultura japonesa constituye (...) y lo -japonés- varía de acuerdo a innumerables y variadas experiencias que cambian con las circunstancias históricas.”<sup>63</sup>

El periodo de Edo en los 90’s se vuelve en un discurso que le permite a las instituciones japonesas proponer una modernidad aparte del proveniente de occidente que, de cierta manera trata de definir las características y las sensibilidad visual específica de Japón; esto no sugiere que no haya intercambios entre occidente y Japón, pero sí la búsqueda de identidad que ya había comenzado hacia 1960 en tiempo de posguerra. El “territorio” japonés ya no es lo que era antes, ha sido territorializado y desterritorializado.

*(...) desde los automóviles hasta los aparatos electrónicos, estableciendo la reputación de excelencia electrónica de los japoneses. También en las décadas de 1950 y 1960 Japón gozó de una racha conocida de innovadores filmes como los de Kurozawa y Ozu. Aunque esta etapa no duró mucho, estableció la reputación de Japón en el campo de la cultura popular. Este es el precursor del interés en la cultura popular de Japón que surgió en Asia y en América desde 1990, centrado en el manga y anime, karaoke, cocina – especialmente*

---

<sup>62</sup> Harumi Befu, “Concepts of Japan, Japanese culture and de Japanese” en *Modern japanese culture*, Yoshio Sugimoto, ed. The Cambridge Companion, China, 2011, p.21.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.21.

*el sushi y el ramen instantáneo- juegos de computadora, arreglos florales y la ceremonia del té.*<sup>64</sup>

Hubo mecanismos<sup>65</sup> que coincidieron temporalmente para que el arte contemporáneo de Japón tuviese una audiencia internacional:

- 1) **Sincronización:** *Cool Japan* alcanzó su punto más alto a nivel mundial de mediados a fines de la década del 2000.
- 2) **Selectividad:** Lo que era representativo y consumido en occidente como algo fresco de Japón, fue siempre una estrecha porción de cualquier campo creativo dado.
- 3) **Gusto:** Las selecciones de *Cool Japan* eran mucho más *underground*, marginales y extrañas que cualquier cultura *mainstream* o pop en Japón.

Al ser desterritorializado y territorializado continuamente Japón ya no sólo se encuentra en Japón; es decir, su cultura se ha expandido por el mundo, existe entonces un rizoma que comprende “(...) líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etcétera; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay una ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma.”<sup>66</sup>

Esto es posible en razón de la creciente economía de Japón desde 1960 y que permaneció en crecimiento hasta originar el “boom” económico de la década de

---

<sup>64</sup> Ibídem, p. 28.

<sup>65</sup> Adrian Favell, *Before and after Superflat, a short history of japanese contemporary art 1990- 2011*, ed. Blue Kingfisher, China, 2011, p. 44.

<sup>66</sup> Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ed. Pre-textos, Valencia, 2004, p. 15.

1980, produciendo la migración de artículos japoneses a otros países al igual que la cultura visual, sus inversiones extranjeras aumentan lo que facilita la desterritorialización de su cultura. Mouer y Norris proponen que hay una “*desnacionalización*” en la cual subrayan como el éxito de anime en el mundo se debe a una hibridación en la cual hay una “(...) creación de formas que pueden ser - domesticadas- en cualquier mercado local.”<sup>67</sup>

En la década del 2000 el Primer Ministro de Japón Tarō Asō y el Comisionado para los Asuntos Culturales Tamotsu Aoki señalaron el concepto “*soft power*” específicamente a aquello que está relacionado a la popularidad de la cultura visual de Japón, “[e]sto se refiere a la posibilidad de un nuevo renacimiento cultural de una mayor libertad artística de Japón y un nivel de respeto, admiración e interés por la cultura e historia de las artes visuales en Japón a nivel nacional e internacional.”<sup>68</sup> Estos productos pertenecientes al *soft power*, son ampliamente reconocidos como el *manga*, el *anime* y en el caso del arte el Superflat.

A partir del 2000 el *manga* deja de ser publicado únicamente por las casas editoriales japonesas y empiezan a ser traducidos y publicados por pequeñas transnacionales que se dedican a la publicación y a la distribución de los mismos, con ello lograron tener una audiencia expandida por el mundo. El *soft power* que los productos japoneses tienen en el mundo facilita que la propuesta estética del Superflat sea aceptada con facilidad no únicamente a un nivel público sino también por las instituciones del arte.

El creciente interés por el *manga* y el *anime* no sólo se ha visto incrementado por su presencia fuera de Japón, sino dentro de él también que se refleja en “(...) una expansión en los estudios de *manga* por los programas de las universidades japonesas,

---

<sup>67</sup> Mouer y Norris, *Exporting Japan's Culture*, en Yoshio Sugimoto, Op. cit, p. 364.

<sup>68</sup> Craig Norris, “Manga, anime y visual art culture” Yoshio Sugimoto, Op. cit, p.236

por ejemplo, la Facultad de Manga de la Universidad Seika de Tokio que abrió en 2006.”<sup>69</sup>

Desde 1960 se fueron gestando los cambios que posibilitaron la desterritorialización de la cultura visual japonesa posibilitando que hacia el 2001 la propuesta *pop* de Murakami llamada Superflat se divulgara tanto en Japón como en EUA en la exposición con el nombre del movimiento, llevada a cabo en el MoCA.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibíd*em, p. 255.

<sup>70</sup> Museo de Arte Contemporáneo, Galería en el Centro de Diseño del Pacífico, Hollywood, Estados Unidos Americanos.

## 2.2 Takashi Murakami, el concepto de Superflat y el manifiesto.

“El mundo del futuro puede ser como Japón es hoy, Superflat”<sup>71</sup>

Takashi Murakami.



Takashi Murakami, www. artfinding.com. 2015

El movimiento del *Superflat*<sup>72</sup> surge con el artista Takashi Murakami; quien nació en Tokio en el año 1962, obtuvo su título de licenciado en *Nihonga*<sup>73</sup> por la Universidad de Bellas Artes y Música de Tokio, al igual que la Maestría y el Doctorado en Artes.

Su obra abarca pintura y escultura con las cuales fue experimentando fuera del *Nihonga* y acercándose al terreno del arte contemporáneo generando una propuesta para el arte japonés; que él consideraba que hasta el momento era "(...) una apropiación profunda de las

---

<sup>71</sup> Takashi Murakami, *Superflat*, ed. Madra, Japón, 2000, p.5

<sup>72</sup> Glosario de la Tate Modern de Londres: His concept of Superflat is based on the principle that all creative works on a flat surface are two-dimensional and as a result should be given equal weight be they fine art, pop videos, animation, graphic design or new media. The concept was devised by the Japanese artist Takashi Murakami. Superflat is about things existing simultaneously in the present. As well as levelling the playing field between high and low culture, or for that matter between ancient and modern history or between eastern and Western cultures. With superflat, Murakami set out to translate the post-war popular culture of Japan and in doing so created a foundation for Japanese contemporary art to be understood in the West. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/super-flat>. 2016

<sup>73</sup> El título de *Nihonga* que obtiene incluso hasta el doctorado, abarca la enseñanza de las técnicas y temas tradicionales de pintura japonesa.

tendencias occidentales (...)”<sup>74</sup>. Con base en lo anterior, su propuesta va a rescatar cuestiones formales de la pintura tradicional de Japón; en un primer momento él hablará de su obra como una sátira al consumismo de sociedad japonesa, esto último no quiere decir que toda su producción artística se mantenga en este dicho o que los artistas integrantes de la compañía *Kaikai Kiki* produzcan sus obras bajo los mismos estándares; en razón de que su propuesta se alimenta de las producciones de las subculturas, con lo cual logra un acoplamiento entre la crítica y la sociedad a la que se refiere. Hoy en día Takashi Murakami y su compañía son de los artistas japoneses con más renombre en el ámbito internacional del arte.

La sensibilidad del superflat, de lo “super flatness”<sup>75</sup>, sin circunscribirlo a un movimiento artístico es una forma de expresión que en “(...) las artes japonesas ha estado fluyendo por debajo de la historia de Japón (...)”<sup>76</sup> de manera constante, aunque se hayan desarrollado anterior y posteriormente otras propuestas como el arte Gutai, el teatro Kabuki y el Nō (constantes en la historia de las artes Japonesas desde el s. XVI); el performance. Es en las artes plásticas e incluso en la animación en la que se percibe con mayor facilidad ésta propuesta de sensibilidad.

Si bien Murakami se deja influenciar por la diversidad de las subculturas de Japón, continúa citando constantemente en su obra las fuentes tradicionales japonesas, “(...) desde la iconografía budista o los rollos de pinturas del siglo XII hasta la pintura zen y las técnicas de composición de la pintura excéntrica del período Edo del siglo XVIII(...)”<sup>77</sup> ; esta última es caracterizada por el uso de imágenes fantásticas y hasta ese momento de la historia, poco convencionales, de la mano de un trazo

---

<sup>74</sup> <http://www.artfinding.com/89075/Biography/Murakami-Takashi>, 2015.

<sup>75</sup> Se puede traducir como Súper planitud no hace referencia únicamente al movimiento iniciado por Murakami, sino a la forma en la que se expresa la sensibilidad de lo plano en el arte de Japón.

<sup>76</sup> *Superflat*, Op. Cit. p.5

<sup>77</sup> <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/murakami/>. 2015

expresionista que suponía “(...)un rechazo al realismo y el tradicionalismo de la época”<sup>78</sup>.

Este Japón instalado en la postmodernidad parece incapaz de sobreponerse a las consecuencias derivadas de la Segunda Guerra Mundial y la posterior ocupación de Estados Unidos de América, lo que provoca una infantilización de la sociedad japonesa, según Giovanni Presot que deriva en la creación de un lenguaje artístico de características ilimitadas.

De esta manera se puede entender la postmodernidad japonesa, como un modo de cuestionar el “universalismo eurocéntrico”<sup>79</sup> de las artes que aparentemente monopolizan a la historia del arte; no sólo como una extensión de la postmodernidad europea y estadounidense. La postmodernidad japonesa da origen a un nuevo modo de comprender incluso su historia y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, la sensibilidad permanente del “super flatness” y el origen de nuevas expresiones artísticas que se articulan con la propia historia del Japón y que cruza las fronteras hacia occidente.

En el “Manifiesto del Superflat” publicado en 2001; Takashi Murakami plantea de una manera muy general las bases del movimiento y más que nada propone una breve explicación del surgimiento del movimiento artístico y cómo se puede percibir la “súper planaridad” como un movimiento cultural que puede apreciarse en diferentes producciones y expresiones de la sociedad, Murakami argumenta que “[l]a sociedad, el vestido, el arte y la cultura: son extremadamente bidimensionales.”

---

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> Giovanni Presot, *Murakami Takashi e le culture del Superflat*, p.31, 2013



Para tratar de explicar cómo se puede percibir el “super flatness” es “(...) pensar el momento en cuando se crea un gráfico en la computadora y combinamos un numero de capas diferentes en una sola.”<sup>80</sup> En este caso es poder abstraer distintos elementos de la cultura como el *pop*, *erotic pop*,

“cultura” *otaku* y expresarlos en uno, el arte. Esto fue posible; como se abordó con anterioridad, al “Edo boom” de la década de 1980 y a la política gubernamental que tenía un interés por promover la cultura japonesa a partir de la plataforma de Cool Japan.

*Como su núcleo, mi idea de “belleza” es una que ha sido cultivada por Japón, que ha sido mi hogar desde mi nacimiento en 1962. Es un núcleo que no es sacudido fácilmente. Los materiales que tengo a mi disposición son la historia de Japón, manga, anime, otakudom, la cultura J-pop, la de la posguerra y “cuentas” importadas del arte contemporáneo.<sup>81</sup>*

---

<sup>80</sup> *Superflat*, Op. Cit, p.5.

<sup>81</sup> Takashi Murakami, *Life as a creator*, p. 129



727-727. Takashi Murakami, acrílico sobre lienzo montado sobre tabla, 300 x 450 x 7 cm, 2006, The Steven A. Cohen Collection.

No obstante con su propuesta estética Takashi Murakami logra sacudir la “belleza” tradicional de las artes plásticas de Japón, y crea un movimiento que conjuga la estética tradicional e histórica, con la cultura y subculturas populares postmodernas, creando una oferta artística altamente comercializable. Para Murakami el objetivo principal del “*super flatness*” es tener “(...) una sensación de la realidad bastante cercana a una sensación física.”<sup>82</sup>

Este *Manifiesto del Superflat* que propone Murakami es únicamente la idea principal y general del movimiento, que se encuentra complementado por la *Teoría del Superflat en el arte japonés*, también publicado en el año 2001; está compuesta por

---

<sup>82</sup> *Superflat*, Op. Cit, p.5

ocho puntos en los cuales él va analizando el arte en Japón, los cambios que ha tenido y por último la introducción del *Superflat* como propuesta estética. Los ocho puntos son los siguientes<sup>83</sup>:

1) “Japón” y “Arte”.

La cultura visual que se ha desarrollado durante el paso por las diferentes expresiones artísticas desde la premodernidad con la escuela de pintura Rinpa o Rimpa fundada en el s. XVII; pasando por el periodo moderno del Ukiyo- e (s. XVIII- S. XIX); hasta llegar a las propuestas contemporáneas como la del *Superflat*, pareciera que se refleja en la siguiente afirmación de Murakami “[b]uscamos ver las cosas más nuevas. Esto se debe a que queremos ver el futuro, aunque sea sólo momentáneamente.”<sup>84</sup> De manera que en su producción artística él trata de integrar expresiones, motivaciones y premisas que son vitales para que dicho ideal de ver el “futuro” sea palpable, o de cierta manera lograr vincular al espectador con ésta sugerencia.

2) “Superflat” en imágenes.

Lo que se conoce hoy en día como la corriente del Superflat remite ante todo al estilo creado por Murakami en el año 2000, sin embargo el mismo artista en este apartado cita al historiador japonés Nobuo Tsuji, quien en su libro *The lineage of eccentricity*, propone a artistas con tendencias expresionistas en pos de establecer un antecedente a la estética que surge después de la Segunda Guerra Mundial. Los

---

<sup>83</sup> Las comillas y mayúsculas en los títulos de los ocho puntos de la *Teoría del Superflat en el arte Japonés* son citas textuales del libro “*Superflat*” de Takashi Murakami.

<sup>84</sup> *Superflat*, Op. Cit, p.9

artistas<sup>85</sup> Iwasa Matabei, Nagasawa Rosetsu, Soga Shōhaku, fueron el avant-garde de su época por las imágenes “fantásticas” que creaban en sus obras, las cuales Nobuo Tsuji llamó “manga y arte de poster”<sup>86</sup>; éstos artistas junto con los del Ukiyo-e que se revisaron en el Capítulo 1, son el antecedente de Murakami para su propuesta estética.



*Las 53 estaciones de Tokaido, Utagawa Kuniyoshi, 1797- 1861*

Las imágenes con una perspectiva plana tienen un efecto que Murakami describe como, “(...) la manera en la que quizás una pintura controla la velocidad de la mirada de sus observadores.”<sup>87</sup> Es a partir de la teoría de Nobuo Tsuji que Takashi Murakami comienza la propuesta del Superflat como movimiento artístico en razón de que “[t]odos los artistas –excéntricos- comparten una cierta metodología estructural, en la

---

<sup>85</sup> Ver capítulo 1.

<sup>86</sup> “Manga and poster art”

<sup>87</sup> *Superflat*, Op. cit. p.9.

cual crean imágenes de la superficie que borran los intersticios y que por lo tanto hacen consciente al espectador de las imágenes en extrema planitud.”<sup>88</sup>

### 3) El Linaje del “SuperFlat”

En este apartado Takashi Murakami expone brevemente como la sensibilidad del Superflat no se ha quedado en las artes plásticas, sino que fue permeando el campo del *anime* (animación japonesa). Yoshinari Kanada y Hayao Miyazaki son los referentes que Murakami toma para ejemplificar como la sensibilidad de la planaridad se ha expandido.

Yoshinori Kanada es un animador japonés nacido en la ciudad de Nara en 1952 y que falleció en el año 2009; en la década de los noventa realizó diversos trabajos en conjunto con Hayao Miyazaki, considerado “el padre de los efectos especiales japoneses”,<sup>89</sup> y fundador de *Studio Ghibli* (1985). En las creaciones de ambos impera una composición en líneas verticales y horizontales, algunos de los trabajos que desarrollaron juntos son:

El castillo en el cielo.

La princesa Mononoke.

Mi vecino Totoro.

Castillo en el cielo.

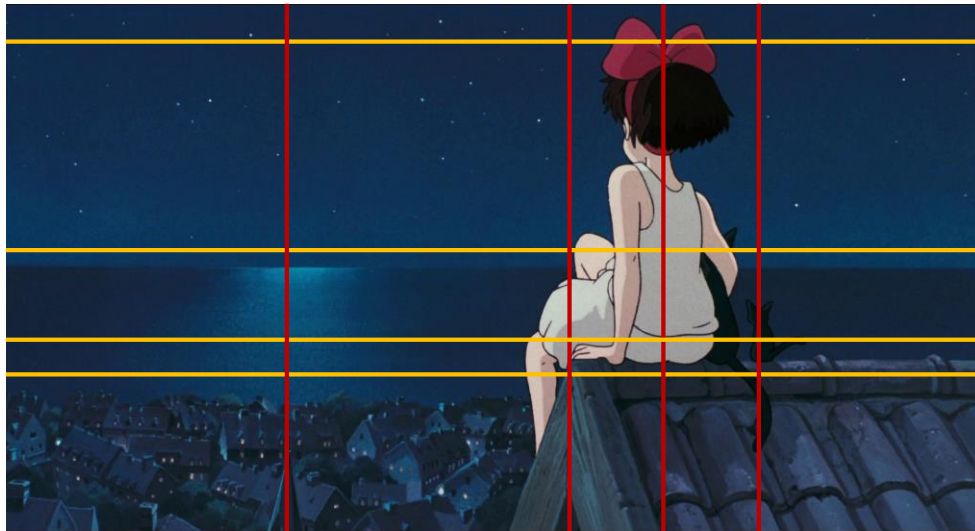
Nausicaä del valle del Viento.

Kiki, entregas a domicilio.

---

<sup>88</sup> *Ibidem*.

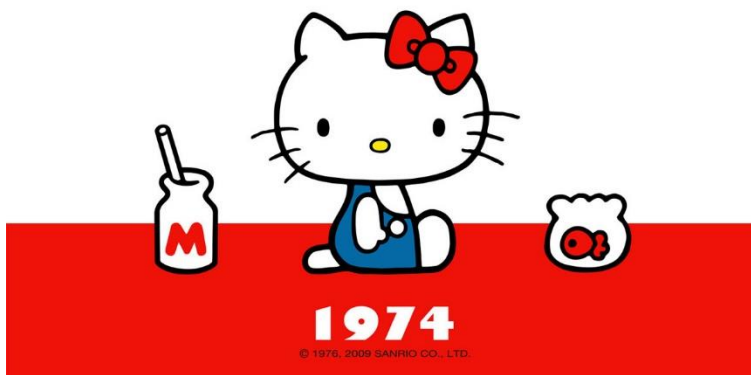
<sup>89</sup> *Ibidem*.



Screenshot, *Kiki, entrega a domicilio*, Dir. Hayao Miyazaki, Dir. Animación Yoshinori Kanada, 2003, México, DVD. *Análisis compositivo*

#### 4) Cambios en el “Arte”

## HELLO KITTY



*Hello Kitty*, 1974, SANRIO

El “boom” que permitió que el Superflat tuviera más presencia a nivel internacional, fue el crecimiento económico que se generó a finales de 1960; en el cual, el mercado del arte y la venta de pintura japonesa se estabiliza.

Después de la Segunda Guerra Mundial, lo que se conocía del arte japonés (sobre todo la gráfica del Ukiyo- e) se exportaba a otros países; Murakami considera que

este proceso es lo que sumerge a Japón en una búsqueda de identidad, dando como resultado el “*Happy Illustration*”; compañías como la de *SANRIO*<sup>90</sup> fundada por Shintaro Tsuji en 1973, son las que lideran este campo y se vuelven parte importante del imaginario japonés.

#### 5) Lo real en el arte de Posguerra.

En este punto Murakami expone que durante la búsqueda de identidad experimentada en Japón después de la Segunda Guerra Mundial, se formaron fracciones de artistas con el fin de generar propuestas estéticas que reflejaran el sincretismo cultural que se llevaba a cabo durante este momento, los grupos de artistas que se juntaron fueron:

- ~ Neo Dada Organizers
- ~ High Red Center
- ~ The Kyushu School
- ~ Concrete
- ~ The zero dimensión

Se debe de tener en cuenta que la pintura occidental y la japonesa se cruzan en dos momentos cruciales en los cuales se genera un intercambio visual; el primero es en el s. XIX con la apertura de fronteras de Japón; y el segundo es durante y después de la Segunda Guerra Mundial. En este segundo momento; después de la rendición de Japón el 2 de septiembre de 1945 y del término de la ocupación de territorio nipón en 1952, Japón se une al Bloque Occidental quedando abiertas las líneas para el comercio y el intercambio de todo tipo de bienes, este segundo momento fue el que

---

<sup>90</sup> SANRIO, tiene como antecedente a *Yamanashi Silk Company* fundada en 1960, con el *boom* económico de Japón.

permitió que corrientes como Dada se conocieran en Japón y se pudieran originar grupos como *Neo Dada Organizers*. Otro colectivo importante que surge en la posguerra y que Murakami no lo menciona en este apartado es el Grupo Gutai<sup>91</sup>, su importancia radica en que es el primero que surge en Japón y son los que promueven la creación de *performance*, comienzan a cambiar la idea de lo que se consideraba “arte” en Japón.

#### 6) El centro compartido del “arte” y el “entretenimiento”.

Hay una situación con el arte en Japón en la cual, los conceptos de “arte” y “entretenimiento” se mezclan. Arte es un término parcial en Japón, se basa más en las habilidades y se entiende como profesión, “[p]or otro lado, un término como -entretenimiento- tiene una realidad y es generalmente entendido.”<sup>92</sup> Entonces el “arte” japonés “(...) ha estado atado a la idea original japonesa de -entretenimiento-”<sup>93</sup>

Este es el apartado dentro de los ocho puntos deja entrever el porqué, junto con el “boom” económico, una gran parte de lo que se considera cultura y arte japonés dentro y fuera de territorio nipón, está compuesto por el *manga*, *anime*, *Superflat*, *k-pop* y lo *otaku*.

#### 7) La imagen del Superflat “Japón” un tipo de historia del arte.

Este apartado es el más breve dentro de la *Teoría del Superflat en el arte japonés*, Murakami solamente menciona que la historia del arte japonés es única por las

---

<sup>91</sup> Los Kanjis que se utilizan para conformar esta palabra hacen referencia a Gu- herramienta y Tai- cuerpo.

<sup>92</sup> *Superflat*, Op. cit, p.23.

<sup>93</sup> *Ibídem*. p.23.

condiciones históricas, sociales y económicas en las que ha surgido cada movimiento. Reitera que la imagen del superflat es una sensibilidad intrínseca en la historia de las imágenes en Japón.

#### 8) El nacimiento del “SuperFlat”-ismo

Murakami en este apartado plantea que existe un “caos” que rodea al arte japonés, “alimenta” a la pintura japonesa y en específico al movimiento del Superflat, él propone que “es una forma de avant-garde en Japón”<sup>94</sup>, en razón de que integra las capas del entretenimiento y el arte, “[e]sa integración produce aún otra imagen del “superflat”, nosotros.”<sup>95</sup>

Por otro lado, aunque Murakami propone que el movimiento del Superflat es lo más innovador del arte japonés, también lo equipara con los “ismos” de las vanguardias artísticas; “[Superflat] es un -ismo- como el Cubismo, el Surrealismo, Minimalismo...”<sup>96</sup> pero que a diferencia de ellos el Superflat continúa produciendo el “avant-garde”.

En estos ocho puntos Murakami no profundiza en lo que va planteando; no obstante brinda una visión más completa sobre las características del movimiento del Superflat y cómo se inserta en la historia del arte, tanto en lo particular de Japón como una sensibilidad constante y a la historia del arte “occidentalizada” con dicotomía entre los “ismos” modernos y el arte “contemporáneo.

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p.25.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 25.

### 2.3 *Kaikai Kiki Company.*

Además de Takashi Murakami, diversos artistas japoneses contemporáneos trabajan su propuesta artística bajo la sensibilidad del Superflat; es decir, hacen uso “(...) creativo de las imágenes de las subculturas juveniles y de la cultura popular en general, convirtiendo en recursos, su marginalidad, infantilismo e incongruencia, para un nuevo estilo artístico únicamente japonés.”<sup>97</sup> A partir de las bases explicadas anteriormente y con un grupo nuevo de artistas contemporáneos que siguen las líneas del movimiento, se origina su fábrica que reúne a los artistas para producir una visión artística.



Takashi Murakami, *Kaikai Kiki news*, acrílico sobre tela montado sobre tabla, 120 cm x 120 cm, 2002

*Kaikai Kiki Company* fue fundada por Takashi Murakami en el año 2001. Esta compañía tuvo como predecesora a la compañía *Hiropon Factory* fundada en 1996, ambas tenían como función el impulsar a artistas jóvenes, la creación de proyectos y la producción y promoción de mercancía

<sup>97</sup>Giovanni Presot, Op. cit, p.8, 2013

misma que refleja el interés estético de los artistas que trabajan dentro de ella.

Los artistas que Kaikai Kiki representa hoy en día son: Chiho Aoshima, Mr., Aya Takano, Chinatsu Ban, Mahomi Kunikata y Rei Sato<sup>98</sup>. Para los artistas que trabajan dentro de la compañía, ésta funciona como una empresa de mercadotecnia para sus carreras, les “(...) facilita los acuerdos con las galerías de clase mundial, organizando e implementando proyectos, manejando las relaciones públicas, facilitando la información biográfica y proporcionando retroalimentación de Murakami en los trabajos en proceso; Kaikai Kiki Company está dedicada al crecimiento y al éxito de estos artistas emergentes”<sup>99</sup>

En una entrevista con Magdalene Perez<sup>100</sup> Murakami explica como desarrolló la idea de crear Kaikai Kiki Company:

*Fui originalmente inspirado por Walt Disney Studio, Lucas Films and [Hayao] Miyasaki´s Ghibli Studio. Estaba interesado en ese tipo de “manos a la obra” [una] producción estilo espacio taller de trabajo que incluso las grandes compañías de producción fílmica usan. Además, puede ser una característica japonesa, pero yo no soy una persona solitaria. Me gusta la dinámica de un grupo trabajando junto hacia la misma meta. La mezcla ecléctica de egos, cerebros y voluntades liderando hacia la armonía y la discordia, es una excitante fuerza con la cual trabajar y me ayuda a ser creativo.<sup>101</sup>*

Murakami tiene influencias norteamericanas muy específicas en relación a cómo concibe su producción artística, y por ende la de los integrantes de Kaikai Kiki

---

<sup>98</sup> <http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/activity/>, 2016.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> 17- mayo- 2007

<sup>101</sup> [www.blouinartinfo.com/news/story/265986/takashi-murakami](http://www.blouinartinfo.com/news/story/265986/takashi-murakami). 2016

Company, los cinematógrafos Steven Spielberg y George Lucas son sus “héroes”<sup>102</sup> y trata de trabajar a la manera que él percibe en el modo de hacer de Spielberg y George Lucas, es decir, “(...) ser honesto, usar mis [Murakami] recursos para mantener la calidad de mi trabajo al mayor nivel y desarrollar nuevas ideas de *marketing*.”<sup>103</sup>

Debido a la globalización, Kaikai Kiki Company, no sólo tiene la base de Hiroo y Daikanyama ambas en Tokio, sino también en Long Island (Nueva York) la cual se estableció en 2002; las sedes continuamente están en comunicación, pero la función de la sede de Nueva York estriba en poner en relación los proyectos de Kaikai Kiki *Company*, con los museos a nivel internacional. Esta sede también consta de un estudio que facilita los envíos de las obras, incrementar la producción de obras.

Uno de los proyectos más relevantes de Kaikai Kiki *Company*, es GEISAI, un evento que inició el 2002 y se lleva a cabo cada dos años durante la primavera; tiene el formato de una feria de arte en la cual se reúnen múltiples artistas para promover sus obras, al igual que ser seleccionados ganadores por un conjunto de jueces. La producción de mercancía a partir de los diseños de los artistas es una actividad que se lleva a cabo durante la feria; asimismo, GEISAI permite ver la importancia que desempeña el mercado de arte, la compra-venta de productos estéticos. Con esta feria lo que busca Murakami es “(...) incrementar la conciencia del arte en las personas comunes de Japón. Creando un evento divertido que todos pudiesen disfrutar (...)”<sup>104</sup>

Esta postura aunque se encuentra separada por una brecha de 40 años de la propuesta del arte Pop del artista Andy Warhol; Arthur Danto al analizar la propuesta del “pop” argumenta que “[e]l artista pop no tenía secretos íntimos. Si revelaba cosas a los espectadores eran cosas que el espectador ya conocía o con las que estaba

---

<sup>102</sup> Takashi Murakami, “*Ego mix*”, ed. Skira Rizzoli Publications, Inc. 2012, p.40

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>104</sup> Entrevista con Magdalene Perez.

familiarizado. Por ello existía ya un vínculo natural entre el artista y el espectador.”<sup>105</sup> Este tipo de relación de la obra con el espectador se puede observar en la producción de Andy Warhol con las “Brillo box”, “Latas de sopa Campbell”, las “Marilyn´s, entre otras; en las obras del Superflat, ese imaginario con el cuál el público ya tiene contacto es el manga, anime, j- pop y el consumismo.

El estudio The Factory<sup>106</sup> de Andy Warhol se vuelve en un referente para *Kaikai Kiki Company*; hay que tomar en cuenta para lograr hacer este paralelismo, que la propuesta de Superflat de Murakami también se puede considerar como “*arte pop*” japonés debido a sus citas a la cultura y al consumismo nipón. Al principio “*The Factory*”

*(...) se caracterizaba no sólo por el trabajo artístico, sino por un tipo de labor repetitiva, casi industrial, en la que Andy y unos cuantos ayudantes producían, en cantidades grandes pero controlables, diversos objetos tridimensionales que él denominaba –esculturas-, pero que semejaban a productos industriales (...)*<sup>107</sup>

Si bien, Andy Warhol perseguía un fin distinto al de Murakami con la fábrica, ambas propuestas no escapan de la conciencia del mercado del arte; por un lado Warhol buscaba “(...) mecanizar por completo su obra, a semejanza de las fábricas de envasado que serigrafían la información en las cajas de cartón”,<sup>108</sup> hacer parecer la producción artística lo más parecido a una manufactura mecánica y serializada. Mientras que Murakami está más interesado en un trabajo de colaboración entre los

---

<sup>105</sup> Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, ed. Paidós, España, 2011, p.31

<sup>106</sup> También se le conoce como *The Silver Factory* (La Fábrica Plateada), estaba situada en Manhattan, Nueva York en el número 231 de la calle 4 Este con la calle 7. Arthur C. Danto, Op.cit. p. 70.

<sup>107</sup> *Ibíd*em, p.71

<sup>108</sup> Gerard Malanga, ayudante de Andy Warhol en Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, ed. Paidós, España, 2011. p. 72.

artistas y además en proporcionarles herramientas de mercadotecnia necesarias para impulsar tanto su trabajo como el de los artistas que trabajan en la compañía.

*(...) Kaikai Kiki representa el trabajo de exhibición de seis artistas además de mi (Takashi Murakami). Estos artistas están activamente involucrados en su propio trabajo, además tres de ellos son empleados de la compañía, lo que significa que también tienen posiciones administrativas. (...) Mi más grande preocupación hacia los artistas jóvenes es su falta de conocimiento del “cómo”, y la forma en la que ello los puede conducir a tomar ventaja de las instituciones y del mecanismo sin piedad de la máquina del arte. Es importante para los artistas conocer los hechos acerca del mercado, el sistema para aproximarse a los aspectos del negocio con ideas claras y una actitud confiada.<sup>109</sup>*

Massimiliano Gioni afirma que “(...) la compañía de producción [Kaikai Kiki] está entre una dictadura carismática y una democracia directa (...) Kaikai Kiki se percibe como una fortaleza impenetrable (...) sin embargo la atmósfera parece estar llena del sentido de un colectivo, proyecto compartido.”<sup>110</sup> En esta afirmación lo referente a la “dictadura carismática” puede hacer referencia al imaginario homogeneizador que ejerce Murakami sobre la compañía Kaikai Kiki; sin embargo, a la par existe una democracia dentro del colectivo en la cual, todos los artistas que la conforman desempeñan un papel importante en toma de decisiones.

Las pocas similitudes entre el funcionamiento de The Factory y Kaikai Kiki muestran un interés de los dos artistas “pop” por el trabajo colectivo, además de una clara

---

<sup>109</sup> Entrevista con Magdalene Perez, 2007, en [www.blouinartinfo.com/news/story/265986/takashi-murakami](http://www.blouinartinfo.com/news/story/265986/takashi-murakami). 2016

<sup>110</sup> Gioni Massimiliano, “Takashi Murakami, Ego mix” p.115

tendencia a la inclusión de la mercadotecnia como un dispositivo importante de la producción artística.

En este capítulo se analizó como las condiciones económicas generadas en Japón a partir de 1980, que permiten el surgimiento del Superflat, son similares a los cambios económicos favorables que se originaron durante el periodo Edo, y que propiciaron un cambio en el arte haciendo posible la creación del Ukiyo-e; asimismo, se comienza a visualizar como está presente la sensibilidad de la planitud que propone Takashi Murakami.

La propuesta del Superflat se inscribe en la postmodernidad nipona, la cual cuestiona las construcciones ideológicas modernas y postmodernas provenientes de occidente; lo cual permite a Japón comprender de manera distinta su propia historia y por ello es que mira hacia el periodo Edo para conformar una sensibilidad *super flatness* que va a estar presente de manera permanente en la cultura visual, desde el Ukiyo-e en s. XIX hasta el Superflat en el s. XXI.

## CAPÍTULO 3

### *Las fronteras del Superflat*

En este capítulo se estudia a los artistas que trabajan su propuesta bajo el estilo del Superflat; éstos toman elementos de la vida cotidiana de los japoneses, como el *anime* y de los diferentes estilos del *manga*, sobre todo el *shojo manga*; los deconstruyen para apropiarse de ellos y crear una estética visual que comprende un sólo plano. Para ejemplificar esta estética se hace un análisis formal comparativo entre las imágenes del Ukiyo- e y del Superflat y el estudio de las influencias estilísticas en las obras de las artistas Aya Takano, Yoko Furusho y Chiho Aoshima, todo un estudio que veremos reflejado en el desarrollo del capítulo.

A la par se desarrollará la idea del Superflat, como sensibilidad estética además de movimiento artístico, esto se percibe a partir de las coincidencias formales entre el Ukiyo- e y el Superflat; asimismo, en la occidentalización de dicha estética, por ejemplo en el Japonismo en Francia con obras de Toulouse- Lautrec, Manet, Monet, entre otros.

También se analiza como en el Superflat el arte y el consumo son dos mecanismos que se encuentran engranados y funcionan en conjunto desde el primer momento; esto se refleja en el interés por ligar la producción artística al marketing, por ejemplo, desde la concepción de la función mercantil de Kaikai Kiki Company; es decir, hay un cambio en la praxis del arte y su relación con la economía. Este cambio en la praxis da como resultado, en este caso, las colaboraciones entre los artistas y empresas de moda o mercantiles por ejemplo, Takashi Murakami y Louis Vuitton o Chiho Aoshima y Absolut Vodka.

### ***3.1 El Superflat a partir de las obras de Chiho Aoshima, Aya Takano y Yoko Furusho***

Diversos artistas trabajan la estética del Superflat, sobre todo aquellos que integran a Kaikai Kiki Company; Chiho Aoshima y Aya Takano forman parte de la compañía de Murakami y son actualmente dos de las artistas más reconocidas del Superflat.

El interés de Murakami por la mercadotecnia logra ampliar la audiencia, lo cual facilita que se posicionen sus obras como las de sus “primeras protegidas”, Chiho Aoshima y Aya Takano; “[e]l trabajo de estas dos artistas [está] lleno de una delicada y basta iconografía acerca de las recámaras de las chicas adolescentes y del típico -Micropop- Ellas retratan a chicas adolescentes ensimismadas en un mundo de ciencia ficción y en sueños del futuro.”<sup>111</sup>

*Micropop es un término acuñado por el crítico de arte Midori Matsui para describir la actitud o el acercamiento a la vida que crea un camino único y original de la vida o de la estética, mediante la combinación de fragmentos recogidos de varios lugares, sin depender de la moral institucional o de las grandes ideologías. La actitud Micropop es compartida por los artistas japoneses nacidos entre las décadas de 1960 y 1970.*<sup>112</sup>

Por otro lado Yoko Furusho es una ilustradora que trabaja de manera independiente a la compañía Kaikai Kiki, sin embargo su trabajo deja ver que, aún fuera de la

---

<sup>111</sup> Adrian Favell, *Before and after Superflat, a short history of japanese contemporary art 1990- 2011*, ed. Blue Kingfisher, China, 2011, p.33.

<sup>112</sup> Asian Art Archive, <http://www.aaa.org.hk/Collection/Details/20674>, 2016.

compañía y del movimiento en sí, hay artistas que trabajan con la sensibilidad de la planitud característica de la cultura visual nipona.

Durante la época de auge de Cool Japan la mayoría de los artistas que trabajaban posiblemente eran hombres de mediana edad “(...) pero las imágenes que las audiencias occidentales recuerdan del arte contemporáneo japonés siempre son mujeres.”<sup>113</sup>

*Chiho Aoshima.*<sup>114</sup>



Nació en Tokio en 1974, su formación académica fue en la Universidad Hosei en el Departamento de Economía, es una artista que debuta en el mundo del arte sin un entrenamiento formal y es miembro del colectivo Kaikai Kiki; su forma de producir en una primera etapa es a través de softwares en computadora; al principio su trabajo sólo era realizado en el programa Adobe Illustrator. En 2006 incluye el dibujo a mano alzada en sus obras ya impresas y después comienza a realizar dibujos sobre papel o acuarelas. En sus obras se aprecia la creación diferentes personajes que van desde las adolescentes con influencias del *shōjo manga*, fantasmas y paisajes.

---

<sup>113</sup> Adrian Favell, Op. cit, p.31.

<sup>114</sup> Datos bibliográficos tomados de Kaikai Kiki Company en <http://english.kaikaikiki.co.jp/artists/list/C6/>, 2016.

Una característica particular de su obra es que se imprime para adaptarse a cualquier espacio de exposición, no hay un formato único de obra por lo que determinar el tamaño de la obra no es posible, en razón de que siempre se encuentra relacionado con el espacio expositor.

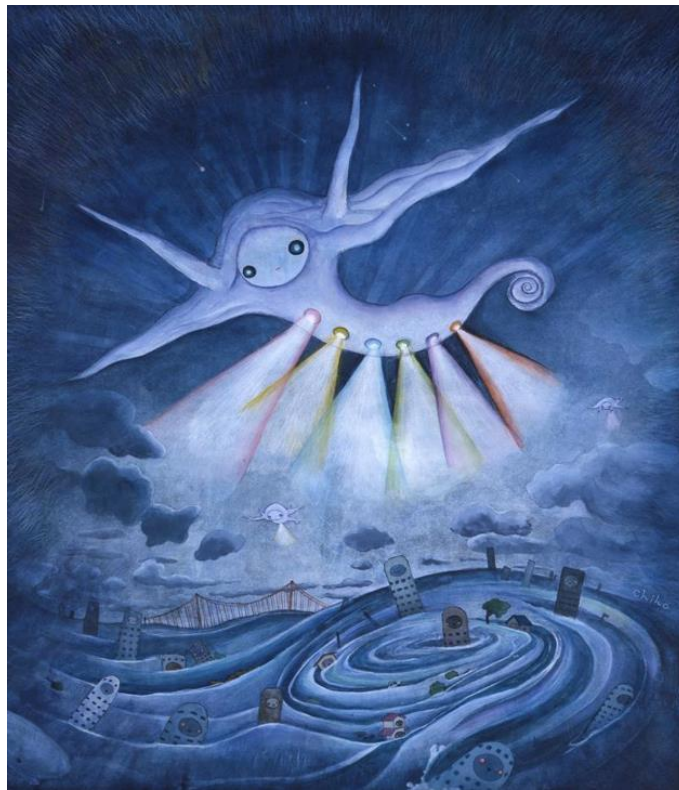


Chiho Aoshima, *City Glow*, 2005. Impresión cromogénica 2005 Chiho Aoshima/Kaikai Kiki.Co.,Ltd. All Rights Reserved.

Chiho Aoshima se ha ganado un renombre internacional debido a sus diferentes colaboraciones y exposiciones la mayoría de ellas llevadas a cabo en galerías y museos en los Estados Unidos de América.

Una de sus obras más icónicas y con la que ganó reconocimiento internacional es “*City Glow*”, esta obra se adapta al lugar en donde será instalada, en ella se observa un paisaje citadino en el cual los edificios cobran vida y movimiento, se integran con la naturaleza logrando un movimiento orgánico y a la vez dejando clara la presencia de la ciencia ficción que se liga con la evolución tecnológica. Esta obra se ha instalado en museos, galerías, estaciones de metro y posteriormente apareció en una campaña de Vodka Absolut.

Cuando empieza a ampliar su técnica en el 2006, sus imágenes aparecen de forma diferente, no obstante la temática *shōjo*<sup>115</sup>, los personajes de ciencia ficción y los fantasmas siguen apareciendo. A diferencia de los creados por medio de un software, la producción de esta segunda etapa no facilita su reproducción como con las anteriores, sin embargo parece estar de una forma más evidente la influencia estética de la técnica de la xilografía y de los grabados de Ukiyo-e.



*Chiho Aoshima, It's your friendly UFO, color sobre papel de arroz japonés, 40.6 x 60.9 cm, 2009, Kaikai Kiki.Co.,Ltd. All Rights Reserved*

La obra *It's your friendly UFO* se aprecia claramente el cambio de técnica que experimenta a partir del 2006, sus imágenes a partir de este periodo serán menos delimitadas por el contorno logrando un trazo más suelto que remite a los dibujos

---

<sup>115</sup> Mujer joven

del manga o a los grabados xilográficos de Ukiyo-e. La constante en sus personajes, y su particular estética logran que su producción artística tenga una coherencia estética por la cual se facilita su identificación. Sus influencias que han apuntado diversos críticos de acuerdo con el Museo de Arte de Seattle<sup>116</sup> y que se pueden valorar en sus obras son:

- 1) Manga
- 2) La estética de lo *kawaii*<sup>117</sup>
- 3) Xilografía
- 4) Las pinturas en rollos de papel
- 5) Animación erótica
- 6) Comics de ciencia ficción
- 7) Simbolismo

Algunas de estas influencias ella las confirma en una entrevista realizada en el año 2010 para *Departures Magazine*, en la cual ella muestra “un libro de bolsillo sobre pintura tradicional japonesa, un libro sobre imágenes satelitales titulado *Earthcam: Watching the World from Orbit* y un volumen sobre Frank Lloyd Wright: arquitectura y japonismo.”<sup>118</sup>

Entre su producción artística sin duda hay obras altamente reconocibles, sin embargo una obra que incorpora los elementos de la ciencia ficción, lo *kawaii*, el manga, lo simbólico, la animación erótica y pos supuesto la sensibilidad del superflat al presentar únicamente dos planos, es “*The Divine Gas*”.

---

<sup>116</sup> <http://www.seattleartmuseum.org/chiho>, 2016.

<sup>117</sup> Esta palabra en japonés hace referencia a lo que es lindo.

<sup>118</sup> <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/chiho>, 2016.



Chiho Aoshima, *The divine gas*, litografía, 2006.



Detalle, *The divine gas*

En la obra “*The divine gas*” se observa a una *shōjo* desnuda acostada sobre un paisaje, ella es más grande que los árboles que se encuentran en él, por ende su cuerpo invade el paisaje y el movimiento de su largo cabello se integra con el panorama, esto proporciona la idea de haber viento, pues hay mechones que se

elevan. El modo de representar a la chica pertenece al modo *kawaii*. Sus ojos contienen un paisaje citadino que no corresponde a lo que está observando, su ojo de lado izquierdo se representa un paisaje citadino al amanecer; mientras la pupila de lado derecho se muestra al atardecer. Es un ser que no pertenece a ese mundo, sino que contiene un mundo completo dentro de ella. La parte central de la obra es la nube multicromática formada del gas que emana de su cuerpo y se eleva, en la parte superior de la nube de gas se observa la figura de una deidad sentada en posición de padmasana que evoca a las deidades del Budismo.

Las obras de Chiho Aoshima conforman una propuesta estética muy sólida dentro del movimiento del Superflat y que refleja las intenciones del manifiesto creado por Takashi Murakami, su estética particular manifiesta la sensibilidad de la planitud intrínseca en la historia de las artes visuales japonesas y muestra de manera clara las influencias de la artista.

*Aya Takano.*

Nació en 1976 en Saitama, Japón, al igual que Chiho Aoshima forma parte de Kaikai Kiki Company, de acuerdo con Jeff Rian:

*Aya Takano basa su obra, en esta exhibición [Aya Takano, the Differences Between], en las obras de Ukiyo-e y en el estilo Shunga. Ella también refleja una transcripción japonesa contemporánea del complejo de Lolita (...) esa asociación ata de nuevo al manga japonés a un modelo europeo, profundizando el entrecruzamiento entre las influencias y estilos de oeste a*

*este y de este a oeste en particular, ya que han proliferado desde los años de la posguerra.*<sup>119</sup>

En su obra la tendencia de la gráfica erótica está muy presente, incluso más que en el imaginario visual de Chiho Aoshima, para Aya Takano, es una temática central que se representa a través de las *shōjo*, éste término “(...) es particularmente útil para discusiones de género sobre las chicas japonesas. Es una forma para referirse a alguien femenino, pero con una distinta sugerencia de la juventud.”<sup>120</sup> No es una representación de la juventud *per se*, sino de características eróticas que se van desarrollando en dicha etapa.

---

<sup>119</sup>Fragmento del catálogo de la exposición “*Aya Takano, the Differences Between*” en el Museo de Arte Contemporáneo en Lyon, 2006, en [https://www.perrotin.com/text-Aya\\_Takano-15.html](https://www.perrotin.com/text-Aya_Takano-15.html), 2016.

<sup>120</sup> Emily Jane Wakeling, “*Girls are dancin’*”: *shōjo culture and feminism in contemporary Japanese art*, p. 131, en <http://pdf.jpj-sydney.org/newvoices/5/chapter6.pdf>. 2016.



Aya Takano, *Space ship ee*, acrílico sobre tela, 24x33.5, 2002

En la obra *Space ship ee* se representa a siete adolescentes completamente de frente al espectador, dos de las chicas en el primer plano muestran su pecho descubierto permitiendo observar los senos en desarrollo, lo cual permite ubicarlas como adolescentes; la chica de en medio del cuadro está representada con ropa interior blanca. Detrás de ellas tres que están en el primer plano, se encuentran el resto de las chicas, la que se localiza en el extremo izquierdo muestra el abdomen y las piernas,



Aya Takano, *Hoshiko the city child*, acrílico sobre tela, 146x112 cm, 2006.

el resto se encuentra completamente vestido. Se puede observar la forma particular de encarnar lo *shōjo*, Kotani Mari en “*Doll beauties and Cosplay*” define éste término como: “(...) la existencia juvenil anterior a la adopción de la femeneidad adulta.”<sup>121</sup>

Aya Takano explora este terreno en sus obras, retrata a chicas que muestran el desarrollo de sus órganos sexuales o la exploración de ellos; asimismo, las actividades que estas jóvenes llevan a cabo en la ciudad. Esta etapa de la adolescencia

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p.131.

le permite a la artista problematizar el paso de la niñez a la juventud y lo que sucede en la etapa de la exploración en la juventud para alcanzar la adultez.

Ejemplo del paso de la niñez a la juventud es “*Hoshiko the city child*”, en la cual se representa a una chica que está en el paso hacia la adolescencia abrazando a varios juguetes dejando atrás la ciudad de los niños.

Para el segundo momento que es lo correspondiente a la representación de la experimentación *shōjo*; junto con la influencia de la gráfica erótica, Aya Takano crea obras como “*Mail mania mami, Yuyu ate yogurt*”. En esta obra se aprecia a dos adolescentes desnudas y sentadas en el piso.



Aya Takano, *Mail Mania Mami, Yuyu Ate Yogurt*, acrílico sobre tela, 41x 60.6 cm, 2001

Aquella que se encuentra en primer plano con el cabello blanco, tiene sus piernas abiertas permitiendo que se observen sus órganos sexuales sin la aparición de vello púbico, lo que permite insinuar su juventud; detrás de ella se encuentra una chica de cabello oscuro igual de joven. En la escena se encuentra sobre un cojín rosa un conejo negro. La disposición de las jóvenes deja entrever la exploración de la sexualidad que se da en esta etapa, la referencia a la gráfica *Shunga* es altamente identificable.

En la obra de Aya Takano la representación de *shōjo* se vuelve en un mecanismo distintivo recurrente que problematiza la forma en la que piensan los adolescentes, en sus obras se contrasta la realidad con la fantasía evidenciando la fragilidad de dicha

etapa. Midori Matsui propone que es importante la representación porque “(...) la búsqueda del lugar de la mujer en un universo indiferente (...) se convirtió en un medio especialmente vital de la curación espiritual y el empoderamiento de las niñas adolescentes japonesas.”<sup>122</sup>

### *Yoko Furusho.*



Yoko Furusho, *Todo está conectado*, para *Amelia's Magazine*, s/f.

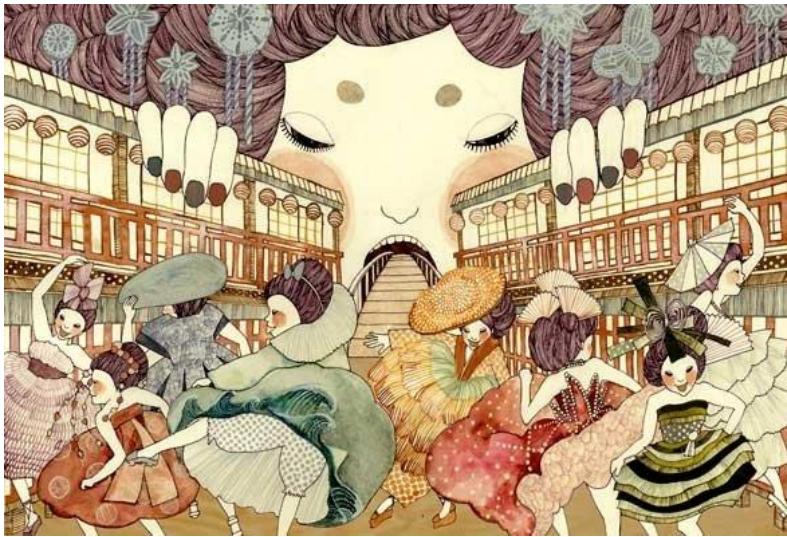
Es una ilustradora japonesa que reside en Nueva York; a la edad de 18 años decide mudarse a Estados Unidos para estudiar en la Escuela de Artes Visuales (SVA por sus siglas en inglés). Actualmente trabaja como ilustradora profesional; ella no forma parte de Kaikai Kiki Company,

pero las formas y la perspectiva que maneja en sus creaciones corresponde a la sensibilidad que se propone en el Manifiesto del Superflat, la planitud es una característica que está presente en su producción artística. Su obra no tiende hacia la problematización de lo *shōjo* pero sí hacia lo “*kawaii*” o “*cute*” que es un mecanismo dentro de la cultura visual japonesa que está presente desde mediados del s. XX con las propuestas del diseñador japonés Takehisa Yumeji.

<sup>122</sup> Midori Matsui, *The Age of Micropop: The New Generation of Japanese Artists*, Ed. Parco Co Ltd, Tokio, Japón, 2007, p.51.

Sobre lo “cute” Murakami plantea que “[l]a obsesión con lo -cute- es un problema complicado, pero es un ideal estético agradable y no tan intimidante, por eso es tan popular. Es bueno para las personas que son introvertidas y muchos japoneses lo son.”<sup>123</sup> Es por ello que ha tenido tanto éxito este tipo de estética; ella, tanto Chiho Aoshima y Aya Takano hacen uso de ella.

Sobre sus influencias ella afirma que cuando residía en Nueva York se dio cuenta de “(...) lo bello e interesante es la cultura japonesa y como [sus] ilustraciones están totalmente inspiradas en la cultura japonesa. Por ejemplo, [usa] muchos patrones en [su] dibujo, sin embargo, [cree] que muchos cuadros antiguos japoneses o madera de corte tienen una gran cantidad de patrones.”<sup>124</sup>



Yoko Furusho, *versión japonesa de Moulin Rouge. s/f*

Las obras de Yoko Furusho se han enmarcado en la mercadotecnia; han sido ilustraciones para compañías, revistas o campañas publicitarias, su relación con el mercado económico es muy constante, incluso más que las dos artistas anteriores.

En su obra también se pueden apreciar sincretismos culturales entre la sensibilidad del *superflat* y las temáticas occidentales, como la versión japonesa de Moulin Rouge.

<sup>123</sup> Entrevista con Magdalene Perez, Op.cit.

<sup>124</sup> Entrevista con Yoko Furusho por Victoria Tsai, septiembre 2011, en <https://www.tatcha.com/blog/interview-with-yoko-furusho-contemporary-illustrator>, 2016.

Yoko Furusho al igual que Aoshima y Takano, representa mayormente mujeres pero no bajo el mecanismo del *shōjo*, sino como entes que invaden al paisaje, sus personajes en ocasiones ocupan gran parte de la obra y guían la perspectiva del espectador



Yoko Furusho, *Change (Cambio)*, para la competencia "Change", 2do lugar.

hacia ellas. En sus obras se crea la posibilidad de estar en un universo paralelo o en una situación extraordinaria que escapa a la realidad.

### ***3.2 Análisis estilístico entre el Ukiyo-e y el Superflat.***

En el *Manifiesto del Superflat*, Murakami plantea que hay una sensibilidad constante en la historia de las artes visuales de Japón, y que dicha sensibilidad se define por la planitud de las imágenes; es decir, no hay una perspectiva de punto de fuga “(...) en donde todas las ortogonales o líneas de profundidad se encuentran en el llamado -punto de vista-, determinado por la perpendicularidad que va desde el ojo al plano de proyección; las paralelas, sea cual sea su orientación, tienen siempre un punto de fuga común.”<sup>125</sup>

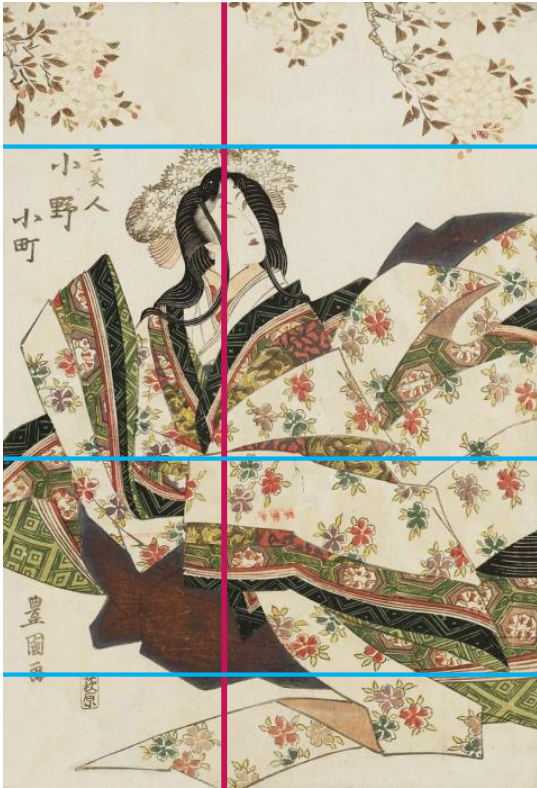
La cultura visual japonesa aunque sí llega a tener perspectiva de punto de fuga, ésta no es la constante en su historia; sus representaciones en general se basan en una perspectiva plana, que se caracteriza por proyectar líneas rectas, horizontales y verticales, éstas líneas “son tomadas por nuestros ojos como curvas”<sup>126</sup> provocando una sensación de movimiento y combinado con la dimensión de los objetos puede dar la impresión de cierta profundidad, es un juego de planos.

Las referencias hacia el Ukiyo-e de las artistas que se analizaron con anterioridad, tienen base en las texturas, en las temáticas, pero sobre todo en la bidimensionalidad del plano, en los siguientes ejemplos se analizará la sensibilidad *superflatness*, comparando obras del Ukiyo-e y de las artistas del Superflat, con el fin de comprender esta sensibilidad continua en la cultura visual japonesa.

---

<sup>125</sup> Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, ed. Tusquets, España, 2008, p.12.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 16.

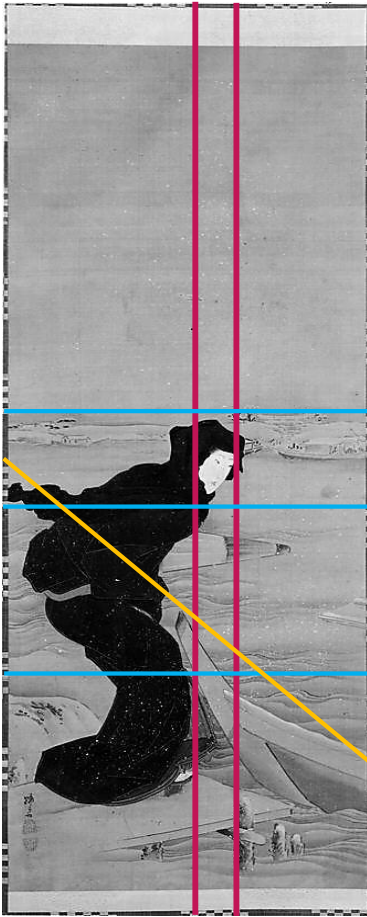


Utagawa Toyokuni, *Ono no Komanchi*, Ukiyo-e, xilografía, 1810.

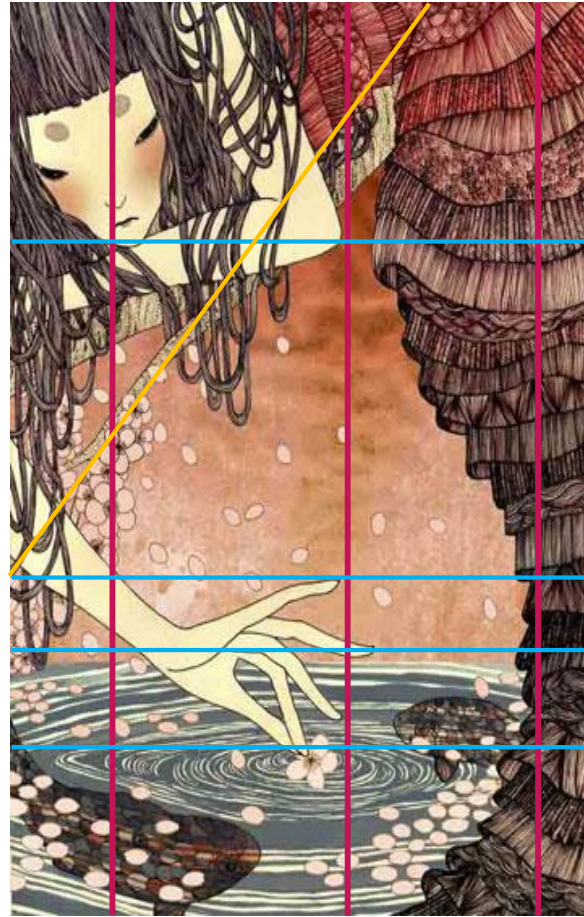


Chiho Aoshima, *Buena suerte Maiko*, acuarela, pegamento y color sobre papel, Superflat, 135x 51 cm. (c)2008 ChihoAoshima/Kaikai Kiki Co., Ltd. All Rights Reserved.

En ambas imágenes se percibe la predominancia de una vertical que proporciona al espectador el eje de la obra, mientras que las horizontales van guiando la percepción. Aunque Chiho Aoshima tiene más elementos en el fondo que la obra de Tokoyuni, estos no interfieren con la sensibilidad bidimensional del plano; además, se percibe la influencia de las texturas del *kimono* y por supuesto la temática. Ambas imágenes aparecen etéreas ante el espectador, ninguna tiene un anclaje con el mundo terrenal pues ambas están flotando sobre el fondo de la obra.



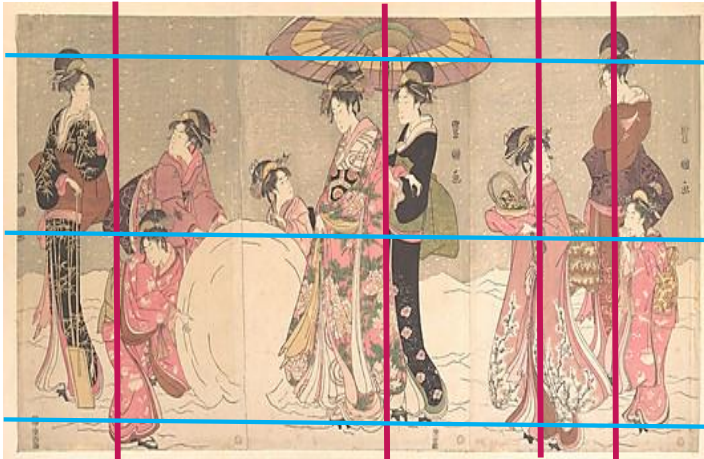
Tesai Hokuba, *Belleza en un valle nevado*, sumi-e y oro sobre seda, s. XVIII (1771-1844), 73.7 x 27.3 cm, MET, NY



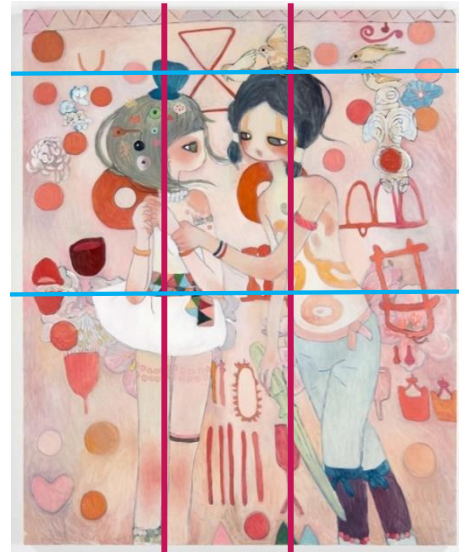
Yoko Furusho, *Melancolía de una chica japonesa*, revista DPI, Taiwán, vol.6, s/f

En esta segunda comparativa se analiza una obra de Tesai Hokuba en tinta negra o *sumi-e*; en la cual se observa una predominancia de la parte bidimensional. El artista añade más profundidad al utilizar una diagonal, no obstante las horizontales mantienen la planitud del cuadro. De lado derecho se aprecia una ilustración de Yoko Furusho, en la cual una joven porta un vestido en capas, Yoko Furusho ocupa la mayor parte del cuadro con la representación de la mujer; en la parte inferior se encuentra un lago con flores de cerezo. La referencia a la obra de Tesai se evidencia en el reflejo de la postura del cuerpo y aunque hay diagonales en ambos cuadros,

estás no están en un punto de fuga con otra diagonal, únicamente dan la impresión de mayor profundidad aunque prevalezca lo “*super flatness*”.



Tokoyuni, *Cortezanas jugando con la nieve*, tríptico, xilografía policromada y tinta, 6.8 x 74.9 cm, 1799, MET, NY



Aya Takano, *Secretos*, óleo sobre tela, 162 x 130 cm, 2013.

En esta comparativa entre una obra de Tokoyuni y Aya Takano se aprecia la planitud de las obras, la ilusión de una perspectiva de profundidad se origina por el tamaño de los objetos, la verticalidad está dada por los personajes que se encuentran de pie. En estas obras nuevamente se encuentra la sensibilidad constante en la historia visual de Japón.

Con este análisis de imagen y estudio comparativo entre las obras del Superflat y del Ukiyo-e se dilucida lo que plantea Takashi Murakami en el manifiesto sobre una sensibilidad subyacente y constante en la cultura visual de Japón. Si bien, hay obras del Superflat y del Ukiyo-e que manejan una perspectiva de punto de fuga, no son la mayoría; mientras que esta sensibilidad, aunque Murakami la constriñe al Ukiyo-e, se puede rastrear a obras anteriores al periodo Edo, por ejemplo, el Rinpa.

### **3.3 Las fronteras y el consumo del Superflat.**

*“Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos.”<sup>127</sup>*

#### **3.3.1 Las primeras influencias de la estética “super flatness”**

Una de las adaptaciones que ha sufrido el *superflat*, no como movimiento artístico sino como sensibilidad estética, es su occidentalización; es decir, a pesar que lo “[s]uper flatness es un concepto original de [Japón] ha sido completamente occidentalizado (...)”<sup>128</sup>; por ejemplo, un momento en el que se aprecia este fenómeno es en la corriente Impresionista y Post-impresionista, posteriormente con la entrada del Superflat al mercado de arte estadounidense.

Al primer momento de occidentalización de la sensibilidad del *superflat*, se le denomina “Japonismo”; éste movimiento va a comprender la influencia que tienen los objetos y sobre todo la gráfica japonesa sobre los artistas occidentales, del Impresionismo y del Post-impresionismo francés, por ejemplo Manet, Van Gogh y Toulouse-Lautrec.

---

<sup>127</sup> Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, p. 356.

<sup>128</sup> Ana Trujillo Dennis, *Superflat o el carácter híbrido de la cultura japonesa según Takashi Murakami*, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia Departamento de Historia del Arte, en, *Anales de Historia del Arte* 2013, Vol. 2, Núm. Especial. p.5.

Una de las cuestiones formales del Ukiyo- e y en general de las artes plásticas japonesas que irrumpe en el arte occidental, es el uso de la perspectiva de un solo plano, contra la tradición europea de la perspectiva de punto de fuga o varios puntos de fuga. Las artes niponas influyen no sólo el arte sino diferentes aspectos de la vida francesa.

E. Gombrich<sup>129</sup> plantea que la búsqueda de los impresionistas por nuevas temáticas encontró un aliado en la estampa japonesa; dichas estampas y afiches se les encontraba mayormente en las casas de té.

*Artistas del círculo de Manet fueron los primeros en apreciar su belleza y en coleccionarlas ávidamente. Aquí hallaron una tradición no corrompida por aquellas reglas académicas y aquellas rutinas de las que se esforzaban por zafarse los pintores franceses.*<sup>130</sup>

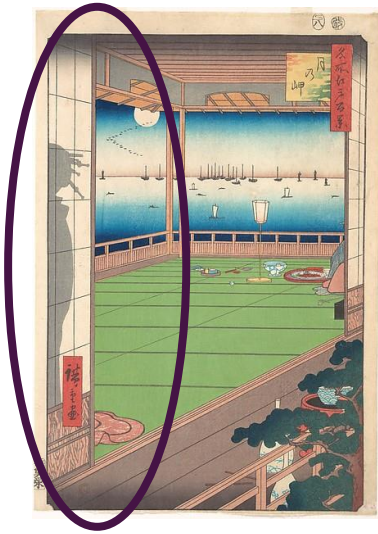
Lo que les propició gran interés de la gráfica japonesa fue el tratamiento de temas de la vida cotidiana y la presentación de imágenes cortadas o incompletas, ya sea por un elemento dentro del mismo cuadro o el marco, se comenzaron a preguntar “¿Por qué motivo tenían que aparecer siempre en un cuadro las partes importantes de cada figura de una escena?”<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Gombrich, E.H, *La historia del Arte*, ed. Phaidon, China, 2007, p. 525.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p, 525.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.526.



U. Hiroshige, *Punto de vista de la luna* Xilografía, 35.2 x 24.4 cm, 1857.



Edgar Degas, *tres bailarinas en una sala de ensayo*. Óleo sobre tela, 1880

Esta forma de representar las figuras cortadas se puede observar en el estudio comparativo; en la obra de Hiroshige, se puede ver, dentro de la zona marcada por el óvalo morado, la figura de una Geisha a través de una puerta deslizante, la sombra no se ve por completo, solo se alcanza a apreciar la mitad del cuerpo y parte de su kimono sobre el *tatami*<sup>132</sup>. Apropiándose de este tipo de representaciones, la obra de Degas, presenta a tres bailarinas, en la que se encuentra en el extremo izquierdo del cuadro se puede apreciar el corte de la figura. Este tipo de representaciones se aprecian en diversas obras del Impresionismo.

**Edouard Manet (1832- 1883):** Hacia 1850 decide dedicarse completamente al arte y pasa seis años como alumno de Thomas Couture, a la par tuvo oportunidad de asistir múltiples veces al museo de Louvre a copiar obras de artistas como Tiziano, Rembrandt, Goya, Delacroix, entre otros<sup>133</sup>. Una parte importante dentro de la vida

<sup>132</sup> Alfombra tejida de paja

<sup>133</sup>En: Karin, Breuer, *Japanesque, the japanese print in the era of Impressionism*, ed. Prestel, San Francisco, EUA, 2011.

de Manet para comprender su vínculo con el Japonismo, es la relación de amistad con el artista Bracquemond, juntos “(...) habían apreciado el grabado [japonés] desde el punto de vista técnico, ambos eran miembros del club *Société des Aquafortistes*, fundado en 1862, en el cual Manet produjo su primer aguafuerte.”<sup>134</sup>



Kyōsai, *cuervo*, sumi-e, Periodo Edo.

Algunos años después en 1875, vuelve a buscar inspiración en la gráfica japonesa para realizar las litografías para la edición francesa del *El Cuervo* de Edgar Allan Poe. Dichas litografías consistían en diversos puntos de vista de un cuervo, están realizadas en tinta negra; es consecuente pensar que se inspiró en las gráficas y pinturas de *sumi-e* y en la inspiración de un artista japonés en específico Kyōsai, si bien su producción dentro del Japonismo no fue amplia, si

es un referente dentro de los artistas de Impresionismo para observar esta sensibilidad.

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 70.



Manet, Litografía para *El Cuervo* de Edgar Allan Poe. 1875

**Vincent Van Gogh (1853- 1890):** La producción plástica de este artista es muy amplia, abarca sobre todo óleos y acuarelas que desarrolló en diversos lugares, por ejemplo: Nuenen, La Haya y Netten; pero no fue hasta 1886 que se muda a vivir con su hermano Theo a París, instalándose en Montmartre en donde comenzó a convivir con artistas como Gauguin, Seurat, Pissarro, Toulouse Lautrec, entre otros<sup>135</sup>.

Como muchos pintores de su época, estuvo expuesto a la afición por las japonerías que se comercializaban en París, admiraba las obras de Hokusai, Utamaro y Hiroshige, de este último realizó dos estudios de caso en donde se percibe claramente el traslado y apropiación de la estética japonesa a la estética del postimpresionismo de Van Gogh.

---

<sup>135</sup> En Karin Breuer, *Japanesque, the japanese print in the era of Impressionism*, ed. Prestel, San Francisco, EUA, 2011

*Envidio a los japoneses por la increíble claridad con la que están impregnados todos sus trabajos. Nunca resultan aburridos no hacen el efecto de haberlos realizado de prisa (...) su estilo es tan sencillo como respirar. Son capaces de hacer una figura con tan solo unos pocos trazos, que hace que parezca tan fácil como abrocharse el chaleco.<sup>136</sup>*

La interpretación de Van Gogh a las obras de Hiroshige es por medio del color y de la pincelada, que no son características de las obras japonesas, pero sí del artista y del movimiento artístico en el que se le ubica.



Hiroshige, *Jardín floreciendo en Kamaeido*, xilografía, 1857.



Van Gogh, *Árbol floreciendo (después de Hiroshige)*, óleo sobre tela, 1887.

<sup>136</sup> Walther, Ingo, *Vincent Van Gogh 1853-1890*, ed. Taschen, Alemania, 2000. p.27.

En esta comparación de obras es evidente la apropiación que realiza Van Gogh del cuadro de Hiroshige, incluso respeta el sello rojo con *kanjis*<sup>137</sup> que se encuentra sobre el tronco del árbol, la cantidad de flores que se perciben son las mismas. Al igual que en la siguiente comparación de obras; Van Gogh, nuevamente se apropia de una obra de Hiroshige llamada *El puente de Ohashi y Atake bajo una lluvia repentina* (izquierda), la obra de Van Gogh lleva el nombre de *Puente bajo la lluvia* (derecha), en este caso desaparecen los sellos japoneses dentro del cuadro, sin embargo, de la misma manera que el ejemplo anterior, Van Gogh, agrega un marco con una serie de kanjis y el color con el que interpreta la obra es las luminoso que el original de Hiroshige.



**Toulouse Lautrec (1864- 1901):** Su producción plástica se destaca por la representación de la vida nocturna de París, trabajo los formatos de pintura al óleo, pastel, acuarela y litografía, esta última condensa su creación de carteles para los burdeles y cafés que

<sup>137</sup> Escritura ideográfica proveniente de China y que se adapta en Japón para su uso.

frecuentaba. En los afiches es donde se puede rastrear con más claridad la influencia de la gráfica japonesa.



Toulouse Lautrec, *El diván japonés*, litografía, ca. 1893-94

Uno de los posters más importantes y que refleja la época del japonismo es *El diván japonés*, en él se puede observar a una dama vestida de negro completamente, se encuentra sentada sobre una silla, detrás de ella un señor con traje gris y sombrero negro, de fondo, trabajado a base de pocas líneas y manchas se aprecia el cuerpo de unos violoncelos, las manos de un director de orquesta y una mujer sobre un escenario. Se observa una paleta de colores muy corta al igual que en la etapa temprana de la gráfica japonesa.

Similares características se van a apreciar a lo largo de su producción litográfica e incluso en sus pasteles, en los cuales la paleta cromática vuelve a ser limitada y la carencia de fondos trabajados remite a las obras *bijinga* de Utamaro.

Para Toulouse Lautrec, al igual que para otros artistas la gráfica japonés les propició, en primera instancia un nuevo lenguaje estético en el cual buscaban inspiración y en segunda instancia una sensibilidad que modificaría su producción artística.



Mujer subiéndose las medias, estudio, 1894, óleo sobre cartón.

### ***3.3.2 Las fronteras del Superflat, entre la modernidad y lo contemporáneo.***

Como se ha visto a lo largo de la investigación el movimiento artístico del Superflat retoma formas estilísticas de otras corrientes de su historia del arte para poder reinterpretarlas; y como propone Ortega y Gasset cuando argumenta sobre las primeras vanguardias artísticas, en su texto *La deshumanización del arte*; crear una nueva forma de representar, “la existencia cotidiana y las pasiones humanas”<sup>138</sup>, por lo que toda producción artística tiene relación con su momento histórico, es decir, “(...) un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas (...)”<sup>139</sup>; también en

---

<sup>138</sup> Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, [http://monoskop.org/images/3/39/Ortega\\_y\\_Gasset\\_Jose\\_1925\\_1947\\_La\\_deshumanizacion\\_del\\_arte.pdf](http://monoskop.org/images/3/39/Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947_La_deshumanizacion_del_arte.pdf), p. 357.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 354.

arte toda repetición es nula, pues Ortega considera que cada periodo histórico es una vasija que en determinado momento se agota y debe dar paso a otro estilo.

Para Ortega y Gasset todo arte nuevo tiende a ser impopular, es su destino esencial, tiene a las masas en su contra y sólo es una minoría selecta quien las entiende; desde un punto de vista sociológico divide al público en las siguientes dos clases: “los hombres que lo entienden o los que no lo entienden”<sup>140</sup>

No obstante, el Superflat, tiene al menos en Japón, a la masa a su favor y en algunos países a algunos grupos que se identifican con este tipo de estética; sin embargo no son la mayoría, pues su propuesta parte de una estética muy peculiar que encuentra sus bases, aparte de las referencias en otros estilos trabajados en Japón, en la cultura *otaku*, *j-pop*, *anime* y *manga*, elementos que en otros países no son parte de los *mass media*. Si nos basamos en una globalidad se puede plantear la posibilidad de que “(...) la mayoría, la masa no la entiende.<sup>141</sup>”

Para poder analizar todo estilo nuevo Ortega y Gasset propone que debe contener siete tendencias a grandes rasgos:

- 1) Tender a la deshumanización del arte.
- 2) Evitar formas vivas.
- 3) Hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte.
- 4) Considerar el arte como juego y nada más.
- 5) A una esencial ironía.
- 6) Eludir toda falsedad.
- 7) No debe tener trascendencia.

---

<sup>140</sup> Ibídem p.355.

<sup>141</sup> Ibídem.

Las producciones artísticas nuevas, ponen el énfasis en la ficción del arte y no en la mimesis de la realidad, por ello es que tiene características “anti-masa”, está diseñado para no gustar a la mayoría; el artista responsable de este tipo de producción, no busca complacer al público o a la sociedad; entre más se aleje de las formas humanas, la propuesta como arte nuevo, será más sólida.



Takashi Murakami, *Kaikai Kiki y yo sobre el Monte Azul*, 2013.

En la obra *Kaikai Kiki y yo sobre el Monte Azul* se puede observar cómo el Superflat renuncia a la mimesis y comienza a experimentar con otras formas; si bien, se puede reconocer que se encuentra representado Murakami, no se encuentra en forma mimética que remita al espectador a algo vivo, reconocible en su cotidianidad; además, el personaje central está acompañado por dos seres que definitivamente escapan a toda representación de la realidad, por lo tanto contiene una deshumanización. Las obras de arte dentro de esta corriente no son más que eso, no tienen otra utilidad ni función, son un juego, por la manera en la cual el artista experimenta con las formas y los colores, por cómo se apropia de las influencias directas del arte japonés; es por ello que se ajusta a la definición de Ortega y Gasset como arte nuevo. Al eludir toda mimesis elude toda falsedad, se deconstruye el color la figura y el contexto, en el caso de que emerja lo humano, estará deformado.

La ironía del Superflat, se encuentra más que nada en una parte del discurso de Murakami, él plantea que su propuesta es una sátira de la sociedad consumista de Japón; no obstante sus obras son reconocidas, se venden se cotizan en el mercado internacional del arte, además de tener una colaboración importante en el 2006 con la casa de moda francesa Louis Vuitton. Y por último no tiene trascendencia, no buscan una configuración metafísica para proponer algo, más allá de aquello que se ve.

Como se estudió en el Capítulo 2, el *Manifiesto del Superflat*, Takashi Murakami argumenta de una manera muy general las bases del otorgando una breve explicación del surgimiento del movimiento artístico y cómo se puede percibir la sensibilidad “super flatness” como un movimiento cultural que puede apreciarse en diferentes producciones y expresiones de la sociedad, Murakami

Para Arthur Danto, los manifiestos son producto de una etapa histórica determinada; es decir, aquella correspondiente a las primeras vanguardias y a los *ismos*, con los

cuales se tuvo la necesidad de crear manifiestos que explicaran la propuesta estética correspondiente, “[e]l modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo (...) con el modernismo las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema.”<sup>142</sup> De cierta manera el modernismo es un nuevo nivel de consciencia que se refleja en los modos de hacer imágenes cada vez menos relacionadas con la mimesis. En los *ismos* hay una condición reflexiva y crítica que se pregunta qué es el arte desde la misma producción artística y por ende la creación de los manifiestos con carácter universalista es posible, es decir, cada corriente dentro de los *ismos*, plantea ser el único modo posible de producir arte.

Entonces, ¿qué lleva a Murakami a escribir un manifiesto del Superflat? Después de que Danto propusiera el fin del arte; entendiendo por éste, el fin del relato del arte y de una cognición apegada a los *ismos* y a las estructuras universalistas, que acaba con el inicio del arte Pop y de la época de lo contemporáneo en donde no hay una estructura única de producción, “[a]sí como la historia del arte ha evolucionado internamente, el arte contemporáneo ha pasado a significar el contenido con una determinada estructura de producción no vista antes (...) en toda la historia del arte.”<sup>143</sup>

Murakami se deja influenciar por la diversidad de las subculturas de Japón; asimismo, continúa citando constantemente en su obra las fuentes tradicionales japonesas, “(...) desde la iconografía budista o los rollos de pinturas del siglo XII hasta la pintura zen y las técnicas de composición de la pintura excéntrica del período Edo del siglo XVIII (...)”<sup>144</sup> esta última es caracterizada por el uso de imágenes fantásticas y hasta ese

---

<sup>142</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte*, ed. Paidós, España, 2014, p.32.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p 36.

<sup>144</sup> *Superflat*, Op. Cit. p.5

momento de la historia, poco convencionales, de la mano de un trazo expresionista que suponía “(...) un rechazo al realismo y el tradicionalismo de la época.”<sup>145</sup>

Retomando lo anterior se puede pensar la propuesta de Murakami inscrita en la cognición contemporánea, pues el Superflat no niega sus referencias al arte pasado, como el Ukiyo- e, el Rinpa, o el zen, “(...) no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que librarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general (...) lo que define al arte contemporáneo, es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.”<sup>146</sup>

No se puede negar que el Superflat, en efecto corresponde a la cognición del arte contemporáneo por lo argumentado en el texto; no obstante, el hecho de que exista un manifiesto hace que sea posible dudar acerca de la total consciencia contemporánea de dicha propuesta estética; sin embargo, un regreso a lo moderno es inviable debido a la condición histórica, esto implicaría que el artista o el movimiento estuviese apartado de la historia universal; asimismo, significaría un desvarío del Manifiesto del Superflat por recuperar una pauta que ya se había concluido.

Para tratar de explicar cómo se puede percibir el “super flatness”, en el manifiesto Murakami plantea; como se revisó en el Capítulo 2, pensarlo como “(...) el momento en el cual se crea un gráfico en la computadora y combinamos un numero de capas diferentes en una sola expresarlos en uno, el arte.”<sup>147</sup> En este caso es poder abstraer distintos elementos de la cultura como el *pop*, *erotic pop*, “cultura” *otaku* y posible

---

<sup>145</sup> <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/murakami/>. 2015.

<sup>146</sup> *Después del fin del arte*, Op. cit. p.30.

<sup>147</sup> *Superflat*, Op. cit, p.5.

debido al “Edo boom” de la década de 1980 y a la política gubernamental que tenía un interés por promover la cultura japonesa a partir de la plataforma de Cool Japan.

En sí, en los dos párrafos que componen el manifiesto, no se puede distinguir con claridad que Takashi Murakami busque que su propuesta estética sea universal y única, sin embargo hay dos momentos a los que considero se debe prestar atención, el primero se encuentra dentro del Manifiesto, donde declara: “El mundo del futuro puede ser como Japón es hoy, Superflat”<sup>148</sup>, si bien, esta frase no es una declaración abierta por la búsqueda de una estética universalista o que exprese un “articidio” de las corrientes estéticas que difieran de la propuesta del Superflat, sí deja entrever, que puede haber un cambio en la cultura del mundo que derive en una sensibilidad idéntica a la japonesa, súper plana o bidimensional y que se encuentre expresada en la no diferenciación entre el entretenimiento y el arte como se comprende en occidente.

El otro momento se encuentra en *Teoría del Superflat en el arte japonés* que son lo ocho puntos complementarios al Manifiesto en los cuales Murakami plantea diferentes aspectos de la cultura japonesa y que afinan el Manifiesto, no trataré todos ellos, únicamente el número ocho titulado *The birth of “Superflat”- ism*<sup>149</sup> en dicho apartado, como se vio en el capítulo 2, argumenta que el Superflat “(...) es un ...ismo- como el Cubismo, el surrealismo, Minimalismo...”<sup>150</sup>, es en esta declaración; siguiendo a Danto, en la que podemos criticar de manera sustentada la visión contemporánea en el Superflat, pues al afirmar, Murakami, que su propuesta es un *ismo*, como todos aquellos programas estéticos de las primeras vanguardias, con la única diferencia que el Superflat hoy en día sigue produciendo el “avant garde” del

---

<sup>148</sup> Ibídem, p.5.

<sup>149</sup> Ibídem p.25. Traducción: El nacimiento del Superflat- *ismo*.

<sup>150</sup> Ibídem p.25.

arte japonés, está dando ese paso atrás que Danto consideraba imposible, en razón de la memoria histórica.

La propuesta de Takashi Murakami y de los artistas de Superflat presenta un arte nuevo en la sociedad contemporánea, en las obras se puede observar la correspondencia con las características que propone Ortega y Gasset, para la configuración de este tipo de arte, aunque Ortega esté pensando en el arte de occidente, es claro que su teoría puede ser aplicada a otro tipo de producciones artísticas, como la del Superflat, en razón de la importancia que tiene el manifiesto de este movimiento, contrapuesto a la contemporaneidad en la que surge en movimiento.

El Superflat al estar inscrito en la época contemporánea y seguir ciertas características que dicho momento histórico y cognitivo proponen; por ejemplo, el no rehuir del pasado, sino de podérselo apropiar y reinterpretar con el fin de crear algo nuevo, da un paso atrás, un paso imposible para Arthur Danto, hacia un programa postmoderno, con ciertas características universalistas dentro de su propuesta estética que rompe con el programa contemporáneo, de manera que, la sensibilidad bidimensional del Superflat, tiene un alto contenido de programación postmoderna, aunque temporalmente esté inscrito en la contemporaneidad.

### ***3.3.3 El consumo del Superflat.***

Para Guy Debord la sociedad del espectáculo representa una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes dentro del contexto productivo del capitalismo; de las mercancías, de lo cuantitativo versus lo cualitativo, que se desplaza

a un segundo plano y en los peores casos se vuelve inexistente. No obstante, es en esta sociedad en la cual las expresiones artísticas que se llevan a cabo, entre ellas, se puede pensar el *Superflat*, de las cuales sus obras forman parte del mercado internacional del arte, por ejemplo la colaboración de Takashi Murakami con la casa de moda francesa Louis Vuitton, entonces ¿cuál es la relación del arte con la mercancía? ¿qué lugar ocupa dentro de la sociedad del espectáculo?

Los valores en las sociedades se conforman por la praxis; es decir, se forman por medio de la práctica y un proceso de transformación en la relación sujeto- objeto, haciendo que los elementos de la naturaleza o del contexto total, tengan un ser social; el objeto al que se le imprime este ser social, se convierte en depositario de la naturaleza humana que lo creó, adquiriendo una significación humana<sup>151</sup>.

El arte por supuesto es partícipe de estos objetos a los cuales la sociedad les imprime un valor, un ser social; además, el valor del arte es un proceso histórico que se inserta de diferentes maneras en las sociedades humanas, normalmente, dicha significación suele ser axiológicamente positiva. Como objeto humano está constantemente apropiándose de humanidad y de reinterpretaciones, es la dinámica social la que se inserta en la obra de arte.

El campo y la función de la estética no se queda inmóvil y por lo tanto no corresponde únicamente al mundo de las artes, sino que se va expandiendo, es decir, “(...) el análisis de la función estética que al mismo tiempo incorpora lo estético a los fenómenos sociales y acentúa (...) el carácter ininterrumpido de la evolución inmanente de la esfera estética.”<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> En, José Ramón, Fabelo, Los valores y sus desafíos actuales, ed. Nueva Cultura, Perú, 2007.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 45.

La función estética es importante en toda sociedad humana y ocupa un lugar privilegiado, pues de cierta manera es documento histórico y estético de la relación que sostiene el humano con el mundo, con un contexto en específico, “(...) la función estética ocupa un campo de acción mucho más amplio que el arte mismo (...)”<sup>153</sup>, en razón, de que cualquier objeto puede ser portador de una función estética, como resultado, no hay un límite fijo entre lo estético y lo extraestético pues mantienen una relación permanente y dinámica.

Una de las características principales de la función estética, es la posibilidad que tiene de cambiar en un marco temporo-espacial, es decir, lo que antes no se consideraba arte puede ser considerado como tal o como objeto con una función estética en otro momento histórico, o incluso en el mismo, siempre y cuando, propone Mukarovsky en *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, se pueda renunciar a una delimitación del arte y no arte entre lo estético lo extraestético.

El arte cambia sin cesar su extensión esto es lo que lleva a que otros campos tengan relación con la estética, en este caso la sociedad del espectáculo, de las mercancías, aquella que Guy Debord plantea; se pueden generar relaciones entre el arte y otro campo, como lo es el de la moda. Es gracias a esta relación y a los cambios que se presentan en las relaciones humanas que se transforma “[l]a manera como [el] conjunto social concibe la función estética y predetermina finalmente la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir un efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto a los mismos.”<sup>154</sup> Se genera una consciencia colectiva que le imprime a los objetos la función de portadores estéticos, haciendo posibles que las obras y las colaboraciones de artistas con otros campos de producción sean posibles.

---

<sup>153</sup> Ibídem, p.47.

<sup>154</sup> Mukarovsky, Jan, *Función, norma y valor estético como hechos sociales* en *Escritos de estética y semiótica del arte*, ed. Gustavo Gil, Barcelona, 1975.p.-56-57.

Takashi Murakami logra convertir el arte de las masas como el *anime*, *manga* y *j-pop*, provenientes de la cultura de Japón, en lo que se puede denominar *high art* o arte reconocido a nivel institucional, pero que al mismo tiempo sea reconocido por la sociedad, en razón de que, “(...) la conciencia colectiva es un hecho social (...) un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales (...)”<sup>155</sup>.



Marquetería Louis Vuitton en colaboración con Takashi Murakami, Colección Monogram Multicolore.

Es junto con la casa de moda Louis Vuitton que se encontraba bajo la dirección de Marc Jacobs que empiezan una colaboración desde 2003 para intervenir y crear líneas de bolsos que lleven ambas tendencias, dando como resultado un objeto de uso, impreso de un valor estético; que además contiene un valor de uso y de cambio, pues la esfera estética es capaz de contener cada uno de estos aspectos que pueden parecer ambiguos, sin

<sup>155</sup> Ibídem p. 57.

embargo “[u]na obra de arte auténtica oscila siempre entre el pasado y el futuro de la norma estética y su violación destinada a ser parte de la norma futura.”<sup>156</sup>

El objeto estético, en este caso las bolsas de Louis Vuitton y Murakami, son el resultado de la praxis de una de las diferentes esferas que conforman a las sociedades humanas, es por ello que lo estético se va a ubicar en primer plano de lo humano siempre y cuando manifieste al ser humano como productor y transformador de su entorno. La praxis es evidencia del hombre como un ser activo y consciente de su existencia en el mundo, por lo tanto la praxis artística es la materialización de esta actividad transformadora de su entorno natural y de la consciencia de “estar en el mundo” como un ser histórico y social que es capaz de crear un mundo a su medida para satisfacer necesidades específicas.

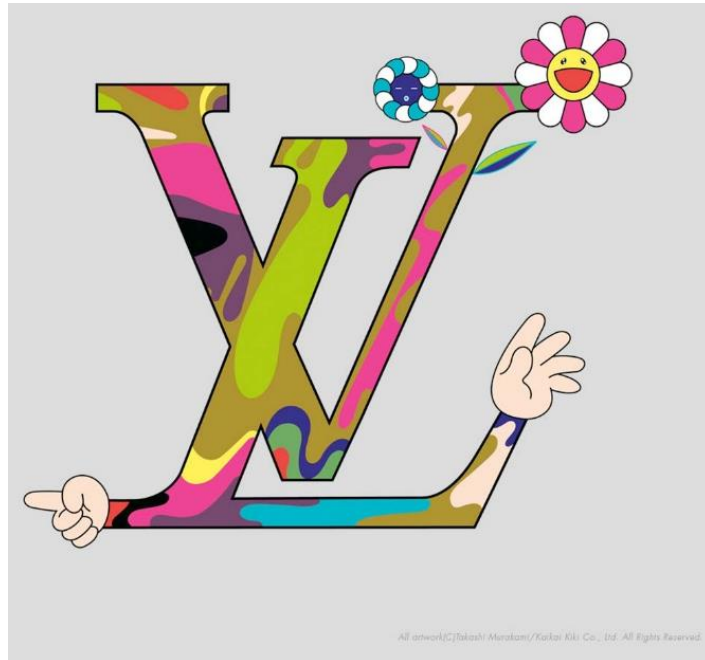
Para Adolfo Sánchez Vázquez, las relaciones que el humano o las sociedades establecen con su entorno se dividen en tres. En la relación *práctico-utilitarias*, el hombre trata de satisfacer una necesidad determinada, por lo tanto valora los objetos conforme a su utilidad y eficiencia para satisfacer cierta necesidad. En la relación *teórica*, el conocimiento es el que satisface cierta necesidad de afirmación de la realidad, es una necesidad antropológica que necesita de cierta desambiguación de lo humano para poder ser objetiva, es sujeto no puede estar presente en un primer plano, “(...) [l]a ciencia tiende a borrar la huella del sujeto (...)”<sup>157</sup>. Por último en la relación *estética*, se expresa toda la potencia subjetiva del hombre individual sobre el ser social, en ella se satisface la necesidad de expresión, lo subjetivo se vuelve objetivo en forma de “obra de arte”.

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>157</sup> Sánchez Vázquez, Adolfo, “Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético” en, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1975, p.51.

En este caso son las bolsas *Monnogram Multicolore* hasta la última colección *Cosmic Blossom*, en las que se materializan las relaciones del humano con su entorno, de cierta manera, el capitalismo en su versión más avanzada; es decir, en la sociedad del hiper-espectáculo, se orienta a la venta de bloques de tiempo “enteramente equipados”<sup>158</sup> cada uno de ellos forman una



Monograma de Louis Vuitton intervenido por Takashi Murakami

mercancía unificada, sólo de esta manera pueden aparecer en la sociedad, una mercancía de expansión que contemple los servicios y el entretenimiento, derivando en una forma de pago de “todo incluido”<sup>159</sup> correspondiente al hábitat espectacular de la nueva sociedad.

Las esferas del arte y de la mercancía tienen límites que continuamente se desdibujan en la sociedad actual y representan un cambio en las relaciones humanas que conciernen a las diferentes esferas en donde se puede expresar lo estético.

En la sociedad del espectáculo se representa una valorización del valor de cambio sobre el valor de uso; por ende, implica que la estetización del mundo requiera de otros campos más allá del arte para mostrar las relaciones entre el humano y el objeto.

<sup>158</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, ed. Naufragio, Chile, 1995, p.95.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p.96.

La colaboración que se da entre la casa Louis Vuitton y el artista japonés Takashi Murakami, muestra que la relación de la esfera arte con la producción mercantil, que resulta en productos que son incluyentes a ambos valores, tanto el de cambio como el de uso, representan a una sociedad en la cual el entretenimiento, el arte y la mercancía están interrelacionados de manera dinámica y constante; es la nueva praxis que lleva a cabo la sociedad y el artista, en razón de crear productos y que éstos sean consumidos de manera mercantil o por medio del consumo de imágenes; de cualquier manera el arte tiene como destino final ser consumido visualmente por las sociedades para que de ese modo se cumpla su propósito estético.

### ***3.3.4 El Superflat y la sociedad del espectáculo o el hiper- espectáculo y la diversión.***

*Todo lo que era vivido directamente se ha alejado en una representación.*<sup>160</sup>

Debord plantea que en las sociedades en las cuales reina un modo de producción, se tiende a la acumulación y deriva en una sociedad en donde lo material se convierte en fetiche, una sociedad en la que “[e]l espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no- viviente.”<sup>161</sup> Lo no- viviente entendido como el espectador enajenado del mundo -real-. “El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como parte de la sociedad y como

---

<sup>160</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, ed. Naufragio, Santiago de Chile, 1995, p. 8.

<sup>161</sup> *Ibíd*em, p. 8.

*instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, es espectáculo es expresamente en sector que concentra toda mirada y toda conciencia.”<sup>162</sup>

Al plantear que el espectáculo es un *instrumento de unificación*, Guy Debord deja de lado las expresiones artísticas tan distintas que surgen de él; además, de la inminente pluralidad de expresiones artísticas y estéticas que surgen con este cambio; asimismo, Debord propone que esta unificación guía a una “falsa conciencia” y a una separación de la sociedad; que permite un cambio en la dinámica en la que se piensa a la cultura y sus manifestaciones. Si bien, el espectáculo está conformado por imágenes no es lo único que lo forma, también es “(...) una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes.”<sup>163</sup>



Aya Takano, Sin título, acrílico sobre tela, 130 x 132 cm, 2002.

---

<sup>162</sup> Ibidem, p.8.

<sup>163</sup> Ibidem, p.9.



Yoko Furusho Beauty Girls, Campaña para Maybelline New York.

El espectáculo se trata de una *cosmovisión*, “(...) constituye el *modelo* presente de la vida socialmente dominante.”<sup>164</sup>

El hombre que vive dentro de esta sociedad según Debord, vive de manera sombría y se relaciona con el mundo y con él mismo según a lo que las imágenes le propone, esto se debe a que “[e]l espectáculo se presenta como una inmensa positividad

indiscutible e inaccesible. No dice nada más que -lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece-.

La actitud que el espectáculo exige por principio es esta aceptación pasiva que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia (...)”<sup>165</sup> Hay una transmutación del mundo “real” a un mundo de imágenes y en un segundo momento las imágenes se convierten en seres reales. “Hay una alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (...) se expresa así: más él contempla, menos vive; más acepta reconocerse en las imágenes

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, p.9.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p.11.

dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo.”<sup>166</sup>

Por otro lado, veinte años después el texto de Guy Debord; Hal Foster<sup>167</sup> propone otra postura, no de la función de la sociedad, sino de cómo el arte funciona dentro de las sociedades, el texto *“Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”*, fue escrito en la década de 1980, en la cual se avistaron cambios en la praxis del arte, dichos cambios se dieron debido a las modificaciones entre la relación entre la economía, la política y la producción artística. Hal Foster propone pensar al arte desde dos conceptos, “arte político” y “arte con política”.

Si bien el *Superflat* como movimiento artístico surge en el 2000, tiene antecedentes en 1980, periodo que se denominó “Edo Boom”, en el cuál la relación entre la producción artística, la economía y la política gubernamental se ve acrecentada por el programa *Cool Japan*. Al tomar en cuenta los cambios del arte japonés desde los 80’s que se ven reflejados en el *Superflat* ¿Cuál es la práctica del Superflat, arte “con política” o arte político”?

Como ya se analizó Murakami se refiere a su producción artística como una sátira al consumismo de sociedad japonesa, esto deja entrever que hay una correlación entre lo cultural, lo político, lo social y lo económico. Para analizar la correspondencia entre estos puntos, Hal Foster propone la idea de “dislocación” la cual “(...) ha llevado a que se cuestione contemporáneamente la correlación entre lo cultural y lo político, entre lo social y lo económico. Este cuestionamiento se manifiesta a menudo a modo de crítica de los conceptos marxistas de clase y medios de producción, estimulado por el creciente reconocimiento del papel que juega lo cultural en la

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>167</sup> El vínculo entre el movimiento del Superflat y el texto *“Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo.”* de Hal Foster, parte de la declaración de Murakami, que su movimiento comienza como una crítica al creciente consumo de la sociedad japonesa. Hal Foster su texto distingue dos tipos de arte; arte con política y arte político, cada uno hace referencia a una configuración distinta de la crítica.

sociedad.”<sup>168</sup> También hay que tener en cuenta que la “dislocación” tiene valor “(...) en tanto que describe con exactitud el carácter febril de una conciencia histórica cuyos síntomas encontramos en todas partes: el consumo que hace de la historia un público alienado a través de imágenes ofrecidas por los medios (...)”<sup>169</sup>.

El papel que juega el Superflat dentro de la sociedad japonesa varía del que desempeña dentro de las sociedades occidentalizadas; en la primera, el Superflat se inserta desde las cuestiones plásticas y cita, no únicamente su entorno inmediato como el *j-pop*, el *otaku*, el *manga* y el *anime*, sino que cita también el periodo artístico e histórico más reconocido el *Ukiyo-e*; en la segunda, en su inserción en el gran discurso del arte, el Superflat parece estar integrado como una corriente de arte “pop” equiparable al movimiento iniciado por Andy Warhol e incluso con características parecidas como la creación de una compañía que trabajo bajo los ideales de cada artista.

Por las dicotomías producidas de los diferentes medios de inserción, es que se debe de tomar en cuenta en contexto sociopolítico en el que surgen las propuestas estéticas, porque lo que puede ser transgresor en un ambiente, no lo es en otro; es decir, la “(...) reconsideración de lo político no significa por tanto desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y efectos materiales: problematizar la creencia en la verdad de un cartel de pro testa, del realismo del documental fotográfico o de la colectividad en un mural callejero.”<sup>170</sup> El arte político tiene sus funciones dependiendo del contexto en el que se encuentre, convive con el arte con política, se debe como dice Hal Foster, cuestionar los usos específicos de las representaciones.

---

<sup>168</sup> Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo.” Publicado en *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p.1.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p.1

<sup>170</sup> *Ibidem*, p.4.

Foster aclara que la problemática hoy en día es que no puede haber representaciones “puras” al menos en el mundo occidental, en el cual la historia, la sociología y las ciencias políticas están construidas textualmente, entonces propone que debe de haber una distinción entre arte político y arte con política “ (...) un "arte político" que, enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y "un arte con política" que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente. Indudablemente el acceso a este concepto es difícil y provisional, pero eso mismo puede ser la prueba de su especificidad y la medida de su valor.”<sup>171</sup>

No obstante el *Superflat* además de surgir en una sociedad oriental en donde también se ha construido la sociología, la historia y la política de manera textual, sobre todo después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial y que resulta evidente a partir de 1980 con el proyecto Cool Japan.

Si bien Murakami plantea su obra como una crítica al consumismo extremo que experimenta la sociedad japonesa después del boom económico de los 80´s y que continúa presente; aunque su obra cite de manera directa las fuentes del consumo de la sociedad japonesa como el anime, el manga, el j- pop también cita los medios de producción en serie del periodo Edo, al igual que la sensibilidad de este al surgir como un arte para las masas; lo mismo hace el Superflat y no únicamente a partir de la litografía como medio artístico, sino en incluir sus obras en medios de distribución masiva y destinados únicamente al consumo por ejemplo la colaboración con Vodka Absolut por parte de Chiho Aoshima, también con revistas de moda, compañías de maquillaje como Maybelline, artistas de música, se han relacionado con los artistas del Superflat para llevar a cabo proyectos en conjunto. Estas colaboraciones dejan ver

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.12.

el cambio entre las relaciones económicas, artísticas y sociopolíticas que se experimentan tanto en Japón como en los países occidentales.

A diferencia de Guy Debord, Lipovetsky tiene una postura más positiva hacia una sociedad inmersa en el espectáculo o como él la llama, en el hiper- espectáculo y lo conduce a través del hilo del capitalismo y de un capitalismo trans- estético que afecta a la cultura, a los espectáculos y al ocio, conformando un nuevo modo de aparecer dentro de la sociedad, estas son las “industrias culturales”, que son aquellas que “(...) se sitúan en el cruce de las artes, la cultura, la tecnología y el negocio.”<sup>172</sup>

Lo que sucede en la actualidad de acuerdo con Lipovetsky es un desdibujamiento de fronteras que anteriormente estaban bien delimitadas, y que hoy en día se trastocan unas con otras, de manera que lo artístico y lo estético, no sólo se encuentra en las obras de arte sino que van más allá y comienzan a permear otras actividades u otras líneas de producción que antes no estaban ligadas con el arte o la cultura; “[l]a economía está cada vez más en la cultura y ésta en la economía: a la economización creciente de la cultura responde la culturización de la mercancía (...)”<sup>173</sup>, se crea una sociedad de la hiper- cultura, de la seducción, del espectáculo y de la diversión de masas.

---

<sup>172</sup>Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*, ed. Anagrama, Argentina, 2015, p. 219.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 219.



Chiho Aoshima, campaña Absolut "Art of Sharing" 2010

El capitalismo de consumo, en el que está inmerso el hiper- capitalismo y el capitalismo trans- estético, invierte en el arte en cualquier lugar, se dan mezclas continuas sin cesar y esto en lugar de traer a una sociedad enajenada o sombría como lo propone Guy Debord; conlleva a una sociedad que puede encontrar arte y estética en cualquier objeto, que se vuelve activo dentro del campo de acción que le proporciona este nuevo modo de sociedad, ya no es necesario acercarse al territorio de la “alta cultura” sino que la hiper- cultura que es capaz de explotar los recursos del espectáculo y el entretenimiento.

*El capitalismo artístico es ese sistema que ha conseguido crear un régimen de arte inédito, un imperio estético que crece cada día que pasa: el del*

*espectáculo y el entretenimiento que se presentan como arte de masas y se vuelve vehículo de un consumo transestético de distracción.*<sup>174</sup>

El análisis de Lipovetsky pone a la sociedad de consumo e hiper- cultura en una nueva dimensión de pluralidad, en la cual el protagonismo está dado por el dominio de la oferta comercial, la cultura y la estética; al igual que con la “sociedad del espectáculo” de Guy Debord, es la lógica del mismo la que sigue gobernando a la sociedad del hiper- espectáculo, únicamente que las palabras que propone Lipovetsky para analizarla, no son las mismas de Guy Debord (alienación, pasividad, enajenación), sino que el capitalismo trans- estético “(...) ha hecho nacer la sociedad del hiperespectáculo, que es al mismo tiempo la del entretenimiento sin fronteras.”<sup>175</sup>

La sociedad del hiperespectáculo se puede entender en 8 puntos según Lipovetsky:

- 1) Nacimiento y triunfo de la televisión.
- 2) Consumo masivamente estandarizado y consumo a la carta.
- 3) Orden de transversalidad.
- 4) El público como actor, el individuo se piensa en términos de imagen.
- 5) Generación de manera permanente de experiencias vividas a través de la compra y consumo de imágenes.
- 6) Hay hiperespectáculo porque hay capitalismo artístico.
- 7) Estelarización general.
- 8) Sueños y placer inmediatos.

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p.220.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 221.

La sociedad del hiper-espectáculo “(...) confirma la unión de lo económico la diversión y la seducción: trata todos los temas como entretenimientos, lo transforma todo, la cultura, la información, la política, en espectáculo de *show-business*, pensando en placeres y emociones que se renuevan sin cesar.”<sup>176</sup>

En este capítulo se estudiaron a tres artistas japonesas que realizan su trabajo artístico bajo la sensibilidad del superflat; Yoko Furusho, Chiho Aoshima y Aya Takano, las dos últimas forman parte de Kaikai Kiki Company. Como se analiza en el Capítulo 2; este colectivo, además de impulsar a los artistas que lo conforma, tiene un gran interés por desempeñar una función como empresa de mercadotecnia, es decir, hay un interés por promocionar las creaciones de sus artistas como mercancía económica, a la par de ser producto de consumo visual.

Se analizó la manera en la cual la sensibilidad del *super flatness* está presente desde el Ukiyo-e hasta el movimiento del Superflat; además de estar presente en el Japonismo, por lo que podemos concluir que dicha sensibilidad no se ha quedado dentro de territorio nipón, sino que se ha desterritorializado hacia occidente.

Se debe tomar en cuenta que el papel que tiene el movimiento del Superflat dentro de la sociedad japonesa varía del que desempeña dentro de las sociedades occidentalizadas; en la primera, el Superflat se inserta a partir de las expresiones plásticas y cita su cultura “pop”; la segunda se trata de su inserción en el discurso de la historia del arte occidental.

El cambio de praxis que se origina en Japón desde 1980, con los cambios económicos y el “Edo boom” en la década de 1990, posibilita las colaboraciones de los artistas del Superflat con casas de moda y empresas como Maybelline y Absolut Vodka; la función estética y la función mercantil, y derivan en documento histórico de las relaciones que

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 225.

mantiene el humano con la sociedad; en este caso, de una sociedad del hiper-espectáculo.



*Iyoko Furusho, Holiday Sale Disaster. s/*

## Conclusiones.

A lo largo de esta investigación se ha podido estudiar y definir las relaciones estilísticas y estéticas que el Superflat guarda con el Ukiyo-e, que tiene base en el modo de representación, es decir, en el uso de líneas rectas horizontales y verticales que acentúan la bidimensionalidad del plano, que es una constante en el arte japonés. Ciertamente hay una sensibilidad continua en la cultura visual japonesa que se refleja en el “*superflatness*” de las obras del Ukiyo-e y en la producción artística enmarcada en el *Superflat* y en el *Micropop*.

El periodo Edo en la década de 1990 se vuelve en un discurso que permite a las instituciones japonesas separarse del modernismo occidental y proponer una modernidad propia que define la sensibilidad *super flatness* de la cultura visual nipona, que está presente de manera constante en las artes plásticas desde el s. XVI hasta la actualidad.

Las condiciones económicas que comienzan en 1960 y que permanecen en crecimiento hasta 1980 originando el “boom” económico, resultan en primera instancia; en un cambio de rumbo en lo que respecta a la búsqueda de una identidad moderna; en vez de enfocarse en el programa moderno occidental, con el cuál tenían contacto debido a ocupación que sufrieron después de la Segunda Guerra Mundial; voltean hacia su premodernidad, es decir, al periodo Edo (Capítulo 1), para ir conformando una modernidad propia separada del programa occidental. A esta etapa moderna se le denomina “Edo boom” (Capítulo 2) precisamente por el interés que se tiene sobre los objetos dicho periodo.

El Ukiyo-e se desarrolla dentro del periodo Edo y a partir de aquí se va conformando las características formales que definirán a la sensibilidad *super flatness*, es decir, con

las producciones de este estilo artístico se define la planitud y bidimensionalidad de las obras que posteriormente se presentaran en el Japonismo y en el Superflat. También fue posible precisar una relación económica entre los dos movimientos artísticos nipones, el Ukiyo-e y el Superflat; ambos movimientos surgen en periodos de prosperidad económica en Japón, lo que permite que dichos movimientos representen las relaciones que el humano establece con su entorno.

Hay condiciones, además de la prosperidad económica, que se conjugan para que un movimiento como el Superflat surja; de acuerdo con Adrian Favell (Capítulo 2) el éxito del Superflat y su constante migración hacia el exterior de Japón es gracias a tres dispositivos: sincronización, selectividad y gusto, los cuales se refieren al éxito del programa gubernamental Cool Japan para difundir en occidente la cultura japonesa, desde los avances tecnológicos hasta la cultura visual.

Existe una desterritorialización de la cultura visual japonesa o como lo denominan Morris y Nouer, es decir, una “desnacionalización”, que permite que las formas visuales puedan ser domesticadas en cualquier mercado local. Este proceso se identifica con más precisión en la década del 2000 cuando surge el “*soft power*” y los productos pertenecientes a este periodo como el *manga*, *anime*, *j-pop* y la propuesta artística del Superflat son reconocidos fuera del territorio japonés.

Como se estudió en el Capítulo 3, situar el movimiento del Superflat en un periodo artístico moderno, postmoderno o contemporáneo, ha sido un trabajo arduo porque la propuesta presenta características contradictorias. De acuerdo con Arthur Danto la existencia de un manifiesto corresponde más a la primera etapa de las vanguardias artísticas, a los “ismos”, que representan un nuevo modo de conciencia para hacer arte y que necesitan de un manifiesto que explique la propuesta estética, Murakami tiene esta necesidad proveniente de los “ismos” y lo realiza junto con *La teoría del Superflat en el arte japonés*.

A la par, hay características que están inscritas dentro de una cognición contemporánea dado que no niega las influencias estéticas del pasado, se apropia de ellas y las utiliza. La condición postmoderna también se encuentra presente porque en Superflat crea un estilo artístico tan definido que el espectador es capaz de reconocer los objetos que pertenecen a ésta corriente, es un punto de ruptura entre el entendimiento moderno y el contemporáneo. Consecuentemente, se ha llegado a la conclusión que el movimiento artístico del Superflat se encuentra situado en el postmodernismo pues es un estilo en el cual confluyen características de lo moderno y lo contemporáneo.

El Superflat se encuentra instalado en la postmodernidad nipona; Japón parece incapaz de sobreponerse a las consecuencias derivadas de la Segunda Guerra Mundial y la posterior ocupación de Estados Unidos Americanos, lo que provoca, una infantilización de la sociedad japonesa, y que se refleja en la cultura visual del Superflat y del Micropop. Entonces, la postmodernidad japonesa se puede entender como el modo nipón de cuestionar el “universalismo eurocéntrico”, del cual es partícipe EUA; que deriva en un nuevo modo de comprender su historia, resultando en la sensibilidad permanente del *super flatness* y el origen de nuevas expresiones artísticas que se articulan con la propia historia del Japón y que cruza las fronteras hacia occidente.

Se aclaró como el superflat como sensibilidad se mantiene constante durante la historia del arte japonés, desde el Ukiyo-e hasta el Superflat, además ha migrado a occidente desde el s. XIX con el Japonismo y posteriormente a través de las mercancías y las obras y las colaboraciones que los artistas llevan a cabo con diferentes empresas.

Los límites que demarcan las esferas del arte y de la mercancía se desdibujan continuamente en la sociedad actual sin la necesidad de una banalización del arte, sin

embargo si representa un cambio en las relaciones humanas que conciernen a las diferentes esferas en donde se puede expresar lo estético. En la sociedad del espectáculo se constituye una valorización del valor de cambio sobre el valor de uso, no obstante, la estetización del mundo ha requerido de otros campos más allá del arte para mostrar las relaciones entre el humano y el objeto.

La colaboración entre la casa Louis Vuitton y el artista japonés Takashi Murakami; Chiho Aoshima y Absolut Vodka; Yoko Furusho y Maybelline (Capítulo 3), dejar ver la relación de la esfera arte con la producción y el consumo mercantil y el cambio de praxis entre la sociedad- arte y sociedad- consumo, que resulta en productos que son incluyentes a los valores de cambio y de uso, representan a una sociedad en la cual el entretenimiento, el arte y la mercancía están interrelacionados de manera dinámica y constante, es la nueva praxis que lleva a cabo la sociedad y el artista.

Los artistas del Superflat y del Micropop crean productos que son consumidos de manera mercantil y por medio del consumo visual de imágenes, esto es posible debido a una sociedad del hiper- espectáculo y en capitalismo trans- estético, es una sociedad activa, positiva a la seducción del espectáculo y de la diversión que es ávida a encontrarse con cualidades estéticas en todas partes, estas condiciones son las que se experimentan en la actualidad y el Superflat utiliza para crear una propuesta estética.

La propuesta de Murakami que comienza como un proyecto que pretendía una crítica al consumismo y posteriormente se ve absorbida por el mismo sistema consumo que se proponía criticar, de manera que su intención se queda únicamente en el texto del Manifiesto y no alcanza la praxis. Por lo tanto existe la posibilidad de pensar al Superflat como un arte político, que realiza una crítica a los sistemas de consumismo en los que se encuentra inmersa la sociedad japonesa, que tiene su valor en tanto su contexto, pero que ya no se percibe transgresor, al contrario, es sumamente aceptado y común apreciar la estética del Superflat en la vida cotidiana de Japón.

## Bibliografía

Breuer, Karin, *Japanesque, the japanese print in the era of Impressionism*, ed. Prestel, San Francisco, EUA, 2011.

Brinkley, Captain F., *Japan Its History Arts and Literature*, vol. III, ed. J. B Millet Company, Londres, Inglaterra, 1902.

Danto, Arthur, *Andy Warhol*, ed. Paidós, España, 2011.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, ed. Paidós, España, 2014.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, ed. Naufragio, Chile, 1995.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, ed. Pre-textos, Valencia, 2004.

Fabelo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, ed. Nueva Cultura, Perú, 2007.

Gombrich, E.H, *La historia del Arte*, ed. Phaidon, China, 2007.

Guth, Christine, *El arte en el Japón Edo*, ed. Akal, Madrid, 2009.

Favell, Adrian, *Before and after Superflat, a short history of japanese contemporary art 1990-2011*, ed. Blue Kingfisher, China, 2011

Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, ed. Sage, Los Angeles, 2007

Foster, Hal, “*Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo.*” Publicado en Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003,

Harris, Frederick, *Ukiyo- e the art of the Japanese print*, ed. Tuttle, Singapur, 2010.

- Irvine, Gregory, *Japonisme and the rise of the modern art movement, the arts of the Meiji period*, ed. Thames & Hudson, Nueva York, 2013.
- Kwon, Grace, *State formation, property relations, and the development of the Tokugawa economy (1600-1868)*, ed. Routledge, Nueva York, 2002.
- Lillehoj, Elizabeth, *Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting: 1600 – 1700*, ed. University of Hawaii Press, Honolulu, 2004.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo, vivir en la época del capitalismo artístico*, ed. Anagrama, Argentina, 2015.
- Midori Matsui, *The age of Micropop: The new generation of japanese artists*, Ed. Parco Co Ltd , Tokio, Japón, 2007.
- Mukarovsky, Jan, *Función, norma y valor estético como hechos sociales*” en *Escritos de estética y semiótica del arte*, ed. Gustavo Gil, Barcelona, 1975.
- Murakami, Takashi, “Ego mix”, ed. Skira Rizzoli Publications, Inc. 2012.
- Murakami, Takashi, *Superflat*, ed. Madra, Japón, 2000.
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, ed. Tusquets, España, 2008
- Pelegrín, Ángeles y Tanehashi, *Economía de Japón*, ed. UOC, Barcelona, 2011.
- Presot, Giovanni, *Murajami Takashi e le culture del Superflat*, Tesis de Maestría en Lengua y Cultura de Asia Oriental, 2013.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético” en, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1975.
- Steinberg, Marc, *Emerging from flatness: Murakami Takashi and Superflat aesthetics*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes por la Universidad McGill, Montreal, Canadá, 2002.

Sugimoto, Yoshio, *Modern japanese culture*, ed. The Cambridge Companion, China, 2011.

Trujillo Dennis, Ana, *Superflat o el carácter híbrido de la cultura japonesa según Takashi Murakami*, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia Departamento de Historia del Arte, en, *Anales de Historia del Arte* 2013, Vol. 2, Núm. Especial. 67-77.

Wakeling, Emily Jane, "*Girls are dancin'*": *shōjo culture and feminism in contemporary Japanese art*, en <http://pdf.jpfsydney.org/newvoices/5/chapter6.pdf>. 2016

Walther, Ingo, *Vincent Van Gogh 1853-1890*, ed. Taschen, Alemania, 2000.

Weisberg, Gabriel P, Edwin Becker y Possémé, *Los orígenes de L'art Nouveau, el imperio Bing*, ed. Lunwerg, Barcelona, España, 2004.

## Web.

Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* en [http://monoskop.org/images/3/39/Ortega\\_y\\_Gasset\\_Jose\\_1925\\_1947\\_La\\_deshumanizacion\\_del\\_arte.pdf](http://monoskop.org/images/3/39/Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947_La_deshumanizacion_del_arte.pdf).

<https://aboutartnouveau.wordpress.com/2013/11/11/siegfried-bing>. 2015.

<http://www.artfinding.com/89075/Biography/Murakami-Takashi>, 2015.

<http://www.cincinnatiartmuseum.org>. 2015.

[www.blouinartinfo.com/news/story/265986/takashi-murakami](http://www.blouinartinfo.com/news/story/265986/takashi-murakami). 2016.

<http://digicoll.library.wisc.edu>. 2015.

<http://es.louisvuitton.com/esp-es/arte/amigos-de-la-maison#FRIENDS-OF-THE-HOUSE/takashi-murakami>, 2015.

[http://www.geisai.net/g20\\_en/](http://www.geisai.net/g20_en/). 2016.

<http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/murakami/>. 2015.

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/598326/Tokugawa-period>, 2015.

<http://www.jstor.org>.

<http://www.japanculture-nyc.com/2013/01/04/rimpa-legend-paints-silver-wind-through-japan-society>. 2015.

<http://www.japantimes.co.jp>. 2015.

<http://english.kaikaikiki.co.jp/whatskaikaikiki/>. 2016.

<http://www.metmuseum.org>. 2015.

<http://www.moca.org/murakami/#>, 2015.

<http://new.artsmia.org>. 2015.

<https://www.perrotin.com>. 2016

<http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/chiho>. 2016.

<https://www.tatcha.com/blog/interview-with-yoko-furusho-contemporary-illustrator>. 2016.

<http://www.tate.org.uk>, 2015.

<http://www.toulouse-lautrec-foundation.org>. 2015.

<http://ukiyo-e.org>. 2015.

<http://www.ukiyoe-gallery.com>. 2015.

<http://www.vam.ac.uk>. 2015.

<http://yokofurusho.com>. 2016.