



UNIVERSITAT DE BARCELONA



FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
MASTER D'ESTUDIS AVANÇATS EN HISTÒRIA DE L'ART
CURSO 2013-2014

**La pintura japonesa contemporánea *Neo-Nihonga*
como objeto vehicular de una identidad propia.**

Abigail Tarrasó Ballesteros

Trabajo de fin de máster

Tutora: Dra. Laia Manonelles

Septiembre 2014

Resumen/Abstract

La presente investigación analiza el *Neo-Nihonga* –estilo de pintura contemporánea japonesa- a través de las manifestaciones artísticas de su propio creador, Tenmyouya Hisashi. El objetivo es determinar cuál es la implicación de discursos como el *auto-orientalismo* o el *auto-japonismo* en el propio estilo con la finalidad de definir una identidad propiamente japonesa con el propósito de alanzar el éxito fuera de las fronteras japonesas. Para ello, se estudia la trayectoria artística de Tenmyouya, los modelos que toma como referencia para sus creaciones, así como el contexto en el que este estilo, el *Neo-Nihonga*, se desarrolla. Mediante los conceptos y teorías analizados en el marco teórico (*auto-orientalismo*, *glocalización*, *globalización*, cultura japonesa, *japonismo*, identidad japonesa (*Nihonjinron*)...) se pretende aportar luz a las hipótesis que vinculan a este estilo con discursos vinculados al gusto por “lo japonés” y que, a priori, parecen tener pretensiones mercantilistas.

Palabras clave: *auto-orientalismo*, *auto-japonismo*, *glocalización*, *globalización*, cultura japonesa, *japonismo*, identidad japonesa.

The present research analyses *Neo-Nihonga* – a contemporary Japanese painting style- through the artworks of his creator, Tenmyouya Hisashi, in order to determine the degree of involvement of discourses like the *self-orientalism* or *self-japonisme* in the style itself with the purpose of defining a truly Japanese identity whose aspiration is to be successful outside the Japanese borders. To do this, Tenmyouya’s artistic career has been analyzed, as well as the models that the artist takes as a reference to create his artworks, and the context where *Neo-Nihonga* develops. Through the concepts and theories discussed at the theory framework (*self-orientalism*, *glocalization*, *globalization*, Japanese culture, *japonisme*, Japanese identity (*Nihonjinron*)...) this research is expected to shed light on the hypothesis linking these painting style with the taste for “the japanesness” discourses, which, a priori, seem to have commercial aspirations.

Keywords: *self-orientalism*, *self-japonisme*, *glocalization*, *globalization*, Japanese culture, *japonisme*, Japanese identity.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Justificación	2
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
2.1. Tenmyouya Hisashi: <i>Neo-Nihonga</i> y la identidad japonesa	8
2.1.1. <i>Neo-Nihonga</i>	9
2.1.2. Modelos	20
2.1.2.1. La pintura de estilo <i>Yamato-e</i> (794-1185)	21
2.1.2.2. La pintura de la Escuela Kanô	23
2.1.2.2.1. Kawanabe Kyôsei (1831-1889)	25
2.1.2.3. El <i>Ukiyo-e</i> y la pintura de la Era Edo (1603-1868)	27
2.1.2.3.1. <i>Samuraización</i>	29
2.1.2.4. Cultura popular: tatuajes, grafiti, cine, manga y anime	31
2.2. <i>Neo-Nihonga</i> : Contextos artístico y social	33
2.2.1. La identidad japonesa mediante opuestos pictóricos: <i>Nihonga vs Yôga</i>	34
2.2.2. Origen y desarrollo de los estilos <i>Nihonga</i> y <i>Yôga</i>	39
2.2.2.1. <i>Nihonga</i>	39
2.2.2.2. <i>Yôga</i>	46
2.2.3. El arte contemporáneo en Japón, “Gendai Bijutsu”: Reformulación de los discursos sobre la identidad japonesa	48
3. MARCO TEÓRICO	53
3.1. Modelos teóricos de <i>auto-orientalismo</i>	55
3.1.1. El análisis de los <i>auto-orientalismos</i> según Sean Golden	55
3.1.2. El <i>auto-orientalismo</i> en Japón: Koichi Iwabuchi	59
3.1.3. El <i>auto-orientalismo</i> en el arte japonés: Jennifer Weisenfeld	61
3.2. <i>Glocalización</i> y Globalización	63
3.2.1. La <i>glocalización</i> según Roland Robertson	63

3.3. Construcción y análisis del concepto de “cultura japonesa”	66
3.3.1. La construcción de una identidad japonesa	70
3.3.1.1. <i>Japonismo</i>	70
3.3.1.2. <i>Nihonjinron</i> : teorías de la unicidad nacional japonesa	76
3.4. Entrevistas	78
3.4.1. Los participantes	78
3.4.2. Guion de las entrevistas	79
3.4.2.1. Preguntas	80
3.4.2.2. Análisis comparativo de las referencias	83
4. OBJETIVOS	90
5. METODOLOGÍA	91
5.1. Recogida y análisis de fuentes bibliográficas	91
5.2. La construcción de referencias locales	91
6. CONCLUSIONES	94
7. BIBLIOGRAFÍA	100
8. ANEXOS	109
8.1. Anexo 1: Referencia 1# Entrevista Eiji	110
8.2. Anexo 2: Referencia 2# Entrevista Setsu	112
8.3. Anexo 3: Referencia 3# Entrevista Miyao	114
8.4. Anexo 4: Imágenes	116

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación analiza el estilo de pintura japonesa contemporánea *Neo-Nihonga*, creado en 2001 por el artista Tenmyouya Hisashi. En un primer apartado, en el estado de la cuestión, se analiza tanto la trayectoria del propio creador del estilo, Tenmyouya Hisashi, como las características conceptuales que definen el *Neo-Nihonga*. Dentro de este mismo apartado se analizan también las características formales generales del estilo, en base a una revisión de los modelos que han podido influenciar al artista en sus creaciones contemporáneas. Después se procede a analizar el contexto artístico y social del que ha emergido el *Neo-Nihonga*. Para realizar este análisis, se considera indispensable realizar también un breve análisis del género *Nihonga*, por ser éste el estilo del que Tenmyouya hace una renovación (tal como se desprende de la propia etimología del término *Neo-Nihonga*), y el *Yôga*, sin el cual no se podría comprender el *Nihonga* ni su desarrollo. El último apartado del estado de la cuestión se centra en una revisión de la situación del arte contemporáneo japonés para averiguar en qué contexto se ha constituido y se desarrolla actualmente el *Neo-Nihonga*.

En el marco teórico de la investigación se analizan aquellos conceptos que manejan las hipótesis de este trabajo y que son, por lo tanto, aquellos sobre los que se sustentan las bases de esta investigación. Por un lado, se analiza el concepto de *auto-orientalismo*, desde las teorías propuestas por Sean Golden, Koichi Iwabuchi y Jennifer Weisenfeld. A continuación, se examinan los conceptos de globalización y *glocalización*, en especial este último, ya que tal y como se desarrollará más adelante, se trata de un concepto de origen japonés. Estos dos conceptos se analizan tomando como perspectiva principal las teorías de Roland Robertson sobre los mismos.

También en el marco teórico se valora la construcción y el análisis del concepto “cultura japonesa”, desde sus inicios hasta la época moderna, para poder comprender y analizar cuáles son los signos de identidad de la “cultura japonesa” -si existe como tal- y así poder entender con mayor fiabilidad las propuestas del *Neo-Nihonga* y su relación con los conceptos anteriormente mencionados. Teniendo en cuenta que la “cultura japonesa” se entiende como un ente que describe una identidad propiamente japonesa, es necesario incorporar a la investigación el análisis del *japonismo*, ya que se considera que éste ha podido tener una influencia significativa en un proceso de auto-asimilación de lo que es la identidad japonesa. Por último, se examinan brevemente las teorías del *Nihonjinron*

(teorías de “lo japonés”), las cuales también han jugado un papel importante en la configuración de lo que se entiende desde la perspectiva local por identidad japonesa.

Para acabar de completar el análisis se ha procedido a realizar un ejercicio basado en entrevistas que da acceso la voz local de nativos japoneses –una voz que destaca por su ausencia en la bibliografía consultada y, por tanto, aporta un punto de vista novedoso al estudio de este fenómeno- a los cuales se les plantea que valoren el *Neo-Nihonga* para saber que percepción tienen y qué opina el público general sobre este estilo.

La hipótesis principal de la investigación plantea que el *Neo-Nihonga* reconstruye la historia del arte japonés mediante la exaltación de una identidad nacional japonesa basada en un proceso de *auto-japonismo*. Por ello, el objetivo de la investigación es analizar los conceptos relacionados con la identidad japonesa, así como su relación con los discursos nacionalistas y los procesos de auto-representación -a través de fenómenos como el *japonismo* o el orientalismo- para determinar hasta qué punto éstos se reflejan en el *Neo-Nihonga*, intencionadamente o no. Para poder llevar a cabo todo ello, también se considera un objetivo prioritario analizar el estilo desde sus características formales y conceptuales para poder tener una definición operacional del objeto de estudio que permita delimitar claramente a qué nos referimos en esta investigación cuando aparece el término *Neo-Nihonga*. Por último, un tercer objetivo complementario es el de obtener datos de carácter local extraídos de las entrevistas realizadas a nativos japoneses para poder contrastar sus opiniones con el resto de los análisis de la investigación y así poder triangular las conclusiones con un nuevo punto de vista, hasta la fecha poco explorado.

La metodología de la investigación se ha diseñado en torno a dos tipos de obtención de datos diferentes: la búsqueda bibliográfica y el análisis comparativo de las fuentes por un lado y, por otro, la obtención de datos etnográficos que recogen la interpretación local del fenómeno mediante el ejercicio de las entrevistas.

1.1. Justificación

El objeto de estudio de la presente investigación, es el estilo de pintura japonesa contemporánea denominado *Neo-Nihonga*, por el artista Tenmyouya Hisashi, quien acuñó el término en el año 2001. El *Neo-Nihonga* es un estilo pictórico que se caracteriza por mezclar técnicas, temáticas y simbologías tradicionales japonesas con los de la esfera contemporánea, así como materiales -como la acuarela, el óleo o los acrílicos- que distan

de la tradición japonesa, basada en el uso de pigmentos minerales, colas animales o tinta. Debido a sus características formales y conceptuales, el *Neo-Nihonga*, ha representado un empeño por reconstruir la historia del arte japonés en base a las manifestaciones artísticas del Japón pre-moderno que finalizó en la Era Edo (1600-1868), es decir, justo antes de que Japón se viera obligado a abrir definitivamente sus fronteras¹ y asimilara el modelo foráneo de “modernización” en la Era Meiji (1868-1912).

Aunque aparentemente la naturaleza del *Neo-Nihonga* no reniega del todo de la influencia foránea, sí parece existir un propósito más o menos consciente de reivindicar y recuperar una identidad y tradición japonesas concretas que ponen de manifiesto una clara insatisfacción respecto al decurso y el desarrollo del arte japonés – y más concretamente de la pintura japonesa *Nihonga*- desde la modernidad hasta la contemporaneidad. Esto se manifiesta en el *Neo-Nihonga* mediante una estética que en ocasiones remite a los estereotipos del gusto por “lo japonés” por parte del público advenedizo, así como en el resurgimiento mediante una reformulación de los discursos y códigos propios del orientalismo o neo-orientalismo en lo que resulta ser, según plantea la hipótesis de este trabajo, una posible construcción de una identidad japonesa basada en lo que se podría denominar *auto-japonismo*, *auto-orientalismo* o *auto-exotismo*, y que podría tener relación con el deseo de responder a la demanda del mercado internacional.

La creciente presencia del arte asiático contemporáneo en el panorama internacional del arte implica la necesidad, o conveniencia, de que se realicen estudios fidedignos respecto a sus diferentes manifestaciones para poder comprenderlas, y así poder generar juicios adecuados que no caigan en los errores pasados del orientalismo y otros discursos que se limitaban a mostrar al “Otro” mediante la oposición y basándose en modas en las que prevalece el tópico de lo exótico y lo diferente sin crear un juicio claro, y que se corresponda con la realidad artística de procedencia.

La aparición del *Neo-Nihonga* en el panorama pictórico japonés e internacional revela -dadas sus características- la necesidad de reflexionar acerca de los procesos de asimilación de la modernidad, así como los efectos de la colonización –y los discursos respecto al “Otro” que se formularon y diseminaron entonces-, la reformulación de éstos

¹ Comodoro Perry (1794-1858) naturalista y oficial naval de Estados Unidos, irrumpió en las costas japonesas en 1853 y forzó -con su flota de barcos conocida como “los barcos negros”- la apertura de Japón poniendo fin al aislamiento internacional del país.

por parte de los colonizados y el proceso de globalización y *glocalización*² en países asiáticos, como Japón. Además, la relevancia del tema radica en la necesidad de realizar estudios concretos sobre este fenómeno específico del *Neo-Nihonga*, ya que, como queda patente en la bibliografía que sustenta la presente investigación, apenas existen fuentes al respecto.

Todo lo dicho subraya la importancia de analizar el *Neo-Nihonga* tanto desde la perspectiva japonesa como desde la foránea, y desde diversos ámbitos de estudio, y no sólo desde el artístico, con el objetivo de poder ampliar el campo de conocimiento respecto al panorama pictórico actual japonés y, además, para comprender el porqué de las tendencias artísticas que se han ido desarrollando en el continente asiático hasta nuestros días y que, cada vez más, hacen uso de la tradición para reformular su presente y pasado artístico en un escenario global que tiende a la homogeneidad. Por eso, esta investigación ha recurrido a bibliografía que procede de diferentes ámbitos científicos, como la sociología o la antropología. Además, esta investigación se ha diseñado para dar cuenta de otros factores – además de los estrictamente artísticos o formales - que son determinantes para la comprensión del fenómeno; particularmente, los sociológicos (a través de un breve ejercicio de etnografía cualitativa).

Para el campo de la pintura, la historia del arte y los estudios asiáticos, este estudio podría ser útil para añadir un nuevo punto de vista sobre la pintura contemporánea japonesa y concretamente sobre el *Neo-Nihonga*, prácticamente ausente en la bibliografía consultada, así como sobre el proceso de asimilación de influencias foráneas y procesos de modernidad en el territorio asiático y, más concretamente en el caso que nos ocupa, en Japón. El *Neo-Nihonga* se refiere, como su nombre indica, a nueva versión de lo que durante la Restauración Meiji se definió como *Nihonga*, que desde el inicio de su construcción a nivel terminológico y conceptual ha suscitado una serie de debates no resueltos que parecen seguir latentes en la naturaleza del *Neo-Nihonga*. En efecto, hay una extensa lista de bibliografía relativa a estudios realizados sobre el *Nihonga* y su contraparte, el *Yôga*, de los cuales se ha hecho también un análisis para poder contextualizar correctamente el *Neo-Nihonga*.

² El término *glocalización* hace referencia a la forma en a la que tendencias globales y fenómenos locales se combinan para dar lugar a nuevos fenómenos, de forma gestáltica. Se define operacionalmente en el apartado del marco teórico.

Una perspectiva especialmente poco explorada es la que incluye la perspectiva *emic*³ (Harris 2001: 571-579) en la construcción del conocimiento y/o la valoración artística de un estilo; algo de especial interés en un caso como el que aquí se estudia dada su conexión con corrientes de pensamiento e incluso directrices políticas, y que ha demostrado su validez y utilidad en otros campos de las ciencias sociales, como la antropología (Álvarez 2008). Debido a circunstancias personales derivadas de la carrera académica y profesional de la investigadora, se presentó la posibilidad de acceder a este tipo de conocimiento – debidamente encauzado según los criterios de calidad de la investigación cualitativa que un trabajo de estas características exige. Dada la ausencia de este tipo de datos en el debate en torno al *Neo-nihonga*, se consideró que el mero hecho de incluir este tipo de datos en una investigación sobre el tema ya dotaría a la presente investigación de un componente de innovación que ayudaría a justificar la elaboración de la misma. Además, cuanto menos, la recogida de la perspectiva *emic* siguiendo los criterios que se presentarán más adelante hace que este trabajo signifique una aportación de datos etnográficos que pueden permitir a otros investigadores interesados en el tema encontrar una nueva fuente de información a la que recurrir si así lo consideran necesario; ya sea para corroborar lo que aquí se afirme o para extraer sus propias conclusiones.

Efectivamente, se considera que la obtención y análisis de las interpretaciones del fenómeno del *Neo-Nihonga* desde el punto de vista micro-subjetivo (guiadas por el conocimiento local) permitirá añadir un nuevo punto de vista al debate academicista y proporcionar una fuente de datos de rigor etnográfico accesible para posteriores interpretaciones; lo que ya de por sí se consideraría un objetivo válido en sí mismo. En el mejor de los casos, además, una investigación de este tipo permitiría redefinir o matizar – o desechar incluso – estos términos u otras preconcepciones existentes sobre la pintura japonesa. Esto repercutirá en la realización de investigaciones futuras o en el análisis de la pintura japonesa, tanto a nivel teórico como aplicado; para orientar la práctica de alguno de estos estilos, algo en lo que tengo un gran interés personal.

³ El término “*emic*” hace referencia a una forma de analizar fenómenos sociales, contrapuesta a la perspectiva “*etic*”, que ha dominado frecuentemente las investigaciones sociológicas y antropológicas. La perspectiva *emic* intenta incluir de la forma más directa posible la interpretación local de las personas que participan en un fenómeno determinado, en lugar de confiar la construcción del conocimiento únicamente al científico que llega desde el exterior para estudiar un fenómeno objeto (*etic*). En resumidas cuentas, se trata de estudiar cualquier fenómeno social “*in terms of its own poetics – its metaphors, tropes, and other forms of representation*” (Atkinson y Hammersley, 1994: 258).

Teniendo en cuenta lo último comentado, se consideró de utilidad el diseño de una investigación que recogiese la interpretación que hacen del *Neo-Nihonga* y el arte japonés las personas que viven en los entornos sociales donde éstos se originaron y existen actualmente, ya que este es un punto de vista ausente en el debate académico a pesar de que los avances en investigación etnográfica revelan el gran valor del conocimiento local como aportación al conocimiento científico.

La realización, análisis y comparación de las entrevistas permitirá la obtención de material etnográfico de calidad susceptible de ser contrastado con lo aportado por el debate académico y crítico y la revisión del material historiográfico. Esto permitirá añadir un nuevo punto de vista a la escena que, quizás, permita reconsiderar algunos aspectos de este debate así como servir de referencia para la práctica de este estilo por quienes estén interesados en hacerlo. Se ha escogido además el análisis discursivo y “artesanal” -que prescinde de la transcripción automática propia de ciertos programas informáticos- para llevar a cabo una transcripción de las entrevistas manual y personalmente de forma que los matices discursivos – silencios, énfasis, reiteración, pausas, etc. – se recojan de la forma más fidedigna posible.

A continuación, atendiendo también a los criterios de calidad de Dörney (2007: 58), se presenta una breve descripción de las características de la investigadora que realizó este estudio y de las circunstancias bajo las cuales se ha llevado a término.

La presente investigadora cuenta con una formación previa en Bellas Artes. Gran parte de la licenciatura fue cursada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Sin embargo, gracias a una beca de convenio general, fue posible realizar una estancia de medio año para finalizar la carrera en la Universidad japonesa de Momoyama Gakuin Daigaku (Osaka), donde pudo ampliar los conocimientos sobre arte japonés. Además, durante ese período tuvo la oportunidad de recibir clases de pintura japonesa *Nihonga* de la mano de la profesora y artista, Suekane Kyoko, en el taller de pintura del museo *Kuboso Memorial Museum of Arts, Izumi* (Izumi, Osaka).

A raíz de estas experiencias, surgieron las preguntas sobre qué era el *Nihonga*, cuando, cómo y porqué se originó, en qué se diferenciaba de otros estilos, cuál era su situación y representaciones más destacadas en la actualidad, qué presencia tenía en el extranjero así como en el propio Japón, porqué debía aprender *Nihonga* representando primero motivos florales mientras que mis compañeras japonesas no lo hacían, etc.

De la dificultad de entender los principios prácticos y teóricos del *Nihonga* surgió una búsqueda bibliográfica que no resolvió las dudas originadas. El debate a nivel teórico, académico y crítico presentaban visiones históricas sobre el origen del *Nihonga* (contraponiéndolo) al *Yôga*, pero los debates que figuran en la bibliografía consultada no parecen dar cuenta de las características reales del estilo *Nihonga* en la actualidad ni de su nueva reformulación con la aparición del *Neo-Nihonga*. Por ende, mi interés en este tema se vio fuertemente reforzado no sólo en el ámbito de la práctica sino también en el teórico.

El hecho más relevante que ha conducido a la presente investigadora a realizar esta investigación ha sido precisamente la falta de estudios previos sobre este tema, y dicha carencia puede resultar hasta cierto punto sorprendente. El *Neo-nihonga* es un estilo artístico que ha alcanzado un peso considerable en el mundo del arte, al menos en el mercado, tal y como atestiguan las astronómicas cifras que han alcanzados las pujas de algunas de las obras más representativas de este estilo⁴; en especial las del propio Tenmyouya Hisahi, quien se ha tomado como referencia principal en la elaboración del estado de la cuestión de este trabajo en lo relativo al propio movimiento del *Neo-Nihonga*.

Por otra parte, dada la vinculación de los anteriores movimientos artísticos japoneses con corrientes culturales, sociales o incluso políticas (como el ensalzamiento del patriotismo promovido por los gobiernos japoneses en varias ocasiones a lo largo de la historia) se hace también llamativo el hecho de que no existan estudios que analicen este fenómeno y se planteen la posible vinculación del movimiento con las características de la sociedad japonesa contemporánea.

Fueron estas lagunas las que motivaron el diseño de una investigación sobre este tema y las que encauzaron también la investigación hacia un determinado marco metodológico con el objetivo de, dentro de las limitaciones esperables en un trabajo de investigación de final de máster, aportar nuevos datos al estudio de un fenómeno todavía relativamente poco estudiado (y, como se ha argumentado en este mismo punto, menos todavía en los términos en los que se plantea la siguiente investigación).

⁴ En 2008 se vendió en la casa de subastas Christie's, con sede en Hong Kong, la obra de Tenmyouya Hisashi titulada "*RX-78-2 Kabuki-mono*" (il.1); realizada en 2005, en acrílico y papel de oro sobre madera, con unas dimensiones de 200x200cm por 618,961 dólares. Consultado en: <<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/hisashi-tenmyouya-5078586-details.aspx>>.

No se ha obtenido ninguna beca específica para la financiación de este trabajo de investigación, aunque hubiera sido óptimo realizar parte de la investigación en el propio Japón para recopilar más datos, e incluso tener acceso a artistas como Tenmyouya Hisashi y ciertos colectivos de la sociedad japonesa para poder realizar entrevistas que aporten datos que puedan dar cuenta de la visión local del fenómeno del *Neo-Nihonga*. Lamentablemente, esto no ha sido posible dadas las circunstancias - tanto económicas como temporales que impone el formato del máster en la Universidad de Barcelona, ya que se ha decidido realizar el Máster en un solo año académico. Aun así, dado que se ha considerado importante obtener el punto de vista local sobre el tema que ocupa esta investigación, el *Neo-Nihonga*, se ha optado por realizar entrevistas a nativos – cuyas características serán expuestas en el apartado correspondiente, pero que en cualquier caso son nativos y han sido siempre residentes en Japón - mediante el programa de comunicación *Skype*. Esto permite realizar un pequeño estudio basado en la entrevista que permite recoger la voz de los propios japoneses como si estuviéramos allí, realizando así un trabajo etnográfico complementario al análisis morfológico e histórico del *Neo-Nihonga*.

Para la realización de esta investigación se ha contado con un período de tiempo que, como se apuntaba previamente, ha estado compuesto por 12 meses. La complejidad a la que se puede extender este estudio hubiera requerido de un período más extenso para poder tratar con más detalle cada uno de los puntos a debatir y poder realizar una investigación mucho más exhaustiva. Por ello, se ha optado por mantener la coherencia con el formato exigido del trabajo y se han diseñado unos objetivos de investigación acotados y realizables con los recursos disponibles y las condiciones actuales, dejando para investigaciones futuras una serie de cuestiones más profundas y generales, cuyo tratamiento requeriría la formulación de una tesis doctoral u otros programas de investigación más extensivos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Tenmyouya Hisashi: *Neo-Nihonga* y la identidad japonesa

Este apartado se divide en dos partes. En la primera parte se procede al estudio y análisis de la obra y la trayectoria artística de Tenmyouya Hisashi, el mayor exponente de la pintura *Neo-Nihonga*, autoproclamado creador del género y líder del mismo. Dada su prominente relación con este estilo pictórico, parece razonable que cualquier trabajo

que intente abordar este fenómeno incluya su punto de vista y su definición de lo que, según él, él mismo ha creado.

La segunda parte comprendida dentro de este estudio tiene que ver con la búsqueda y el análisis de los antecedentes y las influencias del artista (algunas de ellas abiertamente declaradas) puesto que se interpreta que esto es importante para la comprensión del estilo resultante; el *Neo-Nihonga*.

2.1.1. Neo-Nihonga

Tenmyouya Hisashi creó en 2001 un concepto artístico que denominó “*Neo-Nihonga*” para definir su propio y característico estilo de “pintura japonesa” contemporánea, el cual se erigió, según él, como la antítesis del estilo de pintura japonesa (*Nihonga*) moderna, es decir, la producción desarrollada a partir de la Restauración Meiji (1868-1912). Él considera que el *Nihonga* de la época moderna se opuso, a su vez, al *Yôga* quedándose atascado a través del uso de materiales tradicionales como los pigmentos naturales, la cola y la tinta, cayendo además en el autoritarismo: “*As for contemporary to modern Japanese paintings, I feel something different. It’s fallen into authoritarianism. I’ve no interest in it. A different world to me. I thought I should go back to earlier techniques*” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006⁵). Efectivamente, Tenmyouya concibe el *Neo-Nihonga* como una propuesta que reconsidera el concepto de “*Nihonga* moderno”, el cual se creó y fue artificialmente forzado durante la Era Meiji (1868-1912), presentando otra posibilidad para una historia contemporánea del arte japonés.

First, about Nihonga after the 1868 Revolution, we call paintings of traditional Japanese style “Nihonga” powdered mineral pigments are used for color. The “Neo-Nihonga” as I call it uses acrylic paint. So it’s not a Nihonga in that respect. Forget drawing materials I thought about the various older drawing schools, the techniques that were used. We should go back to them. That’s the Japanese painting so I call it “Neo-Nihonga” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Así, para el artista, el *Neo-Nihonga* es un nuevo estilo que usa nuevos materiales como la pintura acrílica, entre otros, un estilo que toma como referencia a algunas de las características propias de lo que él considera como el “verdadero arte japonés”, como el tipo de trazos japoneses tradicionales, sus símbolos y sus ornamentos. Su objetivo es recuperar la esencia tradicional japonesa y expresar el auténtico arte japonés contemporáneo. Por ello, en el estilo *Neo-Nihonga*, las pinturas japonesas clásicas y los

⁵ La referencia de estas declaraciones corresponden al documental que sobre el artista (Tenmyouya Hisashi) dirigió Ishizaki Go en 2006, la referencia completa está presente en la bibliografía de esta investigación.

estilos anteriores a la Era Meiji son tenidos en cuenta y modernizados. En resumen, el *Neo-Nihonga* recupera el espíritu de estos estilos clásicos como el *Ukiyo-e* entre otros y los desarrolla⁶.

En la cita que se recoge a continuación, Ishizaki Go, el director del documental dedicado en exclusiva a la figura de Tenmyouya (2006), destaca la sensibilidad del artista y su acierto a la hora de retratar lo que Japón *es* actualmente, pero sin abandonar el “núcleo duro” de la tradición japonesa, así como su habilidad para exportar con éxito esta esencia y lo sobresaliente de la producción cultural japonesa al extranjero.

What is so precious about him, is his impeccable balance between being at the hard core of Japanese tradition, and yet having a very good grasp of what is *NOW* in Japan. Japanese graphic design guru Yusaku Kamekura once said: “Things which are outstanding in Japan, should also manage to have the same impact overseas”. I certainly sense this *same impact* in Tenmyouya’s work (Ishizaki, cit. en Nishida 2006).

Desde otro punto de vista externo, Yamaguchi Yumi autora del libro *Warriors of Art-A Guide to Contemporary Japanese Artists* (2007), llega a una conclusión similar a la del propio artista, haciendo hincapié en el efecto subversivo que resulta de la utilización de imágenes estereotípicas del Japón antiguo en combinación con elementos modernos, como los tatuajes o los grafiti:

Hisashi Tenmyouya draws on the themes and style of traditional nihonga painting, but instead of the mineral pigment paints common to this genre, he works with acrylic paints, and incorporates street-culture elements such as graffiti and tattoos into his pieces. In this way, he could be said to be giving his own twist to the ancient Japanese literary tradition of honkadori, where an allusion from an earlier well-known poem is incorporated into a new poem. His work can also be seen as playfully subverting some of the stereotypical images of traditional Japan often held by foreigners (Yamaguchi 2007: 140).

Estas descripciones coinciden con los criterios de Gwyn Helverson, investigadora y profesora de arte japonés en diversas universidades en Japón, quien define el *Neo-Nihonga* como “*Artworks made using traditional Japanese materials and/or incorporating traditional imagery, but invigorated with modern themes from, for example, hip-hop and otaku (geek) culture*” (Helverson, 2009: 58). Por otro lado, Laura Clavería, investigadora del departamento de historia del arte de la Universidad de Zaragoza, especializada en arte japonés, lo define como una “*corriente que como su propio nombre indica apela a una recuperación de la pintura japonesa tradicional*

⁶ Consultado en la página web oficial del artista Tenmyouya Hisashi: <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/biography/biography.html>>.

(Nihonga) aunque fusionándola con estilos y técnicas contemporáneas y originariamente occidentales” (Clavería 2008: 412).

La naturaleza y características del *Neo-Nihonga* nacen de una trayectoria en la que, previamente, Tenmyouya Hisashi había ido desarrollando otros conceptos artísticos que parecían haberse ido sumando, hasta que finalmente confluyeron en un todo que configura lo que actualmente es el *Neo-Nihonga*. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el año 2000. Por entonces Tenmyouya había creado un nuevo concepto artístico para la difusión de sus obras al que denominó *Shijou-geijutsu* (“arte en revista”). Este concepto nació, por un lado, de la iniciativa del artista de devolver el *Ukiyo-e*⁷ a su medio natural de difusión y alcance mediante sus nuevas reinterpretaciones del mismo en una serie de ilustraciones titulada “*illustrated scroll of defiant satire -legendary warriors series*” (2000-2002). Para ello, se valió de la revista como plataforma que permite transmitir el arte de manera periódica -ya que son publicaciones mensuales- y además por un coste asumible para una gran mayoría del público, lo que implica una reformulación del concepto de “arte” que normalmente no se muestra accesible para todo el mundo; ni por su coste ni por el lugar donde este suele difundirse (museos, galerías, centros de arte, etc.). Estas obras fueron publicadas en revistas dedicadas al mundo de los tatuajes y la moda como “*BURST*”, “*GETON!*” y “*SENSE*”. Ello estuvo motivado por su otra intención de mostrarse crítico respecto al capitalismo así como cuestionar el concepto del *White Cube* instaurado en los espacios expositivos, criticando en definitiva a los propios museos como agentes de la autoridad (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

I thought to put Ukiyo-e in magazines would be substantial and true to the nature of Ukiyo-e itself. My true objective was anti-capitalism. I wanted to be ironic in showing artworks in museums. What I drew for “Burst” and “Get on” were no mere illustrations. I used them as mediums to convey my messages. I proposed this as being “art in magazine” or artwork on paper. A modern-day Ukiyo-e (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

En definitiva, este es un ejemplo que representa la intención del artista de la cual se hablaba anteriormente: recuperar conceptos ligados a la concepción japonesa del arte antes de que ésta se viera “corrompida” por las influencias externas que se instauraron durante la Restauración Meiji.

Tal y como recoge José Andrés Santiago (2010), Doctor en Bellas Artes por la universidad de Vigo, en la tradición japonesa la distinción entre arte elevado y arte menor

⁷ El *Ukiyo-e* se erige como uno de los modelos que Tenmyouya toma como referencia para muchas de sus obras. Ello será analizado posteriormente en el apartado correspondiente de “modelos”.

no estaba diferenciada, como resultaba en el caso foráneo. El *Ukiyo-e* es la representación de cómo pequeñas obras podían ser adquiridas tanto por un público noble como por uno más plebeyo.

En Japón, históricamente, nunca se han establecido diferencias entre el Gran Arte y las artes aplicadas. Todas ellas tienen la consideración de oficios —y a la vez de artes— entre la sociedad nipona [...] Esta ambigua unión entre alta cultura y cultura popular ya se ponía de manifiesto en las xilografías *ukiyo-e* del período Edo, dirigidas por igual a las clases populares y a los señores más pudientes, sin más diferencias que las impuestas por la economía de cada ciudadano (Santiago 2010: 525).

Para Tenmyouya, tal y como demostró con el *Shijou-geijutsu* (“arte en revista”) y con el estilo que acabó por definir conceptos como éste en uno solo - el *Neo-Nihonga* - es importante moverse entre los dos mundos: por un lado, el del arte elevado, y por otro, el del arte menor: una división que considera, en cualquier caso, improductiva. Esto representó una postura característica también en varios artistas de la época clásica japonesa, entre los cuales se encuentra Kawanabe Kyôsei (1831-1889), un referente principal para Tenmyouya⁸: “*The Kano School paintings were “high art” for the Shogunate and Ukiyo-e “low art” for the masses. Kyôsei was famous for doing both styles. That stimulated me very much. There’s no rank among artworks, paintings are just paintings*” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Se deduce por todo lo dicho que para el artista parece resultar esencial el alcance y la capacidad de difusión de sus trabajos ya que es mediante éstos como transmite sus mensajes y su particular visión del arte japonés. Por eso, entre sus objetivos principales podría estar el de poder llegar a una gran mayoría del público aun cuando éste no está vinculado al mundo del arte.

Those who like my paintings include street artists, art college students, working members of society, and the elderly... maybe not? Well, some I’ve got a good range of fans, mostly not real fans of fine arts, right? I guess this is partially due to my tactics. They simply start with thinking my paintings look cool. They don’t care about what I’m trying to convey. Just cool, then they learn more about me. No, not me, but fine arts. I find this exciting. Say, post-modern or conceptual arts, I’ll be real glad if they can use me as a gate... to learn about, say, Kano School, or any fine arts. Maybe that’s what I’m really after (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Como él expresa, su intención es, al menos parcialmente, didáctica, ya que su gran pretensión es recuperar lo que él considera el “verdadero arte japonés” a través de los códigos contemporáneos para así poder acercarse al gran público y que éste no sólo

⁸ En el apartado de “modelos” se analizará brevemente la figura del artista, ya que como el propio Tenmyouya Hisashi manifiesta a continuación, la obra y la figura del artista le estimularon e influenciaron, y encontró en el mismo un paralelismo con su propia obra y su manera de concebir el arte.

aprenda sobre la historia del arte japonés, sino que también llegue a reconocerlo y a valorarlo en su justa medida: *“We better go back to the essence, and revive the old motivation of Nihonga. I use modern art to explain Nihonga”* (Tenmyouya, en Ishizaki 2006). Y, según Yamaguchi, Tenmyouya ha tenido éxito en la empresa de llevar a cabo tal pretensión, alcanzando el reconocimiento tanto de críticos “serios” como de la audiencia más novel: *“Tenmyouya's work appeals to both serious art critics, and to a young "street" audience, and his fame is rapidly spreading”* (Yamaguchi 2007: 140).

También a este respecto, Ishizaki destaca las capacidades estratégicas del artista de llegar a amplios sectores del público general sin prescindir del reconocimiento de la crítica autorizada:

I was indeed shocked when I first saw his traditional, yet deeply street rooted paintings. He was already a star at that time, for his series of works was introduced in street magazines such as BURST, and GET ON. What amazed me most was the fact that he had a massive volume of fans amongst those trend-sensitive teenagers on the streets. For my other projects, I used to draw most of my inspirations from NY and overseas, but Hisashi Tenmyouya opened my eyes to the native Japanese street arts. (I grabbed his book kabukimono and things started from there...) (Ishizaki, cit. en Nishida 2006).

Consolidado su éxito en el ámbito nacional, Tenmyouya se dio a conocer en el panorama internacional a partir de su participación en la creación del póster *“Football”* (2004) (il.2) para la Copa del Mundo de fútbol organizada por la FIFA en 2006:

I created this work as a public poster for the 2006 FIFA World Cup. Nine artists from five continents produced these posters. As the one artist from Japan, I chose to use two samurai, a common overseas stereotype of Japan, and depicted them playing soccer in full battle armor⁹.

En estas declaraciones -que podemos encontrar a pie de imagen en su página web- podemos percibir la táctica del artista para captar la atención del público internacional mediante el uso premeditado de iconos altamente estereotípicos que sabe exitosos y ampliamente reconocibles más allá de las fronteras de su país. En estas otras declaraciones realizadas para el documental podemos ver con más detalle a lo que se refiere:

It all started when FIFA chose me. Maybe they saw my work in the New York Times. Since the team represents Japan, and Kurosawa's "Kagemusha" reminds foreigner of Japan, I thought the spirit of samurai would be easy to understand. Soccer, in a sense, is a battle, too. An armored samurai kicking a soccer ball will easily make foreigners think of Japan. I put irony in the poster too number 10 defending (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

⁹ Consultado en la página web oficial del artista Tenmyouya Hisashi: <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/index.html>>.

En efecto, de estas manifestaciones se desprende que Tenmyouya conoce muy bien cuál es el gusto por “lo japonés” fuera de los límites del país nipón: unos códigos que nos remiten al *japonismo*, el exotismo o los orientalismos..., y que él parece usar en un proceso de *auto-japonismo*, *auto-exotismo* o *auto-orientalismo* para reconstruir el discurso impuesto por el “Otro”, pero a su favor.

When I paint, I think of it not only as domestic art work, but also create it for overseas audiences. If you spent a certain amount of your life painting, why not show it to wider audience? For my next series, I am thinking to paint something very delicate yet bold. The title still needs to be finalized, but should be something like “MADE IN JAPAN”. Don’t you like it? (Tenmyouya, cit. en Nishida 2006).

En estas otras declaraciones, vemos como Tenmyouya sigue insistiendo en lo que parece una declaración de “*japonesidad*” usando el término de *Made in Japan* para nombrar su próxima exposición¹⁰. Según Clavería, éste es un término reconocible para todo aquel que está atento al panorama del arte contemporáneo internacional ya que define un tipo de creaciones artísticas que por sus características formales son fácilmente identificables con el Japón contemporáneo (Clavería 2013: 412). Tal y como ella misma argumenta, aquello que se ha comprendido tanto en Europa como en Estados Unidos por *Made in Japan* está estrechamente ligado al anime, al manga y a la estética *kawaii* (Clavería 2013: 412).

Ante esta situación, cabe plantearse la posibilidad de que Tenmyouya tenga la intención de reconstruir esta concepción del *Made in Japan*, que remite a cierta estética, para relacionarla con otra que él considera mucho más correcta con el concepto que él tiene de lo que es Japón y su arte. Por el contrario, es posible también plantearse la hipótesis de que, como ocurría con lo que se describía anteriormente, simplemente se vale de los mecanismos de los cuales es conocedor para atraer la atención del público internacional que como si de un cebo se tratará. Identifica, en este caso, el término *Made in Japan* con un estética y unas características de lo que internacionalmente se ha hecho conocer como “lo japonés” en el ámbito del arte contemporáneo y que, por consiguiente, satisface sus gustos y expectativas.

Muchos de los títulos dados a las muestras que acabamos de analizar vinculan el arte japonés (a través de palabras como Japón o japonés) con términos como «new», «neo» y «Tokio», es decir conceptos relacionados con lo nuevo y lo futurista una actitud no muy distante a lo que en otros ámbitos se ha definido como Tecno-orientalismo. Del mismo modo, también se

¹⁰ “MADE IN JAPAN” fue una exposición que se llevó a cabo en la Mizuma Art Gallery de Tokyo en 2006. La obra que se usó como reclamo para la propia exposición llevaba precisamente el mismo título “*Made in Japan*” (il.3) realizada en 2006, en acrílico sobre madera con unas dimensiones de 160cmx300cm.

utilizan como lema-cebo para identificar el arte contemporáneo japonés vocablos como *animation*, *subculture*, *pop*, *kawaii*, *manga* o incluso *noodles*, que aluden a aspectos típicos y distintivos de la cultura japonesa que, además despiertan un gran interés en Occidente¹¹ (Clavería 2013: 417-418).

Sin embargo, Yamaguchi entiende que este tipo de referencias ligadas al manga y al anime tan diseminadas en el contexto internacional, lejos de ser un hándicap, se presentan como una herramienta para poder conectar con la sensibilidad de las obras del arte contemporáneo japonés que ante el espectador foráneo se muestran complejas y distantes a nivel conceptual:

Los artistas contemporáneos japoneses poseen un ‘sistema operativo’ que el arte occidental podría encontrar difícil de descifrar, porque está basado en una cultura y unas tradiciones que no les resultan familiares. Pero el reciente boom internacional de popularidad del manga y el anime nipones han abierto una puerta a través de la cual el resto del mundo puede conectar con algunas de las sensibilidades que subyacen bajo el arte contemporáneo japonés (Yamaguchi cit. en Santiago 2010: 511).

Lo cierto es que este tipo de cuestiones que se manifiestan en el *Neo-Nihonga*, como el uso de los temas de lo que se denomina como “tradicionalmente japonés”, así como lo que se constituye como contemporáneo abre todo un debate que nos remite a los gustos occidentales estereotipados sobre el arte japonés. Como Laura Clavería argumenta, la mayor parte de las veces aquello que llama la atención y que resulta atractivo para el público occidental es precisamente el arte japonés que se muestra como “*único, singular y diferente*”¹² (Clavería 2010: 411). Lo mismo ocurre respecto al arte contemporáneo, se tiende a tener en cuenta las manifestaciones que claramente remiten a la cultura y la sociedad japonesas actuales vinculadas a una estética concreta. Este hecho explicaría el éxito y la difusión que ha suscitado el *Neo-Nihonga* internacionalmente mediante su inclusión en exposiciones, galerías de arte, ferias y casas de subasta (Clavería 2010: 411). Esto sin embargo, estaría en contraposición con la afirmación de Helverson quien atribuye el éxito internacional del *Neo-Nihonga* a la superación de los límites culturales, lo que se manifiesta a través de este estilo pictórico contemporáneo mediante una estética universal (Helverson 2009: 58).

¹¹ Laura Clavería apunta que no sólo se ha detectado en Europa y Estados Unidos sino que también se puede encontrar este tipo de fenómenos en Australia o Canadá (Clavería 2013: 418).

¹² Esto remite inmediatamente a las teorías de identidad cultural y nacional japonesas denominadas “*Nihonjinron*” que tuvieron lugar tras la segunda guerra mundial y que abogarían por la “unicidad japonesa” en todos los aspectos sociales del país. Este tema será desarrollado posteriormente para contextualizar el *Neo-Nihonga* con más precisión.

Retomando lo que Yamaguchi destacaba en referencia a la dificultad que existe para comprender las obras de arte contemporáneo japonés por gran parte del público internacional, en muchas de las obras de Tenmyouya podemos encontrar un dualismo entre el concepto y el significado de las mismas. Por un lado, y como él mismo reconoce, sus obras, lejos de ser inclusivas, excluyen a una gran parte del público en lo que refiere a la comprensión de muchas de las metáforas ocultas que él mismo incluye en sus obras y que probablemente, tal y como apuntaba Yamaguchi, se muestren más lejanas y complejas para el público no-japonés o para todo aquel que desconozca ciertos códigos y simbologías específicas de la tradición y la cultura japonesa. Sin embargo, para el artista no resulta un gran problema ya que, según él, aun cuando haya personas que no sean capaces de leer sus mensajes y metáforas, pueden seguir interesados en la obra por su calidad estética y formal al igual que ocurrió con las estampas japonesas cuando fueron descubiertas por el público foráneo.

The artist most likely has a message he or she wishes to convey. This is entitled "Pandora's box" symbolizing unpredictability. The tattoos tell the story here, without knowing them the story is lost. Like the "batling frog" painting, Ukiyo-e sometimes have metaphorical meanings. Some know them. If not, they're still interesting. Same goes for my works. If you know the meaning, you can enjoy them even more. I am aiming at that, but people like things that are easy to understand as well (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

En esta cita vemos como Tenmyouya hacía referencia a una de sus obras titulada "*Pandora's box*" (1996) (il.4) en la cual se esconden, principalmente codificados mediante tatuajes, una serie de mensajes que conforman el significado de la obra. Sin conocer esta simbología tan propia de la tradición japonesa – y del papel que en ella han tenido los tatuajes - es muy complejo deducir el mensaje de la obra en su totalidad. Pero podemos encontrar más ejemplos.

Como muestra, cabe traer a colación el caso del "*Gundam RX078-2 Kabuki-mono*" (2005) (il.1) una obra que, como se hacía referencia anteriormente, fue la que en 2008 se vendió en la sede de Christie's de Hong Kong, alcanzando la cifra más elevada de todas las obras que en ese momento estaban en subasta del artista. Este hecho concreto es destacable ya que demuestra que las afirmaciones de Tenmyouya son ciertas. Pese a que en la obra -del mismo modo que ocurría con "*Pandora's box*"-, se contienen continuas referencias a figuras y simbologías extraídas del folclore y la tradición artística clásica japonesa, (a priori difícilmente accesibles para un público no nativo o inexperto) eso no parece impedir la atracción y el interés por la obra por parte del público foráneo.

Otro ejemplo significativo de esto lo conforma la serie dedicada a las representaciones de fantasmas titulada “*New version of Hundred Ghost Stories Series*” (2004), una serie de la cual destacamos el caso de la obra “*Mamba, A Bogey in Shibuya*” (2004) (il.5). En ésta podemos comprobar como el artista selecciona una figura que en principio no debería ser desconocida por el público internacional, ya que aquellos que estén mínimamente familiarizados con la cultura urbana japonesa reconocerán que la chica representada pertenece a la tribu urbana de las *Ganguro*¹³.

Sin embargo, lo que probablemente se escape a la percepción del público no-japonés sea el porqué de la reinterpretación contemporánea que el artista hace del fantasma *Yamamba* mediante la figura de esta joven *Ganguro*. Ello se debe a que esta reinterpretación está basada en una anécdota local que difícilmente es conocida por un público que no viva en el contexto japonés¹⁴. *Yamamba*, también conocida como *Yama-Uba*, es una de los muchos fantasmas del folclore japonés - no muy conocido entre el público internacional¹⁵ - que en el Japón actual se hizo de nuevo popular debido a que la gente empezó a relacionar esta antigua figura fantasmal con la tribu urbana de las *Ganguro* a las que desde entonces se las conocería en Japón también con el nombre de *Mamba gyaru*. A través de la obra es imperceptible esta relación a no ser que sepamos leer en japonés, para poder leer la inscripción que en la misma obra ha añadido el artista, lo que nos permitiría acercarnos, sino por completo, al menos un poco más al significado de la misma.

Cerrando el círculo de relación entre lo tradicional y lo contemporáneo, como es propio del *Neo-Nihonga*, vemos como Tenmyouya urde sus complejos mensajes a camino entre lo local y lo global. Con estas menciones se pretende aportar un ejemplo de la gran cantidad de conocimiento del trasfondo cultural e histórico de Japón que es necesario para interpretar las obras de Tenmyouya, a pesar de sus pretensiones de ser exportadas a un

¹³ El término “Ganguro”, que se podría traducir como “rostro negro”, se usó para referirse a las chicas jóvenes japonesas - normalmente de los distritos de Shibuya e Ikebukuro, en Tôkyô - que seguían una tendencia de moda alternativa que consistía en llevar el pelo teñido de rubio y la piel extremadamente bronceada, maquillajes exagerados y ropa y complementos vistosos. Esta moda estaba influenciada por el típico look Californiano de Estados Unidos y alcanzó su momento álgido durante el año 2000, aunque actualmente parece estar en declive.

¹⁴ Casos como este refuerzan la propuesta de incluir la perspectiva *emic* en este trabajo, con el objetivo, precisamente, de incluir todo el conocimiento que sólo la perspectiva nativa puede alcanzar, además de incluir, de primera mano, las valoraciones al respecto.

¹⁵ Representa a una anciana de aspecto desagradable que vive en las montañas y realiza prácticas caníbales.

público occidental. Él mismo a continuación hace referencia a esto mediante otra de las obras que pertenece a la misma serie sobre la que acabamos de hacer mención:

The above picture titled “Conquest of the Karasu Tengu” shows a Samurai warrior fighting with Karasu Tengu (crow-goblin), but what this painting actually means is Japan fighting with the USA. Frequently seen in the Edo Ukiyoe Westerners were painted as Karasu Tengu in traditional Japanese paintings. The maple leaves flying around in this painting symbolize the stars in the national American flag. Many of my paintings have such metaphors implanted but there is no need to understand such symbols to enjoy my paintings. Although, if you do it gets even more joyful to look at the paintings. I carry on with Japan’s long tradition of playful paintings. Fun, don’t you think? (Tenmyouya cit. en Nishida 2006)

Tenmyouya parece explicar esto de un modo casi anecdótico sin darle demasiada importancia, pero lo cierto es que, como este caso de la obra “*Conquest of the Karasu Tengu*” (2003) (il.6) demuestra, está creando discursos políticos de un momento histórico muy concreto que se lee unilateralmente en la mayor parte de los casos, ya que es solo el público japonés, a priori, quien puede comprender estos mensajes. Esto no supone un impedimento para el autor ya que entiende que gran parte del público que vea estas obras no alcanzará este nivel de comprensión. Sin embargo, este nivel de interpretación profundo es sólo un objetivo secundario, puesto que, al menos en primera instancia, el autor aspira a que su obra agrade al mayor número de gente posible aunque sea solo por su apreciación estética tal y como hemos visto anteriormente. Deja, pues, para una eventual segunda etapa, el alcance de este nivel de comprensión profundo que, según dice, hará de su obra un objeto de mayor disfrute para aquél que descubra el significado oculto tras las metáforas y la simbología utilizada. Este doble planteamiento resulta algo chocante si se tiene en cuenta el calado y la naturaleza de los mensajes ocultos o subyacentes en estas obras; como, precisamente, el ejemplo anteriormente mencionado que describe un conflicto o rencor del pueblo japonés con la sociedad estadounidense.

Como se hace patente, uno de los aspectos característicos del *Neo-Nihonga* y, por consiguiente, de Tenmyouya son las intenciones de desafiar a la autoridad. Él pretende desestabilizar las bases impuestas hasta el momento a través de los símbolos y discursos que emergen de la contracultura recuperando sobretodo el espíritu guerrero de los samurái. Este objetivo, sin embargo, ya sería abordado por el artista mediante otro de los conceptos que creó en el año 2000, denominado *Butouha*, a través del cual mostró esta actitud de resistencia frente al autoritarismo del sistema del arte con obras como “*Japanese Spirit #13*” (2000) (il.7). Más tarde, en 2010, renueva este espíritu también a través del concepto de *Basara*, un término que hace referencia a toda una serie de

actitudes o actuaciones que, desde la antigüedad en Japón –primero desde el siglo XIV en la Era Nanboku y más tarde, mediante el *Kabukimono* en la Era Sengoku (1467-1573)- hasta la actualidad, han sido consideradas subversivas o fuera de los cánones marcados por la ortodoxia social japonesa, especialmente vinculadas con la cultura de la calle y de los samurái. “*Japan has a long history of counterculture "Basara" from the 14th and 15th centuries means to break stereotypes, then "Kabukimono" appears in the 17th-18th centuries similar in meaning*” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Pero para Tenmyouya la lucha mediante el arte responde a una herencia que le viene dada no sólo por figuras históricas como las de Sasaki Doyô¹⁶, Oda Nobunaga¹⁷ o Maeda Keijiro¹⁸, - figuras históricas que representaron el *Basara* y el *Kabukimono* mediante sus extravagantes y subversivos estilos de vida - sino que también lo concibe configurado por figuras de la historia del arte que compitieron entre ellos mediante sus pinturas, creando nuevas técnicas y estilos o incluso desvinculándose de las grandes escuelas para instaurar una propia o simplemente ejercer como independientes.

There were such people in Japan's art history too. Tohaku Hasegawa his work is often included in the 100 best artworks of Japan. There was the Kano school belonging to the shogunate, Eitoku Kano was its leader back then, competing against him, Tohaku Hasegawa worked as a loner. Then there was Shohaku Soga, there was the Maruyama School then, to compete with it. Soga founded his own school. There were all these battles (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Como ellos, su intención también es luchar mediante el arte: “*As a contemporary painter, will I inherit it? No, I have already inherited it. As a painter I fight using my paintings*” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

En las dos citas a continuación se recogen las valoraciones que de la obra de Tenmyouya hacen desde la prestigiosa casa de subastas Chirsite’s respecto a este espíritu beligerante que parece subyacer en la obra del autor. En la primera, se destaca la capacidad del artista de transmitir su espiritualidad a su obra, sobre todo en lo referente a la canalización de una esencia irreductible de nacionalismo japonés a pesar de la inevitable influencia que ejerce occidente debido al estado actual de la realidad socioeconómica. En la segunda, se hace mención al componente de parodia y de

¹⁶ Sasaki Doyô (1306-1373) era el nombre religioso de Sasaki Takauji, poeta, guerrero y burócrata japonés del periodo Muromachi (1336-1573).

¹⁷ Oda Nobunaga (1534-1582), conocido daimyô (señor feudal) de la Era Sengoku (1467-1573).

¹⁸ Maeda Keijiro (1543-1612), su verdadero nombre era Maeda Toshimasu. Fue un samurái de las Eras Sengoku y Edo (1603-1868).

conmemoración (del pasado histórico japonés) como herramienta para criticar la globalización a través de la reconstrucción de este pasado mediante la utilización de símbolos de la cultura pop actual, resultando en una combinación que atrae la atención tanto de sus coterráneos como de los extranjeros.

This mentality and dignity enables him to translate his inner soul onto paper, completely free of obstruction, exposing the utmost truthful persona of his present being; an individual inescapably influenced by current affairs and Occidentalism and also as an individual of unpressable Japanese nationalism (Christie's 2008).

He frugally exploits the power of parody and commemoration and processes it into his own artistic language as a statement to his awareness of globalization as an inevitable living condition. Like so, he impersonates the technical procedure and reconstructs the historical conventions with pop-cultural attributes to overall summon a phenomenal world that magnetize all viewers in universal attention, also alternatively yet inconspicuously reintegrating society back to the charisma of traditionalism (Christie's 2008).

El artista fundamenta el concepto de *Basara* -según se informa en su página web oficial- en otro concepto conocido como *Jomon-like art*, que fue acuñado por el artista vanguardista Taro Okamoto (1911-1996), y que conforma uno de los dos términos con los que dividía, según su criterio, el arte japonés. En efecto, para Okamoto, el arte nipón podía dividirse en *Yayoi-like art* y *Jomon-like art*. El primero, *Yayoi-like*¹⁹, se caracterizaba por la gracilidad y la delicadeza, mientras que el segundo, el *Jomon-like*²⁰, tomaba como representativo el dinamismo, la innovación y un sentido de la belleza estética ostentoso. El concepto *Basara* toma la categoría de *Jomon-like* como base y se desarrolla a partir de ésta, lo que implica una crítica subyacente al arte y las actitudes conservadoras que se limitan a recibir un legado de patrones artísticos ya consolidados y los reproducen ciegamente sin tomar ninguno de los riesgos que conlleva la innovación y la búsqueda de nuevas formas artísticas²¹.

2.1.2. Modelos

Tras haber analizado el *Neo-Nihonga* a partir de la trayectoria artística del propio Tenmyouya Hisashi y destacar algunos de los puntos que caracterizan a este estilo pictórico contemporáneo, se ha optado por analizar los modelos en los que se basa la estética del mismo. Previamente ya han enunciado las principales características de algunos de estos modelos; sin embargo, a continuación se pretenden desarrollar con un

¹⁹ Hace referencia al período histórico de Yayoi que abarcó desde el 300 a.C. hasta el 300 d.C.

²⁰ Hace referencia al período histórico de Jōmon que abarcó desde el 14,000 a.C hasta el 300 a.C.

²¹ Consultado en la página web oficial del artista Tenmyouya Hisashi: <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/index.html>>.

poco más de profundidad, aunque, entendiendo que en este análisis no es posible introducir todos los modelos, se tomarán sólo algunos - los más significativos - como ejemplo.

Se ha considerado oportuno destacar la influencia de las pinturas *Yamato-e* del período Heian²² (794-1185), la influyente Escuela Kanô, la destacada figura de Kawanabe Kyôsei importante para Tenmyouya, la estampa japonesa *Ukiyo-e* y la pintura de la Era Edo (1603-1868), la estética samurái y por último una serie de referentes más actuales de la cultura popular mediante los cuales Tenmyouya basa sus interpretaciones contemporáneas.

2.1.2.1. La pintura de estilo *Yamato-e* (794-1185)

Se considera que el *Yamato-e* es un estilo pictórico acuñado durante el período Heian (794-1185). Este período fue en el que Japón decidió dejar de centrar su atención en China, con quién durante mucho tiempo había mantenido una relación de intercambio cultural y comercial importante y, a finales del siglo IX, opta por interrumpir esta interacción y centrarse en los asuntos nacionales. En consecuencia a este interés por reencontrarse con el espíritu nacional surgió la corriente pictórica del *Yamato-e*, que según el historiador Ienaga Saburo (1913-2002), se podría definir como pintura japonesa para -tal y como ocurrió con el *Nihonga* respecto al *Yôga*- diferenciarla de la pintura no-japonesa; en este caso, de la china, denominada entonces como, *Kara-e*. Además Ienaga apunta que ambos nombres se acuñaron en la misma época (Ienaga 1964: 9).

Esta búsqueda de una identidad propiamente japonesa que se manifiesta a través de este estilo clásico del *Yamato-e*, es una de las características que el *Neo-Nihonga* adquiere para sí como modelo, ya que, como se ha venido mostrando hasta el momento, una de las principales preocupaciones de Tenmyouya es recuperar un pasado clásico y desarrollarlo mediante motivos contemporáneos, con un doble objetivo: tanto para reconstruir una historia del arte japonés quebrantada por unas circunstancias políticas, como para expresar el que él considera el auténtico arte japonés contemporáneo.

Efectivamente, por *Yamato-e* se entendía la pintura puramente japonesa, la cual se centraba en temas de la literatura nacional, cuentos e historia, así como la representación de motivos y/o actividades relacionadas con las cuatro estaciones del año.

²² Se podría traducir como “período de calma y tranquilidad”.

Estas pinturas, por regla general, representaban paisajes típicos japoneses que ensalzaban el espíritu nacional. Sin embargo, Willmann explica que del período Heian en adelante, el término *Yamato-e* también se usó para describir no sólo el contenido o el tema de las obras sino también determinadas técnicas. Así, El *Yamato-e* se definió mediante el uso de figuras estilizadas, con rasgos faciales sencillos, la utilización de pigmentos brillantes y espesos, acumulaciones de voluptuosas nubes que inundan y tapan parte de la pintura dividiendo el espacio, así como el uso de la técnica denominada *fukinuki yatai* (techo volado) en la que los techos y paredes de los edificios se eliminan para ver su interior (Willmann 2003²³).

El *Yamato-e* se solía representar sobre puertas correderas o biombos, de los cuales debido a su reiterado uso en la vida diaria, se han conservado muy pocos. Sin embargo, también se conserva en formato *emaki*²⁴ o *kakemono*, que representan tanto imagen como texto en un formato rectangular enrollable que permitía, al contrario que las puertas y los biombos, ser almacenados y una mejor conservación. Estos formatos y soportes clásicos se convirtieron en un modelo para Tenmyouya, quien en muchas ocasiones hace uso de ellos para plasmar sus obras contemporáneas llevándolas así a una nueva dimensión. Un ejemplo de ello es la obra "*Zen Circle*" (2002) (il.8) realizada sobre papel en un formato típico de *kakemono*.

Durante el período Kamakura (1185–1333), los artistas de *Yamato-e* adoptaron la práctica del retrato, que denominaron *Nise-e*, y a través del mismo abandonaron los rasgos estilizados y la simplicidad de los rostros para acercarse más a una representación fidedigna del retratado, que normalmente mostraba la figura de héroes militares, cortesanos y poetas famosos. Esta nueva tendencia realista que se impuso representó un fuerte cambio en la estética japonesa. Su origen se debe a la pérdida de interés -por parte de la clase militar- por el arte refinado característico de la clase social aristocrática, el cual la clase militar condenó al declive optando por promover y favorecer a aquellos artistas que produjeran un arte directo, honesto y viril que hiciera gala de su fuerte espíritu militar (Department of Asian Art 2002²⁵). También en este momento, el *Yamato-e* se vio fuertemente influenciado por las sectas budistas surgidas en Japón como la Zen, Jodo y Nichiren, lo que dio pie a la proliferación de una serie de temáticas pictóricas, como las

²³ Consultado en: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm>.

²⁴ También denominados "emakimono".

²⁵ Consultado en: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kana/hd_kana.htm>.

Amida Raigozu (que representaban la llegada de Amida Buda dando la bienvenida a las almas que partían del paraíso) las *Jigoku-Zoshi* (representaciones del infierno) las *Gaki-Zoshi* (pinturas de fantasmas hambrientos) y las *Yamai-Zoshi* (que representaban enfermedades)²⁶.

Tanto la temática militar y viril como la propia de la religión budista japonesa son una constante en las obras del *Neo-Nihonga* de Tenmyouya, ya que coge los modelos representativos de esta época clásica para llevar a cabo sus reinterpretaciones, adaptándolas a la actualidad. Una de las obras de Tenmyouya que corresponden a la influencia de los modelos vinculados a la religión budista con el cual se ha considerado que existe una clara relación es la titulada “*Neo Thousand-armed Kannon*” (2002) (il.9) la cual coincide formalmente con la del “*Senju Kannon-zô*” (Multi-armed deity), de autor anónimo, datada del S.XII (il.10) y catalogada como tesoro nacional.

2.1.2.2. La pintura de la Escuela Kanô

La escuela Kanô fue fundada en Kyôto por el pintor Kanô Masanobu (1434-1530), y se convirtió en la Escuela más longeva e influyente de la historia del arte de Japón. Su prominencia de más de 300 años es -según describe el departamento de arte asiático del Metropolitan Museum of Art- única en el mundo de la historia del arte (Department of Asian Art 2003²⁷). La Escuela Kanô fundada a finales del siglo XV se formó siguiendo un sistema hereditario que consiguió desarrollarse de generación a generación hasta el siglo XIX. La estirpe de profesionales pintores Kanô, logró atraer desde sus inicios a los mejores mecenas de las élites mediante su gran dominio y desarrollo de una amplia gama de estilos, temas y formatos pictóricos.

Masanobu aseguró las bases de la Escuela Kanô asociándose a los templos más influyentes de la secta religiosa budista Zen representado su estilo, pese a que se considera que Masanobu no era devoto de la misma²⁸. El estilo oficial de los templos Zen estaba representado por la pintura de estilo chino, del que son característicos la gestualidad del pincel, el uso de la tinta, la ausencia de cromatismo y la temática de la tradición china; en

²⁶ Consultado en “The virtual Museum of Traditional Japanese Arts” una página del Ministerio de Asuntos exteriores y Kodansha International Ltd. [en línea] <<http://web-japan.org/museum/painthist/phkamaj/phkamaj.html>>.

²⁷ Consultado on-line en: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kano/hd_kano.htm>.

²⁸ Con posterioridad y a lo largo de los siglos la Escuela Kanô también mantendrá relaciones de mecenazgo con templos de otras religiones como los sintoístas.

especial los paisajes y las figuras más destacadas de la tradición Zen. Aun así, Rosella Menegazzo- autora del volumen del diccionario de las civilizaciones dedicado a Japón (2008)- apunta que Masanobu, quien gozaba de grandes capacidades diplomáticas además de pictóricas, alternaba los temas chinos y los japoneses (Menegazzo 2008:52). Sea como fuere, Masanobu aprovechó la estrecha relación que mantenían los monjes Zen con el Shogunato -quienes acudían a estos para recibir consejos tanto religiosos como culturales- lo que le permitió, tanto a él como a sus seguidores, obtener y mantener el beneplácito y el favor del mando militar de la época (Department of Asian Art 2003).

Siguiendo la estela de su padre, Kanô Motonobu (1476-1559), hijo de Masanobu, continuó con las relaciones diplomáticas y pictóricas con los organismos religiosos y el poder militar del Shogunato. Motonobu dio, sin embargo, un gran giro a las características pictóricas de la Escuela Kanô introduciendo novedades como la mezcla de los trazos a pincel con tinta -propios del estilo chino- con el decorativismo y el color propios del gusto y los típicos patrones japoneses (Department of Asian Art 2003). Asimismo, también emprendió una nueva categoría temática de pintura decorativa laica (Menegazzo 2008: 52).

Con la llegada al frente de la Escuela Kanô de Eitoku (1543-1590), nieto de Motonobu, la institución alcanzó su máximo nivel de expresividad. Eitoku aprovechó la innovación y versatilidad introducidas por su abuelo (Motonobu) e insufló una nueva fuerza de dinamismo a las obras (Department of Asian Art 2003) que le llevó a embelesar primero al daimyô Oda Nobunaga (1534-1582) y sucesivamente a Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), quienes le tuvieron a su servicio para llevar a cabo la decoración de sus castillos (Menegazzo 2008: 52).

Uno de los puntos en común que podemos destacar entre Eitoku y Tenmyouya son las obras en las que se toma la simbología animal en relación con el poder militar. Eitoku usaba la simbología de los animales para satisfacer los deseos de los daimyô, representando su temperamento y poder militar con animales feroces y peligrosos. Un ejemplo de ello es la obra titulada "*Leones Chinos*" (finales del siglo XVI) (il.11) una composición que podemos comparar con la obra de Tenmyouya "*White Lion*" (2005) (il.12). Pese a que formalmente a priori no guardan similitud, sí que podemos encontrar puntos en común, no solo a nivel estilístico -por el uso del flamante papel de oro- sino por el sujeto de la obra, el león, y la relación que ambos establecen de este símbolo con

el poder militar. También en la obra de Tenmyouya “*Nue*” (2004) (il.13) podemos ver como en este caso sí que existe una similitud en el estilo. Vemos como imperan las formas voluptuosas y las líneas expresivas y ondulantes típicas de la Escuela Kanô; además, vemos como Tenmyouya toma el modelo en el momento de hacer la cara del animal.

Después de Eitoku, Kanô Sanraku (1559-1635) -uno de sus hijos adoptivos- reforzó el sentido de elegancia y decorativismo del estilo de su padre, capturando el interés de la época por la sofisticación y la suntuosidad (Department of Asian Art 2003). En 1600 la principal rama de la Escuela Kanô se trasladó de Kyôto, la antigua capital donde se había fundado, a la nueva, Edo (la actual Tôkyô) siguiendo a su gran mecenas, el shogunato Tokugawa (Department of Asian Art 2003). Finalmente, con el desvanecimiento de las fortunas de sus mecenas, de las cuales gozaron hasta la Era Edo, la Escuela Kanô fue perdiendo fuerza hasta quedar absolutamente eclipsados por nuevas corrientes artísticas y artistas que surgieron en el siglo XIX con la apertura de Japón y la Restauración Meiji.

La larga trayectoria de la Escuela Kanô ha influenciado a Tenmyouya no solo por el nivel cualitativo de las grandes obras producidas por los artistas de la misma, sino también por el carácter innovador de gran parte de sus representantes, quienes fueron abriendo nuevos caminos estilísticos y conceptuales en el arte en Japón. Precisamente, uno de los pintores que durante un tiempo se desarrolló artísticamente bajo la influencia de la Escuela Kanô fue Kawanabe Kyôsai, quien, como ya se ha apuntado anteriormente ha sido una de las figuras más influyentes para el artista contemporáneo Tenmyouya Hisashi.

2.1.2.2.1. Kawanabe Kyôsai (1831-1889)

Kawanabe Kyôsai (1831-1889) fue un artista que presenció el cambio que supuso para Japón el proceso de la Restauración Meiji, pasando de un estado feudal a uno moderno. Kyôsai se desarrolló como artista tanto bajo la influencia de los maestros de la Escuela Kanô como del maestro Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), aunque él finalmente fue por su propia cuenta. Aunque Kyôsai conocía el arte occidental y se mostró abierto respecto al mismo, no dejó que éste le influenciara en su obra, ya que tenía un fuerte sentimiento nacionalista que le hizo erigirse como un pintor vinculado a la tradición japonesa.

Una de sus características más reconocibles, y que, a su vez, ha sido uno de los puntos más criticados de su obra, sobre todo por la crítica japonesa debido a la ruptura que suponía con los cánones estéticos establecidos, es la exuberancia y la brutalidad de la que hace gala en sus obras y que fue, precisamente, lo que despertó la acogida de la audiencia occidental, sobre todo en sus formatos más pequeños (bocetos y dibujos). Esta fama se vio alimentada por su relación con dos autores occidentales: Émile Guimet (1836-1918), fundador del Museo Guimet de París, y el arquitecto inglés Josiah Conder (1852-1920), quienes realizaron profundos estudios sobre sus obras. Pero quizás por encima de su obra y sus características relativamente rompedoras, Kyôσαι fue conocido por su propia persona y su carácter díscolo. En su época, su afición al sake, sus numerosas excentricidades y su carácter rebelde e inconformista lo convirtieron en toda una leyenda que trató de llevar consigo “*el espíritu de Edo a la nueva era*” (Sato 2009: 123). Esta forma de vida, junto con su carácter, también fue uno de los factores que resultó decisivo en la elección de su persona como referente por Tenmyouya, aparte de por sus evidentes cualidades artísticas.

I studied about him. His life was interesting too. There is a painting of battling frogs. It criticizes the Shogunate, he sort of resists power and authority that way (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Valiéndose de sus obras de estilo *giga*, como se denominada a los dibujos cómicos y satíricos (Sato 2009: 123), Kyôσαι se mostró contrario a la autoridad, en ocasiones costándole graves castigos, como el ingreso en prisión. Concretamente, de este estilo Tenmyouya destacaba en estas declaraciones la obra de “*La gran batalla de sapos*”²⁹ (1864) (il.14), donde Kyôσαι representó críticamente un importante incidente político del momento. Esta obra pudo influenciar también a Tenmyouya para crear su pieza “*A Tree Frog Pretending to be a Warlord Frog*” (*Leopard Frog*)” (2002) (il.15).

Al igual que él, Tenmyouya reivindica constantemente mediante sus expresiones artísticas no sólo el espíritu combativo a través de sus mensajes, temáticas, simbologías y estética de subcultura, sino que, además, también defiende esa idea de traer el espíritu clásico o “típicamente japonés” al mundo moderno, del mismo modo que lo intentó Kyôσαι.

²⁹ La obra fue censurada y retirada del mercado. Asimismo, las autoridades retiraron la plancha de impresión sobre la cual se había realizado la xilografía (Sato 2009: 123).

Tenmyouya cuenta cómo quedó especialmente fascinado por una de las obras de Kyôsei “*Hell and Paradise*” (Gokuraku Jigoku zu) (S.XIX) (il.16).

Kyôsei’s Hell and Paradise was so big four meters wide. It had a great impact on me seeing it in person. Like seeing Picasso’s Guernica in real life. It is so small in our textbooks, but the real one... Is so big, six meters wide. Kyôsei’s painting hit me with similar impact (Tenmyouya, en Ishizaki 2006).

Esta obra de Kyôsei -que sigue los modelos de representación de las pinturas de del infierno *Jigoku-Zoshi* del *Yamato-e*, en el periodo Kamakura, analizado anteriormente- creó tal impacto en el artista que se ha considerado como un referente que le sirvió para crear una de sus últimas obras, un encargo para la Fuji TV, “*Neo Hell Paradise view*” (2014) (il.17).

2.1.2.3. El *Ukiyo-e* y la pintura de la Era Edo (1603-1868)

La Era Edo destacó por ser un período de renovación de las tendencias artísticas. Por un lado, en este momento se produjo una corriente que defendía el renacimiento de la cultura y el arte del período Heian (794-1185). Este movimiento, encabezado principalmente por aristócratas y personas cultas de Kyôto, se convertiría en el denominado estilo *Rinpa*. Asimismo, en Tôkyô, por entonces conocida como la ciudad de Edo, surgió un nuevo modo de expresión en las artes literarias y visuales que dio pie al florecimiento del teatro kabuki y a los grabados sobre madera conocidos como *Ukiyo-e*. Por último, en los albores del siglo XVIII, surgió el estilo pictórico *Bunjinga* (pintura literaria) como respuesta a la demanda de temáticas propias de la literatura y cultura china, pero mediante un estilo japonés. Estos nuevos estilos fueron asimilados por los artistas japoneses a lo largo de la Era Edo como modos de expresión distintos, pero complementarios unos de otros.

El estilo de la escuela *Rinpa*, como se ha dicho, surgió con la intención de revivir el arte del período Heian, es decir del *Yamato-e*, la aplicación de este estilo no sólo se vio reflejado en la pintura sino también en la cerámica, las lacas y el ámbito textil. Al igual que el *Yamato-e*, destaca por sus tonos vibrantes y brillantes, así como por el uso de estampados de carácter altamente decorativos. Las principales temáticas de este estilo evocan a la naturaleza y las estaciones del año descritas en la historia de Genji, los cuentos de Ise, y poemas del período Heian, compuestos por cortesanos.

Podemos afirmar, entonces, que el *Rinpa* siguió influyendo en el panorama artístico a lo largo de los siglos XIX, XX e incluso XXI como se podrá comprobar a través

del *Neo-Nihonga*, mediante el cual se mantienen los exuberantes fondos de papel de oro y los tonos brillantes y vibrantes de sus composiciones, representativos del estilo de Tenmyouya. En la obra “*Kill with a Single Blow, Special Attack Party*” (2000) (il.18) Tenmyouya toma directamente como modelo el estilo *Rinpa* de la obra de Ôgata Korin³⁰ (1658-1716) “*El puente sobre ocho tablas Yatsushashi*” (il.19) que fusiona con el estilo contemporáneo del grafiti.

El *Ukiyo-e* nació en la Era Edo. Aunque ya en el siglo VIII existían los grabados, su función y contenido se limitaba a la difusión de textos religiosos. Fue gracias a los avances tecnológicos que tuvieron lugar durante la época Edo que fue posible realizar grabados policromáticos en hojas individuales. Los temas en el *Ukiyo-e* del periodo Edo suelen representar actores de teatro kabuki, cortesanas de los barrios rojos o guerreros samurái. Con el paso del tiempo, el *Ukiyo-e* adoptó otro tipo de temáticas, como paisajes románticos, acontecimientos políticos e incluso escenas bélicas.

Como se ha podido analizar en referencia al *Neo-Nihonga* y la figura de su creador, el *Ukiyo-e* ocupa un importante lugar en la obra de Tenmyouya. Como él mismo manifiesta “*My “Neo-Nihonga” includes Ukiyo-e*” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006), al contrario de lo que ocurría con el *Nihonga*, que entendía esta otra expresión fuera de sus límites. El artista no solo recupera ciertas temáticas del *Ukiyo-e* de la época adaptándolas a la contemporaneidad como es habitual en su proceder, sino que además mantiene prácticamente todas las características formales del estilo. En su obra “*Trial of the Setagaya Family Murderer*”³¹ (2001) (il.20) se puede advertir como Tenmyouya recupera de nuevo la gestualidad y expresión de la línea clásica en la figura del personaje que porta una katana, recordando los expresivos personajes de las estampas *Ukiyo-e*. Además mantiene el tipo de composición típica de las estampas, añadiéndoles texto como también es característico. Sobre estas bases, Tenmyouya experimenta añadiendo elementos contemporáneos a la pieza, como el grafiti. La temática crítica ligada a la realidad social del momento que propone Tenmyouya en esta pieza también responde a una de las características del *Ukiyo-e* que muchos artistas usaban para denunciar o criticar

³⁰ Ôgata Korin fundó su propia Escuela, la “Escuela Korin” convirtiéndose en un gran referente para el arte de Japón (Sato 2009: 20).

³¹ Esta pieza es una crítica a un crimen real sucedido en el Japón contemporáneo en el que una familia apareció asesinada en su propio domicilio.

problemáticas sociales o políticas. De hecho esta obra toma como modelo la de Tsukioka Yoshitoshi “*Saisaburo Cruelly Murders Ohagi*” (1867) (il.21).

2.1.2.3.1. Samuraización

Como hemos podido comprobar, la influencia que sobre Tenmyouya han tenido y tienen los ideales samurái y su estética es evidente y significativa. Tal y como apuntaba Helverson, Tenmyouya creció en una familia humilde de clase trabajadora en los suburbios de Tôkyô, de tal modo que parte de su conocimiento en el arte es producto de un estudio a nivel autodidacta del cual se siente muy orgulloso y que le lleva a identificarse con el legendario samurái Miyamoto Musashi³², conocida figura histórica japonesa que también fue completamente autodidacta en su aprendizaje de las artes marciales (Helverson 2009: 4).

A parte de la identificación que el artista hace de sí mismo con este personaje histórico en concreto, ya se ha visto que se identifica también con el ideal de guerrero y artista que lucha por desestabilizar a la autoridad. Pero Tenmyouya, además de recuperar esta imagen como el legado histórico de Japón, también conoce la popularidad que fuera de los límites de Japón tiene la imagen del samurái y la relación que esta guarda con Japón, lo que le ayuda a llegar al público internacional mediante lo que se podría denominar como *samuraización*, un término utilizado por Iwabuchi:

To construct a unified nation, various ideologies, myths and 'invented traditions' (Hobsbawm and Ranger) have to be represented and disseminated. In Japan, the process through which the dominant ideologies or myths have constructed "Japaneseness" since the mid-nineteenth century, has been one of 'samuraisation' (Befu Japan 50). The Confucian values of the samurai (warrior) class which composed only six per cent of the population were massively disseminated through education and the workplace. Such values included loyalty from below, benevolence from above, respect for hierarchical order, diligence, and the low status of women. The observations of those German missionaries eloquently testify to the unnaturalness and imperfection of 'samuraisation'. They also indicate a fragmented Japanese social formation that is by no means homogeneous (Iwabuchi 1994³³).

Efectivamente, Iwabuchi argumenta que la *samuraización* es una construcción artificial creada desde Japón para modelar una “*japonesidad*” que refleja un Japón homogéneo y con unas características concretas que lo definen y lo diferencian de sus opuestos. La renovada imagen del samurái acabó de tomar fuerza y proyección internacional tras la segunda guerra mundial tal y como expone Cid:

³² Fue un famoso guerrero del Japón feudal al cual se atribuye la autoría del tratado las sobre artes marciales titulado “*El libro de los cinco anillos*” (*Go-rin no sho*).

³³ Consultado en: <<http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html>>.

La figura restablecida y redimida del samurái surgirá tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra mundial, cuando los valores más representativos del país vuelvan a brotar y con ellos sus viejos representantes, entre los que, por supuesto, se encontraban los samurái (Cid 2012: 112).

En este momento también se hizo muy famoso el género cinematográfico denominado *chambara* o “de espadachines”, de cual surgiría el reconocido director Akira Kurosawa (Cid 2012: 112). En este tipo de género se rememoraban los días del período Edo y la figura del samurái, que destacaba por ser el representante del honor, la virtud y por su comprensión frente a las problemáticas de los más desfavorecidos. Este imaginario también llegará a territorio no-japonés nutriendo los discursos y el imaginario de lo exótico de Japón y de los *japonismos*, dando vida a las estampas japonesas de geishas y samuráis que tanto éxito y fama habían adquirido durante la modernidad en Europa y Estados Unidos. Como se ha expuesto previamente, Tenmyouya se vale de ello para crear, por ejemplo, su póster para el mundial de fútbol de 2006.

No obstante, este imaginario exportado mediante el cine se ha seguido reconstruyendo mediante nuevos géneros que han ido adquiriendo éxito internacional como es el manga y el anime. El caso del anime *Samurai Champurû* (il.22), emitido por primera vez en 2004 es altamente significativo. Este anime tal y como argumenta Cid, encarna una mezcla entre elementos tomados directamente de la historia japonesa y la tradición artística como las estampas *Ukiyo-e* con la música hip-hop y los grafiti propios del imaginario actual (Cid 2012: 120): “*En definitiva, un lienzo inmejorable para comprobar cómo lo antiguo y lo moderno se dan la mano y constituyen una serie heterodoxa*” (Cid 2012: 120). Esta estética coincide con la definición que de la obra de Tenmyouya hacen otros investigadores sobre la capacidad del artista de combinar la tradición y contemporaneidad y de basarse en la subcultura. Convirtiéndose en un nuevo samurái de la cultura de la calle, tal como apunta, por ejemplo, el profesor de historia del arte Yuji Yamashita: “*I want him to hold onto his Street-fighting spirit*” (Yamashita, en Ishizaki 2006)

Tenmyouya's sophisticated grasp of both the ancient and the contemporary has led him to be described as a "punk samurai" by some critics. His love and in-depth knowledge of the traditional warrior paintings known as *musha-e* is evident in his work. The flamboyantly dressed warriors who feature in many of Tenmyouya's paintings evoke the fashions of *basara* from the fourteenth century, and *kabukimono* from the end of sixteenth century, when men would compete for sense of style with outrageous clothes and wild behavior. But the warriors depicted in works such as *Kamakura Nine Samurai* from his *Contemporary Japanese Youth Culture Scroll* series are of the hip-hop variety, break-dancing and spray-painting graffiti on Buddha's statue (Yamaguchi 2007: 140).

2.1.2.4. Cultura popular: tatuajes, grafiti, cine, manga y anime

Respecto a las influencias contemporáneas que conforman los modelos sobre los que Tenmyouya trabaja, podemos destacar: el arte japonés de los tatuajes, la cultura urbana del hip hop -dentro de la que encontramos también los grafiti- el género cinematográfico y la cultura *otaku* del manga y el anime.

El arte del tatuaje japonés, como se ha podido observar en diversas de las obras presentadas anteriormente, es una estética habitual en la obra de Tenmyouya de la cual se sirve para expresar muchas de sus metáforas y mensajes. El tatuaje se conocía en el antiguo Japón como *Irezumi*, que significaba el acto en sí de insertar tinta en la piel. En sus inicios esta práctica se relacionaba con fines decorativos y espirituales, aunque, por primera vez en el periodo Kofun (250-580 d.C.), comenzaron a adquirir connotaciones negativas, siendo usados como signo de castigo sobre las pieles de los criminales. Durante la Era Edo los tatuajes decorativos alcanzaron un alto nivel de perfeccionamiento a nivel formal, destacándose ya como un arte. Con la llegada de la Era Meiji (1868-1912) los tatuajes de nuevo fueron criminalizados por el gobierno con el propósito de ofrecer una mejor imagen al exterior. Sin embargo, este arte fue notablemente apreciado por el público foráneo, que buscaba a los artistas del tatuaje para que plasmaran sus obras en sus cuerpos. Así, este arte de subcultura se mantuvo en la clandestinidad hasta que, en 1948, fue legalizado por las fuerzas de ocupación en Japón. Aun así, se mantuvo la imagen que relacionaba los tatuajes con el mundo de la criminalidad y, especialmente, el tatuaje se empezó a relacionar con las mafias de los *Yakuza* hasta prácticamente la actualidad.

Dado que el arte de los tatuajes japoneses mantiene una estrecha relación con la estética y la simbología artística de la pintura clásica japonesa, Tenmyouya los incluye como un estilo más de los que confeccionan el *Neo-Nihonga*. En este caso, Tenmyouya los incluye en muchos de los personajes de sus obras, manteniendo la estética original que los ha caracterizado, valiéndose de símbolos como el dragón, la flor de loto o las olas. Además, al ser un arte tradicionalmente ligado al mundo de la contracultura o la subcultura, con connotaciones propias de rebeldía y antiautoritarismo, resulta especialmente útil para trasladar los frecuentes mensajes subversivos que subyacen, de forma implícita o explícita, en el discurso pictórico de Tenmyouya.

Otro de los modelos estéticos sobre los cuales trabaja Tenmyouya es la cultura del hip hop y el arte de la calle ligado a este movimiento, el grafiti. Esta estética empezó a popularizarse en Japón en los años ochenta, aunque no fue hasta los noventa cuando empezó a ganar éxito. Tenmyouya toma los modelos de esta estética partiendo de sus diversas vertientes: por un lado, y como anteriormente se presentaba mediante la pieza “*Kill with a Single Blow, Special Attack Party*” (2000) (il.18) y en otra obra de la misma serie, “*Lone Wolf of Japanese Spirit*” (il.23), Tenmyouya pinta sobre puertas correderas antiguas, dos piezas que fusionan el estilo *Rinpa* con el del grafiti, pero usando los caracteres propios de la escritura japonesa con origen chino, los kanji. Como él mismo argumenta a pie de imagen en su página web, “*The paintings grew out of my belief that Japanese graffiti artists should use kanji (Sino-Japanese characters), instead of the alphabet*”. Esta práctica de incluir el grafiti se repite en otras obras del autor, como por ejemplo, “*The State of Japanese Graffiti*” (2000) (il.24) entre otras.

También toma como modelo la ropa, el baile característico de la cultura hip hop, el Break-dance y la actitud. Un ejemplo de ello son las obras “*Para-para Dancing (Great Empire of Japan) vs. Break-dancing (America)*” (2001) (il.25) o “*Basaramono B-Boy and B-Girl*” (2002) (il.26).

El mundo del cine también está presente en algunas de las obras de *Neo-Nihonga* de Tenmyouya, ya que tal y como él argumenta, en su adolescencia se aficionó al género hasta tal nivel que se define a sí mismo como un “adicto de las películas”: “*When I was a junior high student, I wanted to become a film director. Nothing serious, but I liked watching films. I was a movie addict*” (Tenmyouya, en Ishizaki 2006). Una prueba de la influencia del género artístico del cine en su obra está en la pieza titulada “*Star Wars*” (2001) (il.27) la cual parece tomar como modelo las representaciones de la celebración del descenso de Amida como se puede comprobar en esta obra de autor anónimo “*Welcoming Descent of Amida and Twenty-five Bodhisattvas*” (finales del S.XIV) (il.28).

Por último, la subcultura *otaku* del manga y el anime también está presente en la obra de Tenmyouya, aunque quizás no del mismo modo que lo hacen otros artistas contemporáneos japoneses que se decantan más por destacar la estética *kawaii*. Tenmyouya se acerca a los modelos de la estética del manga y el anime a través de la creación de personajes como los que se podían ver en obras como “*Para-para Dancing (Great Empire of Japan) vs. Break-dancing (America)*” (2001) (il.25) en las que, lejos de

la estética *Kawaii* tan explotada por otros contemporáneos, Tenmyouya toma los modelos formales de las líneas simples propias del estilo. También toma directamente iconos del mundo *otaku* como ocurre en la obra ya mencionada “*RX-78-2 Kabuki-mono*” (il.1), donde el protagonista es el famoso robot *Gundam*.

In Japan there are many "Gundam-Otaku's," and their adoration of Gundam is intense. Therefore, I did not want to change their image of Gundam. By changing Gundam's "mobile suit" to tattoos, I altered his body, and made him even more customized. I emphasized the very concept of the "mobile suit," and by setting Gundam against a background of gold leaf from traditional Japanese painting, I emphasized Gundam's samurai origins³⁴.

Muchas de las obras de Tenmyouya parten también de la estética *geek* ligada a la cultura *otaku*. Ésta representa la fascinación por la tecnología y la informática. En la serie “*Japanese Spirit Series*” (1997-2004), de la cual se ha destacado anteriormente la obra “*Japanese Spirit #13*” (2000) (il.7), se puede ver como la presencia de la tecnología a través de maquinarias y robots que se fusionan con los guerreros humanoides toman como modelo esta estética tecnológica tan relacionada con la imagen del Japón futurista. Esta estética está vinculada al discurso *Tecno-orientalista*³⁵ - del cual se hablará posteriormente en otro apartado- de los años noventa que destaca el investigador Artur Lozano (Lozano 2009: 39), miembro del grupo de investigación de la UAB InterAsia.

2.2. *Neo-Nihonga*: contextos artístico y social

En este apartado se analizan los precedentes del *Neo-Nihonga*; partiendo del antecesor más directo, que incluso se incluye en la propia terminología del estilo, sugiriendo que es una evolución o renovación del mismo: el *Nihonga*. Junto con él, se analiza también otro estilo de pintura que resulta fundamental para la comprensión del primero: el *Yōga*. La interacción y evolución de estos dos estilos de pintura, así como, por supuesto, las propias características formales, estilísticas y temáticas de cada uno de ellos, resulta de gran interés para comprender el porqué de esta nueva forma de arte japonés (el *Neo-Nihonga*).

³⁴ Consultado en la página web oficial del artista Tenmyouya Hisashi: <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/index.html>>.

³⁵ Según Lozano el *Tecno-orientalismo* es un término acuñado por Morley y Robins (1995) para designar el discurso orientalista que identificaba la tecnología de vanguardia y una eficacia empresarial óptima como rasgos propios de la identidad japonesa. Un discurso que según Lozano “*postulaba a Japón como el contrincante de Occidente (y particularmente de EEUU) en la disputa por el liderazgo de la modernidad y la hegemonía global en el futuro*” (Lozano 2009:1). Lozano además prosigue diciendo que, el *tecno-orientalismo* ha servido también para referirse a la recepción global de la animación de ciencia ficción japonesa, así como a la estética *kawaii*.

En el primer apartado, se analiza la estrecha vinculación que ha existido históricamente entre las cuestiones de identidad nacional y cultural y unos estilos de pintura determinados, como son, en este caso, *Nihonga* y *Yôga*. Se considera que este apartado es importante puesto que el propio Tenmyouya parece definir el *Neo-Nihonga* como contrapunto a las tendencias que habían acompañado a cada uno de estos estilos de pintura (en especial al *Nihonga*). De hecho, es razonable esperar que si el autor ha decidido – o pretendido – inventar un nuevo estilo pictórico, es porque el ya establecido no satisfacía sus intereses o inquietudes. Por tanto, conocer cuáles son las características de estos estilos – ya sea porque las asimila tanto como porque las rechaza – es de vital importancia para la comprensión en profundidad del fenómeno estudiado. Dicho análisis se ha realizado en dos ejercicios: un primer sub-apartado recoge los diversos estudios que se han encontrado en referencia a estos dos estilos para observar qué aspectos se han considerado relevantes en su análisis y cuáles han sido las perspectivas que se han dibujado de estos dos estilos tanto desde un punto de vista local como internacional. Un segundo sub-apartado muestra la reconstrucción que esta investigación ha permitido realizar sobre el origen y desarrollo de cada uno de los dos estilos con el objetivo de diferenciar y clarificar cuál es la distinción, en los términos aquí planteados, de cada uno de estos estilos.

El segundo apartado realiza una somera revisión del panorama contemporáneo artístico de Japón para, con el mismo objetivo del primer apartado, identificar en qué cosas se distingue el *Neo-nihonga* de otros estilos o corrientes ya existentes para entender cuál es el origen, cuál es la causa o el hueco que pretende llenar el surgimiento de este estilo artístico en la escena artística contemporánea.

2.2.1. La identidad japonesa mediante opuestos pictóricos: *Nihonga* vs *Yôga*.

Los estilos de pintura *Nihonga* y *Yôga*, según afirman la mayor parte de las fuentes consultadas en la bibliografía, fueron fruto de las situaciones socio-políticas del país nipón durante el período de tiempo comprendido entre 1868 y 1945. Se constituyeron como dos disciplinas separadas que el gobierno usaba como instrumento político para su beneficio y definición nacional. Concretamente la Era Meiji (1868-1912) simbolizaría para la mayoría de las fuentes consultadas la época en la que los dos estilos de arte principales en Japón (*Nihonga* y *Yôga*) se distanciaron y aproximaron más intensamente a medida que periódicas fluctuaciones en las políticas nacionales promovían el uso de

uno u otro estilo. Así, durante la primera etapa de la Era Meiji – cuando el estado promovía la importación de bienes y tecnologías occidentales – el estado promovió la pintura *Yôga*. Sin embargo, durante los últimos años de la década de 1870, el gobierno japonés comenzó a abandonar este interés por las innovaciones occidentales y a centrarse en el nacionalismo cultural, pasando a priorizar por tanto la pintura *Nihonga* sobre la *Yôga*. A finales del S.XIX, la dicotomía entre *Yôga* y *Nihonga* estaba firmemente establecida, con cada estilo constituyendo un reino independiente (Hirayama 1996: 57). El establecimiento, en 1898 de un departamento de pintura occidental en la Tokyo School of Fine Arts representó un hito histórico ya que hasta el momento sólo se había enseñado pintura japonesa en dicha institución, y puede representar un claro ejemplo de cómo, desde entonces, *Nihonga* y *Yôga* adquirieron el mismo estatus oficial y coexistieron en igualdad de condiciones” (Hirayama 1996: 57).

Los estudios precedentes presentes en la bibliografía de este trabajo han abordado el tema con el objetivo de explicar el origen y el desarrollo histórico de estos fenómenos, principalmente durante la primera etapa de coexistencia de los mismos y las posteriores hasta su maduración (1868-1945). Estos estudios frecuentemente se basan en el análisis documental exhaustivo de obras y trayectorias de artistas particulares (Clark 2005, Croissant 2008, Hirayama 2010, Landback 2011, Macfall 1912, Tanaka 2006, Volk 2010, Volk 2013, Winther-Tamaki 1997, Yamada 1940, Yamada 1942) y vinculan las particularidades de estos estilos con las circunstancias políticas y socioeconómicas de la época que se han apuntado anteriormente.

They were both dedicated to resolving the contradictions of Japanese modernity in the aesthetic field. Their challenge, and burden, was to produce an identity for the country that would be linked to both the (native) past and the (universal) present. The nihonga/yôga opposition, then, should be recognized as an artificial dichotomy, albeit one that encapsulates the real complexities and difficulties of inhabiting “Japan” and the “modern” at one and the same time (Volk 2010: 24).

The term Nihonga (modern Japanese-style painting) was coined in the early Meiji period to distinguish those paintings that continued to utilize traditional material, methods, and formats from the newly created schools of Western paintings (seiyôga or yôga). Although both sought to reconcile “national identity with rapid modernization and Westernization” (Weston, en P.Conant 2006: 489).

Como puede comprobarse, en la distinción y definición de sendos estilos se ha atendido principalmente a aspectos formales; técnicas y criterios compositivos utilizados por cada uno de estos estilos (*Nihonga* y *Yôga*) supeditados a las circunstancias socio-políticas del

momento. “*Japanese painting was the particular product of a unique national polity*” (Weston, en P.Conant 2006: 490).

While Fenollosa prophesized that –contrary to the hopes of supporters of Western-style painting (yōga)– only the synthesis of Asian and Western painting would push Japan to the forefront of world art, Okakura elaborated the principles that burdened *Nihonga* artists with the task of re-investing conventional techniques and motifs with the spirit of the times (Croissant 2008: 265).

Sin embargo, los criterios formales no son los únicos que determinan la calidad principal de cada uno de estos métodos: “*It is wrong to think that depicting Asian motifs or copying nihonga or nanga in oil would constitute uniquely Japanese oil painting*” (Sootaroo 1935, en Hirayama 2010: 376).

In the Taishō era, *Nihonga* painters aimed not only at a systematic exploration of Western period styles and canonized masterworks from the Renaissance to modernism, but also to demonstrate that Meiji-period moral scruples had given way to a conscious effort to conquer modernism (Croissant 2008: 276).

Así, se hace referencia comúnmente a las connotaciones políticas que tenían uno u otro estilo en relación a las políticas generales de Japón y la situación internacional, así como su vinculación o desvinculación de los conceptos de lo “tradicional” y “lo moderno”. Hirayama explica que durante la primera mitad de los años treinta, algunos miembros de la Asociación de Arte *Dokuritsu*³⁶ intentaron incorporar elementos del arte tradicional japonés en sus pinturas al óleo *fauvistas* para crear un arte que encarnase (*embodied*) la síntesis de la etnicidad y la contemporaneidad, tratando de este modo de superar la oposición que existía entre *Nihonga* y *Yōga* (Hirayama 2010:386).

La bibliografía consultada en referencia al *Nihonga* y el *Yōga* básicamente se ha centrado en estudios de tipo histórico, principalmente tratadas desde un marco teórico centrado en las teorías de la historia y la crítica de arte. Estas fuentes provienen además de diversas nacionalidades; de entre ellas, la mayor parte de las no-japonesas basan sus estudios en investigaciones japonesas mostrando su dominio de la lengua original del tema de estudio (japonés). Ello, además, permite la posibilidad de tratar el mismo marco teórico desde las dos perspectivas: la local y la externa.

³⁶La Asociación de Arte *Dokuritsu* fue fundada el año 1930 por Kojima Zenzaburo, Satomi Katsuzo, Hayashi Takeshi y Migishi Kotaro entre otros.

El diseño de las investigaciones está basado principalmente en ejercicios recopilatorios, catalogación y análisis de obras realizadas durante el período mencionado (1868-1945), la relación con los eventos históricos, las biografías de sus creadores y las reacciones de la crítica a las mismas (Clark 2005, Croissant 2008, Hirayama 1996, Kaneko 2011, Macfall 1912, Landback 2011, Conant 2000, 2006, Tanaka 1994, Volk 2010, Wattles 2012, Winther-Tamaki 1997, entre otros).

En ocasiones, como en Landback 2011, Wattles 2012, Hirayama 1996, Kaneko 2011 y Croissant 2008 se recogen también manifestaciones de los protagonistas de estos movimientos sobre la naturaleza de los mismos. Un ejemplo ilustrativo de la diferencia entre los estilos *Yôga* y *Nihonga* se puede encontrar en la comparación de las obras de Taikan (*Nihonga*) y Foujita (*Yôga*) (Winther-Tamaki 1997). Otro ejemplo particularmente interesante es el análisis que realiza Volk sobre la obra de Yorozu, mostrando sus conflictos internos a la hora de adherirse a uno u otro movimiento.

En efecto, al analizar la obra de Yorozu, Volk muestra que el objetivo del pintor japonés era perseguir el universalismo; resolver la doble dialéctica entre lo tradicional y lo moderno, el este y el oeste. Desde la década de 1920, Yorozu consideró tanto el *Yôga* como el *Nihonga*, así como el *expresionismo* europeo como formas de arte incapaces de lograr este universalismo, así que se pasó sus últimos años explorando el *Bunjinga* y sus cualidades rítmicas en combinación con los dos estilos de pintura vigentes en la época - *Yôga* y *Nihonga* - para conseguir esta síntesis tan deseada. Volk afirma que al hacer esto, Yorozu no retrocedió a técnicas del pasado, sino que este acto fue una prueba de su contribución a un universalismo y modernismo universal y verdadero, y un intento de resolver las paradojas intrínsecas del modernismo japonés (Volk 2010: 158).

La principal conclusión que se encuentra con frecuencia en las obras consultadas gira entorno a la distinción de ambos fenómenos debido a sus características formales. Sin embargo, algunos análisis ponen en relieve la vinculación de estos tipos de pintura durante el período citado con ciertas ideologías o conceptualizaciones sobre diversos conceptos principalmente políticos y culturales: nacionalidad, patria, modernidad, tradición, universalismo, occidentalización, etc.

La relevancia de los conceptos *Nihonga* y *Yōga* queda patente dada la cantidad de bibliografía existente sobre los términos. Sin embargo, dada la gran fluctuación de significados y connotaciones que se les han asignado a sendos estilos durante diferentes etapas del desarrollo histórico y cultural de Japón, en la actualidad la percepción social de estos estilos parece algo confusa y desdibujada. Prueba de ello es el artículo publicado por Tokushima Prefectural Museum of Modern Art en el que se presentan las dudas planteadas por los visitantes del museo los cuales se preguntan qué es *Nihonga*, qué es *Yōga* y qué diferencia hay entre ambos (Egawa 2002). Asimismo, el Momak (Museo nacional de arte moderno de Kyōto) con su exposición en 2007 - *Yuragu kindai nihonga to yōga no hazama ni* (Influencias entre la pintura moderna *Nihonga* y *Yōga*): “Esta exhibición cuestiona qué son el *Nihonga* y el *Yōga* en la pintura moderna japonesa, centrándose en las influencias entre ambos” (Yamano 2007)- reabre el debate de la dicotomía entre ambos estilos.

Los documentos consultados presentan, a modo de conclusión, una visión clara y diferenciada de qué fueron y qué delimitó cada uno de los dos tipos de pintura *Nihonga* y *Yōga* durante el período analizado. Sin embargo, esta diferenciación está basada en criterios establecidos durante el S.XX y que parecen no reflejar la concepción e interpretación de estos conceptos en la actualidad, como muestra Egawa (2002).

Algunos de los estudios referentes a la presencia de estos conceptos a finales del siglo XX (Standley-Baker 1984) muestran un panorama en el que las fronteras entre ambos términos se han desdibujado y sus características se difuminan y se combinan de una forma asimétrica y principalmente unidireccional: se percibe que el arte no-japonés influye en el arte japonés (*Nihonga*): “today's works are often treated as if painted in oils in a congested manner and with high colour contrast. The movement is in danger of losing its once unique potential” (Standley-Baker 1984: 197).

Traditional Japanese influences and styles in *Nihonga* painting include pure ink landscapes, colour-wash styles and thick impasto screens with coloured designs on gold. (Although originally painted on screens or in hanging scroll format, *Nihonga* works today are usually framed in Western style since mineral pigments are easily damaged by repeated rolling and unrolling.) Themes include standard Eastern figures and landscape compositions, as well as Western motifs and near-abstract designs; the mode is unified by the materials (writing brush, and ink or mineral pigment, on silk or paper) (Standley-Baker, Joan 1984: 193).

2.2.2. Origen y desarrollo de los estilos *Nihonga* y *Yōga*

2.2.2.1 *Nihonga*

Los orígenes del término *Nihonga* se remontan a la Era Meiji (1868-1912). Este período se caracteriza por significar la gran apertura de Japón al resto del mundo además de por el proceso de “modernización” impulsado por parte del mismo gobierno Meiji, según el cual se pretendía potenciar y adaptar todos y cada uno de los aspectos de la sociedad japonesa a los estándares y cánones foráneos, mediante la indiscriminada adopción de éstos. En este proceso el mundo del arte no fue una excepción y, por consiguiente, sufrió grandes cambios. Los que hasta entonces se habían erigido como los modelos artísticos propios pasaron a ser olvidados y denostados en pro del nuevo arte que venía del exterior.

Este contacto con el arte foráneo, sin embargo, no fue nuevo para el país, ya en el período Sengoku (1467-1568), y antes de cerrar de nuevo sus puertas, Japón tuvo su primer contacto con occidente del cuál surgieron nuevas corrientes artísticas como el arte *Nanban*³⁷ o el *Akita-Ranga*³⁸.

En Japón, el contacto con españoles y portugueses originó el denominado arte Namban, palabra con que nos referimos tanto al arte japonés realizado con técnicas y temas occidentales, como también al arte realizado para la exportación a Occidente, fundamentalmente para la corona a las órdenes religiosas (Almazán 2003: 93).

Así, los artistas japoneses ya empezarían a experimentar mediante la adaptación de técnicas foráneas a temas japoneses o la imitación de temas y técnicas no-japonesas mediante materiales propios de la tradición japonesa. Un ejemplo de todo ello lo podemos ver mediante las obras de artistas como: Kanō Domi (1568–1600) (il.29), Naotake Odano (1749-1780) (il.30), Satake Shozan (1748-1785) (il.31), Shiba Kōkan (1747-1818) (il.32) o Sakai Hoitsu (1761-1828) (il.33) entre otros. También en otras prácticas artísticas japonesas como el grabado podríamos destacar las obras de Katsushika Hokusai (1760-1849) o Utagawa Hiroshige (1797-1858) quienes también adoptaron estas influencias foráneas en sus obras.

³⁷ Nanban significa “bárbaros del sur”. El término Nanban muchas veces aparece escrito como “Namban” sin embargo, el idioma japonés no contempla la letra “m” sola, la única letra que puede pronunciarse sin la compañía de una vocal es la “n”.

³⁸ También conocido como Akita-ha fue un tipo de pintura basado en el estilo holandés. El termino Akita hace referencia a la Prefectura de Akita donde se desarrolló esta escuela de pintura.

Remitiéndonos de nuevo a la Era Meiji (1868-1912) y a las consecuencias de la re-apertura de Japón debemos destacar la preocupación que comenzó a diseminarse respecto a las reformas culturales del momento mediante las que el arte occidental prevalecía sobre el arte japonés. Esta supremacía del arte occidental frente al propio respondía a una consideración del gobierno, que creyó necesario establecer un nuevo tipo de arte “a la altura” de los occidentales:

[A]rt, the criterion of the level of civilization in a country, must be encouraged at every opportunity, especially today when Japan finds it necessary to demonstrate its inviolable national sovereignty and prestige so that she may surpass even the other advanced nations in the world (Volk 2010: 20).

En consecuencia el gobierno contrató profesores extranjeros como es el caso de los italianos Antonio Fontanesi (1818-1888) y Vincenzo Ragusa (1841-1927) quienes se encargaron de enseñar a los alumnos japoneses del departamento de arte del instituto de tecnología, instaurado en 1876, las técnicas y los modelos de representación artística - comprendidos en el campo de la pintura y la escultura- europea (Yamada 1940: 573).

Fue el historiador del arte, traductor, poeta y japonólogo norte-americano Ernest F. Fenollosa quién daría voz a la preocupación que se respiraba en el mundo del arte frente al desbocado proceso de “occidentalización”. Fenollosa, llegó a Japón - recomendado por el profesor Edward Morse- para ocupar el puesto de profesor de filosofía y economía en la recién fundada universidad de Tôkyô, en 1878. Cuando Fenollosa llegó a Japón, no era un experto en arte japonés. De hecho, en alguna ocasión compró alguna imitación en algún anticuario sin llegar a percibirlo. Fue cuando un amigo japonés le presentó la colección de la noble familia Kuroda cuando realmente se percató de la fascinación que sentía por el arte ancestral oriental y aprendió a reconocerlo. Éste fue el detonante del inicio de sus estudios en arte japonés, que derivaron en una serie de investigaciones exhaustivas como se hace patente en su gran obra póstuma sobre la Historia de Arte de China y Japón, *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912).

En 1881 Fenollosa fundó la asociación de artistas, *Kangakai*, inspirado por la figura del artista japonés Kanô Hôgai (1828-1888)³⁹, el último de los maestros de la Escuela Kanô. Las destacadas obras de Hôgai (il.34), posibles gracias al apoyo de

³⁹ Es precisamente este vínculo entre Fenollosa y Hôgai uno de los componentes principales por los que es valorado en Japón, en una relación similar a la que tuvieron Turner y Ruskin en Inglaterra o Picasso y Apollinaire en Francia (Mitsugu 1958: 311).

Fenollosa, tuvieron una influencia decisiva en las tendencias del arte japonés moderno. Para Fenollosa la obra de Hōgai representaba el estandarte de la nueva pintura japonesa a la que él mismo bautizó en 1880 con el nombre de “*Shin-Nihonga*” (Croissant 2008: 265). La naturaleza de esta corriente pictórica era la de servir como remedio contra la amenaza de occidentalización potenciada por el propio gobierno japonés.

El *Shin-Nihonga* representó una evolución de la pintura tradicional cuya pretensión principal consistía en la síntesis de los estilos de pintura asiáticos y occidentales, y la consecución de esta síntesis debería posicionar a Japón en la vanguardia del arte internacional. Okakura Kakuzō, discípulo de Ernest F. Fenollosa, fue el encargado de institucionalizar este estilo de pintura que, al oponerse al estilo occidental (*Yōga*), adoptó el nombre de *Nihonga* (Croissant 2008: 265). Así lo corrobora Baker: “*The modified traditional Japanese painting style promoted by Fenollosa was called Nihonga, to be distinguished from Western-style oil painting (Yōga)*” (Standley-Baker, 1984: 192-193). Según Volk, el *Nihonga* era una invención moderna que debía ser considerada una adaptación, no una continuación natural, de las formas de pintura pre-modernas – o sea, una forma de *neo-tradicionalismo* (Volk 2010: 22).

En 1882 la popularidad de Fenollosa se hizo patente entre la nobleza japonesa hasta tal punto que éstos le pidieron que les ayudara en la organización del *bijutsukai*, la asociación para las artes. Para inaugurar el encuentro, Fenollosa se manifestó con un discurso⁴⁰ que no dejó indiferente a nadie y que marcó un cambio en el rumbo de la historia del arte japonés.

Japanese art is really far superior to modern cheap western art that describes any object at hand mechanically, forgetting the most important point, expression of Idea. Despite such superiority the Japanese despite their classical paintings, and with adoration for western civilization admire its artistically worthless modern paintings and imitate them for nothing. What a sad sight it is! The Japanese should return to their nature and its old racial traditions, and then take, if there are any, the good points of western painting (Fenollosa, 1882 en Chisholm 1963: 50-51, en Tanaka 1994: 30).

Fenollosa lamentaba el sistema predominante de enseñar dibujo a lápiz al estilo occidental en las escuelas públicas así como estudiar pintura al óleo y escultura con profesores italianos. Lo que Fenollosa sugirió en aquel discurso despertó tanto el orgullo nacional como el interés por el arte japonés tradicional y del momento. A partir de aquel

⁴⁰ El discurso se llevó a cabo en el Ueno Education Museum en Ueno Park y es recordado en Japón con el título “*Bijutsu Shinsetsu*” o “*True Theory of Japanese Art*” (Mitsugu 1958: 309).

momento, de aquel hito en la historia del arte japonés, los japoneses lo rebautizaron con el nombre de “el Bodhisattva del arte”.

Fenollosa insistía en que la revalorización del propio arte – es decir, volver a las temáticas y técnicas tradicionales, no sólo en pintura sino en todo tipo de objetos manufacturados – repercutiría en un aumento que decuplicaría las exportaciones de Japón a occidente; puesto que, según argumentaba Fenollosa, occidente quería un arte que reflejase la imagen que desde occidente se había construido de lo japonés, ya que buscaban en este estilo, además de exotismo estético, una respuesta a una crisis que estaba pasando el arte europeo debido al progresivo declive artístico que estaba sufriendo a favor de una pintura realista y científica (Mitsugu 1958: 310).

Why do you Japanese people strive to imitate European-style paintings when you have such excellent paintings of your own? European paintings are becoming more and more realistic and scientific and are declining artistically. The West, in its efforts to find a way to overcome this crisis, is actually turning its eyes to your traditional Japanese art to learn what it can (Fenollosa 1882 en Mitsugu 1958: 310).

Volk reitera estas conclusiones de Fenollosa argumentando que la tendencia de emular el arte europeo por parte de los japoneses mediante el denominado estilo *Yōga* no interesaba ni a europeos ni a americanos, quienes querían encontrar “*japonismo*” en las obras japonesas. Por ello, los primeros óleos japoneses no fueron aceptados con entusiasmo, sino que se interpretaron como “*corrupciones*” causadas por influencias europeas (Volk 2010: 21).

Fenollosa, además, abogaba por la preservación de las estéticas tradicionales como señal de identidad y particularidad de la nación japonesa: “*The employment of aesthetics within a framework of progress does not necessarily lead to the loss of particularity, instead, it reinforces it*” (Tanaka 1994: 39). Él institucionalizó la idea del arte como expresión de la herencia cultural (Tanaka 1994: 27). Al igual que Fenollosa, su discípulo Okakura Kakuzō defendió la “*autenticidad*” del estilo japonés tradicional, alegando que “*the nature of art is born out of the characteristics of a race, the climate of the land, and the conditions of social institutions. It cannot be transplanted into a different era, nor can it be used in a different country, since it belongs exclusively to a specific time and people*” (Kakuzō, en Volk 2010: 21).

Sin embargo, mentor y discípulo discreparon en una cuestión en referencia a este proceso de renacimiento del arte japonés. El resurgimiento de temáticas budistas fue uno

de los temas principales de los que Fenollosa trató en sus conferencias en la *Society for the Appreciation of painting (Kangakai)*, desde 1884 hasta que regresó a Estados Unidos, en 1890. Esta postura contrastaba fuertemente con la de otros historiadores del arte, como Okakura –su discípulo–, quién se cuestionaba por qué en una época de reforma global de todos los estándares de la sociedad japonesa (religión, economía, filosofía, etc.) el arte debía ser el único que no acompañaba esta transformación. Okakura recurría también a frecuentes comparaciones entre el arte japonés y el europeo. Sin embargo, el propósito no era nunca establecer paralelismos, comparaciones o identificar puntos comunes sino que su propósito era demostrar cuán diferente – y mejor – era el arte japonés respecto al arte occidental; identificar aquello que diferenciaba la cultura japonesa del resto (Tanaka 1994: 39).

Pero en su intento de “infundir nueva vida” al arte tradicional japonés, Fenollosa criticó en igual medida el arte occidental como el arte conservador japonés *Bunjinga* (*literary painting*), lo que levantó críticas hacia su persona en uno y otro sector. El objetivo de Fenollosa era sin duda complejo y, en cierta medida, contradictorio. Su meta era revitalizar la pintura japonesa asimilando técnicas occidentales - “*He maintained that powerful, expressive Japanese lines was essential but that it should be reinforced with more realistic Western chiaroscuro and a brighter range of colours*” (Standley-Baker, Joan 1984: 192-193)- pero, a la vez, rechazando todo aquello que se pudiese asociar con la modernidad y, en el otro extremo, todo aquello que arrastrase la pintura japonesa a las convencionalidades propias de la restrictiva pintura tradicional.

What he really wanted to do was to infuse new life into traditional Japanese painting by absorbing whatever nourishment could be taken from Western methods, at the same time being careful to reject both modern trends in this method and the trends towards conventionality in Japanese painting (Mitsugu 1958: 311).

Finalmente, lo confuso y contradictorio de su radical propuesta hizo que hasta los propios pintores de lo que se suponía que era el estilo japonés se sintieran desorientados.

No obstante, el *Nihonga*⁴¹ se instauró identificándose con unos modelos y unas técnicas concretas mediante las que se basaba para sus procesos creativos. Por norma general, el *Nihonga* se ha reconocido por usar como soporte sedas o papeles japoneses, así como el uso de tinta, pigmentos y cola de origen natural. Dada la naturaleza del

⁴¹ También conocido como estilo japonés neo-tradicional (Volk en Wattles 2012: 434).

Nihonga, sus temas radicaban en los mismos que los de la pintura tradicional premoderna: paisajes, escenas de la vida cotidiana, personajes mitológicos e historia (Winther-Tamaki 1997: 147), así como motivos naturales, sobretudo flores, lo que tiene una clara referencia al estilo *Rinpa*. Sin embargo, tal y como apuntaba Fenollosa, éstos se combinaban con ciertas prácticas de origen foráneo como el uso del claroscuro, la perspectiva y el uso de colores más intensos.

La división de los estilos *Nihonga* y *Yôga* se institucionalizó en las exposiciones *Bunten* organizadas por el gobierno, iniciadas en 1907. De estas exposiciones surgió una nueva corriente temática denominada “*bijinga*” adoptada por el *Nihonga* en contraposición al “desnudo” del estilo *Yôga*. El *bijinga* encontraba sus raíces en las representaciones de la imagen de la mujer japonesa del *Ukiyo-e*, propias de la cultura popular de la Era Edo (Croissant 2008: 266). Aunque la temática era la misma –la representación de la imagen de la mujer japonesa – el *Nihonga* adoptó los ideales de la Era Meiji, que concebían a la mujer japonesa como la figura que encarnaba la feminidad y las virtudes de la maternidad, esenciales para representar “la buena mujer y la madre sabia”⁴²; todo ello como antítesis al ideal de mujer de la Era Edo de la estampa *Ukiyo-e*, en el que se representaba a la figura de la mujer vinculada a la imagen de la cortesana, con refinada sensualidad, elegancia constante y encanto erótico (Croissant 2008: 265). La temática del *bijinga* tuvo una gran acogida en el *Nihonga* hasta la actualidad.

También durante el período de conflictos bélicos comprendido entre (1894-1945) el *Nihonga* trató de adaptar temáticas de guerra propias del estilo *sensôga* (pintura de guerra), liderado por artistas del estilo *Yôga*⁴³, aunque dicho intento no resultó muy fructuoso y su producción tuvo muchos detractores, como el crítico de arte Uemura Takachiyo, quien afirmaba que el *Nihonga* no podía tener éxito en la empresa de servir como pintura bélica debido al carácter suave que sus técnicas y materiales le imponían (Winther-Tamaki 1997: 154). Asimismo, Chisaburo argumentó: “[...] Dado que los materiales [del *Nihonga*] son físicamente empobrecidos⁴⁴ [...] no es capaz de producir pinturas con un fuerte sentido de la realidad [y] es inferior a la pintura al óleo a la hora

⁴² Doctrina “*ryôsai kenbo*” (Sharon 1991: 151-174 en Croissant 2008:265).

⁴³ Aunque la pintura *Nihonga* no ilustró con frecuencia escenas bélicas, sí tuvo fines militares a través de la *kennoga*, “*offering pictures*” (Winther-Tamaki 1997: 147); pinturas de estilo *Nihonga* con temáticas patrióticas encargadas y sustentadas por coleccionistas privados y que en ocasiones se ofrendaban al ejército o la casa imperial, o eran vendidas para recaudar dinero para el ejército.

⁴⁴ “*The mineral pigments of nihonga were often cited as an obstacle to persuasive renditions of the war in this medium*” (Winther-Tamaki 1997: 158).

de representar la severidad de la guerra contemporánea” (Chisaburo, cit. en Winther-Tamaki 1997: 154). Las representaciones del *Nihonga* de temática bélica se centraban en conceptos más abstractos que respondían a la exaltación de símbolos nacionales como manifestación del patriotismo, un ejemplo claro lo encontramos en Yokoyama Taikan (1868-1958) (il.35). Sus pinturas *Nihonga* tenían un innegable carácter patriótico, puesto que plasmó en ellas de forma idealizada y espiritual – siguiendo principios afines a los del *kokutai*⁴⁵ - el símbolo del espíritu japonés por antonomasia – el monte Fuji – a través de la exaltación de su belleza y su grandeza, aunque éstas no fueran reales.

Más tarde, durante la década de 1930, Yasuda Yukihiro (1884-1978) (il.36) inició una nueva corriente dentro del estilo *Nihonga* que podría considerarse como *Nihonga neoclásico* (Winther-Tamaki 1997: 165). Esta variación del estilo *Nihonga* utilizaba las características “*disembodied*” propias del movimiento para representar la realidad – particularmente, héroes de guerra caídos – de una forma idealizada y espiritual que se transmitía a través de la suavidad de sus colores pastel. (Winther-Tamaki 1997: 166). Esta espiritualización de los mártires de guerra fue una de las tendencias alternativas al *Yôga* durante el período de guerra, así como lo fue la creación de un imaginario nacional trascendental (Taikan) o lo serían las propuestas *Yôga* de Matsumoto Shunsuke (1912-1948), Miyamoto Saburô (1905-1974) y Ai-Mitsu (1907-1945).

En el siglo XX el *Nihonga*, según Baker, incluyó la temática de la abstracción así como nuevos soportes más viables y un acercamiento a la técnica del óleo:

Traditional Japanese influences and styles in *Nihonga* painting include pure ink landscapes, colour-wash styles and thick impasto screens with coloured designs on gold. (Although originally painted on screens or in hanging scroll format, *Nihonga* works today are usually framed in Western style since mineral pigments are easily damaged by repeated rolling and unrolling.) Themes include standard Eastern figures and landscape compositions, as well as Western motifs and near-abstract designs; the mode is unified by the materials (writing brush, and ink or mineral pigment, on silk or paper) (Standley-Baker, Joan 1984: 193) (...) today's works are often treated as if painted in oils in a congested manner and with high colour contrast. The movement is in danger of losing its once unique potential (Standley-Baker 1984: 197).

Respecto al panorama contemporáneo del *Nihonga*, Helverson diferencia tres tipos de corrientes en referencia a este estilo. Por un lado, reconoce un tipo de *Nihonga* más conservador, que se caracteriza por representar -mediante los estilos tradicionales- flores, mujeres o iconos tan tradicionalmente japoneses como el Monte Fuji. Por otro lado, están los artistas que desarrollan un *Nihonga* de tipo abstracto. Por último, considera

⁴⁵ La interiorización por parte de la población japonesa de unos ideales colectivos nacionales se denominó “*kokutai*”, según Winther-Tamaki (1997: 80).

el Neo-*Nihonga* como un último estilo de *Nihonga* que se basa en mezclar símbolos e imaginería tradicional con problemáticas o dilemas relacionados con la cuestión del género que únicamente existen en la actualidad.

The artists of contemporary nihonga (japanese-style painting with mineral pigments and animal-based glues on handmade papers) seem to fall into a few main categories: those who paint imagery of woman, flowers, Mt.Fuji, and so on in traditional style, and those who have gone abstract. However, the six artists to be discussed in this report have been chosen because they belong to yet another group: they use some combination of traditional figurative imagery and/or technique while consciously or unconsciously illuminating gender issues in Japan in the contemporary age (Helverson 2009: 1-2).

2.2.2.2. *Yōga*

El *Yōga* es un término acuñado durante la época Meiji para describir la pintura japonesa que tomaba como modelo el estilo de pintura foráneo. Según Hirayama, el *Yōga* podía entenderse como “*Japanese oil painting by definition entailed a fusion of the Western medium with non-Western formal elements*” (Hirayama 2010: 357). El *Yōga* según Winther-Tamaki, se trataba de una de las muchas importaciones – como el armamento o la cartografía - que el gobierno japonés realizó durante la época con el espíritu de modernizar la sociedad japonesa y, por ende, dotando a los elementos importados de un carácter de superioridad respecto a sus contrapartes nacionales. La institucionalización de dos prácticas diferenciadas (*Yōga* y *Nihonga*) supuso tanto la relativización del uno respecto al otro como la intensificación del sentimiento de identidad japonesa a través de la pintura *Nihonga* frente a un estilo nuevo, el *Yōga*, que se entendía como la antítesis del primero (Winther-Tamaki 1997: 155).

Notwithstanding the differences between nihonga and yōga, and however deep the divide between their respective partisans, it is important to recognize that in the Meiji period artists agreed on one crucial point: the necessity of developing (as Kuroda phrased it) “a style characteristic of Japan”. That is, they aspired to a national school of painting that would represent the modern Japanese state to the world and favorably differentiate it from other nations in the international arena (Volk 2010: 23).

Así, salvo algunas excepciones – que no eran extrañas – el *Nihonga* pasó a entenderse en líneas generales como una tendencia anti-naturalista y nostálgica centrada en las tradiciones y la herencia cultural asiática más que en la cultura contemporánea (Winther-Tamaki 1997).

Japan is said to have adopted Western art to demonstrate its power at succeeding internationally, while reorganizing Japanese art from the Meiji Era on as nihonga to guarantee its cultural independence in an increasingly internationalized world. However, this resulted in Japanese art being looked down upon by the dominating culture's theory of [aesthetics] as 'feminine': its emphasis on line and two-dimensionality were seen as being too decorative

and delicate, while politically some Japanese came to symbolically see modern Japan as a woman dominated by the West. In addition, some scholars warned about nihonga's potentially dangerous neo-nationalistic tendencies, its rigidity about technique and subject matter another manifestation of nihonjinronism; that is to say, held up as uniquely Japanese and therefore incomprehensible to 'foreigners' (Helverson 2009:2-3).

La Era Meiji empezó con un *Yôga* que básicamente se limitaba a copiar o imitar los modelos y las temáticas foráneas, como podemos apreciar en la obra de Hyakutake Kaneyuki (1842-1884) (il.37) o Takahashi Yuichi (1828-1894) (il.38). Sin embargo, esto fue cambiando tras las aportaciones del pintor Kuroda Seiki (1866-1924) (il.39) (il.40), quien trató de adaptar las técnicas y modelos foráneos al gusto y las temáticas japonesas.

A partir de su aportación, el *Yôga* tomó una nueva línea que siguieron muchos otros pintores y que de algún modo pareció acercarse a *Nihonga* y *Yôga*. Más adelante, con la oleada de pinturas europeas que llegó a Japón, sobre 1910, se inició la llegada de una nueva fase de arte europeo que fue beneficiosa para aquellos que querían cambiar la ya debilitada autoridad de la academia japonesa, la cual basaba su autoridad en el arte europeo de una generación anterior. Las pinturas de Van Gogh, Matisse, Cézanne y otros militantes del post-impresionismo se convirtieron en un catalizador para crear nuevos modos de expresión en Japón, y el hecho de que pintores tan prominentes como éstos se encontraran en la pintura japonesa supuso un argumento a favor de la supresión de fronteras en el ámbito artístico:

Looking beyond the concept of the nation for art's meaning, they began to rethink the relationship between Japanese and European art on terms other than national difference. This was the point of departure for Japanese modernism (Volk 2010: 37).

Los artistas del estilo *Yôga* tomaron entonces varios caminos. Unos optaron por centrarse en temáticas del *sensôga* durante el período de entreguerras, como podemos ver mediante las obras de, por ejemplo, Miyamoto Saburô (1905-1974) (il.41) (il.42) o Foujita Tsuguji (1886-1968) (il.43). Otros utilizaron temáticas típicas en Europa, como el “desnudo”. Algunos prefirieron indagar en el paisaje u otras temáticas frecuentes en el arte europeo, como los bodegones. La inclusión de artistas japoneses en ciudades europeas ayudó a que éstos se familiarizaran con corrientes pictóricas de vanguardia como el *fauvismo*, el surrealismo, el impresionismo o el cubismo entre otros.

2.2.3. El arte contemporáneo en Japón, “*Gendai-Bijustu*”: reformulación de los discursos sobre la identidad japonesa.

La literatura artística japonesa a menudo emplea el término “*gendai bijutsu*” (cuyo origen se remonta a principios del S.XX) para referirse a su “arte contemporáneo”, pero esta traducción (“arte contemporáneo”) no es capaz de recoger las connotaciones que carga en su idioma original. El término *gendai bijutsu* surge con voluntad de diferenciarse, precisamente, del “arte contemporáneo” de Japón, entendido como “el arte que se hace en la actualidad”: es decir, distanciándose de estilos como el *Yôga* o el *Nihonga*. Es particularmente ilustrativo el hecho de que en realidad el término *gendai bijutsu* es posterior al término *kindai bijutsu* (“arte moderno”), lo cual refleja inequívocamente el distanciamiento y el sentido evolutivo (posterior) que los japoneses otorgan al *gendai bijutsu* frente al *kindai bijutsu* (Tomii 2004: 615).

Quizás el surgimiento del *gendai bijutsu* se debió, tal como apunta Tomii, al “fracaso” del *Nihonga* y del *Yôga* en la escena internacional. El estrépito se consumó en las exposiciones internacionales de São Paulo y Venecia, 1951 y 1952 respectivamente, cuando desde Japón se enviaron producciones artísticas representativas de estos dos estilos (*Nihonga* y *Yôga*), recibiendo una atención de la crítica prácticamente nula. Críticos japoneses, como Takiguchi Shûzô (1903-1979), interpretaron esta falta de interés internacional, efectivamente, como un auténtico fracaso que debía ser corregido: Japón debía trabajar para conseguir un lugar privilegiado en el panorama internacional (incluyendo, claro, el mundo del arte): una “relevancia mundial” (*sekai-sei*) (Tomii 2004: 616). Para conseguirlo, no se consideraba tan importante alcanzar los estándares occidentales – o no necesariamente – sino en alcanzar, por lo medios que sea, esta competitividad a nivel mundial (*sekai ni tsûyô suru*) (Tomii 2004: 617).

Dentro de este escenario es posible comprender algunas de las primeras iniciativas en el mundo del arte contemporáneo en Japón, como la que lideró el más famoso artista de postguerra –según: Lidell (2001), Santiago (2010: 508)- y el líder del arte contemporáneo en Japón -según Okubo (2012:149): Tarô Okamoto. Artistas como Okamoto quisieron dejar atrás y superar esta ausencia y falta de interés por las manifestaciones de arte moderno y contemporáneo japonés a nivel internacional, y su reacción consistió en buscar un modo de desvincularse del arte clásico aunque sin que

ello implicara renunciar a los referentes nacionales. Por ello, tanto él como otros artistas focalizaron su interés en el arte primitivo del período Jômon (14.000 a.C – 300 a.C).

Los primeros artistas nipones considerados plenamente contemporáneos anhelaban referentes nacionales alejados de esa estética clásica, para lo cual reivindicaron el carácter intrínsecamente protojaponés de las primitivas muestras de alfarería y vasijas cordadas del período Jômon, ignoradas durante siglos por las academias de historia del arte. Estos enseres, realizados con arcilla y de formas toscas y sinuosas, contradecían en muchos aspectos las máximas que caracterizan la estética zen. Para muchos artistas de posguerra, las figuras Jômon –descubiertas en 1877 por el naturalista estadounidense Edward S. Morse- eran vestigios de la primera cultura genuinamente japonesa (Santiago 2010: 507).

Muchos artistas, al igual que Okamoto, decidieron abandonar Japón, puesto que parecía ser la única vía para poder alcanzar un reconocimiento a nivel global. Entre ellos podemos encontrar a Yoko Ono, Hiroshi Sugimoto, On Kawara o Yayoi Kusama.

La inmensa mayoría de los artistas japoneses que alcanzaron un éxito global en estas décadas habían emigrado a Estados Unidos. Su ingreso y pertenencia al circuito internacional pasaba necesariamente por su marcha al mercado norteamericano, y su introducción en una estrategia artístico-comercial ligada a los canales de distribución más habituales, renunciando por completo a cualquier reminiscencia o referente nacional en su obra [...] En el marco del arte contemporáneo internacional, el impacto de los artistas nipones no era especialmente significativo desde un punto de vista nacional, ya que muchos de los elementos en sus obras carecían de cualquier connotación, referencia o distintivo de la cultura japonesa (Santiago 2010: 509).

Aun con los esfuerzos de los artistas japoneses en el extranjero por integrarse y tener relevancia en el arte contemporáneo del panorama internacional, parece -tal y como apuntaba Santiago- que desde Japón se seguía percibiendo que las manifestaciones niponas carecían de un impacto lo suficientemente importante. Aparentemente, ello motivó a una nueva generación de artistas a reformular los discursos y los códigos del arte nipón para que éste resultara mucho más atractivo y adquiriera relevancia a nivel global, representando al país mediante una estética singular y propia.

Sin embargo, a comienzos de la década de 1980 esta situación experimentó un giro considerable con la irrupción, tanto dentro como fuera del propio Japón como en los circuitos y exposiciones internacionales, de una nueva generación de artistas nipones que abrazaban, como parte de su discurso, la realidad cultural japonesa (Santiago 2010: 509).

Fue el cambio social, político y económico global de finales de los ochenta y principios de los noventa el que propició un gran cambio en el mundo del arte que abogaría entonces por el *multiculturalismo*, lo que implicaba una caída de los “centros” en pro de una era marcada por la globalización en la que las denominadas “periferias” empezaban a tener voz propia, como resultó ser el caso de Japón.

La creciente importancia de los mercados periféricos en el arte, su revalorización y reconocimiento por parte de la crítica y el público a nivel internacional propició que algunos

jóvenes artistas nipones triunfasen en el extranjero y pasasen a formar parte del mercado global, sin abandonar su Japón natal y tener que emigrar a Estados Unidos o Europa, conservando la especificidad japonesa como parte de su discurso (Santiago 2010: 509-510).

Desde mediados de los años 90, la globalización cambió la forma de operar de los artistas jóvenes, así como la forma de plantearse su carrera artística. Desde este momento se convirtió en costumbre que jóvenes japoneses, artistas o en formación en cualquier otro ámbito/especialidad, viajasen al extranjero para construir sus carreras en un escenario global; una estrategia que fue precisamente la que Takashi Murakami siguió deliberadamente y que, a la luz de los resultados, le dio muy buen resultado. De hecho, las idas y venidas de Takashi entre occidente (concretamente, Nueva York) y Japón se tomaron como el parangón de la nueva estrategia de lucha por la “relevancia internacional” cuando su famosa escultura *Hiropon* (1997) se vendió en Christie’s por 380.000\$ netos en el año 2002. Uno de los principales periódicos de Japón (*Asahi*) celebró este hito como la consagración del éxito internacional del *gendai bijutsu* (Tomii 2004: 631).

Murakami consiguió atraer todos los focos internacionales hacia el arte japonés y hacia sí mismo mediante un cóctel que fusionaba el arte tradicional japonés, la subcultura japonesa del manga y el anime y la cultura pop. La evolución hacia este tipo de arte japonés -que acabaría siendo el estandarte del arte contemporáneo japonés reconocido a nivel internacional hasta nuestros días, construyendo en el imaginario internacional unos códigos estéticos, simbologías e imágenes que se identificarían como *Made in Japan*- parecía finalmente haber devuelto al arte japonés contemporáneo la relevancia que tanto anhelaba el país, y que había sido reivindicada por el crítico japonés Takiguchi, como hemos podido comprobar al inicio de este apartado. Tal y como argumentó Favell, la imagen internacional que Japón proyecta al mundo es y ha sido siempre – desde la apertura del país al resto del mundo - un asunto de vital importancia para la sociedad japonesa, incluso a nivel institucional. Una de las facetas con más peso simbólico a la hora de dilucidar esta imagen es la que corresponde al arte (Favell 2011: 7). Por eso, en este proceso de recuperación de la relevancia fueron las propias firmas japonesas y los dirigentes políticos los que tomarían cartas en el asunto.

Siguiendo lo que Lozano describe como “discurso Tecno-orientalista”, el Japón de los años noventa y hasta principios del 2000, bajo el estandarte de lo que se denominó

*Cool Japan*⁴⁶, trató de vender la “marca Japón” como una cultura que consigue combinar lo contemporáneo con lo tradicional (Lozano 2009: 34) y depositaron para ello su confianza en la subcultura del manga y el anime, sobre todo en lo referente a la evocación de la imagen de productos y escenarios “futuristas” y utópicos. Estos productos que Japón exportaba, muchas veces podían contener una carga crítica, más o menos explícita, con intenciones disidentes de las que el discurso tecno-orientalista se podía apropiarse y darles un sentido deformado (Lozano 2009: 39). De hecho, según el propio Lozano, esta tendencia responde a una estrategia puesta en marcha por Japón desde los años setenta centrada en el concepto de *kokusaika* (internacionalización) (Lozano 2009: 37). Sin embargo, tal como apunta Iwabuchi, esta intención del *kokusaika* nunca consistió tanto en convertir un Japón internacional como en tratar de “japonizar” a los “Otros”, internos y externos (Iwabuchi en Lozano 2009: 37).

Una artista que un poco antes que Murakami ya destacó en esta línea de reformulación del arte japonés en base a la tradición y la modernidad, fue Mariko Mori. En su caso, alejada de la estética del manga y el anime, destacó sobretodo mediante imágenes que aludían claramente a las estéticas futuristas que rápidamente remitían a un Japón que se había erigido como una gran potencia a nivel tecnológico durante el período de máximo apogeo económico conocido como el “milagro japonés”. Del Japón tradicional en comunión con el futurismo al que apuntábamos, lo que más explotó Mori fue el imaginario espiritual japonés basado en el budismo y el sintoísmo. “*Nadie como ella ha visualizado de un modo tan estridente la relación entre tradición e innovación, entre naturaleza y tecnología punta, entre los sueños individuales y colectivos del Japón actual*” (Jansen cit. en Santiago 2010: 511).

Según Favell, Mori obtuvo su mayor éxito mediante sus obras basadas en el principio de “auto-orientalización”. Tras conseguir ser premiada en su aparición en la Trienal de Venecia (1997), la artista continuó desarrollando su idea de glamour y visión futurística de Japón; una visión que entró en rápido declive una vez entrado el siglo XXI: aunque su aceptación por parte de la crítica continuaba siendo positiva, los cambios de

⁴⁶ Una herramienta que servía para hacer *cool* un Japón que, en cualquier otra faceta de la sociedad, hace tiempo que había dejado de serlo: “*Cool Japan celebrated Japan, when there wasn't much to celebrate otherwise. Depressing politics; shaky global business; bad relations with Asia; a demographic crisis looming; a lot of young people locked in bedrooms with psychological problems*” (Favell 2011: 47).

tendencia en el mundo de la crítica artística y las nuevas teorías sobre la estética, la identidad y los asuntos *post-humanos* hicieron que las ventas y el interés de las élites en el trabajo de Mori cayese en picado. Además, la situación económica global a partir de 2008 hizo que los presupuestos estratosféricos destinados a este tipo de negocios comenzaran a replantearse. A todo esto se sumó el creciente interés del mercado artístico internacional por otros territorios en expansión en este campo, como China o cualquier otra parte de Asia en general (Favell 2011: 40). Para Favell esto fue una muestra del peligro de apostar todas las bazas a un solo concepto.

Efectivamente, parece que el desarrollo del arte contemporáneo japonés responde a una serie de estrategias impulsadas por las instituciones y el gobierno japonés y encabezadas por los artistas que han focalizado su objetivo en conseguir un lugar relevante en el panorama internacional para el arte y la cultura de Japón. Esta necesidad se debe al hecho de que Japón se sumó al sistema de modernización foráneo en la Era Meiji, incluyéndose de este modo en un sistema que exigía estar a la altura del panorama global.

En este proceso de reformulación del arte, Japón se ha valido de muchos mecanismos, algunos de los cuales se describirán en posteriores apartados. Sin embargo, como se ha demostrado en este apartado, el momento de globalización fue el que marcó un punto de inflexión que determinó el rumbo del arte contemporáneo japonés hasta la actualidad. Sin embargo, el modo en el que Japón ha actuado, se podría definir de forma más apropiada con el término de *glocalización*: cuando Japón aceptó – o fue obligado a aceptar – que la globalización penetrase en su sociedad, no se convirtió en un agente pasivo que se limitó a ver cómo su sociedad iba homogeneizándose progresivamente. Por el contrario – como, cabe decir, sucede en la mayoría de ocasiones, como se verá más adelante – la sociedad japonesa utilizó las influencias globalizadoras para combinarlas con sus especificidades locales, dando lugar a nuevos conceptos; nuevos constructos sociales estimulados por la globalización: nuevos constructos sociales gestálticos cuyo análisis revela una sustancia diferente a la que resulta del examen de cada una de las partes por separado (lo global y lo local) y que trasciende a la suma de las mismas. Como marco teórico de esta presente investigación se analiza brevemente este fenómeno, indispensable para entender la propuesta que se recoge en esta tesis. Para tal fin, se parte del estudio realizado al respecto, de Roland Robertson.

3. MARCO TEÓRICO

En este punto se recogen los constructos teóricos que resultan del estado de la cuestión previamente definido y que servirán para realizar el análisis de los datos y extraer las propias conclusiones de este trabajo.

En primer lugar, se definen, delimitan y analizan los conceptos teóricos utilizados para reflexionar en torno a las cuestiones de identidad que emergen de la problemática presentada en el estado de la cuestión. En efecto, conceptos como el de *auto-orientalismo* o *auto-japonismo* pueden permitir explicar de una forma fundamentada algunas de las manifestaciones artísticas y cuál es la motivación que subyace a éstas.

Seguidamente, se define el concepto de *glocalización* tal como lo presentó Robertson (1997) dado que también se ha considerado relevante para poder encontrar una explicación a la emergencia del *Neo-Nihonga*. Se trata de un concepto que deriva de otro intrínsecamente japonés, el concepto de “*dochakucha*”. La motivación de dicho concepto consiste en adaptar y ajustar productos extranjeros para que encajen con las necesidades y gustos del mercado nipón. Dado que este proceso de adaptación parece haberse invertido mediante el arte, que ha resultado ser un producto susceptible de ser exportado se ha considerado interesante incluir esta perspectiva social y económica para el análisis del *Neo-Nihonga* que, aunque es de naturaleza eminentemente artística tiene, como toda actividad humana, un trasfondo social que debe ser atendido.

También se ha considerado apropiado realizar un análisis de la construcción del concepto de “cultura japonesa”, desde sus inicios terminológicos y teóricos y la evolución de los mismos para poder comprobar en qué teorías se ha apoyado y como se ha definido. Esto debería ayudar a tener una idea más clara de cuál es la concepción sobre “cultura japonesa” generalizada y por lo tanto entender con qué otros conceptos e imaginario está ésta vinculada. Esto es importante ya que el *Neo-Nihonga* trata de reconstruir una Historia del Arte en base a unas características que considera propias de la cultura y la tradición artística japonesa.

Finalmente se analizan dos conceptos ligados a la construcción de la identidad japonesa. Por un lado, se tiene en cuenta el fenómeno del *japonismo*, del cual se analizaran las definiciones que del fenómeno se han hecho para poder saber a qué responde, y en qué medida resultan útiles para esta investigación. Dado que el concepto

de “cultura japonesa” tiene ciertas connotaciones nacionalistas, se ha tenido en cuenta hacer también una revisión de las teorías de “lo japonés” -denominadas *Nihonjinron*- que defienden una unicidad japonesa como algo exclusivo y particular. Teniendo en cuenta que la pretensión de Tenmyouya se basa en mostrar ese Japón distinto, único y propio, se ha valorado en las hipótesis que la ideología en la que se basa su concepto artístico del *Neo-Nihonga* podría estar influenciada por parte de este discurso que fue tan influyente en el Japón de posguerra.

Para finalizar, se ha optado por completar el marco teórico con las entrevistas realizadas a algunos japoneses que en teoría están desvinculados, al menos directamente, del mundo artístico. Esta desvinculación del mundo artístico o académico, lejos de ser accidental, está motivada por la voluntad de obtener una información etnográfica directa de un fenómeno determinado a través de la interpretación que hace de éste una persona que vive en el mismo tejido cultural en el que dicho fenómeno se ha desarrollado, pero que no está predispuesto a un tipo de valoración según los parámetros habituales de valoración del arte que realizaría un profesional de la materia. Además de ser un tipo de dato válido y que ha demostrado tener una gran utilidad en la comprensión de fenómenos sociales, representa un tipo de información que no existe en la bibliografía consultada, donde la – poca – información al respecto está formulada desde perspectivas academicistas o por personas ajenas al fenómeno. Cabe aclarar que, muy lejos de intentar hacer entrar en competición estas dos formas de construcción de conocimiento, lo que se pretende es, sencillamente, aportar un nuevo punto de vista al debate que resulte útil a la hora de emitir futuras valoraciones.

Un ejercicio como el que aquí se propone permite, por ejemplo, obtener información de cuál es el impacto que el *Neo-nihonga* tiene en Japón en la actualidad fuera de los límites de los académicos y entendidos en arte, o ciertos círculos que por sus aficiones o gustos se han acercado al *Neo-nihonga*, ya que éste se ha incluido en los medios de comunicación a los que estos colectivos tienen acceso habitual (como revistas de tatuajes o medios relacionados con el mundo otaku). Se trata, dicho en otras palabras, de atender a la interpretación que hacen de este fenómeno las personas que *realmente* viven en la sociedad en la que dicho fenómeno ha emergido. Por tanto, la única condición necesaria – y deseable – es que dicha persona forme parte de dicho entorno cultural. La selección de participantes más preparados formal o académicamente resultaría contraproducente para los objetivos de esta investigación, y reduciría notablemente el

componente de innovación de la misma (como ya se ha explicado, aunque escaso, el punto de vista “autorizado” ya figura en la bibliografía consultada).

Los instrumentos escogidos son los que permiten la recogida y análisis de interpretaciones locales -el análisis etnográfico de entrevistas, mayormente- sobre un fenómeno determinado puesto que se considera que son los más apropiados para los fines de esta investigación.

3.1. Modelos teóricos de *auto-orientalismo*

En este apartado se analizan los conceptos que tienen relación con el ensalzamiento de las propias características que se han identificado, ya sea por el propio grupo o por otro ajeno, como típicas, características o “exóticas”: el *auto-orientalismo*, *auto-japonismo* o *auto-exotismo*. Esta forma de representación (de autorepresentación) es de vital importancia para entender la propuesta que estudia este trabajo, y por tanto a continuación se presenta una definición y un análisis de estos constructos.

Para este apartado se han tomado como referentes las aportaciones de Golden (2009), Iwabuchi (1994) y Weisenfield (2010). Se ha considerado necesario ahondar en el estudio de estas reformulaciones de los discursos puesto que puede ser de utilidad para llegar a posibles conclusiones al respecto del *Neo-Nihonga* y el modo en el que se manifiesta, así como para posibilitar la comparación de dicho análisis con el discurso de su creador, Tenmyouya Hisashi, y ver hasta qué punto puede ser éste fruto de un *auto-orientalismo/japonismo/exotismo*.

En primer lugar el estudio de Golden muestra una visión amplia de estos fenómenos en el territorio asiático, focalizando en ocasiones sobre el caso de China y Japón. En segundo lugar, Iwabuchi analiza de forma más exhaustiva el caso japonés, relacionándolo con cuestiones de identidad y la conexión de la creación de esta nueva identidad con estándares y valores del pasado y, a la vez, como contraste a identidades que se habían construido desde fuera. Por último, Weisenfield aborda la cuestión estableciendo paralelismos directos con el mundo del arte y la interacción de éste – y de otras facetas de la cultura – en el panorama (mercado) global.

3.1.1. El análisis de los auto-orientalismos según Sean Golden

En las ciencias políticas contemporáneas el análisis del discurso y su relación con el poder goza de una posición privilegiada. En el pensamiento político chino tradicional,

la creación y reproducción de un tipo de discurso como éste, capaz de ordenar la sociedad, fue una de las mayores preocupaciones tanto de políticos como de pensadores. Actualmente, los intelectuales de Asia Oriental intentan analizar este discurso para deconstruir las teorías que sobre él erigieron los modelos europeos y aportar las suyas propias basándose en paradigmas y teorías de Asia. En este proceso ha jugado un papel muy importante el término de *orientalismo* acuñado por Edward Said en 1978, dando lugar a reformulaciones del mismo y a otros conceptos derivados u opuestos, como *auto-orientalismo*, *retro-orientalismo* u *orientalismo inverso* (Golden 2009: 2).

Debido a los diferentes panoramas históricos y socioeconómicos, los discursos sobre el poder en Asia y en Europa han girado en torno a diferentes conceptos y metáforas; éstos, a su vez, diseñados para adaptarse a unas realidades sociales determinadas. Una de las mayores diferencias es la ausencia casi total de cualquier tipo de propiedad privada en las sociedades tradicionales de Asia Oriental. Otra de estas cismas llegó con el concepto de “modernidad”, desarrollado en Europa durante la ilustración, que resultó ser entendido de forma muy diferente a como se entendería en China o Japón. La modernidad Europea, de pretensiones universalistas – aunque con bases más locales de lo que su propios defensores admitirían – penetró en Asia Oriental de forma traumática: países como China o Japón se vieron obligados a aceptarla para no quedar fuera de la carrera armamentística y tecnológica a escala global. El mayor frenesí o “fiebre” de importación cultural (Golden 2009: 5) se dio durante finales del S. XIX pero, cuando el siglo estaba por terminar, no pocos fueron los intelectuales que comenzaron a cuestionarse la validez de este “universalismo occidental”.

Un aspecto importante de este debate fue el relativo a lo que Said había teorizado como *orientalismo* y sus conceptos derivados. El principal pilar de su teoría giraba en torno al análisis de la forma en que el concepto de *oriente* había sido distorsionado para acabar significado “el Otro” (respecto a Europa); pero numerosos estudios postcoloniales gestaron una suerte de términos relativos, como el de *occidentalismo*: la visión contrapuesta que creaban de Europa las personas asiáticas (Golden 2009: 7). En ocasiones esta posición se interpretó como un *auto-orientalismo*, en la medida en que autores asiáticos distorsionaron la representación de *su propia cultura* para poder representarla en términos y valores occidentales adecuados al discurso orientalista occidental (Golden 2009: 9).

Otro de estos conceptos fue el *orientalismo inverso*⁴⁷, “*a nativist project in the postcolonialist context that denies any possibility that someone from a different culture could fully or correctly understand the conceptual bases of one’s own culture*” (Wixted 1989, Saussy 2001, *cit. en* Golden 2009: 8). Como se puede comprobar, esta posición niega la posibilidad de integrarse en otra cultura de forma cercana a la completa, imposibilitando así mismo el diálogo entre los dos polos culturales concebidos (oriente y occidente) y, por ende, el debate crítico sobre los mismos.

Golden (2009: 10) habla de una última posibilidad: el *retro-orientalismo*. Al adoptar esta posición, los intelectuales o artistas orientales hacen un uso irónico y paródico de la visión occidental de oriente para deconstruir esta representación estereotipada de su propia cultura. Este último movimiento sólo fue posible cuando las sociedades orientales adquirieron un grado determinado de autoconfianza, puesto que suponía romper con el criterio occidental de análisis y evaluación: la independencia.

Golden (2009: 12) propone un modelo teórico basado en la obra *Three World Conjecture*, de Karl Popper, la metáfora del horizonte cultural de Georg Gadamer y el concepto del *círculo hermenéutico* ideado por Friedrich Schleiermacher. Mediante el uso de estos constructos teóricos, el autor pretende analizar los procesos involucrados en todos estos movimientos: *orientalismo*, *occidentalismo*, *auto-orientalismo*, *orientalismo inverso* y *retro-orientalismo*.

La *conjetura de los tres mundos* divide la realidad en tres planos: el primer mundo es el mundo material (plano físico, químico, biológico, etc.) Un segundo mundo hace referencia a las realidades psicológicas y estados cognitivos. Por último, un tercer mundo está compuesto de todos los constructos abstractos propios de la mente humana, como las creencias, las convenciones sociales o las matemáticas. Los tres mundos están interconectados y se solapan en diferentes áreas, de forma que una realidad determinada en el mundo 1 puede afectar (en las áreas solapadas) a los otros mundos y viceversa.

La teoría del *horizonte cultural* habla de la existencia de “*a cultural ‘horizon that is common to everyone who forms part of a given sociocultural group in a given place in a given era. Members of such a group will share the same cultural references within (but*

⁴⁷ Por la carga semántica del término, quizás sería más apropiado traducir el término al español como *anti-orientalismo*.

not beyond) their horizon” (Golden 2009: 15), es decir, una especie de trasfondo cultural compartido por una comunidad que vive en un lugar y un momento determinado.

El *círculo hermenéutico* es un concepto similar al anterior, y establece que todas las personas que se desarrollen dentro de un círculo cultural determinado aprenderán a interpretar los mensajes de cualquier tipo de contenido, tanto implícito como explícito, siguiendo unas determinadas estrategias. Se trata, en resumidas cuentas, de un condicionamiento de la capacidad de aprehensión de las personas: la constitución de una cosmovisión colectiva.

Utilizando estos tres conceptos, Golden (2009: 17) se plantea dar respuesta a la pregunta: ¿Qué pasa cuando una persona intenta entender una cultura totalmente distinta? Toda cultura está basada en un mundo material distinto y, por ende, es de esperar que los mundos 2 y 3, que han de responder ante esta realidad innegable, sean también diferentes en función del primer mundo. Las dinámicas sociales derivadas de estas conexiones establecen unos horizontes culturales determinados y unos círculos hermenéuticos funcionales dentro de los mismos parámetros.

Cuando las sociedades son cercanas, es posible que los mundos que las componen se solapen en muchas de sus características, posibilitando el acercamiento cultural. En casos más distantes, como el de la relación entre Oriente y Occidente, la ausencia de una historia común compartida (hasta tiempos modernos) hace este proceso mucho más difícil. Para que sea posible la *aculturación* (la adquisición de otra cultura (Golden 2009: 18) es necesario llevar a cabo un proceso consciente que requiere la ampliación del horizonte cultural, la extensión del mismo, para que pueda abarcar el que se ha conformado en la conjunción de los tres mundos de la otra cultura.

Sin embargo, la adición de referentes culturales al círculo hermenéutico de la cultura materna probablemente originará malentendidos y distorsiones de significado. Este es uno de los peligros del etnocentrismo y es, seguramente, lo que ha dado lugar a las diferentes vertientes tanto de *orientalismo* (la interpretación de referentes culturales “orientales” a través de un círculo hermenéutico occidental) como de *occidentalismo* (la interpretación de referentes culturales “occidentales” a través de círculos hermenéuticos orientales). Asimismo, interpretar la propia cultura – en este caso, la oriental – a través del círculo hermenéutico de otra cultura – la occidental – es lo que da lugar al *auto-orientalismo*. De igual forma, en estos mismos términos, Golden explica que la

insistencia en afirmar que cualquier referente cultural oriental solo puede ser analizado desde el círculo hermenéutico oriental es lo que produce el *orientalismo inverso*, y que la interpretación de referentes occidentales a través de círculos hermenéuticos orientales abre la posibilidad del *retro-orientalismo* (Golden 2009: 19).

También según Golden, la única forma de superar estas adulteraciones de significados en la interpretación de otras culturas es ampliar los círculos hermenéuticos lo suficiente como para que alberguen las dinámicas de la sociedad meta. Esto no implica una transferencia cultural total, sino la meditación intercultural con el objetivo de evitar el imperialismo cultural. La controversial implicación de esta propuesta es la de que la consecución de tal objetivo conllevaría el establecimiento de un nuevo punto de vista “superior” que sobrepase los límites culturales propios, lo cual es, incluso para el propio autor, algo difícil de concebir (Golden 2009: 20).

En resumidas cuentas, según la propuesta de Golden, los modelos y paradigmas sociales de occidente no pudieron – ni pueden - ser implantados en oriente, como tampoco puede la “modernidad occidental”, o al menos no esperando obtener resultados isomorfos. La situación actual global (liberalización económica, la creación de un mercado libre, etc.) trasciende los límites de lo nacional y requiere que las dos esferas – occidente y oriente – se adapten la una a la otra a la vez que justifiquen su papel tradicional.

Uno de los puntos clave en el debate a este respecto involucró la posibilidad de la creación de una sociedad civil internacional y el desarrollo de un discurso cívico internacional y, según Golden (2009: 22) las dinámicas sobre las cuales llevar a cabo estos procesos puedan entenderse mejor a través de la aplicación del modelo teórico que propone.

3.1.2. El auto-orientalismo en Japón: Koichi Iwabuchi

Desde occidente – Koichi Iwabuchi (1994) pone como punto de partida las descripciones alemanas de la sociedad japonesa de principios del S.XX – la observación de Japón ha sido siempre bajo un prisma colonialista indistinto de las etnografías colonialistas que se habían estado realizando en otras partes del globo y que, en resumidas cuentas, se maravillaban con la excentricidad “del Otro” a la vez que lamentaban la pérdida del exotismo de las culturas ajenas en su inevitable proceso de asimilación de la civilización occidental. Es curioso observar como el discurso creado sobre Japón en esta

época retrataba, por ejemplo, a los trabajadores nipones como personas gandulas, que hacían vacaciones cuando les apetecía y que no respondían a ningún tipo de autoridad; este discurso, recogido por Iwabuchi (1994) es precisamente el opuesto al que representa – estereotipadamente – al Japón actual, donde se concibe al trabajador genérico japonés como un semi-autómata que no se cansa nunca de trabajar y que está dispuesto a realizar sacrificios personales por la empresa en la que trabaja.

Este discurso – el segundo – ha sido promovido por los propios gobiernos nacionales de Japón desde mediados del S.XVIII, emergiendo de un proceso que Iwabuchi denomina *samuarización*: el ensalzamiento de los valores confucianos de los antiguos guerreros samurái, entre los que destacan el valor, la lealtad, la benevolencia, la compasión y la diligencia. El propio Iwabuchi advierte de que, más allá de las cualidades – o defectos – atribuidos, acertadamente o no, a la sociedad japonesa, lo cierto es que parece haber existido siempre un consenso “lo japonés” y “lo occidental” son dos cosas distintas; para bien o para mal, desde el “uno” o desde “el otro”. Lo que desde occidente se conoció como “*orientalismo*” revertió, en Japón, en un “*auto-orientalismo*”.

El *auto-orientalismo* de Japón se diferenció del *orientalismo* en que el primero nunca tuvo aspiraciones ni capacidad de “convertir” al occidente en oriental, ni filtrarlo a través de su propio sistema de valores. El *auto-orientalismo* no fue, tampoco, ni una estrategia pasiva de defensa ante una colonización (cultural) de occidente, ni una forma de presentar a occidente como una amenaza para los valores orientales. Por el contrario, paradójicamente, ambos discursos (el “*orientalismo occidental*” y el “*auto-orientalismo*”) se retroalimentaron, ayudando a delimitar y “esencializar” lo que “el uno” y “el otro” eran y lo que no eran, ensalzando las virtudes propias y los defectos ajenos – las indeseables consecuencias de sus estilos de vida – mediante “comparaciones selectivas” convenientemente escogidas: “*In short, Japanese particularism and western universalism⁴⁸ demand each other*” (1994). Como ejemplo, Iwabuchi habla de cómo los gobiernos japoneses utilizaron la individualidad y apatía occidental que habían creado para someter a los japoneses a formatos laborales que no respetaban los derechos humanos, y viceversa.

⁴⁸ Cabe resaltar que el “universalismo” occidental en realidad es relativo, puesto que, tal como advierte Iwabuchi (1994), este “universo” toma como centro la cultura occidental. Es en estos términos en los que debe entenderse la pretendida “universalidad” del universalismo occidental, basado en el evolucionismo lineal.

Thus, Japan's self-Orientalism has been quite selectively manipulative and repressive. Self-Orientalism obscures the fact that Japan's particularism is actually hegemonic within Japan. "The West" is necessary for Japan's "invention of tradition", the suppression of heterogeneous voices within Japan, and the creation of a modern nation whose people are loyal to "Japan". Self-Orientalism is a strategy of inclusion through exclusion, and of exclusion through inclusion. Both strategies cannot be separated from each other and work efficiently only when combined together (Iwabuchi 1994).

3.1.3. El auto-orientalismo en el arte japonés: Gennifer Weisenfeld

Son muchas las personalidades del mundo del arte (incluyendo artistas, curadores, historiadores del arte, entre otros) quienes cíclicamente acuden a la noción de *tradición* para justificar el tipo de arte que presentan, y qué lo hace distinto de otros tipos de arte. Sin embargo, Weisenfeld opina que un análisis cuidadoso de este tipo de propuestas a menudo revela un tipo de *“lucrative commodification of difference in a neo-auto-orientalization”* (Weisenfeld 2010: 181). De hecho, las exitosas carreras de figuras como las de Okakura Kakuzô o D. T. Suzuki que se han basado en esta separación intencionada de lo oriental y de lo occidental y en la identificación de tradiciones y sensibilidades “auténticamente japonesas” (Weisenfeld 2010: 182). Después de 1980, cuando el auge de la economía de Japón atrajo la atención mundial, con ella llegó también el interés del mundo entero en el arte japonés, dando pie a que una generación de artistas y especialistas se lanzase a la búsqueda de este *esencialismo cultural*; personalidades como Nanjo Fumio (vicedirector del Mori Art Museum), Osaka Eriko (comisionista de la Art Tower Mito), Hasegawa Yuko (del Kanazawa Contemporary Art Museum) o Kasahara Michiko (del Tokyo Metropolitan Museum of Photography) (Weisenfeld 2010: 187).

De entre los artistas y personalidades que han optado por esta estrategia (entendiendo el término *estrategia* en su connotación de planificación y dirección intencionada de la producción artística; y por tanto, sin ninguna connotación peyorativa, tenga o no motivaciones comerciales) sobresale de forma destacada Takashi Murakami, tanto por el reconocimiento que ha alcanzado dentro y fuera de Japón, como por el valor económico que han alcanzado sus obras y, además, por su doble papel como artista y como curador (Weisenfeld 2010: 183). De su obra, lo más destacado y característico es su teoría del *Superflat*:

Supremely concerned with delineating Japaneseness and locating Japanese originality for a world audience, Murakami proclaimed his *Superflat* theory [...] that claimed a distinct aesthetic flatness in Japanese culture over the past centuries. Murakami's *Superflat* constructs a genealogy for contemporary “subcultures” of anime, manga and video games –the inspiration for his artwork- by linking them to the decorative, flat, and eccentric artistic practices of a select group of artists working in the Edo period (Weisenfeld 2010: 185).

Esto revela que, detrás de la propuesta de Murakami, existe toda un discurso de recuperación de unas técnicas y estilos tradicionales que revalorizan su obra, convenientemente basada en iconos de la cultura popular fácilmente reconocibles y exportables. Una de estas características más básicas e influyentes que Murakami rescata del período Edo es precisamente la “*planicie*” (la extrema bidimensionalidad) del estilo de la época pero, además, extiende esta característica a la propia sociedad japonesa, presentándola como algo plano y simple, basado en el consumismo, el juego, la violencia y el sexo (Weisenfeld 2010: 186).

Quizás es a esto a lo que se refiere Weisenfeld cuando habla de *neo-auto-orientalismo*: la modernización de la identidad nacional (*neo*) a través del ensalzamiento de valores estéticos y temas reconocidos como tradicionales para diferenciarse intencionadamente de otros tipos de arte; básicamente, el occidental (*auto-orientalismo*). En esta línea se manifestó Kuroda Raiji de una forma tajante cuando afirmó que, como curador, buscaba una audiencia que no estuviese “*contaminada*” por la idea de que el arte occidental es sinónimo de contemporaneidad (Weisenfeld 2010: 189). Seguramente, la elección de este término de connotaciones negativas – tóxicas – refleja la asimetría de la valoración que hace de los distintos tipos de arte o, cuanto menos, de las distintas formas de “alcanzar la modernidad”. Como vemos, la propuesta de Murakami o la de Kuroda se basan en que lo japonés se retroalimente de sus propias creaciones o símbolos culturales contemporáneas (sean *pop* o no) en lugar de incorporar, al menos explícitamente, elementos occidentales.

Sin embargo, tal como advierte la propia Weisenfeld, estos impulsos “descentralizadores” son difíciles de mantener, siquiera de sustentar, y en numerosas ocasiones cae en contradicciones (Weisenfeld 2010: 189). Un ejemplo claro es lo “antinatural” de este tipo de planteamientos en un Japón que impulsa su economía precisamente exportando productos japoneses convenientemente “*desodorizados*” para que puedan adaptarse mejor al público (o sea, *mercado*) occidental (Weisenfeld menciona concretamente el caso del fenómeno *Pokémon*). En resumidas cuentas: al final, lo *otaku* y la subcultura que Murakami reclama como elementos de *japonismo* “puros” que se apartan de la “corrosiva influencia del Americanismo” son, a la vez, los mismos elementos que utiliza para vender su producto a mercados occidentales (Weisenfeld 2010: 190).

3.2 Glocalización y Globalización

Para comprender el objeto de estudio de este trabajo – el *Neo-Nihonga* – es indispensable conocer el marco en el que dicho concepto emerge y se desarrolla. Por esta razón se ha considerado necesario incluir en este trabajo, como parte del marco teórico dentro de la que se circunscribe la investigación, un breve análisis de los términos relacionados con este escenario, como *globalización* o *glocalización*. La breve reflexión en torno a estos conceptos que prosigue tiene el objetivo de clarificar y definir de forma operacional estos términos para delimitar el significado con el que se entienden en la presente investigación. Además, este análisis se hará vinculando estos fenómenos al caso particular que nos ocupa (el caso japonés).

3.2.1. La glocalización según Roland Robertson

Robertson analiza el término de *glocalización* desde una perspectiva eminentemente sociológica con el objetivo de denunciar la debilidad de las teorías de globalización como herramientas de descripción sociológica y etnográfica, y propone como solución la utilización de un nuevo término (“*glocalización*”), con sus correspondientes implicaciones a nivel teórico y analítico.

En efecto, con el uso de este término Robertson implícitamente denuncia la naturaleza artificial y confusa de la dicotomía global/local, y lo propone precisamente como término que conjuga los dos procesos en uno sólo, vinculándolos en una relación de interdependencia y retroalimentación.

De tal forma, en los primeros párrafos de su artículo dedicado al tema (Robertson 1997: 1) – que se desarrollan bajo el título de “El problema” – Robertson expone que las definiciones que la sociología ha hecho del término “globalización” y la forma en que ha aplicado este concepto en sus investigaciones se basaban en la oposición frontal de dos términos – lo local y lo global – que estaban unidos mediante una relación de acción-reacción - según, por ejemplo, la concepción de Giddens (Robertson 1997:3). Robertson enumera diferentes malinterpretaciones del término que han sido utilizadas por los sociólogos, como la visión simplista de que la globalización es un proceso “superador de lo local” (Robertson 1997: 2). Esta visión de confrontación se halla muy extendida, según el autor, y muchas veces únicamente se entiende “lo local” como la afirmación y defensa de una serie de rasgos distintivos considerados

locales que se oponen a unas tendencias universales – asociadas a las culturas o clases socioeconómicas dominantes - que parecen tratar de fagocitarlos. Como propuesta contraria a este planteamiento, Roberston propone concebir “lo local” como parte intrínseca de los procesos de globalización; no como un elemento independiente cuya función es meramente reactiva a expensas de los procesos de globalización – que son situados en un nivel de actuación siempre superior.

El concepto de *glocalización* sugiere que las comunidades locales toman un papel activo a la hora de analizar, procesar y asimilar aquellos aspectos o tendencias de las culturas dominantes adaptándolos a su propio contexto y, por tanto, modelando el propio proceso de “globalización”. Un proceso prácticamente idéntico aunque a la inversa es el que recorren, según esta visión, los fenómenos locales que pasan a configurar iniciativas globales (proceso *translocales* o *superlocales* (Robertson 1997: 2). De hecho, el autor reflexiona sobre una serie de acontecimientos históricos que, aunque tradicionalmente se han interpretado como fenómenos “locales” – citando como ejemplos la constitución de los rasgos de identidad de naciones como Francia, Alemania, Inglaterra, Rusia o Estados Unidos – se produjeron en realidad como parte de “un proceso esencialmente internacional” (Greenfeld 1992: 14).

Según el Diccionario Oxford de Nuevas Palabras, el término “*glocalización*” (mezcla de las palabras global y local) es una derivación del concepto japonés *dochakuka*; vocablo de la jerga de negocios japonesa que atañe a los procesos de ajuste y adaptación que un producto extranjero sufre para encajar en las necesidades y gustos del mercado japonés.

Se trata de un término económico capitalista carente de profundidad analítica, pero que constituye un ejemplo válido como metáfora de lo que significa entender la *glocalización*. Por tanto, lo que el término “globalización” – según ha sido empleado en las ciencias sociales, es decir, según la visión que Roberston no comparte – expresaría lo que en realidad sería la “homogeneización” – la adopción de características de una cultura ajena, en una posición dominante y expansiva, como sustitución de las propias. La consecuencia lógica del establecimiento de estos dos conceptos diferenciados es la imposibilidad, según Robertson, de que este proceso – homogeneización – llegue a completarse nunca, pues los procesos de *glocalización* particularizan los principios que están siendo “exportados” a nivel global creando

nuevos fenómenos concretos y locales según las necesidades, tradiciones y preferencias de las comunidades sociales en cuestión.

También hay una cuestión de temporalidad en la divergencia conceptual entre globalización y *glocalización*. La globalización es un proceso que, según Roberston, tiene su origen en algún punto temporal nunca posterior al S.XIX, mientras que por lo general se emplaza en el S.XX. Para sustentar tal afirmación, Roberston enumera algunos ejemplos de políticas y procesos que tendieron a la unificación de diversos factores antes particulares, como el auge de los estados-nación, la estandarización del tiempo, la aparición de ferias que recogían representantes y obras/exhibiciones de diferentes lugares del mundo, etc. En todos estos casos estaríamos, según Robertson, ante el ejemplo de cómo iniciativas locales pasaron al ámbito de lo global y viceversa.

Se podría concluir, entonces, que el término “*glocalización*” aúna procesos de homogeneización y heterogeneización, atribuyéndoles un carácter interdependiente que hace imposible su comprensión de forma estanca. La *glocalización* es, por tanto, no sólo un filtro selectivo que determina qué aspectos de la globalización se adoptan convenientemente a la comunidad local, sino que determina cómo estos se aplican, pudiendo dar lugar a formas originales distintas al mismo tiempo del fenómeno global y del local. De igual forma, no puede o no debe entenderse “lo global” como un plano de actuación superior al de “lo local” y con el que establece exclusivamente una relación de subordinación, si no que muchas veces lo local también configura lo global. Esto es, de hecho, inevitable desde el momento en el que se acepta la visión de la *glocalización*, que difumina la frontera entre estos dos conceptos (global/local).

Al final del texto el autor resalta la necesidad de la adopción de este término ante la debilidad operacional del término “globalización” y la inadecuación de la oposición de los términos local/global (y por ende, la de globalización/localización). El autor atribuye un significado válido a la palabra “globalización”:

La globalización – la comprensión del mundo en el sentido más amplio – ha implicado y sigue implicando de manera creciente la creación e incorporación de la localidad; procesos que, a su vez, configuran ampliamente la comprensión del mundo como un todo (21)”. “La forma de la globalización tiene específicamente que ver con el modo como se estructura, en el sentido más amplio, la comprensión del mundo [...] Tiene que ver con la noción, de gran carga ideológica, de orden mundial (Robertson 1997: 22).

3.3. Construcción y análisis del concepto de “cultura japonesa”

Este apartado pretende revisar cuáles han sido algunas de las teorías o descripciones más destacadas según la historiadora inglesa especializada en Japón y Corea, Tessa Morris-Suzuki, las cuales se han ido confeccionando a lo largo del tiempo por estudiosos japoneses en Japón sobre “la cultura japonesa”. Lo que se pretende es hacer un breve análisis de las mismas para poder contrastarlas con las hipótesis que se han planteado por la presente investigadora respecto al tema principal de esta investigación, el *Neo-Nihonga*. Ello es debido a que se ha considerado importante hacer una breve revisión del concepto de “cultura japonesa”, que es relativamente “nuevo” – ya que como se verá a continuación, el concepto de cultura no fue una realidad en Japón hasta principios de la Era Meiji (1868-1912), con la Restauración Meiji- y que se ha considerado que está vinculado con los procesos de confección de una identidad nacional que ha podido ser construido en base a concepciones alejadas de la realidad.

Morris se apoya en las observaciones de S.N. Eisenstadt para reflejar como la concepción de “cultura” en Japón es relativamente moderna, ya que según Eisenstadt, - con quien Morris está de acuerdo- ésta no estaba presente aún en el Japón de la Era Pre-Meiji (Morris 1998: 67). Según Morris, “*las nociones de cultura han desempeñado un papel central en las definiciones japonesas modernas de nacionalidad*”; por eso y porque tal, y como apunta, estas nociones han adquirido paulatinamente más presencia en los debates históricos, tanto en Japón como en otras partes, se considera de especial importancia analizar este concepto (Morris 1998: 67).

Nihon Bunka (cultura japonesa) fue un término que según Morris empezó a emplearse ampliamente en los debates públicos únicamente hacia los años veinte (Morris 1998: 69). Después de la Restauración Meiji fue cuando se empezó a emplear el concepto de cultura por los dinamizadores del “occidentalismo” en Japón, como Nishi Amane – según Morris, para describir el gran proyecto de transformación de la sociedad japonesa basada en las revoluciones industrial y científica europeas (Morris 1998: 71-72).

Pero esta primera concepción y utilización de “cultura” sufrió una metamorfosis: “*de ser un emblema de la occidentalización pasó a ser un concepto clave en las teorías de singularidad japonesas*” (Morris 1998: 73). Tanto entre la clase social popular como entre los académicos, surgió tras la primera guerra mundial y hasta principios de los años treinta un nuevo interés por la cultura. Ésta se reconoció como un indicador del desarrollo

social, representado por las artes. Entre la clase social dedicada al ámbito de las actividades creativas orientadas al desarrollo cultural, la concepción de “cultura” se vio representada por un creciente interés en la historia del arte y la arquitectura, así como por los debates sobre cuál debía ser el papel social de la literatura y las artes visuales en Japón (Morris 1998: 73). Este fenómeno, denominado *bunkashugi* (*culturalismo*), se convirtió según Morris, en una nueva corriente de pensamiento que pasó de tener unas resonancias internacionales a transformarse en una corriente puramente nacionalista surgida a partir de finales de los años 1920 (Morris 1998: 74). Fue clave para esta nueva etapa del *culturalismo* el cuestionamiento que se empezó a realizar entorno a los valores que respecto a la “modernidad” se habían expresado mediante el pensamiento científico, social y político occidental (Morris 1998: 74).

Tras la guerra del Pacífico, fueron muchos los intelectuales y escritores que, motivados por la idea de una “cultura japonesa” poseedora de un nuevo modo de conocimiento, emprendieron una serie de debates y discusiones acerca del papel de Japón en este novedoso proceso de “trascender la modernidad” (*kindai no chôkoku*) del cual el mundo debía hacerse eco (Morris 1998: 75).

Ya en la década de finales de los años treinta y principios de los cuarenta, Morris destaca la figura del etnógrafo Yanagita Kunio (1875-1962) como uno de los estudiosos sobre el “problema de la cultura japonesa” (Morris 1998:75). Yanagita definió la cultura japonesa como algo dinámico y adaptable, una cultura en la que convivían lo viejo y lo nuevo, lo importado y lo nativo, aunque con su propio estilo (Morris 1998:78). Pese a que el propio Yanagita conocía muy bien –según Morris- las cuestiones sobre las diferencias regionales en Japón, Morris argumenta que el etnógrafo justificó su teoría aludiendo a que la “cultura” debía ser algo nacional, ya que si se definiera de cualquier otro modo podría provocar una erosión en el tejido social que lo desestabilizaría. Por ello, según Morris, esta descripción de “cultura”, pasa de aludir a unas creencias y prácticas sociales reales a una descripción de las creencias y prácticas que “*se deben crear*” (Morris 1998: 78). Además, Morris vincula este carácter variable del pensamiento de Yanagita a su posición en la sociedad: por un lado, relaciona sus teorías como respuesta a la crisis de la guerra y al nacimiento de un renovado interés por la “cultura japonesa” en los círculos intelectuales. Por otro, argumenta que probablemente el etnógrafo se vio influenciado por la posición que él mismo ocupaba en este círculo social (Morris 1998: 79).

En conclusión, según Morris, los planteamientos de Yanagita sobre la “cultura japonesa” contribuyeron a consolidar las ideas por las cuales se incorporaba la periferia a la comunidad nacional, ya que para Yanagita cada vez se fue haciendo más prioritario formar una nación étnicamente homogénea que permitiera ofrecer “*una imagen de Japón en la que se veía la nación unida en torno a un núcleo cultural distintivo*” (Morris 1998: 80).

La que fuera una definición de “cultura japonesa” novedosa a principios de los años cuarenta –la de Yanagita- se dio por superada con el tiempo, y fue el antropólogo Ishida Eiichirô (1903-1968) quien - según Morris- ya en época de posguerra, ejerció una enorme influencia sobre las concepciones de la “cultura japonesa” hasta la actualidad (Morris 1998: 81). Lo que para Morris hace especialmente interesantes los estudios de Ishida, son las ideas que el antropólogo tomó de la visión europea del mundo en el siglo XIX y principios del XX y que fundamentaron su marco teórico sobre el que construyó una teoría sobre la singularidad japonesa (Morris 1998: 82). Según Ishida:

La cultura en sí no es un patrón, ni un tipo ni valores ni ethos, es sobre todo esa realidad objetiva particular que se revela en la conciencia, comportamiento y vida material de las personas que constituyen una sociedad determinada (Ishida, en Morris 1998: 85).

Tal y como apunta Morris, fue “*el concepto de ‘cultura’ orgánicamente integrada como una manera adecuada de analizar la sociedad japonesa*”, propuesta por Ishida, la que tuvo una amplia aceptación (Morris 1998: 86). Esta imagen orgánica de la cultura propuesta por el antropólogo resultó ser muy atractiva ya que ofrecía –tal y como describe Morris- la posibilidad de “*compensar los temores de desintegración social*” y, además, porque “*proporciona una manera “científica” coherente y respetable de analizar la sociedad*” (Morris 1998: 87). Según prosigue Morris, este concepto se constituyó como el eje principal sobre el cual se fundó el género de textos sobre “las teorías de lo japonés”, conocidas como “*Nihonjinron*”, ya que pretendía destacar las singularidades de la cultura japonesa (Morris 1998: 86).

Ya en la década de los noventa, Morris destaca las aportaciones de Ueyama Shunpei y Kawakatsu Heitai, quienes a través de sus teorías sobre la “civilización japonesa” también analizaron el concepto de “cultura japonesa”. Tomando en primer lugar al filósofo Ueyama Shunpei (1921-2012), Morris describe la teoría de las culturas convexas y cóncavas del filósofo, la cual representa una parte de las soluciones a los problemas de la modernidad propuestas por él mismo. Según Morris, Ueyama considera

que la cultura japonesa se puede describir como “cóncava”, al contrario de la europea que es “convexa” ya que según el autor, esta última trata constantemente de imponerse sobre las demás (Morris 1998: 162). Para Ueyama, la cultura japonesa es “cóncava” ya que tiene la capacidad de ir asimilando características de otras culturas adaptándolas a la propia. Ueyama lo ejemplifica mediante dos fases por la cuales Japón fue influenciado por otras culturas desarrollando un proceso, primero de absorción y luego de asimilación, para la construcción de una “individualidad”. Por un lado, una primera fase está representada por la influencia china y por otro, una segunda, en la que toma protagonismo la influencia occidental.

En la primera fase, comenzaron a importar indiscriminadamente, y sólo después de un largo tiempo de absorción, que culminó en el periodo Edo (1603-1867), la “individualidad” (kosei) de Japón empezó a brillar a través del barniz de la cultura china importada. Pero en la época moderna de la “civilización secundaria”, Japón tiene que trascender aún la etapa de las copias indiscriminadas de Occidente y “establecer su individualidad” (Ueyama, cit. en Morris 1998: 162).

Kawakatsu Heita, actual gobernador de la Prefectura de Shizuoka desde 2009 y autor de varios estudios acerca de la sociedad y la civilización japonesa, toma, según Morris, la definición de cultura de Ueyama sobre la teoría de las culturas convexas y cóncavas (Morris 1998:163). Él utiliza esta teoría para destacar a Japón como un caso ejemplar, receptivo y capaz de absorber lo mejor de otras culturas (Morris 1998: 167).

Si la altura de la civilización se mide por el grado en que absorbemos la herencia de las civilizaciones humanas del pasado, podríamos decir que Japón, como una cultura cóncava, figura en los sistemas de civilización tanto orientales como occidentales (Kawakatsu, cit. en Morris 1998: 167).

Morris advierte que en algunas ocasiones, Kawakatsu parece equiparar la cultura -lo que Morris interpreta como supuestamente la identidad del grupo- con conjuntos de productos materiales como pueden ser los alimentos. Sin embargo, Morris apunta que, en otras ocasiones, Kawakatsu hace hincapié en que, aunque Japón convive con un estilo material de vida “occidentalizado” masificado, *“la nación conserva un núcleo irreductible y “obvio” (jimei) de identidad único y una “japonesidad” (wa) inmutable”* (Morris 1998: 165).

Kawakatsu pone también -al igual que otros estudiosos- especial interés en el concepto de la identidad japonesa y en cómo ésta se representa mediante su cultura. Considerando que la influencia y absorción de la cultura occidental fue un proceso difícil para Japón, Kawakatsu propone que en vez de mostrar aversión por esta cultura foránea

se tenga en cuenta y se comprenda, para iniciar así un proceso que permita a Japón confeccionar su propia identidad nacional.

De todos los países no occidentales, Japón es el único que ha aceptado más dramáticamente la cultura occidental. Ahora ha llegado el momento, no de un franco rechazo de las influencias occidentales, sino más bien de que Japón dé el viraje de adorar a Occidente a comprenderlo, y a través de este proceso encontrar a su propia identidad nacional (Kawakatsu, cit. en Morris 1998: 171).

En este proceso de búsqueda de la identidad nacional, Kawakatsu propone también un giro al pasado, al encuentro de la era Tokugawa, la cual considera como una gran fuente de la que se pueden extraer materiales que permitan construir una identidad que se muestre particular en una sociedad cada vez más internacional.

En efecto, él considera que el periodo es una especie de mina histórica de la que el pueblo japonés debe extraer material para recrear una identidad en una época cada vez más internacional (Kawakatsu, en Morris 1998: 166).

3.3.1. La construcción de una identidad japonesa

3.3.1.1. Japonismo

En este apartado se analiza el origen y el desarrollo del concepto de *japonismo* con el objetivo de averiguar cómo ha sido descrito por diversos investigadores, y así poder obtener un análisis comparativo del fenómeno que permita llegar a las conclusiones pertinentes en referencia a las hipótesis que se plantean en esta investigación respecto a la posible reformulación del *japonismo* en un proceso de auto-identificación (*auto-japonismo*), que puede definir gran parte de las características del estilo pictórico del *Neo-Nihonga*, además de sus intenciones de repercusión en el mercado artístico a nivel internacional.

A raíz de la primera apertura de Japón, en el período Sengoku (1467-1568), fue posible acceder al país nipón para adquirir muchos de sus productos. La afluencia comercial se redujo drásticamente durante la etapa de hermetismo que prosiguió a esta apertura respecto a los extranjeros -a excepción de holandeses y chinos; una etapa de aislamiento que comenzó en 1639 y que se extendió durante más de dos siglos, según Mabuchi. Fue al fin de esta etapa de hermetismo cuando se originó, en 1858, el *japonismo* (Mabuchi 2013:37).

Esta fecha, 1858, representó la firma de los cinco tratados de Amistad y Comercio con Estados Unidos, Rusia, los Países Bajos, Francia y el Reino Unido. Mediante estos

tratados, Japón de nuevo abrió sus fronteras, dejando que su cultura y sus productos penetraran en el ámbito foráneo a un nivel nunca antes experimentado por el país. Éste fue el detonante que posibilitó el conocimiento del arte japonés para el público extranjero, lo que representó, a su vez, el inicio de la gestación del *japonismo*; aunque, tal y como apunta Mabuchi, todavía haría falta que pasaran algunos años para que éste fuera una realidad consolidada ya que, según argumenta, hay una gran diferencia entre conocer y crear algo nuevo partiendo de este conocimiento previo (Mabuchi 2013:37).

I és que hi ha una diferència molt gran entre conèixer i crear alguna cosa nova a partir d'aquest aprenentatge. Si no fos així no podríem explicar per què no va ser a Holanda, que ja feia temps que tenia productes i coneixements culturals del Japó, on va néixer el japonisme (Mabuchi 2013: 37).

Para que fuera este el momento en el que se marcó la diferencia respecto al pasado tuvieron que darse una serie de circunstancias que fueron las que propiciaron el nacimiento del denominado *japonismo*. Mabuchi sostiene que fueron dos las condiciones clave para la creación de este fenómeno: la introducción de productos culturales y el anhelo occidental de conocer nuevas formas de expresión artística.

Una d'aquestes condicions era la introducció de productes culturals diversos, iniciada a partir de l'obertura de l'arxipèlag, especialment d'obres d'art i dels coneixements per comprendre-les. Una altra condició era la motivació i el fort desig que els occidentals tenien de noves formes d'expressió artística foranes, que fossin capaces de renovar la vella tradició europea (Mabuchi 2013: 37).

Mabuchi hace hincapié en la importancia de esta última condición, representada por una necesidad artística ya madurada que confluyó en el momento exacto con el arte y la cultura japonesa creando el marco idóneo para el surgimiento del *Japonismo*, y dice: “*si l'obertura de Japó s'hagués produït cinquanta anys abans, aquesta motivació encara no hauria estat prou madura*” (Mabuchi 2013: 37). Asimismo, afirma que “*Si hagués estat així, les imatges i expressions del Japó haurien estat rebudes com un altre tipus d'orientalisme, com imatges del món islàmic o paisatges exòtics de les terres més llunyanes d'Orient*” (Mabuchi 2013: 37). Efectivamente, Mabuchi considera que el *Japonismo* consiguió eludir la influencia del orientalismo que había menospreciado otras expresiones artísticas provenientes de Asia, relegándolas a meras representaciones de “lo exótico”. Aun así, reconoce en este fenómeno del *japonismo* dos categorías: una en la que se relaciona al mismo con el exotismo y otra que responde a la voluntad de creación de nuevas expresiones artísticas. Mabuchi reconoce que existe un conflicto entre ambas, ya que comparten ciertos elementos pese a ser –según Mabuchi– extremadamente diferentes.

Dins del fenomen del japonisme, cal deixar ben clara la diferència entre dues tendències: la de l'exotisme, entesa com a evolució de l'orientalisme, i la que va conduir a la creació de noves imatges i expressions estètiques. L'exotisme cercava en l'Orient només motius i temes principals que s'expressessin de forma realista, mentre que les noves formes no eren fruit de la còpia sinó de la voluntat de pensar i desenvolupar formes artístiques renovades. Es a dir, dins de l'exotisme, des del punt de vista eurocèntric es presentava el Japó com un país endarrerit, mentre que, per a aquells que buscaven la renovació artística, el Japó era valorat pels seus punts de vista i pels models d'aprenentatge que podia oferir. L'exotisme va sorgir com una moda popular i passatgera, mentre que les noves maneres d'expressar arribades del Japó es van absorbir i integrar modificant les formes artístiques. Amb tot, hi ha un problema difícil de resoldre, i és que aquestes tendències tenien com a rerefons diversos elements en comú, malgrat que eren extremadament diferents (Mabuchi 2013: 37).

También Almazán remarca la importancia que supuso la influencia japonesa para el arte europeo, en concreto, destacando además que este entusiasmo por lo ajeno ya se había dado previamente – habla, de hecho, de las remotas épocas de la ruta de la seda y la porcelana - bajo la influencia china. Destaca, sin embargo, que también en este caso, las concepciones sobre “el Otro” se sustentan en una imagen ficticia y fantasiosa.

La occidentalización de Japón desde la segunda mitad del siglo XIX coincidió en Occidente con el fenómeno del *Japonismo*, que en voces entusiastas de la época se equiparaba a la influencia de griegos y romanos en el Renacimiento. Sin embargo, no fue ésta la primera vez que Oriente sedujo a Europa. Desde la Antigüedad, la seda y la porcelana fueron lujosas mercaderías –secretos industriales, diríamos hoy- que sirvieron para recrear una imagen de China construida desde la imaginación y la fantasía (Almazán 2003: 84).

Almazán considera que el *japonismo*, al igual que la *chinoiserie*, resultó ser producto de una moda diseminada por Europa desde el siglo XVII hasta el XVIII -en el caso de la *Chinoiserie*- y desde el XIX -y extendiéndose internacionalmente- en el caso del *Japonismo*. Almazán afirma que ambas “modas culturales” siguen vigentes en algunas manifestaciones artísticas actuales.

Junto al desarrollo del coleccionismo, las modas culturales son un fenómeno necesario para contextualizar las influencias artísticas. Las grandes corrientes que sirven de guía a la influencia del extremo oriental en España son las mismas que las que encontramos en el resto de Occidente. Desde nuestro punto de vista, estas tendencias, con unas características y cronología propias, podemos estructurarlas en dos grandes etapas. La primera de ellas, que designamos como *Chinoiserie*, florece en Europa entre los siglos XVII y XVIII. La segunda se corresponde al denominado fenómeno del *Japonismo*, que se extiende por todo Occidente desde mediados del siglo XIX hasta el periodo de Entreguerras, si bien en algunos aspectos, todavía podríamos utilizar este término en la actualidad para algunas manifestaciones artísticas culturales. (Almazán 2003: 89)

El fenómeno que surgió en Europa como respuesta al gran interés por China se denominó *chinoiserie*. Antes de su declive y hasta la llegada del *japonismo*, según Almazán, la *chinoiserie* se impuso representando aquello que Occidente anhelaba de Oriente.

Occidente, en un principio, encontró en el Oriente un lejano proveedor de objetos de lujo, ricos materiales y virtuosa decoración. La *Chinoiserie* es, en cierta medida, una continuidad en la Edad Moderna de la mítica imagen de la China en la Antigüedad y la Edad Media. La imagen arquetípica que representa aquello que Occidente buscaba en Oriente es, sin duda, la del emperador chino: poderoso, rico, misterioso, sabio. En una época caracterizada por la expansión europea por el mundo y las formas de gobierno absolutistas, lo oriental se transformó, más que nunca, en un símbolo de riqueza y poder. En la decoración de las salas palaciales, China se reconstruyó como una tierra utópica, un paraíso bien gobernado por el emperador, esto es, se idealizó el imperio chino como el reflejo oriental del déspota ilustrado europeo. Esta imagen ideal de China, modelada en porcelana o lacada, comenzó a disiparse ante su declive militar en la era del colonialismo decimonónico, momento en el que Japón y el fenómeno del Japonismo se impondrán en un nuevo diálogo (Almazán 2003: 90).

De la cita anterior puede destacarse, a modo de ejemplo de la voluntad de encontrar paralelismos de los ideales europeos en la sociedad extraña, el caso de cómo se entendió la figura del emperador chino con el ideal del déspota ilustrado occidental. Almazán ahonda en esta reflexión señalando cómo la imagen de oriente que se ha creado desde occidente, lejos de ser estática, ha ido cambiando y moldeándose en función de los intereses de la propia sociedad occidental; tanto de sus modelos idealizados de sociedad así como del contrapunto necesario para definirse a sí mismo.

El caso del *japonismo*, que Almazán sitúa en una segunda etapa, se diferenciaba de la *chinoiserie* en que ya no se trataba de buscar el lujo o lo exótico – por el mero hecho de serlo - sino que respondía a un interés mucho más utilitario; pragmático: las carencias estilísticas que atravesaba el arte occidental convirtieron al arte y la sociedad japonesa en una fuente de inspiración y casi un objeto de estudio del que extraer nuevas ideas y técnicas. Como previamente apuntaba Mabuchi, y el mismo Almazán después, el arte japonés llegado a Europa ayudó a superar las barreras impuestas por el academicismo.

En esta segunda etapa, ya en el siglo XIX, la valoración del arte extremo oriental – especialmente el influyente arte nipón- no radica en su consideración de objeto de lujo, sino en sus propiedades estilísticas, utilizadas como referencia frente al arte academicista (Almazán 2003: 91).

Reconociendo la capacidad de difusión e importancia que tuvo el *japonismo* en Europa, Almazán además distingue, al igual que lo hacía Mabuchi, dos posibles lecturas del fenómeno en cuestión. Por un lado, Almazán entiende el *japonismo* como un género, en referencia a la temática que este representa. Por otro lado, también lo considera como una influencia estilística que, como ya se ha apuntado previamente, impulsó un importante cambio en el arte europeo de la época, proporcionando nuevos recursos de expresión.

El Japonismo supuso la influencia del Extremo Oriente más allá de las salas palaciegas y su difusión al ámbito de la cultura burguesa. En este sentido, cualquier rincón de la vida cultural finisecular estuvo marcado por el exotismo del Extremo Oriente: el arte, la decoración, el diseño, la literatura, la moda, los espectáculos y la publicidad. En el terreno de las Bellas artes, apreciamos una doble lectura del fenómeno del Japonismo. Por una parte, atendiendo a su temática, puede ser entendido como género; por otra parte, sin preocuparnos necesariamente del tema de la obra, puede ser considerado como una influencia estilística que influyó en la renovación del arte académico occidental y aportó elementos de vanguardia (Almazán 2003: 94-95).

Tratando al *japonismo* como un género, Almazán lo entiende como una utilización de objetos y temas japoneses desde el concepto de lo exótico. La imagen arquetípica del género se centraría según él en la figura idealizada de la geisha.

El Japonismo, si lo estudiamos como género, consiste en la exótica utilización de objetos y temas japoneses, especialmente flora (cerezo, lirios y crisantemos) y fauna (aves e insectos); vestimentas femeninas (kimonos, abanicos y quitasoles) y decoración de interiores (biombos y tibores). El arquetipo de la imagen japonista es la figura idealizada de la *geisha* (Almazán 2003: 95).

A nivel formal, Almazán describe como característico del *japonismo* el predominio del dibujo lineal, la utilización de colores planos, el uso de formatos verticales y alargados propios de los kakemono, los encuadres cortados, la diagonal, el silueteado, los contornos definidos y el gusto por el decorativismo organicista (Almazán 2003: 95). Aun así, tal y como apunta Almazán, no fue hasta pasado un tiempo que el público occidental empezó a saber reconocer y a diferenciar el arte japonés del chino. Ello se debía a la falta de conocimiento que según Almazán, gracias al coleccionismo, se fue superando, adquiriendo capacidades y conocimientos suficientes para apreciarlos y diferenciarlos.

Es más, en el Japonismo, por lo general, los occidentales no diferenciaban bien entre lo chino y lo japonés, fusionando ambas culturas indistintamente en un concepto híbrido. No obstante, el impulso del coleccionismo fomentó la aparición de estudios especializados y los inicios de una etapa científica en el estudio de la cultura de Extremo Oriente. Académicamente, el término *Japoniste* fue instaurado en el Primer congreso de Orientalistas, celebrado en París en 1875 (Almazán 2003: 94-95).

El interés por “lo japonés” se mantuvo a lo largo del tiempo, propiciando, por extensión, el conocimiento sobre otros aspectos del arte y la cultura nipona. Ello dio pie al origen de una nueva tendencia que Almazán denomina *zenismo*. Este fenómeno, según Almazán nació del interés por ahondar en los valores estéticos y espirituales. El *zenismo*, nacido del interés por las religiones orientales se basó, por un lado, y en lo que refiere a la práctica, en expresiones artísticas japonesas como la pintura gestualista con tinta; y en

lo teórico, en el rechazo a la lógica racional y el interés por el azar. Todo ello fue una fuente de influencia para corrientes como el Surrealismo o el Expresionismo abstracto.

Ya con cierta perspectiva del desarrollo del arte de la segunda mitad del siglo XX, podemos indicar otro episodio de las relaciones con Oriente, con la difusión del zen como rasgo diferenciador, caracterizado por una búsqueda más profunda de valores estéticos y espirituales (Almazán 2003: 89).

Desde mi punto de vista, hay que relacionar el *Zenismo* con el interés despertado por las religiones orientales desde finales del XIX. En relación con el arte de vanguardia, un primer contacto en profundidad se consigue con el Surrealismo, no en aspectos formales sino en el rechazo a la lógica racional y el interés por el azar. Con el Expresionismo Abstracto se llega a un encuentro en el plano teórico y también en lo formal, tanto en tendencias gestualistas (imitando los trazos de la pintura a la tinta), como en las mátericas (buscando superficies gastadas, austeras, naturales) (Almazán 2003: 91).

Almazán sitúa a estos tres fenómenos, la *Chinoiserie*, el *japonismo* y el *zenismo* también en la época postmoderna, sobreviviendo así al paso del tiempo y mostrándose bajo una nueva perspectiva que él denomina como “*cosmopolita, tecnológica y neopop*” que caracteriza a las “*grandes y futuristas ciudades del extremo Oriente*”.

En nuestros días, en la Posmodernidad, podemos observar la convivencia de aspectos de la *Chinoiserie*, el *Japonismo* y el *Zenismo*, junto con una nueva visión cosmopolita, tecnológica y neopop de las grandes y futuristas ciudades del Extremo Oriente –primero, fue Japón, Hong Kong y Taiwán, luego Corea del Sur y, ahora, la China-. Esta nueva oleada nos llega a través del diseño, el *manga*, el *anime*, el cine y el videojuego (Almazán 2003: 89).

También De la Riva, quien por su parte identifica el *japonismo*, o como él denomina, “los japonismos”, con todo aquello que representa de un modo alejado a la realidad – superficial y banal - todo lo que se identifica con “lo japonés”; considera que éste es un fenómeno que se hace extensible hasta la actualidad.

Se puede hablar de Japón y de “japonismos”, cuando por este último término se ha solido entender la atracción de Occidente por lo oriental y específicamente por todo lo que representa lo japonés, y que si bien se intensifica en países como Francia en el siglo XIX, no deja de sobrevivir a todas las vicisitudes políticas y económicas mundiales extendiéndose hasta la actualidad. Los “japonismos” o “japonesismos” indican claramente una admiración más o menos ruidosa por las diferentes expresiones culturales de un país que Roland Barthes identificaba con la escritura, y cuya complejidad impide abordar de inmediato, a no ser incurriendo en la generalización banal, lo que es Japón y el papel que ha desempeñado y desempeña en el mundo (De la Riva 2005: 17-18).

Asimismo, prosigue señalando que la estética japonesa ha sabido adaptarse a las nuevas realidades aunque preservando su carácter tradicional, lo que le ha hecho perdurar así hasta la actualidad aunque, según él mismo apunta, de manera un tanto confusa, debido a las influencias globales.

La estética japonesa ha sabido preservar la tradición y a la vez responder a las exigencias de su desarrollo tecnológico y económico, aunque el concepto de arte tal como es concebido en el mundo occidental no se introdujera en el país hasta finales del siglo XIX. No es, por lo tanto, un anacronismo seguir haciendo referencia a un “japonismo” mucho más extendido en

la actualidad que antaño, aunque más borroso y confuso, ante la confluencia de culturas y la hibridación del presente en la era de las industrias culturales y el consumo global (De la Riva 2005: 17-18).

Por último, también Volk analiza el *japonismo* reconociendo en éste una búsqueda no sólo por definir al “Otro” sino también un mecanismo que el “Otro” usó para autodefinirse. En concreto, Volk habla del caso del propio Japón, quien se apropió de las concepciones que arrojaba sobre su propio país el *japonismo* y las canalizó en manifestaciones artísticas novedosas.

Wherever it manifested itself, Japonisme was a constellation of ideas concerning what Japanese art was, is, and could be -part of a larger effort to identify cultural difference in the geopolitical context of late nineteenth-century modernity. It was a product of the mutual "discovery" of the peoples of Japan and Europe and was formed within the framework of Euro-American conceptualizations of art and national identity in the age of imperialism. Though Japonisme was born in Europe, it was not only in the West that it came to define what was unique and particular about the Japanese and their art. The primitivist and Orientalist conceptions of difference that are the basis for Japonisme as we commonly understand it were also appropriated in Japan in a type of self-fashioning that saw its most vigorous manifestation in the visual arts (Volk 2010: 16).

3.3.1.2. *Nihonjinron*: teorías de la unicidad nacional japonesa

El *Nihonjinron* es un concepto originado en la etapa de posguerra que tuvo como objetivo principal establecer los principios que debían definir la identidad japonesa con el objetivo de delimitar claramente sus singularidades; su unicidad. Por sus características, se trata de un proceso de *auto-japonismo* cuyo estudio puede ayudar a comprender con mayor profundidad el surgimiento de corrientes artísticas, como el *Neo-Nihonga*, que buscan encontrar una expresión artística puramente japonesa y, además, ayudar a responder algunas de las hipótesis planteadas en esta investigación en el apartado de conclusiones.

Tras la segunda guerra mundial, Japón inició un proceso de recuperación económica por un lado y, de forma sincrónica, la asimilación de discursos nacionalistas que defienden la unicidad/particularidad del pueblo japonés defendidos por las teorías *Nihonjinron*. El *Nihonjinron*, traducido habitualmente como “teorías de lo japonés” o “teorías de los japoneses”, configura una serie de escritos llevados a cabo en esta etapa de posguerra, realizados por estudiosos provenientes de diversos campos de estudio, como la filosofía, la historia, la etnografía, la sociología, la antropología, etc. Según Morris, estas teorías se vieron influenciadas por las imágenes holísticas de la cultura nacional surgidas durante la etapa de preguerra mediante estudios etnográficos. Para Morris, la finalidad del *Nihonjinron* era “*identificar las características singulares que*

explicaban el funcionamiento de la sociedad japonesa contemporánea” (Morris 1998: 142). Sin embargo, el antropólogo Befu Harumi identifica el *Nihonjinron* como un compendio de teorías que trata de describir cuáles son las cualidades únicas de los japoneses (Befu 2006: 18), pero considera que éste es un ejercicio que practican todos los pueblos del mundo y que por eso no se deben considerar singulares a los japoneses por el hecho de haber creado el *Nihonjinron* (Befu 2006: 18).

Befu argumenta que tanto el *Nihonjinron* como otros discursos sobre la identidad son el resultado del proceso de intentar contrastar y compararse a uno mismo con los otros. En el caso japonés, Befu identifica a ese “Otro” con Occidente, ello es debido a que tal y como él expresa Japón fue “*brutalment despertat per Occident*” (Befu 2006: 18), quien se impuso mediante una superioridad militar y económica y quien, además, a lo largo de los siglos XIX y XX mantuvo un dominio hegemónico mundial, lo que provocó que Japón se viera bajo su influencia sin poder ignorarlo (Befu 2006: 18). Por estas razones, Befu considera que Japón entiende al “Otro” como Occidente y considera que una consecuencia de ello es que el *Nihonjinron*, tal y como se conoce, no se podría equiparar a una descripción objetiva de cómo o quiénes son los japoneses, sino que más bien consiste en una serie de teorías que explican como Japón contrasta con Occidente (Befu 2006: 18).

Morris también destaca que las teorías del *Nihonjinron* se basaron en la obra de la antropóloga Ruth Benedict, “*The Crisanthemum and the Sword*” (el crisantemo y la espada) publicado en 1946 (Morris 1998: 143). Este estudio, surgió como un encargo de las autoridades estadounidenses ante la inminente derrota japonesa⁴⁹.

El libro se publicó en 1946 y fue todo un éxito. Por una parte, se trataba del primer estudio importante sobre la idiosincrasia y la mentalidad japonesas, por lo que se convirtió en un clásico en poco tiempo y, por la otra, medio millón de soldados estadounidenses habían sido desplazados en Japón como contingente de las fuerzas de ocupación y necesitaban de una guía que les permitiera tratar con ellos (Jesús, en japonismo 2011⁵⁰).

Según Morris, Benedict realizó un análisis de la cultura japonesa tomando como referencia entrevistas realizadas con prisioneros de guerra, que en su mayoría resultaron ser hombres jóvenes, en Estados Unidos (Morris 1998: 143). Este retrato de la cultura y la sociedad japonesa realizado por Benedict, fue duramente criticado en posteriores

⁴⁹ Consultado en: <<http://japonismo.com/blog/el-crisantemo-y-la-espada>>.

⁵⁰ No se especifica el apellido del autor del texto. Consultado en: <<http://japonismo.com/blog/el-crisantemo-y-la-espada>>.

estudios, no sólo por estar basado en esas entrevistas a prisioneros de guerra, como apuntaba Morris, sino también por basarse en bibliografía ya existente sobre el tema y sin un trabajo de campo en el propio Japón debido a que se llevó a cabo en pleno período de guerra (Jesús, en japonismo 2011). Morris se hace eco de las afirmaciones de Befu cuando afirma que también los principales textos sobre el *Nihonjinron* han sido fruto de numerosas críticas por su ingenuidad a la hora de confiar en “pruebas anecdóticas” y por no tener en cuenta la diversidad regional y de clase de Japón (Morris 1998: 143).

3.4. Entrevistas

3.4.1. Los participantes

Para esta parte de la investigación se ha contado con la colaboración de tres participantes, que serán presentados aquí con un pseudónimo: Setsu, Miyao y Eiji. Los tres participantes presentan algunas características comunes, que son las que los han hecho ser considerados válidos para participar en esta investigación: su nacionalidad japonesa y su integración en la cultura japonesa (son nativos y han vivido toda su vida en Japón)⁵¹. También comparten un dominio del español suficiente para poder expresarse sin grandes dificultades (dos de ellos tienen nivel B2 y otro –Miyao- tiene nivel C1), ya que los tres llevan más de dos años estudiando el idioma. De hecho, aunque la investigadora cuenta con unos conocimientos equivalentes de japonés, no fue necesario recurrir a la alternancia de idioma para llevar a cabo la entrevista, que fue realizada en español⁵². A continuación se detallan algunas de las características individuales de cada uno de los informantes:

- **Eiji:** Hombre. 18 años. Tôkyô (Japón). Es estudiante universitario. Ha vivido en México 6 meses. Nivel de español B2.
- **Setsu:** Mujer. 38 años. Osaka (Japón). Es administrativa en una empresa aseguradora. Nivel de español B2.
- **Miyao:** Mujer. 52 años. Kyôto (Japón). Es oftalmóloga en una clínica propia. Nivel de español C1.

⁵¹ Cabe recordar, muy brevemente, que esta sección de la investigación se basa precisamente en la selección de informantes no especialmente vinculados con el tema de estudio más allá de compartir la región social en la que dicho fenómeno se ha desarrollado.

⁵² Dado que los tres participantes son entusiastas estudiantes de español, realizar la entrevista en español se presentó como un gran aliciente y una pequeña recompensa para ellos, lo cual los motivó a participar más que si la entrevista hubiese sido en japonés.

3.4.2. Guion de las entrevistas

A continuación se presenta la justificación de las preguntas que han configurado el guión en la construcción de referencias de esta investigación. Se ha utilizado el mismo guion en todos los casos. Se trata de una batería de seis preguntas primarias semi-estructuradas⁵³ que pretenden abarcar todos los puntos interesantes para esta investigación, aunque se prevé una suerte de preguntas de respuesta cerrada para confirmar la información obtenida. Para el diseño de las preguntas se han seguido los criterios establecidos en Spradley (1979: 462-474)⁵⁴. El guion a continuación explica cómo se introduce la entrevista (1. Introducción) y el tipo y función de cada una de estas seis preguntas (2-7). De cada pregunta se explica: el contenido de la pregunta, el tipo, la categoría asociada y la justificación y objetivos de la misma. A continuación se definen las categorías que se han considerado relevantes para la elaboración de este guion:

- 1. Definición:** Se trata de que el participante defina el fenómeno según sus propios términos sin estar condicionado por una definición previa por parte de la investigadora.
- 2. Alcance social:** Esta categoría pretende conocer qué nivel de alcance social – es decir, presencia en la sociedad – ha alcanzado el fenómeno según el participante.
- 3. Características:** Esta categoría, relacionada con la primera, busca conocer qué características resultan más prominentes para el participante a la hora de establecer su opinión al respecto.
- 4. Identidad:** La categoría de identidad explora las cuestiones de identificación entre el participante y lo que considera parte de su cultura. Las preguntas relacionadas con esta categoría intentan descubrir si los participantes consideran el tema de estudio (*Neo-nihonga*) como parte – o parte relacionable – de su identidad.

⁵³ Aunque la entrevista cuenta con preguntas que se han clasificado como ‘cerradas’ (puesto que, técnicamente, pueden resolverse con un “sí/no”), se considera que incluso estas preguntas son semi-estructuradas, puesto que lo previsto es ahondar, en lo posible, en los motivos que llevan al participante a escoger una u otra respuestas mediante sub-preguntas formuladas por la investigadora.

⁵⁴ En concreto, se ha optado por preguntas del tipo *mini-tour questions* (tema dirigido y respuesta abierta) y, tal y como indica el autor, se ha asociado cada pregunta a una categoría funcional específica (explicitada en la presentación de las preguntas, en este mismo apartado).

5. **Valoración:** La última categoría, valoración, busca que el participante explicita su valoración sobre el fenómeno, de forma que pueda expresarse con total libertad sin tener que atender a ningún criterio salvo su propia percepción subjetiva.

3.4.2.1. Preguntas

1. Introducción:

Como se ha comentado previamente, en el momento de esta investigación la investigadora ya goza de una relación de confianza con todos los entrevistados. Por tanto, se hace innecesario realizar una presentación formal. La entrevista se presenta como una conversación normal que será grabada debido al interés que tiene la investigadora en conocer la cultura japonesa. Sobre el tema específico de la entrevista, en la introducción no está previsto entrar en detalles para no condicionar el resto de la entrevista (ver pregunta uno); apenas se mencionará el tema general de la entrevista: el arte japonés o el arte contemporáneo japonés. Un punto importante de la introducción consiste en forzar una aparente asimetría de conocimiento entre la investigadora y el participante, a favor de este último; es decir, el participante actúa como “profesor” para la investigadora, quien muestra su interés en conocer las respuestas que el participante da a un fenómeno determinado.

2. Pregunta número 1: *¿Qué es esto?*

Tipo: Abierta

Categoría: Descripción del fenómeno

La entrevista se abre con una pregunta abierta tras una escueta introducción sobre el tema. Se ha intentado buscar una pregunta lo más genérica posible para ser presentada justo en el momento de exposición directa de las muestras de estudio – muestras representativas de obras de *Neo-nihonga*. El objetivo de esta pregunta es obtener la impresión directa del participante condicionando lo mínimo posible su respuesta. De las contestaciones se espera que el participante categorice las muestras observadas según su propio criterio. Se ha considerado que una introducción más detallada a la tema de la entrevista podría condicionar la respuesta y aumentar el riesgo de que el participante sintiera su imagen en peligro ante el temor de desconocer un tema que la investigadora sí conoce; como si la entrevistadora estuviera poniendo a prueba los conocimientos del

participante. Para eliminar de la escena esta asimetría, tal como se comentó en la introducción, la entrevistadora se presenta ante el participante como alguien ignorante que desea aprender del participante, partiendo desde la pregunta más básica.

La pregunta va acompañada de la presentación de cuatro imágenes que pertenecen al artista Tenmyouya Hisashi y que se han considerado especialmente representativas. Entre las imágenes están: “*Rhyme*” (2012), “*RX-78-2 Kabuki-mono*” (2005), “*Football*” (2004) y “*Nine Kamakura Samurai*” (2001). Las razones por las cuales se han escogido estas obras en concreto se exponen a continuación.

Por un lado, la obra “*Rhyme*” se ha escogido por representar una típica escena bélica que toma como modelo las representaciones clásicas del género, lo que para el entrevistado podría presentarse como familiar. “*RX-78-2 Kabuki-mono*”, es, como ya se ha dicho, la obra que se vendió en Christie’s – sede de Hong Kong- por el precio más elevado respecto al resto de obras que del artista se vendía en ese momento. Dado el éxito fuera de los límites nipones, se consideró que sería una imagen clave para que el entrevistado valore este estilo a nivel internacional. “*Football*” se ha considerado válida para este ejercicio ya que es la obra con la que Tenmyouya se hizo famoso a nivel internacional, lo cual debería facilitar su reconocimiento para el entrevistado, por su difusión - igualmente, si no fuera reconocido por el entrevistado, esto sería igualmente significativo. Por último, “*Nine Kamakura Samurai*” permite mostrar la faceta de Tenmyouya en la reformulación del *Ukiyo-e*, lo que puede llevar al entrevistado a valorar la obra desde otros puntos de vista, más relacionado con las características formales del estilo.

3. Pregunta número 2: *¿Conocías este tipo de arte? ¿Es popular en Japón? ¿Por qué?*

Tipo: Abierta

Categoría: Alcance social

Esta pregunta tiene el objetivo de conocer la expansión de este tipo de arte en la sociedad general japonesa. Parece esperable que, si se trata de un arte con un alcance equiparable al prestigio que tiene en los círculos especializados, los entrevistados ya hayan visto alguna obra de este tipo antes. Por el contrario, una respuesta negativa indicaría que este tipo de arte no está muy presente en la vida diaria de los entrevistados.

Para clarificar y reformular la opinión del entrevistado, se prevé una segunda pregunta:
¿Es popular en Japón?

4. Pregunta número 3: *¿Por qué piensas que tiene éxito (en el extranjero)?*

Tipo: Abierta

Categoría: Características

La pregunta número 3 depende de la respuesta de la número 2. Si el participante revela que el *Neo-nihonga* no tiene éxito en Japón, se preguntará por qué es únicamente en el extranjero donde sí goza de este reconocimiento. Esta pregunta pretende explorar cuáles son los criterios con los que, según los participantes japoneses, los occidentales evalúan al arte japonés. Quizás las repuestas a esta pregunta revelen algunas concepciones sobre los estereotipos o los *japonismos* u *orientalismos*. Dado este mismo caso, se intentará que el participante contraste las dos situaciones; es decir, *¿por qué este tipo de arte tiene éxito en el extranjero pero no en Japón?* En caso de que el participante revele que sí tiene éxito en Japón, se mantendrá la pregunta original (sin el anexo entre paréntesis).

5. Pregunta número 4: *¿Piensas que este tipo de arte representa bien a Japón? ¿Por qué?*

Tipo: Abierta

Categoría: Características, Identidad

Esta pregunta busca ahondar en la concepción que tienen los propios participantes de lo que es japonés y lo que no. Ellos serán los que, respondiendo afirmativa o negativamente, con la justificación de dicha respuesta, revelarán los parámetros de “japonesidad” que identifican en las obras. También se considera que será posible establecer una relación entre el grado de representatividad y la valoración final personal (de los participantes) de este tipo de arte.

6. Pregunta número 5: *Si tú hicieras una exposición internacional sobre Japón, ¿incluirías este tipo de arte?*

Tipo: Cerrada

Categoría: Identidad, Valoración

Esta quinta pregunta, opcional – según lo que se desprenda de la cuarta – es una extensión de la anterior, y busca, mediante la reformulación y la adición de ejemplos, confirmar las impresiones que se desprendan de la pregunta anterior.

7. Pregunta número 6: ¿A ti te gusta?

Tipo: Cerrada

Categoría: Valoración

La última pregunta está destinada a obtener la opinión personal de los participantes. Será interesante ver la coincidencia – o no – de variables respecto a la valoración personal; por ejemplo, quizás es posible inferir que, si el participante identifica un alto grado de representatividad del *Neo-nihonga* respecto a lo que identifica como los estándares de su propia cultura/arte, la valoración personal de la obra sea alta. Además, esta pregunta busca devolver al participante al centro de atención – su lugar pertinente – para cerrar la entrevista con la sensación de que, efectivamente, lo que se buscaba era su interpretación personal y subjetiva sobre un fenómeno, y no realizar un test de conocimientos.

3.4.2.2. Análisis comparativo de las referencias

Definición:

En la categoría de *Definición*, resulta revelador el hecho de que ninguno de los tres informantes que han participado en esta investigación ha reconocido el estilo pictórico; además de desconocer el nombre del mismo, se mostraban claramente desconcertados, llegando a preguntar, directamente, qué era aquello que se les estaba mostrando (Eiji: 5, Miyao: 3). También resulta interesante el hecho de que uno de los participantes (Setsu) identifica rápidamente el tema de la pintura (“¡Ah, es *Gundam!*” Setsu: 5), pero no advierte que se trate de una obra de arte, sino que más bien lo define como un “*dibujo*” (Setsu: 7). Es llamativo también el caso de Eiji –el participante más joven- quien, en un primer momento, ni siquiera reconoce este tipo de obra como japonés, manifestando sus dudas sobre el origen de los “dibujos”, que sitúa entre China y Japón (Eiji: 7). Es, finalmente, la temática –las figuras representadas- y no el estilo lo que le hace decantarse por Japón:

Eiji: 9-14

- [I] Ahá, ¿por qué piensas que es de Japón?
- [E] La primera foto muestra a unas personas que juegan a fútbol, pero son samurái. Por eso yo pienso que este dibujo es de Japón. El segundo dibujo también pienso que es de Japón, porque es un anime muy famoso en Japón, ¿sabes? No sé cómo se dice en español o en inglés, pero en japonés se dice *Gundam*. Quizás... eso es todo. En el tercer dibujo... ¡ah! Son Yakuza.

Del extracto de entrevista que figura arriba, así como de todo lo expuesto en el primer párrafo, parece coherente concluir que los participantes no están nada familiarizados con el estilo *Neo-nihonga*, y en menor grado todavía con sus características formales. Como hemos visto, ninguno de ellos lo reconoce en un primer momento, y uno de los informantes debe recurrir a la temática para identificar – con dudas – las obras presentadas como japonesas.

Dado el desconocimiento inicial de los participantes sobre este tipo de pintura, inmediatamente después de estas respuestas que muestran desorientación y desconcierto, se les hizo una breve introducción de qué era lo que se les estaba mostrando, mencionando el estilo (*Neo-nihonga*) y el autor. En todos los casos (Setsu: 14, Miyao: 12, Eiji: 5) los informantes manifestaron no conocer ni al autor ni al estilo, como vemos, por ejemplo, en los siguientes extractos:

Miyao: 11-12

- [I] El artista se llama *Temyouya Hisashi*, creo.
- [E] ¿*Temyouya Hisashi*? No sé...

Setsu: 7-14

- [E] Bueno, el dibujo es *Gundam* y un dragón. Pero esto es... un... biombo, una mampara... ¿de *Gundam*? [sorprendida] ¿Eh?
- [I] Bueno, en realidad esto es un cuadro, una pintura.
- [E] ¿Ah, esto es un cuadro de *Gundam*?
- [I] Sí, es de un artista japonés que dice que hace un estilo que se llama *Neo-Nihonga*.
- [E] Ahhh... *Neo-Nihonga*.
- [I] ¿Has escuchado esta palabra alguna vez?
- [E] Hm... no. Nunca. Nunca he escuchado: es la primera vez.

Los resultados en la categoría de *Descripción* hacen previsible que la información pertinente a la siguiente categoría (*Alcance*) revele un escaso alcance social del entorno. Sin embargo, como veremos, el desconocimiento de este tipo de arte por parte de los tres informantes se debe, según ellos mismos interpretan a su no pertenencia al grupo social al que este tipo de arte, según consideran, va dirigido.

Alcance:

Setsu: 15-16

- [I] ¿Este tipo de arte es popular en Japón?
- [E] Hm... no. Me parece que no.

Miyao: 34-37

- [I] Tú me has dicho que este tipo de arte, dentro de Japón, no es muy popular.
- [E] Sí. Creo que es así. Quizás es popular, pero yo no lo conozco.
- [I] ¿No has visto nunca este tipo de arte en Japón?
- [E] No. Nunca lo vi.

Las respuestas de los informantes incluidas en esta categoría, cuya función consistía en recabar información sobre la presencia del *Neo-nihonga* en el entorno social real en el que estos informantes viven, permiten deducir que el estilo no está presente en sus ámbitos sociales. Cabe realizar, sin embargo, una importante distinción entre el tema que representan y las obras en sí. En efecto, la totalidad de los participantes manifiesta reconocer como familiares las figuras representadas en las obras que fueron tomadas como muestra, como ya se ha visto anteriormente (Setsu: 7-14, Eiji: 9-14). De hecho, son los mismos participantes quienes realizan esta distinción entre tema y estilo:

Setsu 29-34

- [E] es muy extraño para mí. Para mí, un *Gundam* en una mampara con un dragón... (risas), es muy extraño.
- [I] Pero tú me has dicho antes que tú ves estas cosas muy comúnmente.
- [E] Sí, pero no con *Gundam*. No *Neo-Nihonga*, en dibujo normal.
- [I] Ah, o sea que lo que es común para ti es el *tema* de la pintura, no el tipo de arte.
- [E] Sí, sí. Exacto.

Eiji: 21-23

- [E] Sí. Y hay un hombre que lleva un casco rojo... y a la derecha de este chico hay una bandera japonesa. Y sobre la última imagen, ¿qué es esto? Es una imagen de guerra, tal vez, pero de hace mucho tiempo. Pienso que ellos son chinos o japoneses, no sé.

Eiji: 26-28

- [E] Bueno, algunas cosas son muy típicas de Japón, como el *Gundam*, de anime, o la estatua de Nara, que también es súper famosa. Pero el primero (samurái jugando a fútbol) y el último (batalla) no conozco el tema.

Es especialmente interesante para esta investigación la vinculación que hacen todos los informantes (Eiji y Miyao de forma más marcada) de este tipo de temas que reconocen con un sector que todos ellos identifican como minoritario de la sociedad japonesa: el sector *otaku*. Este sector de la sociedad está compuesto por apasionados del

manga y del *anime*; términos que, como hemos visto, también aparecen en las entrevistas (sin que la investigadora los mencione). Cabe mencionar, por último, que ninguno de los tres informantes se considera integrante de este grupo social.

Miyao: 13-14

- [I] ¿No es famoso en Japón?
- [E] No. No es famoso. Quizás la gente *otaku* lo conozca, pero yo no lo conozco.
- [I] Perfecto. No hay ningún problema. Él habla de que este estilo de pintura lo llama *Neo-Nihonga*, la nueva pintura japonesa.
- [E] Hm... Yo creo que esto no forma parte de la pintura japonesa. Es solo para una minoría.

Respecto a esta categoría, podemos concluir, por tanto, que el alcance social del *Neo-nihonga* se interpreta, según estos informantes, como un fenómeno acotado a un determinado sector de la sociedad japonesa: el subgrupo *otaku*.

Características:

Miyao: 30-34

- [E] Creo que esto tiene una parte de la pintura tradicional japonesa, pero también algo de la subcultura moderna de Japón: *manga*. Por eso, si es verdad que esta pintura, este tipo de pintura, expresa parte del arte de Japón actual, pero para mí es un poco raro, extraño

Al preguntar a los informantes cuáles son los factores que han definido el éxito (o fracaso) de este tipo de pintura, tanto en territorio extranjero como nacional, los informantes, de nuevo, remiten a aspectos temáticos en la mayoría de ocasiones, tal y como ya podía desprenderse de los resultados de la categoría *Descripción*. En efecto, al hacer hincapié en los factores claves del éxito (o no) de este estilo, se habla de los temas pero, como vemos en la cita anterior, sí se reconoce el uso *parcial* de técnicas japonesas (sin embargo, como veremos más adelante, esto no es suficiente para que lo consideren como “auténticamente japonés” (Miyao: 54-55).

Es interesante ver como en las respuestas enmarcadas dentro de esta categoría emergen percepciones vinculables a constructos teóricos manejados en este trabajo, como el *orientalismo* o el *japonismo*. Efectivamente, algunos informantes consideran que una de las claves del éxito del *Neo-Nihonga* en el extranjero consiste en su apariencia “exótica” para una audiencia internacional (Miyao: 30-34).

Setsu: 19-24

- [I] ¿Por qué piensas que estas obras tienen mucho valor en el extranjero?
- [E] Hm... ¿porque es muy original? Original y no hay este tipo de pintura en el extranjero, en otro país, además de Japón.

- [I] Muy bien. ¿Y por qué crees que no tiene este éxito *en* Japón?
- [E] Hm... porque es normal para los japoneses. Nosotros lo vemos mucho en nuestras propias casas.

Eiji: 37-40

- [I] ¿Y por qué piensas que tiene tanto éxito en el extranjero?
- [E] Porque no existe en otros países. Y creo que es súper bonito para los extranjeros. Para nosotros, los japoneses, es normal, pero para personas de otros países, es súper bonito.

Miyao: 41-45

- [E] Hm... Bueno, quizás a algunos extranjeros les gusta, porque a este tipo de extranjeros les gusta el manga. Esta es la primera razón. Y quizás también les gusta el sabor tradicional del Japón. Por eso, aunque para mí es un poco raro, algunos extranjeros quizás lo ven como algo muy nuevo. Pero para los japoneses es un poco raro (risas). Yo lo siento como algo raro.

La prueba de que estos informantes (todos ellos) interpretan la “explotación del exotismo” como principal característica del *Neo-Nihonga* radica en que, como se puede comprobar, los tres señalan esta característica como factor determinante en el éxito del estilo en el extranjero y el “fracaso” en el territorio nacional. De modo que esto podría significar que, tal y como se apunta en la hipótesis principal de esta investigación, el *Neo-Nihonga* de Tenmyouya se vale del discurso del *auto-orientalismo* o *auto-japonismo* para conseguir éxito en territorio foráneo.

Identidad:

Miyao: 19-23

- [I] Ahá. ¿Tú piensas que este tipo de arte representa a Japón?
- [E] No (muy rotundo).
- [I] (risas) Vaya, muy directo, ¿no?
- [E] (risas) Sí. Es que esta pintura es como *manga*: es totalmente *manga*. El *manga* es muy diferente de la pintura de Japón.

La categoría de identidad permite ver claramente cómo los todos los informantes marcan distancia entre ellos mismos, lo que consideran japonés, y este tipo de arte. Desde luego, es remarcable la rotundidad con la que todos los participantes respondieron “No” (o incluso “nunca”) cuando se les preguntó si consideraban que este tipo de arte representaba bien el arte y la cultura de su país. De nuevo, los participantes identifican este tipo de arte con un sector parcial y minoritario de Japón (vinculado, como ya se avanzó, al *manga* y el *anime*; la subcultura), pero parecen establecer una frontera muy clara entre lo que este subgrupo representa y la sociedad japonesa “de verdad”.

Setsu: 28-30

- [I] Sí. ¿Este *Neo-Nihonga* representa bien a Japón?

- [E] Hm... no. Yo pienso que no, porque es muy extraño para mí. Para mí, un *Gundam* en una mampara con un dragón... (risas), es muy extraño

Setsu: 35-42

- [I] Perfecto. ¿Y qué tipo de arte piensas que representa bien a Japón? Tú dices que *Neo-Nihonga* no.
- [E] No. *Neo-Nihonga* no.
- ¿Qué tipo de arte, entonces?
- [E] *Neo-Nihonga* es bueno, pero no como el arte normal. No recuerdo el nombre de otros pintores más antiguos.
- [I] ¿Te gusta más el arte clásico o tradicional?
- [E] Sí, sí.

Es especialmente interesante como, por el contrario, los participantes sí encuentran un punto común de identificación con la cultura japonesa, y este punto está en lo que ellos consideran “arte tradicional” de Japón. Para confirmar esta impresión, cuando los informantes descartaban la identificación de este tipo de arte con su cultura, se procedió a preguntarles qué tipo de arte sí consideraban válido como representación de su país. En efecto, todas las respuestas señalaron explícitamente este tipo de arte tradicional. En el caso de Miyao, incluso especifica cuáles son las técnicas que representan este arte (y, efectivamente, se corresponden con las características de este arte tradicional: la pintura con acuarelas⁵⁵, por ejemplo).

Miyao: 54-59

- [E] Sí, sí. A mí me gusta el arte japonés. Especialmente las acuarelas, porque realmente, todas las obras típicas de Japón están hechas con acuarelas.
- [I] Ahá. Y la diferencia entre el arte que a ti te gusta y este tipo de arte más moderno, ¿es sólo la técnica?
- [E] Bueno... este tipo de arte es totalmente como *manga*. Sólo *manga*. De tema y de estilo.

Ni siquiera Eiji, el participante más joven, consigue vincular el *Neo-nihonga* a su propia identidad cultural. Tanto a él como al resto de participantes se les preguntó si incluirían muestras de *Neo-nihonga* en una hipotética exposición internacional sobre su cultura, en el caso de que tuvieran que organizarla ellos mismos. Estas fueron sus respuestas:

Eiji: 43-51

- [I] Imagina que tú tienes que hacer una exposición – quizás en México o en España – sobre arte y cultura japonesa: ¿tú pondrías este tipo de pinturas?
- [E] Seguramente no.
- [I] ¿Por qué?

⁵⁵ La pintura tradicional japonesa usa pigmentos naturales que tienen unas características prácticamente iguales que las de la acuarela, por eso la entrevistada usa este término.

- [E] Porque si voy a presentar una historia o algo, creo que con estos dibujos no puedo recordar nada sobre la cultura de mi país. Quizás aquí veo una guerra súper grande o algo así, pero no recuerdo nada en concreto sobre mi país. Creo que no representan la cultura o la historia japonesa.

Miyao: 46-48

- [I] Entiendo. Si tú hicieras una exposición sobre arte japonés, ¿tú pondrías este tipo de arte en la exposición?
- [E] Nunca (rotundo).

De nuevo, estas respuestas parecen confirmar claramente la lejanía que sienten los participantes respecto a la posibilidad de tomar al *Neo-Nihonga* como parte de su identidad cultural, así como su incapacidad de representar a su propio país. En su lugar, todos ellos señalan como género más válido lo que ellos etiquetan como “arte tradicional japonés” que, sin que sea necesario especificar a qué se refieren exactamente (aunque sí dejan una impresión general), descarta totalmente el *Neo-Nihonga*, que era el tema de esta investigación.

Valoración:

Esta última categoría buscaba que los participantes tuvieran la oportunidad de reformular sus valoraciones y opiniones atendiendo únicamente a su propio criterio personal y subjetivo. Efectivamente, aunque, como hemos visto, Setsu manifiesta cierta simpatía con el tema de las obras (que no con el estilo artístico en sí), las respuestas obtenidas vienen a confirmar todo lo expuesto en los distintos apartados de este análisis, y que se puede resumir en un rechazo bastante frontal a la aceptación del género, sobre todo en lo referente a la vinculación del mismo con su propia identidad o la de su país.

Eiji: 41-42

- [I] Ah. Perfecto. ¿Y a ti personalmente te gusta?
- [E] Ah... no mucho (risas)

Miyao es especialmente contundente al respecto, llegando a manifestar que *odia* ese tipo de arte y que, de hecho, *no* lo considera arte, sino manga. Es destacable que esta última aseveración se produjo cuando la investigadora había dado por terminada ya la entrevista, y se formuló a modo de corrección de lo que la investigadora había dicho; Miyao, después incluso de la frase de cierre, quiso dejar claro que, para ella, el *Neo-Nihonga* “*no es arte. Es manga. Totalmente manga*”.

Miyao: 52-62

- [E] No. A mí no me gusta. Yo *odio* este tipo de arte.

- [I] ¿Pero te gusta el arte japonés?
- [E] Sí, sí. A mí me gusta el arte japonés. Especialmente las acuarelas, porque realmente, todas las obras típicas de Japón están hechas con acuarelas.
- [I] Ahá. Y la diferencia entre el arte que a ti te gusta y este tipo de arte más moderno, ¿es sólo la técnica?
- [E] Bueno... este tipo de arte es totalmente como *manga*. Sólo *manga*. De tema y de estilo.
- [I] Perfecto. Pues con esto terminamos esta pequeña entrevista sobre arte contemporáneo japonés.
- [E] **No es arte. Es manga. Totalmente manga.**

4. OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio es analizar el estilo pictórico contemporáneo japonés del *Neo-Nihonga* desde diversas perspectivas, tanto artísticas como sociales, para tratar de configurar los mecanismos que permitan comprender la naturaleza y las características del mismo.

Como objetivo secundario se pretende de realizar una revisión de conceptos como: japonismo, *auto-japonismo*, *auto-orientalismo* o *auto-exotismo*, *glocalidad*, globalidad, identidad japonesa, cultura japonesa, entre otros, para poder analizar en el apartado de las conclusiones hasta qué punto estos conceptos forman parte del *Neo-Nihonga* y qué implica para el arte contemporáneo japonés que esté o no vinculado a ellos. Otro objetivo secundario será obtener información etnográfica de primera mano sobre la percepción actual del *Neo-nihonga* a través de la interpretación local de los mismos teniendo en cuenta el contexto global actual. Con esto se espera aportar un tipo de datos hasta ahora no tenidos en consideración en el análisis de este estilo pictórico contemporáneo.

Por tanto, podemos definir la hipótesis principal de este trabajo como: **El *Neo-Nihonga* reconstruye la historia del arte japonés mediante la exaltación de una identidad nacional japonesa basada en un proceso de *auto-japonismo*.**

Ante esta hipótesis, surgen diversas preguntas de investigación derivadas: ¿Es el *Neo-Nihonga* una marca que recupera y se auto-define mediante los *japonismos*, *orientalismos* o *exotismos* para responder a la demanda del mercado del arte internacional y su gusto por “lo japonés”? ¿Están implícitos en el *Neo-Nihonga* los conceptos de *glocalidad* y *dochakucha*? ¿Es el *Neo-Nihonga* el resultado de la no resolución del proceso de “modernización” ocurrido tras la apertura de Japón al panorama internacional? ¿Se manifiesta en el *Neo-Nihonga* el rechazo por el *Nihonga* moderno debido a esta no resolución de la asimilación de la “modernidad” europea?

5. METODOLOGÍA

En este apartado se explicita la metodología que ha seguido esta investigación, la cual se ha diseñado en torno a dos tipos de obtención de datos diferentes: la búsqueda bibliográfica y el análisis comparativo de las fuentes por un lado y, por otro, la obtención de datos etnográficos que recogen la interpretación local del fenómeno. El objetivo de incluir estos dos puntos de vista es poder establecer un diálogo entre los mismos y llevar a cabo un análisis contrastivo que permita valorar la relación que existe entre el objeto de estudio y la sociedad en la que se circunscribe y, por tanto, incluir en el debate en torno a él una voz que hasta ahora no había sido incorporada en el estudio académico del concepto.

5.1 Recogida y análisis de fuentes bibliográficas

La recogida y análisis de referencias bibliográficas se llevó a cabo siguiendo los criterios expuestos anteriormente; es decir, prestando atención no sólo a la bibliografía específica de las disciplinas exclusivamente vinculados con el arte, sino que se ha ampliado para recoger también conceptos teóricos e interpretaciones de los fenómenos objeto de estudio que han aportado otras disciplinas científicas, como la sociología y la antropología. Se ha considerado importante incluir estos puntos de vista complementarios de forma integradora para mantener la coherencia con el marco teórico diseñado, el cual subraya la importancia de analizar el contexto social y etnográfico en el que se desarrolla una actividad humana – como la que aquí se pretende estudiar – para llegar a una comprensión lo más profunda posible de dicho fenómeno.

5.2 La construcción de referencias locales

Este apartado del trabajo parte de las bases teóricas establecidas por Clifford Geertz (2001), de amplia difusión en las ciencias sociales. La *descripción densa* (Geertz 2001: 19-40) es una teoría social que advierte de la necesidad de que cualquier acto o hecho de origen social debe ser analizado e interpretado dentro de su propio contexto. Esto significa entender dicho concepto – objeto de análisis – como circunscrito en una serie de redes que atañen a distintos niveles de la sociedad, como pueden ser el político, el económico o el religioso. Según esta teoría todos estos factores determinan e influyen en el origen y la forma que toma cualquier acción humana.

En el caso que ocupa esta investigación, el contexto social en el que se ubica el fenómeno estudiado es la sociedad contemporánea japonesa, y por ende se considera que la forma óptima de acceso a cualquier tipo de conocimiento relacionado con el tema es a través de la interpretación de un agente “nativo” de su propia realidad en lugar de pretender un estudio basado en abstracciones y elementos ajenos a dicha realidad. Se trata, por tanto, de una investigación monográfica observacional de enfoque *micro* que busca la construcción de una interpretación de un fenómeno incluyendo la voz y el punto de vista del informante, dándole un papel protagonista (Watson-Gegeo, 1988: 579).

El marco teórico considerado para esta investigación no presupone la posibilidad de representar de forma “pura” o “aséptica” el pensamiento de los informantes. De hecho, considera que esto es, seguramente, imposible. Lo que se pretende es, por lo menos, dotar a la voz del informante de un papel principal en la construcción del conocimiento sobre sus propios fenómenos bajo el presupuesto de que cualquier acción humana debe ser interpretada y analizada en sus propios términos y sus propias metáforas: su propio contexto cultural (Atkinson y Hammersley 1994: 258, Geertz 2001: 20). Además, el hecho de que esta investigación en particular se base en la elaboración de entrevistas, garantiza la presencia del punto de vista local (o *emic*) en la investigación en lugar de basarse en deducciones de un agente externo (*etic*).

Aunque este marco teórico goza de amplia vigencia y aplicabilidad en las ciencias sociales, no está exento de críticas. La *descripción densa* (etnografía interpretativa) ha levantado también una serie de críticas, las cuales han sido tenidas en cuenta en la elaboración de este trabajo. Existe una excelente recopilación de estas críticas en el artículo de Carlos Reynoso que recopila las diversas objeciones que ha recibido el modelo durante sus años de aplicación. Éstas están relacionadas básicamente con deficiencias de aplicación del modelo por parte de etnógrafos que no explicitaban suficientemente sus mecánicas de recogida y análisis de datos y que, paradójicamente, en último término reservaban para ellos mismos el peso de las conclusiones finales, desatendiendo los puntos de vista individuales que supuestamente debían tomar como autoridad (Reynoso 2000).

En la actualidad, sin embargo, los avances metodológicos y el rigor de aplicación presentado en investigaciones presentes suponen la superación de estas críticas. Dörnyei (2007: 54-65) diseñó un decálogo de criterios de calidad para este tipo de investigaciones

que minimizan o eliminan los aspectos más opacos de este tipo de investigaciones. De cualquier forma, una investigación de este tipo garantiza de alguna forma su utilidad en la creación de una referencia etnográfica que puede permitir a investigadores interesados en el tema revisitarla para incluirla en futuras investigaciones.

Como técnica de investigación se propone la construcción de referencias a partir de entrevistas para su posterior análisis y comparación, lo que constituiría la tercera fase de la investigación. La entrevista se perfila, pues, como técnica y medio de investigación y como sistema de recogida de datos, ya que permite la obtención de información de primera mano por parte de informantes vinculados a un contexto social determinado del que son conocedores (consciente o inconscientemente) (Andreu 2001); lo cual se adecúa a las necesidades de una investigación de corte primariamente teórico como la que se propone. Asimismo, puede considerarse que la investigación tiene también una función primaria descriptiva – puesto que busca describir la interpretación de fenómenos – pero también una segunda función comparativa, puesto que las referencias construidas serán analizadas contrastivamente entre sí.

Dentro de los distintos tipos de entrevistas mencionados por Spradley (1979), se ha escogido la entrevista semi-estructurada como método adecuado a la orientación micro-subjetiva y observacional de esta investigación, que además es de naturaleza básica. Con el objetivo de respetar los criterios de calidad señalados por Dörnyei, se procederá a la transcripción integral de las entrevistas (Farias y Montero 2005: 5), lo que debería servir, según los mencionados criterios, para certificar la transparencia de la investigación y la validez de la información obtenida.

Dado que la investigación se enmarca en el contexto japonés y por lo tanto se entiende que se requiere un nivel considerable del idioma, la investigadora que presenta este proyecto cuenta con un nivel intermedio alto del idioma certificado por la universidad de Momoyama Gakuin Daigaku así como por la EOI Drassanes. No obstante, aunque este nivel permite el intercambio de comunicación oral sin problema, lo cierto es que los participantes en esta investigación saben hablar castellano a un nivel igualmente válido para la comunicación.

6. CONCLUSIONES

La aplicación de los conceptos y constructos teóricos del marco teórico al estado de la cuestión del objeto de estudio (*Neo-Nihonga*), que se ha expuesto en el apartado correspondiente, permite alcanzar una serie de conclusiones en relación a las preguntas de investigación, derivadas de la hipótesis principal, que constituyen un aporte al debate académico existente.

En efecto, en primer lugar, se ha tomado como referencia la hipótesis principal entorno a la cual gira este trabajo. Ésta presupone que el *Neo-Nihonga* reconstruye la historia del arte japonés mediante la exaltación de una identidad nacional japonesa basada en un proceso de *auto-japonismo*. Esta hipótesis nace, a primera instancia, de las características estéticas del *Neo-Nihonga* de Tenmyouya Hisashi, en las que a simple vista ya se puede deducir la combinación de lo tradicional y lo contemporáneo. Se dedujo que el “*auto-japonismo*” se manifestaba precisamente en estos motivos, que tanto de “lo clásico”, como de “lo actual”, se vale el artista para sus representaciones.

Efectivamente, en la obra de Tenmyouya se pueden advertir ciertos motivos o temáticas que remiten a los tópicos icono de fenómenos como el *japonismo* –en el caso de lo tradicional- o de los discursos *Tecno-orientalistas* – en el caso de lo contemporáneo. El *japonismo* se ha definido por la mayoría de las fuentes consultadas (Almazán (2003), De la Riva (2005), Volk (2010)), presentes en la bibliografía de este trabajo, como un fenómeno que está estrechamente ligado con las concepciones ficticias y fantasiosas que emergieron de las teorías orientalistas que sobre “lo japonés” se construyeron desde Occidente. Asimismo, el *Tecno-orientalismo* (Lozano 2009), siguiendo la estela del *japonismo* y el orientalismo, se erige como un discurso que identifica la identidad japonesa en la tecnología de vanguardia y la recepción global de la animación japonesa de ciencia ficción, así como la estética *kawaii*.

Ambas tendencias, tanto el *japonismo* como el *Tecno-orientalismo*, fueron apropiadas por el propio Japón en un proceso de auto-representación, como corroboran varias de las fuentes consultadas (Favell (2011), Iwabuchi (1994), Lozano (2009), Volk (2010), Weisenfield (2010)), quienes lo definen como un proceso de *auto-orientalismo* o, como se propone en esta investigación, *auto-japonismo* – aplicándolo al caso concreto de Japón. Este proceso, según Golden, surge al tratar de interpretar la propia cultura – en este caso, la oriental – a través de lo que él define como “el círculo hermenéutico” de otra

cultura – la occidental. Es decir, que lo que se entendía como “lo japonés” en el ámbito foráneo, pasó a ser adoptado por Japón como propio, motivado por iniciativas locales como las teorías de “lo japonés” (*Nihonjinron*) o las concepciones sobre lo que es la “cultura japonesa”, tal y como hemos podido comprobar en el marco teórico de la presente investigación. De acuerdo con lo que apunta Iwabuchi, el *auto-orientalismo*, al igual que el orientalismo occidental, son discursos que, básicamente, se retroalimentan, ayudando a definir lo que “el uno” y “el otro” son y lo que no son.

Especialmente interesante para realizar un ejercicio comparativo con la hipótesis que se planteaba respecto al *Neo-Nihonga*, y su vinculación con este tipo de procesos de auto-representación, ha sido la aportación de Weisenfield; específicamente su análisis del tema del *auto-orientalismo* desde la perspectiva del mundo del arte. Weisenfield reconoce la existencia de este proceso, gestado por una práctica común entre muchas figuras del mundo del arte (artistas, curadores, historiadores, etc.), quienes acuden cíclicamente a la noción de *tradición* para justificar el arte que presentan: un arte que, aunque pueda parecer paradójico – debido a la “apología de lo tradicional” que declara abiertamente - se concibe como innovador y diferente al resto. Weisenfield interpreta esta estrategia como un método que tiene como objetivo lucrarse en el mercado mediante una *neo-auto-orientalización* que se basa en la exaltación de la diferencia, algo que refuerza la hipótesis que se ha presentado en este trabajo respecto al *Neo-Nihonga*.

Weisenfield destaca también el caso concreto japonés, aludiendo que estas propuestas habrían sido seguidas desde finales del S.XIX y principios del XX por figuras como Okakura Kakuzô o D. T. Suzuki, basándose intencionadamente en crear una separación entre lo oriental y lo occidental, así como en identificar unas tradiciones y sensibilidades “auténticamente japonesas”; unas propuestas que se mantendrían y desarrollarían más tarde, a partir de 1980, con el interés global en el arte japonés debido al boom económico que protagonizó Japón. Esto provocó el surgimiento de una generación de artistas y especialistas en busca de este *esencialismo cultural*, que encontró su máximo exponente en el artista Takashi Murakami. Según Weisenfield, lo característico de artistas como él era la defensa acérrima de que “lo japonés” se debía definir introspectivamente: a través de sus propias creaciones o símbolos culturales contemporáneos (sean *pop* o no), en lugar de incorporar, al menos explícitamente, elementos occidentales.

Teniendo en cuenta esta aplicación del concepto de *auto-orientalismo* o, como definía Weisenfield, de *neo-auto-orientalización*, la hipótesis de que el *Neo-Nihonga* se basa en estos procesos parece ser acertada. El *Neo-Nihonga* se constituye, tal y como se ha podido comprobar en el análisis realizado en el estado de la cuestión, por un lado, con el objetivo de recuperar las técnicas y temáticas del arte clásico hasta la Era pre-moderna (pre-Meiji). Asimismo, por otro lado, busca, mediante esta recuperación de un pasado artístico muy concreto, expresar el auténtico arte japonés contemporáneo: “*As for subjects, it intends to quote a Japanese traditional essence and express real Japanese contemporary art*”⁵⁶. Esto presenta un alto grado de coincidencia con la búsqueda del *esencialismo cultural* -basado en la diferencia- en la recuperación de una tradición y sensibilidad propia japonesa, así como en la retroalimentación de una simbología y creaciones propias tal y como describía Weisenfield.

También en las entrevistas realizadas se comprueba como los entrevistados vinculan el éxito del *Neo-Nihonga* exclusivamente a su apariencia exótica –a ojos de un público occidental; un aspecto propio del discurso orientalista. Entre las razones y las características que los tres entrevistados reconocen del *Neo-Nihonga* como factores de su éxito en el extranjero, destacan: la originalidad y novedad que representa el estilo para el público foráneo (Setsu 19-21, Eiji 37-40, Miyao 41-45), la inexistencia de un estilo igual en el extranjero (Setsu 19-21, Eiji 37-40), el gusto de algunos extranjeros por el manga -que encuentran en el *Neo-Nihonga* esta estética representada (Miyao 41-45)- y el hecho de que otros extranjeros encuentran en este estilo “*el sabor tradicional de Japón*” (Miyao 41-45). Como se puede ver, según las manifestaciones de los entrevistados, el *Neo-Nihonga* sigue las bases de lo descrito anteriormente respecto a los procesos de *auto-orientalismo*, ya que este arte destaca por su carácter original –para “el Otro”- y claramente ligado a una identidad japonesa, tal y como describe Weisenfield.

Asimismo, se deduce de todo lo expuesto anteriormente que tal y como apuntaba Weisenfield, y del mismo modo que consideraba una de las hipótesis secundarias de esta investigación; el *Neo-Nihonga* tiene entre sus objetivos el de conseguir un buen rendimiento económico en el mercado del arte mediante el fenómeno del *auto-orientalismo* o *auto-japonismo*, que le sirve para marcar la diferencia en el panorama internacional. Para alcanzar este objetivo, también se proponía como hipótesis que

⁵⁶ Consultado en la página web oficial del artista Tenmyouya Hisashi: <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/index.html>>.

consciente o inconscientemente, este estilo tenía implícito el concepto de *glocalidad* – sugerido por Robertson- al readaptar un discurso del contexto global y “dominante” (*orientalismos*) para que encaje en el propio contexto local (*auto-orientalismo*). Lo que a su vez revertiría en un proceso inverso del concepto originario de *glocalización* propiamente japonés, denominado *dochakuka*, utilizado para denotar el proceso de ajuste mediante el cual productos foráneos eran readaptados acorde con los gustos y las necesidades locales.

La conclusión a la que se llega teniendo en cuenta lo analizado en referencia a la *glocalización* y el *dochakucha*, es que el *Neo-Nihonga*, al igual que otras propuestas artísticas japonesas que se han comentado, parece haber llevado a cabo este proceso, tomando en este caso un papel activo que ha analizado, procesado y asimilado los fenómenos del *orientalismo* y el *japonismo* y los ha adaptado a su contexto local. Esto ha propiciado que, mediante un nuevo proceso denominado *auto-orientalismo* -como se hacía referencia anteriormente- se exporte un producto que se concibe como “nuevo” o renovado al contexto internacional que responde a sus gustos y demandas.

Estas conclusiones, se han visto reforzadas por el análisis de otros constructos teóricos abordados a lo largo de la investigación. Tal y como reflexionaba Morris en referencia a la teoría de las culturas convexas y cóncavas propuestas por Ueyama, la capacidad de servir como adaptador cultural ha sido el factor que ha propiciado el éxito japonés en el panorama foráneo:

La capacidad exclusiva de Japón para servir como una especie de “adaptador” cultural, transformando la pericia importada para que encaje en los gustos tanto de los consumidores locales como de otros mercados asiáticos, es ya evidente en el éxito industrial de Japón en el siglo XX. Universalismo y capacidad de adaptación, junto con la diligencia que se desarrolló en el periodo Tokugawa, ayudan a explicar los destinos modernos contrastantes de Japón y de otros países asiáticos (Morris 1998: 171-172).

En efecto, también las intenciones declaradas de Tenmyouya -las cuales se han podido recoger en el análisis sobre el *Neo-Nihonga*- corroboran este interés por adaptarse a los gustos internacionales. Tenmyouya ofrece intencionadamente simbologías y mensajes que puedan ser reconocidos por un público foráneo, tal y como él mismo argumentaba en referencia al póster que creó para la FIFA World Cup de 2006, lo que torna explícita su voluntad de adaptar el mensaje a una audiencia determinada, sin abandonar una característica propiamente “japonesas” que, caracterizen y doten de un valor especial al estilo.

Por último, las entrevistas realizadas aportan una importante e interesante visión que confirma el interés de este estilo en el público internacional por encima del nacional. A modo de conclusiones, se debe apuntar que ninguno de los entrevistados conocía este estilo pictórico contemporáneo, ni a su creador. Además, para ninguno de ellos representa el “auténtico arte japonés” lo que indica que el *Neo-Nihonga* es uno de los otros estilos actuales que tiene como objetivo conseguir más éxito fuera que dentro de Japón y tiene, al menos parcialmente, una vocación mercantilista. Por ello, se concluye que, al menos en parte, el concepto de *glocalización* y *dochakucha inverso* está implícito en el estilo contemporáneo de Tenmyouya, el *Neo-Nihonga*.

Conceptualmente, el *Neo-Nihonga* pone especial ahínco por presentarse como un nuevo estilo mediante una nueva concepción del arte, y técnicas y temáticas que tratan de distanciarse del *Nihonga*, desarrollado a partir de la Era Meiji (época de asimilación de la “modernidad” europea).

Neo Japanese-style painting is a suggestion, suspecting the concept of "modern Japanese-style painting" which was made and twisted artificially in Meiji age. And it offers another possibility for a Japanese contemporary art history⁵⁷.

Tenmyouya considera que el *Nihonga* moderno (modern japanese style painting) fue creado artificialmente en esta época. Por ello, su propósito, mediante la nueva versión del mismo, radica en luchar por recuperar el hilo conductor de la historia del arte japonés mediante la construcción del auténtico arte contemporáneo japonés. Esta concepción de Tenmyouya es afín a lo que Volk afirma respecto al estilo del *Nihonga* moderno: el *Nihonga* era una invención moderna que debía ser considerada una adaptación, no una continuación natural, de las formas de pintura pre-modernas – o sea, una forma de *neo-tradicionalismo* (Volk 2010: 22). Ello señala como correcta una de las hipótesis secundarias planteadas en esta investigación, según la cual el *Neo-Nihonga* se ha concebido como respuesta a la no resolución de los procesos de asimilación de la “modernización”.

Para resolver esta hipótesis se consideraba esencial analizar tanto el *Nihonga* como su contraparte, el *Yôga*. Del análisis realizado se ha llegado a la conclusión de que ambos representaron, mediante la oposición del uno sobre el otro, la lucha interna de Japón por encontrar su propia identidad artística, perdida en pro de una asimilación

⁵⁷ Consultado en la página web oficial del artista Tenmyouya Hisashi: <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/index.html>>.

foránea desbordante: un proceso de “modernización” europea que ha sido reconocido tanto por Golden –hablando de Asia en general- como por Kawakatsu –teniendo en cuenta el caso concreto japonés- como un proceso traumático. Tanto la dicotomía representada por los dos estilos (*Nihonga* y *Yôga*) como los acercamientos que entre ambos se desarrollaron, no parecen haber tenido gran repercusión en el mundo del arte fuera de los límites nipones.

Aunque el *Nihonga* moderno se esforzó, a raíz de los consejos de Fenollosa, en explotar la “japonesidad” para obtener el interés del público foráneo, parece que no lo consiguió, fracasando estrepitosamente en dicha empresa (tal y como apuntaba Tomii (2004)). Ante esta situación -como veíamos en el análisis del *Gendai Bijutsu* (arte contemporáneo) en el apartado de contexto artístico, el último del estado de la cuestión- la crítica japonesa alertó de que Japón debía trabajar para alcanzar una “relevancia mundial” de la que hasta el momento carecía: lo importante ya no era alcanzar los estándares occidentales – o no necesariamente – sino alcanzar, por los medios que fuera necesario, esta competitividad a nivel mundial (Tomii 2004: 617). Este tipo de discursos se repitieron y fueron promovidos por el propio gobierno japonés, en una segunda etapa, mediante campañas que configuraron una identidad de “lo japonés” que, como ya hemos visto, alcanzaron la cumbre del éxito con las propuestas del artista Takashi Murakami.

Se considera que este es un discurso que ha influenciado a Tenmyouya, y por eso tiene la necesidad de crear un estilo al cual denomina “*Neo-Nihonga*”, y que se muestra mediante gran parte de sus representaciones: combativo, fuerte, militar, rebelde y anti-autoritarista. Este discurso recupera, además, la esencia del código del guerrero japonés samurái, tratando de recuperar -mediante una fuerza artística “renovada” y propiamente japonesa- no sólo una historia del arte japonés pérdida durante la modernidad, sino lo que el *Nihonga* perdió, o lo que nunca consiguió: el reconocimiento de un arte considerado auténticamente japonés con prestigio en el panorama internacional.

7. BIBLIOGRAFÍA

AKIYAMA, Terukazu. *La Peinture japonaise*. Genève: Skira, 1961, 216 p.

ALMAZÁN, David. *La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo* [en línea]. Artigrama, 2003, núm. 18, pp. 83-106. <<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/18/2monografico/02.pdf>>. [Consulta: 20 enero 2014].

ÁLVAREZ, Carmen. *La etnografía como modelo de investigación en educación* [en línea]. Gazeta de Antropología, 2008, vol. 24, núm.10. <http://www.ugr.es/~pwlac/G24_10Carmen_Alvarez_Alvarez.html>. [Consulta: 5 noviembre 2013].

ANDRÉU, J. *Las técnicas de análisis de contenido. Una revisión actualizada* [en línea]. Universidad de Salamanca, 2001 <<http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>> [Consulta: 20 noviembre 2013].

ARAGUÁS, Pilar. *Del Japonismo al futurismo: El gusto por lo japonés en Italia (1889-1945)* [en línea]. [Actas del Simposio “Reflexiones sobre el gusto”], Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2012, pp. 357-372. <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/19araguas.pdf>>. [Consulta: 20 enero 2014].

ASSOCIACIÓ CULTURAL BARCELONA-JAPÓ: «Exposició de pintura japonesa nihonga: les quatre estacions». Barcelona: 1992. [Consulta: 5 noviembre 2013].

ATKINSON, P., HAMMERSLEY, M. «Ethnography and participant observation». *Handbook of Qualitative Research*, 1994, pp. 248-261.

BEFU, Harumi. *Aspectes diversos del Nihonjinron o identitat nacional del japonesa* [en línea]. Revista d’etnologia de Catalunya, 2006, núm. 29, pp. 8-19. <<http://www.raco.cat/index.php/revistaetnologia/article/viewFile/56744/66514>>. [Consulta: 20 enero 2014].

BRU I TURULL, Ricard: «Japonisme. La fascinació per l’art japonès», Barcelona, Obra Social “la Caixa”, 2013. ISBN: 978-84-9900-083-1.

CID, Fernando. *Del Bushi al Neosamurai: La vigencia del guerrero (y sus desviaciones) en el Manga y el Anime* [en línea]. AEO Universidad Autónoma de Madrid, Puertas a la Lectura, 2012, núm. 24, pp. 109-122. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4026677>>. [Consulta: 20 enero 2014].

CLARK, John. «Okakura Tenshin and Aesthetic Nationalism». *East Asian History*, 2005, núm. 29, pp.1-38. [Consulta: 5 noviembre 2013].

CLAVERÍA, Laura. *Kimonos y minifaldas: una aproximación al gusto occidental por el arte contemporáneo Made in Japan* [en línea]. [Actas del Simposio “Reflexiones sobre el gusto”], Zaragoza: Institución Fernando el católico, 2012, pp.411-424. <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/68/23claveria.pdf>>. [Consulta: 21 noviembre 2013].

CROISSANT, Doris. «From Madonna to Femme Fatale: Gender Play in Modern Japanese Painting». A: CROISSANT, Doris; VANCE YEH, Catherine; S. MOSTOW, Joshua (eds.). *Performing “Nation” Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880-1940*. Leiden: Brill, 2008, cap. 4, pág. 265-306. ISBN: 978-90-04-17019-3.

DEPARTMENT OF ASIAN ART. *Art of the Edo Period (1615-1868)* [en línea]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/edop/hd_edop.htm>. [Consulta: 21 noviembre 2013].

DEPARTMENT OF ASIAN ART. *Rinpa Painting Style* [en línea]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2003. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/rinp/hd_rinp.htm>. [Consulta: 21 noviembre 2013].

DEPARTMENT OF ASIAN ART. *Kamakura and Nanbokuchō Periods (1185-1392)* [en línea]. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/kana/hd_kana.htm>. [Consulta: 21 noviembre 2013].

DÖRNEY, Zoltan. *Research Methods in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2007. ISBN: 9780194422581.

DÔSHIN, Satô. *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. California: Getty Research Institute, 2011. ISBN: 978-1-60606-059-9.

EGAWA, Yoshihide. *Nihongatte nan desu ka? Yôgatte nan desu ka?* [en línea]. Tokushima Prefectural Museum of Modern Art News, 2002. <<http://www.art.tokushima-ec.ed.jp/article/0007241.html>> [Consulta: 12 noviembre 2013].

FARIAS, L., M. Montero. *De la transcripción y otros aspectos artesanales de la investigación cualitativa* [en línea]. *International Journal of Qualitative Methods*, 2005.

<http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/4_1/pdf/fariasmontero.pdf>. ISSN 1609-4069. [Consulta: 20 noviembre de 2013].

FAVELL, Adrian. «Little Boys and Tokyo Girls: The Rise of Superflat». FAVELL, Adrian. *Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art 1990-2011*. Blue Kingfisher Limited, 2011, cap. 1, p. 15-48. ISBN: 978-988-15064-1-2.

FENOLLOSA, Franciso Ernest. *Epochs of Chinese & Japanese Art: An outline history of East Asiatic Design*. Vol. 1. New York: Dover Publications, Inc., 1963 [reedición de la 2a ed. 1913, 1a ed. 1912].

FENOLLOSA, Franciso Ernest. *Epochs of Chinese & Japanese Art: An outline history of East Asiatic Design*. Vol. 2. New York: Dover Publications, Inc., 1963 [reedición de la 2a ed. 1913, 1a ed. 1912].

GUARNÉ, Blai. *De micos i japonesos: mimetisme i anástrofe en la representació orientalista* [en línea]. Digithum, 2008, núm. 10, pp. 26-36. <<http://www.uoc.edu/digithum/10/dt/cat/guarne.pdf>>. [Consulta: 20 enero 2014].

GUTH, Christine. *El arte del Japón Edo: El artista y la ciudad, 1615-1868*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2009, 176 p. ISBN: 978-84-460-2473-6.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2001 [1973]. ISBN: 8474320909.

GOLDEN, Sean. *Orientalisms in East Asia. A Theoretical Model* [en línea]. Inter Asia Papers, 2009, núm. 12. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. <<http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/167306/219564>>. [Consulta: 20 enero 2014].

HARRIS, Marvin. *The rise of anthropological theory: a history of theories of culture*. London: Rowman AltaMira, 2001 [1968]. ISBN: 0759101337.

HELVERSON, Gwyn. «Gazing at the male/female gaze: the composition of gender as seen in the work of six neo-nihonga artists: Tenmyouya Hisashi, Aida Makoto, Yamaguchi Akira, Matsui Fuyuko, Machida Kumi, and Yamaguchi Ai». *Modern art Asia*, 2009, issue 1. ISSN: 2049-4467. [Consulta: 20 enero 2014].

HIRAYAMA, Mikiko. «Maximum Embodiment: Yōga, the Western Painting of Japan, 1912–1955. By Bert Winther-Tamaki». *Monumenta Nipponica*, 2013, vol. 68, núm. 1, pp. 140-143 [review] [Consulta: 21 noviembre 2013].

HIRAYAMA, Mikiko. «From Art without Borders to Art for the Nation: Japanist Painting by Dokuritsu Bijutsu Kyōkai during the 1930s». *Monumenta Nipponica*, 2010, vol. 65, núm. 2, pp. 357-395. [Consulta: 5 noviembre 2013].

HIRAYAMA, Mikiko. «Ishii Hakutei on the Future of Japanese Painting». *Mikiko Art Journal*, 1996, vol.55, núm.3, pág. 57. [Consulta: 5 noviembre 2013].

IENAGA, Saburo. *Painting in the Yamato Style*. New York: Weatherhill/ Tokyo: Heibonsha, 1964 [1973].

IWABUCHI, Koichi. '*Complicit exoticism: Japan and its other*' [en línea]. *The Australian Journal of Media & Culture*: Tom O'Regan, 1994, vol.8, núm. 2. <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/8.2/Iwabuchi.html>>. [Consulta: 20 enero 2014].

KANEKO, Maki. «Mukai Junkichi's Transformation from a War to Minka (Folk House) Painter». *Archives of Asian Art*, 2011, vol. 61, pp. 37-60. [Consulta: 21 noviembre 2013].

KAWAKITA, Michiaki. *Modern Currents in Japanese Art*. 2a ed. New York: John Weatherhill, Inc., 1965. ISBN: 0-8348-1028-X.

KOH, Dong-Yeon. *Murakami's 'little boy' syndrome: victim or aggressor in contemporary Japanese and American arts?* [en línea]. *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 11, núm. 3, 2010, pp. 393-411. <<http://www.gwern.net/docs/2010-koh.pdf>>. [Consulta: 20 enero 2014].

KOYAMA-RICHARD, Brigitte. *El mundo de Yamaguchi Akira* [en línea]. 2013. <<http://www.nippon.com/es/views/b02302/>>. [Consulta: 5 noviembre 2013].

KWON, Marci. «Commodifying identity: Takashi Murakami 1989-2008». *Modern art Asia*, 2009, issue 1. ISSN: 2049-4467. [Consulta: 20 enero 2014].

LANDBACK, Josephine. «Yorozu Tetsugorō: Transition and the Return to Classical Japanese Painting in the 1920s». *Montage*, 2011, núm. 5, pág. 27-35. [Consulta: 21 noviembre 2013].

LEWIS CHANCE, Frank. «Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, 1600-1700». *Monumenta Nipponica*, 2005, vol. 60, núm. 1, pp. 143-145 [review]. [Consulta: 21 noviembre 2013].

LIDELL, C.B. *Taro Okamoto. Revisiting his ancestors' art* [en línea]. *The Japan Times*: 2001. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2001/09/26/arts/revisiting-his-ancestors-art/#.U__ds_mSxio>. [Consulta: 9 abril 2014].

LOZANO MÉNDEZ, Artur. *Genealogía del Tecno-Orientalismo* [en línea]. *Inter Asia Papers*, 2009, núm. 7. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. <<http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/133167/183188>>. [Consulta: 9 abril 2014].

LOZANO MÉNDEZ, Artur. *Corrientes Contemporáneas y diversificación del tecno-orientalismo* [en línea]. *Inter Asia Papers*, 2009, núm.8. Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. <<http://www.raco.cat/index.php/interasiapapers/article/view/133168/183189>>. [Consulta: 9 abril 2014].

MACFALL, Haldane. «Epochs of Chinese and Japanese Art Ernest Fenollosa». *The Academy and Literature*, 1912, núm.83, pág.600 [review] [consulta: 5 noviembre 2013].

MARTÍNEZ ANTELO, Iñaki; OKABE, Miki. «Chikaku: Tiempo y Memoria en Japón». Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, MARCO. (ed.). Madrid, 2005. ISBN: 84-934364-3-7.

MENEGAZZO, Rossella. *Japón*. Barcelona: Electa, 2008, [2007]. ISBN: 978-84-8156-447-7.

MORRIS, Tessa. *Cultura, etnicidad y globalización: La experiencia japonesa*. Madrid: Siglo XXI, 1998, 260 p. ISBN: 968-23-2143-3.

NISHIDA, Kaori. *Punk-Samurai Spirits in contemporary painting* [en línea]. *Pingmag*, 2006. <<http://pingmag.jp/2006/06/14/tenmyouya-hisashi-punk-samurai-spirits-incontemporary-painting/>>. [Consulta: 20 enero 2014].

NOBUO, Tsuji. *Nihon Bijutsu no Rekishi*. Tokyo: University of Tokyo Press, 2005. ISBN: 978-4-13-082086-8.

OKUBO, Kyoko. *Primitivisme in Japanese Modern Art: In the Case of Taro Okamoto* [en línea]. *Journal of Inquiry and Research*, 2012, núm. 95. <http://opac.kansai-gaidai.ac.jp/cgi-bin/retrieve/sr_bookview.cgi/U_CHARSET.UTF-8/DB00000429/Body/r095_10.pdf>. [Consulta: 9 abril 2014].

PALAU MECA: «Exposició Nihonga: pintures japoneses contemporànies». [Ajuntament de Barcelona], Barcelona: 1985. ISBN 8476090560.

P. CONANT, Ellen. «Introduction: a historiographical Overview». A: P. CONANT, Ellen (ed.). *Challenging Past and Present: The metamorphosis of nineteenth-century Japanese Art*. United States of America: University of Hawai'i Press, 2006, pág. 1-27. ISBN-13: 978-0-8248-2937-7. [Consulta: 9 noviembre 2013].

P. CONANT, Ellen. «Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle. By Victoria Weston (reviewed by Ellen P. Conant)». *The Journal of Japanese Studies*, 2006, vol. 32, núm. 2, pp. 489-493 [review]. [Consulta: 9 noviembre 2013].

P. CONANT, Ellen. «Modern Masters of Kyoto: The Transformation of Japanese Painting Traditions-Nihonga from the Griffith and Patricia Way Collection by Griffith Way; Patricia Way; Michiyo Morioka; Paul Berry». *The Journal of Asian Studies*, 2000, vol. 59, núm. 3, pp. 751-753 [review] [Consulta: 1 diciembre 2013].

P. CONANT, Ellen. «Japanese Genre Painting; The Lively Art of Renaissance Japan by Kondo Ichitaro; Roy Andrew Miller». *Artibus Asiae*, 1966, vol. 28, núm. 1, pp. 80-86 [review] [Consulta: 21 noviembre 2013].

PINCUS, Leslie. «New Times in Modern Japan. New Times in Modern Japan by Stefan Tanaka». *The American Historical Review*, 2006, vol. 111, núm. 5, pp. 1485-1486 [review] [Consulta: 9 noviembre 2013].

REYNOSO, Carlos. «El lado oscuro de la descripción densa». *Revista de Psicoanálisis y Cultura* [en línea], 2000, vol. 12. <<http://www.unc.edu/~restrepo/simbolica/reynoso.doc>>. [Consulta: 10 noviembre 2013]. ISSN 0329-9147.

ROBERTSON, Roland. *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad* [en línea]. *Zona Abierta*, 2000 [1997], núm. 92-93. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/R%20Robertson.pdf>>. [Consulta: 9 noviembre 2013].

SANTIAGO, José Andrés. *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Barcelona: Comanegra, 2013. ISBN: 978-84-614-1666-0.

SATO, Tomoko. *Arte Japonés*. China: Lisma Ediciones S.L. 2009. ISBN: 978-84-92447-25-1.

SHIMIZU, Christine: «Japon, la tentation de l'Occident: 1868-1912». Paris: Musée Guimet, 1988. ISBN: 2711821722.

SLADE, Toby. «Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000». *Monumenta Nipponica*, 2012, vol. 67, núm. 2, pp. 366-369 [review] [Consulta: 27 noviembre 2013].

SNODGRASS, Judith. «Exhibiting Meiji Modernity: Japanese Art at the Columbian Exposition». *East Asian History*, 2006, núm. 31, pp. 75-100. [Consulta: 9 noviembre 2013].

SPRADLEY, James P. *The ethnographic interview*. Orlando: Harcourt, 1979. ISBN: 0030444969.

STANLEY-BAKER, Joan. *Japanese Art*. 1a reimpr. London: Thames and Hudson Ltd. 1995, 216 p. ISBN: 0-500-20192-7.

SZOSTAK, John. «“Art Is Something Born”: The Rise and Fall of the Kokuga Society (1918–28) and the Emergence of the Kokuten Style». *Positions: East Asia cultures critique*, 2013, vol. 21, núm. 2, pp. 268-308. [Consulta: 27 noviembre 2013].

TANAKA, Stefan. «Imaging History: Inscribing Belief in the Nation». *The Journal of Asian Studies*, 1994, vol. 53, núm. 1, pp. 24-44. [Consulta: 27 noviembre 2013].

TENEYCK GARDNER, Albert. «Japanese Painting. The Special Loan Exhibition at the Boston Museum». *Parnassus*, 1936, vol. 8, núm. 5, pp. 8-12+35. [Consulta: 27 noviembre 2013].

TOMII, Reiko. *Historicizing “Contemporary Art”: Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan* [en línea]. *Positions: East Asia cultures critique*, 2004, vol.12, núm. 3, pp. 611-641. <<https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/positions/v012/12.3tomii.html>>. [Consulta: 20 enero 2014].

WATSON-GECEO, Karen Ann. «Ethnography in ESL: Defining the Essentials». *Tesol quarterly*, 1988, vol. 22, núm. 4, pp. 575-592. [Consulta: 21 noviembre 2013].

WATTLES, Miriam. «In Pursuit of Universalism: Yorozu Tetsugoro and Japanese Modern Art». *The Journal of Japanese Studies*, 2012, vol. 38, núm. 2, pp. 434-438 [review] [Consulta: 21 noviembre 2013].

WEISENFELD, Gennifer. *Reinscribing Tradition in a Transnational Art World* [en línea]. *Transcultural Studies*, 2010, pp. 78-99. <<http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/transcultural/article/view/6175>>. [Consulta: 19 junio 2014].

WILLMANN, Anna. *Yamato-e Painting* [en línea]. New York: The metropolitan Museum of Art, 2000. <http://www.metmuseum.org/toah/hd/yama/hd_yama.htm>. [Consulta: 27 noviembre 2013].

WINTHER-TAMAKI, Bert. «Embodiment/Disembodiment: Japanese Painting During the Fifteen-Year War». *Monumenta Nipponica*, 1997, vol. 52, núm. 2, pp. 145-180. [Consulta: 21 noviembre 2013].

VOLK, Alicia. «Authority, Autonomy, and the Early Taishō “Avant-Garde”». *Positions: East Asia cultures critique*, 2013, vol. 21, núm. 2, pp. 451-473. [Consulta: 21 noviembre 2013].

VOLK, Alicia. «Reverse japonisme and the structure of modern art in Japan». A: VOLK, Alicia. *In pursuit of universalism: Yorozu Tetsugorō and Japanese modern art*. Berkeley: University of California Press, 2010, cap.1, pág.13-41. ISBN: 9780520259522.

YAMADA, Chisaburo. «Japanese Modern Art. Part II». *Monumenta Nipponica*, 1942, vol. 5, núm. 2, pp. 401-41. [Consulta: 21 noviembre 2013].

YAMADA, Chisaburō. «Japanese Modern Art». *Monumenta Nipponica*, 1940, vol. 3, núm. 2, pp. 567-578. [Consulta: 21 noviembre 2013].

YAMAGUCHI, Yumi. *Warriors of Art: A Guide to Contemporary Japanese Artists*. Tôkyô: Kodansha International Ltd., 2007. ISBN: 978-4-7700-3031-3.

YAMANO, Hidetsugu. *Yuragu kindai nihonga to yōga no hazama ni Ten o goran itadaku tame ni* [en línea]. Heisei National Museum of Modern Art, Tokyo, 2007.

<<http://www.momak.go.jp/Japanese/exhibitionArchive/2006/351.html>>. [Consulta: 12 noviembre 2013].

Recursos web:

Christie's Auctions & Private Sales. Tenmyouya Hisashi [en línea]. 2008, sale 2602, Lot. 177. <<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/hisashi-tenmyouya-5078586-details.aspx>>. [Consulta: Consulta: 9 abril 2014].

Japonismo. El crisantemo y la Espada [en línea]. 2011. <<http://japonismo.com/blog/el-crisantemo-y-la-espada>>. [Consulta: Consulta: 9 abril 2014].

Tenmyouya Hisashi [en línea]. <<http://www3.ocn.ne.jp/~tenmyoya/>>. [Consulta: 12 noviembre 2013].

Tokyo National Museum [en línea]. <<http://www.tnm.jp/?lang=en>>. [Consulta: 12 noviembre 2013].

Otros recursos:

ISHIZAKI, Go. *Hisashi Tenmyouya: Samurái Nouveau* [DVD]. VIZ Pictures: Japan, 2006. New people artist series 004.

8. ANEXOS

8.1. Anexo 1: Referencia 1# Entrevista Eiji

- 1 - [Investigadora] Quería comentarte algo sobre estas imágenes. Son cuatro
2 imágenes para que las veas un poco. Rápido. Una, dos, tres y cuatro.
- 3 - [Entrevistado] Ah... Ok. Ya. ¿Qué es esto?
- 4 - [I] Eso pregunto yo. ¿Qué es esto?
- 5 - [E] (risas) Ah... no conozco bien, pero pienso que son dibujos, ¿verdad? De China
6 o de Japón, no lo sé. Pienso que Japón.
- 7 - [I] Ahá, ¿por qué piensas que es de Japón?
- 8 - [E] La primera foto muestra a unas personas que juegan a fútbol, pero son samurái.
9 Por eso yo pienso que este dibujo es de Japón. El segundo dibujo también pienso
10 que es de Japón, porque es un anime muy famoso en Japón, ¿sabes? No sé cómo
11 se dice en español o en inglés, pero en japonés se dice *Gundam*. Quizás... eso es
12 todo. En el tercer dibujo... ¡ah! Son Yakuza.
- 13 - [I] ¿Ah sí? ¿Las personas de abajo son Yakuza?
- 14 - [E] Sí. O son estudiantes súper malos, o son Yakuza. Y detrás de ellos hay una
15 estatua de... cerca de Osaka hay otra ciudad que se llama Nara, ¿la conoces?
- 16 - [I] Sí.
- 17 - [E] Ya. En Nara hay una estatua como ésta.
- 18 - [I] Ahá. Es una estatua que hay en Nara.
- 19 - [E] Sí. Y hay un hombre que lleva un casco rojo... y a la derecha de este chico
20 hay una bandera japonesa. Y sobre la última imagen, ¿qué es esto? Es una imagen
21 de guerra, tal vez, pero de hace mucho tiempo. Pienso que ellos son chinos o
22 japoneses, no sé.
- 23 - [I] Vale, perfecto. Muy bien. Entonces, mi pregunta es: ¿piensas que este tipo de
24 arte es típico de Japón? ¿Es característico o tradicional de Japón?
- 25 - [E] Bueno, algunas cosas son muy típicas de Japón, como el *Gundam*, de anime,
26 o la estatua de Nara, que también es súper famosa. Pero el primero (samurái
27 jugando a fútbol) y el último (batalla) no conozco el tema.
- 28 - [I] Bueno. Yo he querido preguntarte sobre estas pinturas porque he oído que hay
29 un pintor japonés que ha tenido mucho éxito en el extranjero con este tipo de
30 pintura. Este tipo de pintura tiene mucho valor en el extranjero. En Japón, ¿este
31 tipo de pintura tiene éxito?
- 32 - [E] Bueno... para los millonarios, creo que sí, porque ellos compran cosas súper
33 caras. Y también a las personas mayores les gusta este tipo de dibujos, y ellos
34 siempre compran como estas pinturas y las ponen en la casa. Pero es el tipo de
35 pintura. No con esos temas.
- 36 - [I] ¿Y por qué piensas que tiene tanto éxito en el extranjero?
- 37 - [E] Porque no existe en otros países. Y creo que es súper bonito para los
38 extranjeros. Para nosotros, los japoneses, es normal, pero para personas de otros
39 países, es súper bonito.
- 40 - [I] Ah. Perfecto. ¿Y a ti personalmente te gusta?
- 41 - [E] Ah... no mucho (risas)
- 42 - [I] (risas) Perfecto. Y la última pregunta sobre este asunto: Imagina que tú tienes
43 que hacer una exposición – quizás en México o en España – sobre arte y cultura
44 japonesa: ¿tú pondrías este tipo de pinturas?
- 45 - [E] Seguramente no.

- 46 - [I] ¿Por qué?
- 47 - [E] Porque si voy a presentar una historia o algo, creo que con estos dibujos no
- 48 puedo recordar nada sobre la cultura de mi país. Quizás aquí veo una guerra súper
- 49 grande o algo así, pero no recuerdo nada en concreto sobre mi país. Creo que no
- 50 representan la cultura o la historia japonesa

8.2. Anexo 2: Referencia 2# Entrevista Setsu

- 1 - [Investigadora] Quería hablar contigo sobre un documental que he visto sobre arte
2 contemporáneo japonés.
- 3 - [Entrevistado]¿Arte contemporáneo japonés?
- 4 - [I] Sí, mira. He buscado en internet estos cuadros, aquí [muestra los cuadros]
5 ¿Puedes ver estas imágenes?
- 6 - [E] ¡Ah! [risa] Es *Gundam*...
- 7 - [I] Muy bien, ¿qué es esto?
- 8 - [E] Bueno, el dibujo es *Gundam* y un dragón. Pero esto es... un... biombo, una
9 mampara... ¿de *Gundam*? [sorprendida] ¿Eh?
- 10 - [I] Bueno, en realidad esto es un cuadro, una pintura.
- 11 - [E] ¿Ah, esto es un cuadro de *Gundam*?
- 12 - [I] Sí, es de un artista japonés que dice que hace un estilo que se llama *Neo-*
13 *Nihonga*.
- 14 - [E] Ahhh... *Neo-Nihonga*.
- 15 - [I] ¿Has escuchado esta palabra alguna vez?
- 16 - [E] Hm... no. Nunca. Nunca he escuchado: es la primera vez.
- 17 - [I] ¿Este tipo de arte es popular en Japón?
- 18 - [E] Hm... no. Me parece que no.
- 19 - [I] Vale. Pero en extranjero, las obras de este hombre son muy caras, tienen mucho
20 éxito. Tiene mucho valor. ¿Por qué piensas que estas obras tienen mucho valor en
21 el extranjero?
- 22 - [E] Hm... ¿porque es muy original? Original y no hay este tipo de pintura en el
23 extranjero, en otro país, además de Japón.
- 24 - [I] Muy bien. ¿Y por qué crees que no tiene este éxito *en* Japón?
- 25 - [E] Hm... porque es normal para los japoneses. Nosotros lo vemos mucho en
26 nuestras propias casas.
- 27 - [I] Vale. ¿Tú piensas que este tipo de cuadros, este tipo de obra, este tipo de arte
28 representa bien a Japón?
- 29 - [E]¿El *Neo-Nihonga*?
- 30 - [I] Sí. ¿Este *Neo-Nihonga* representa bien a Japón?
- 31 - [E] Hm... no. Yo pienso que no, porque es muy extraño para mí. Para mí, un
32 *Gundam* en una mampara con un dragón... (risas), es muy extraño.
- 33 - [I] Pero tú me has dicho antes que tú ves estas cosas muy comúnmente.
- 34 - [E] Sí, pero no con *Gundam*. No *Neo-Nihonga*, en dibujo normal.
- 35 - [I] Ah, o sea que lo que es común para ti es el *tema* de la pintura, no el tipo de
36 arte.
- 37 - [E] Sí, sí. Exacto.
- 38 - [I] Perfecto. ¿Y qué tipo de arte piensas que representa bien a Japón? Tú dices que
39 *Neo-Nihonga* no.
- 40 - [E] No. *Neo-Nihonga* no.
- 41 - [I] ¿Qué tipo de arte, entonces?
- 42 - [E] *Neo-Nihonga* es bueno, pero no como el arte normal. No recuerdo el nombre
43 de otros pintores más antiguos.
- 44 - [I] ¿Te gusta más el arte clásico o tradicional?

- 45 - [E] Sí, sí.
- 46 - [I] Entiendo. Para mí descubrir este tipo de arte también fue una sorpresa, porque
- 47 este tipo de arte parece muy *pop*, muy moderno, pero en occidente – en Europa,
- 48 en América – tiene mucho éxito.
- 49 - [E] ¿Ah sí? No lo entiendo. La verdad es que no lo sé, es la primera vez que lo
- 50 veo...

8.3. Anexo 3: Referencia 3# Entrevista Miyao

- 1 - [Investigadora] Quería hablarte hoy sobre arte japonés. Hace poco vi un
2 documental sobre arte japonés en el que hablaban de un autor como éste; ¿puedes
3 ver estas imágenes?
- 4 - [Entrevistado] ¿Eh? [sorprendida] ¿Qué es?
- 5 - [I] Eso quiero saber yo. ¿Qué es esto?
- 6 - [E] No sé. ¿Qué es esto? ¿Qué quieres decir? No sé qué es...
- 7 - [I] Bueno, estas imágenes que te he enseñado son parte de la obra de un artista
8 japonés que tiene mucho éxito en el extranjero.
- 9 - [E] ¡Ah! ¿Ah sí? No sé quién es...
- 10 - [I] ¿Tú no lo conoces?
- 11 - [E] No, no lo conozco.
- 12 - [I] El artista se llama *Temyouya Hisashi*, creo.
- 13 - ¿*Temyouya Hisashi*? No sé...
- 14 - [I] ¿No es famoso en Japón?
- 15 - [E] No. No es famoso. Quizás la gente *otaku* lo conozca, pero yo no lo conozco.
- 16 - [I] Perfecto. No hay ningún problema. Él habla de que este estilo de pintura lo
17 llama *Neo-Nihonga*, la nueva pintura japonesa.
- 18 - [E] Hm... Yo creo que esto no forma parte de la pintura japonesa. Es solo para
19 una minoría.
- 20 - [I] Ahá. ¿Tú piensas que este tipo de arte representa a Japón?
- 21 - [E] No (muy rotundo).
- 22 - [I] (risas) Vaya, muy directo, ¿no?
- 23 - (risas) Sí. Es que esta pintura es como *manga*: es totalmente *manga*. El *manga* es
24 muy diferente de la pintura de Japón.
- 25 - [I] Ahá. Pero este tipo de arte ha tenido mucho éxito en el mercado de arte
26 internacional.
- 27 - [E] ¿Sí?
- 28 - [I] Sí. Yo he oído que sus obras se pagan con mucho dinero en el mercado de arte
29 internacional, en el extranjero.
- 30 - [E] ¿Eh? No lo sabía.
- 31 - [I] ¿Por qué piensas que tiene tanto éxito?
- 32 - [E] Creo que esto tiene una parte de la pintura tradicional japonesa, pero también
33 algo de la subcultura moderna de Japón: *manga*. Por eso, si es verdad que esta
34 pintura, este tipo de pintura, expresa parte del arte de Japón actual, pero para mí
35 es un poco raro, extraño.
- 36 - [I] Tú me has dicho que este tipo de arte, dentro de Japón, no es muy popular.
- 37 - [E] Sí. Creo que es así. Quizás es popular, pero yo no lo conozco.
- 38 - [I] ¿No has visto nunca este tipo de arte en Japón?
- 39 - [E] No. Nunca lo vi.
- 40 - [I] Perfecto. ¿Y cuál es tu opinión? Bueno, como te digo, este tipo de arte es del
41 más valorado sobre Japón en las subastas de arte ¿Qué opinas de que este tipo de
42 arte represente a Japón en el extranjero?
- 43 - [E] Hm... Bueno, quizás a algunos extranjeros les gusta, porque a este tipo de
44 extranjeros les gusta el *manga*. Esta es la primera razón. Y quizás también les

- 45 gusta el sabor tradicional del Japón. Por eso, aunque para mí es un poco raro,
46 algunos extranjeros quizás lo ven como algo muy nuevo. Pero para los japoneses
47 es un poco raro (risas). Yo lo siento como algo raro.
- 48 - [I] Entiendo. Si tú hicieras una exposición sobre arte japonés, ¿tú pondrías este
49 tipo de arte en la exposición?
- 50 - [E] Nunca (rotundo).
- 51 - [I] Entiendo, entiendo. Bueno pues, no sé, me pareció un tema interesante porque
52 las obras de este señor tenían mucho éxito en el mercado de arte internacional...
53 Pero veo que no te gusta mucho, ¿no?
- 54 - [E] No. A mí no me gusta. Yo *odio* este tipo de arte.
- 55 - [I] ¿Pero te gusta el arte japonés?
- 56 - [E] Sí, sí. A mí me gusta el arte japonés. Especialmente las acuarelas, porque
57 realmente, todas las obras típicas de Japón están hechas con acuarelas.
- 58 - [I] Ahá. Y la diferencia entre el arte que a ti te gusta y este tipo de arte más
59 moderno, ¿es sólo la técnica?
- 60 - [E] Bueno... este tipo de arte es totalmente como *manga*. Sólo *manga*. De tema y
61 de estilo.
- 62 - [I] Perfecto. Pues con esto terminamos esta pequeña entrevista sobre arte
63 contemporáneo japonés.

8.4. Anexo 4: Imágenes



Ilustración 1. Temyouya Hisashi, RX-78-2 Kabuki-mono. Acrílico y papel de oro sobre madera; 200x200cm, 2005.



Ilustración 2. Temyouya Hisashi, Football. Acrílico y papel de oro sobre madera. 2004.



Ilustración 3. Tenmyouya Hisashi, Made in Japan. Acrílico sobre madera, 160x300cm, 2006.



Ilustración 4. tenmyouya Hisashi, Pandora's box. Acrílico sobre madera, 128x97cm, 1996.

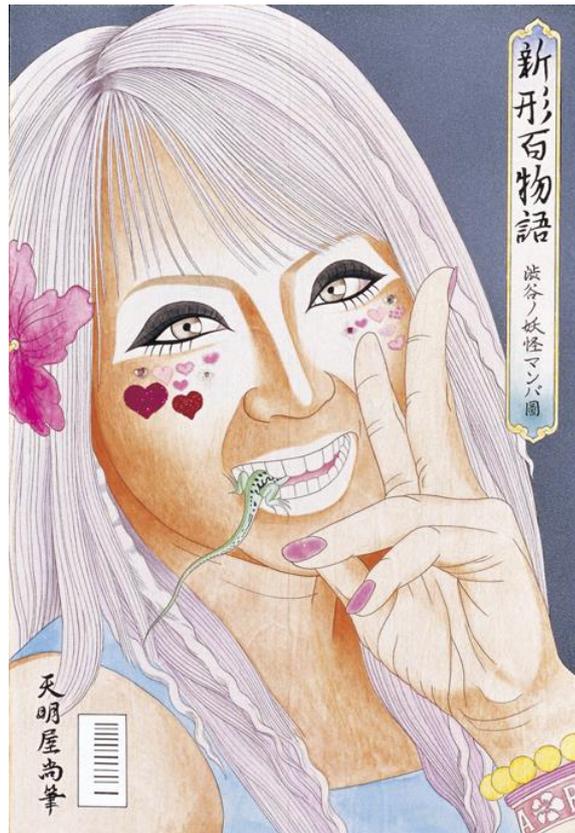


Ilustración 5. Tenmyouya Hisashi, Mamba, a Bogey in Shibuya. Acrílico, pegatinas y pegatinas acrílicas sobre madera, 26,4x18,1cm, 2004.



Ilustración 6. Tenmyouya Hisashi, Conquest of the Karasu Tengu. Acrílico sobre madera, 48.6x35.6cm, 2003.



Ilustración 7. Tenmyouya Hisashi, *Japanese Spirit #13*. Acrílico y papel de oro sobre madera, 106.5x91cm, 2000.



Ilustración 8. Tenmyouya Hisashi, *Zen Circle*. Acrílico sobre papel, 34.2x21.8cm, 2002.



Ilustración 9. Tenmyouya Hisashi, Neo Thousand-armed Kannon. Acrílico sobre madera, 227.3x162cm, 2002.

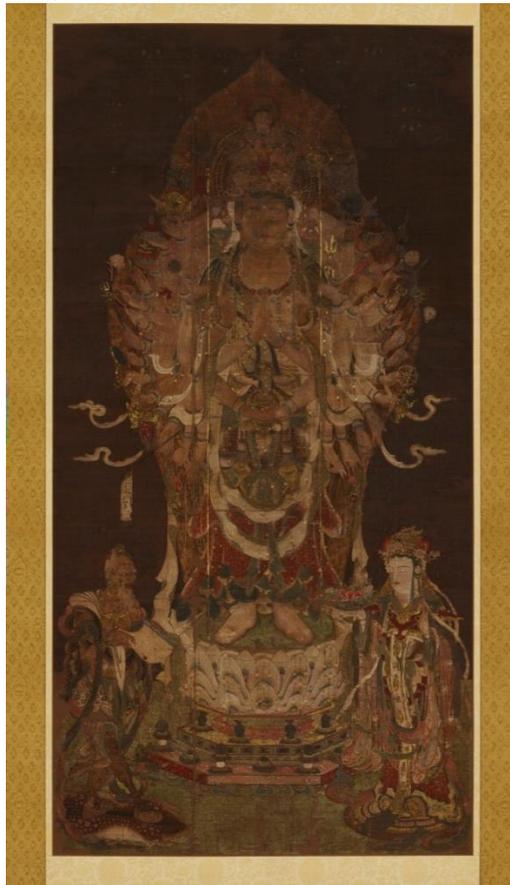


Ilustración 10. Anónimo, Senju kannon-zô (Multi-armed deity). Pigmentos naturales sobre seda (emakimono), 138x69.4cm, S.XII, Tôkyô National Museum, Tôkyô.



Ilustración 11. Kanō Eitoku, *Leones Chinos*. Tinta, pigmentos naturales y papel de oro sobre papel (biombo de seis cuerpos), 222x452cm, finales del S.XVI, Colección Imperial, Tōkyō.



Ilustración 12. Tenmyouya Hisashi, *White Lion*. Acrílico y papel de oro sobre madera, 113x146cm, 2005.

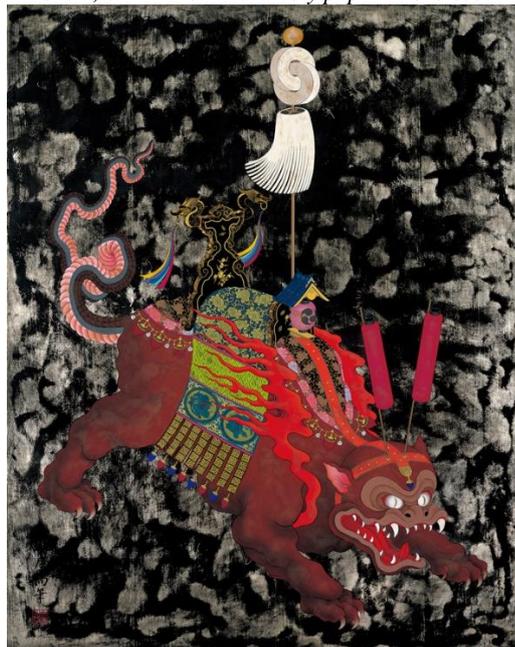


Ilustración 13. Tenmyouya Hisashi, *Nue*. Acrílico sobre madera, 150x119cm, 2004.



Ilustración 14. Kawanabe Kyōsai, *La gran batalla de sapos*. Tríptico en tinta y color sobre papel (xilografía), 36.7x25.5cm, 1864, Museo memorial Kawanabe Kyōsai, Warabi, Japón.



Ilustración 15. Tenmyouya Hisashi, *A Tree Frog Pretending to be a "Warlord Frog" (Leopard Frog)*. Acrílico sobre madera, 20.2x29cm, 2002.



Ilustración 16. Kawanabe Kyōsai, *Gokuraku Jigoku zu* (Hell and Paradise). Pigmentos naturales sobre seda (emakimono), 199.6x342.4cm, S.XIX, Tōkyō National Museum, Tōkyō.

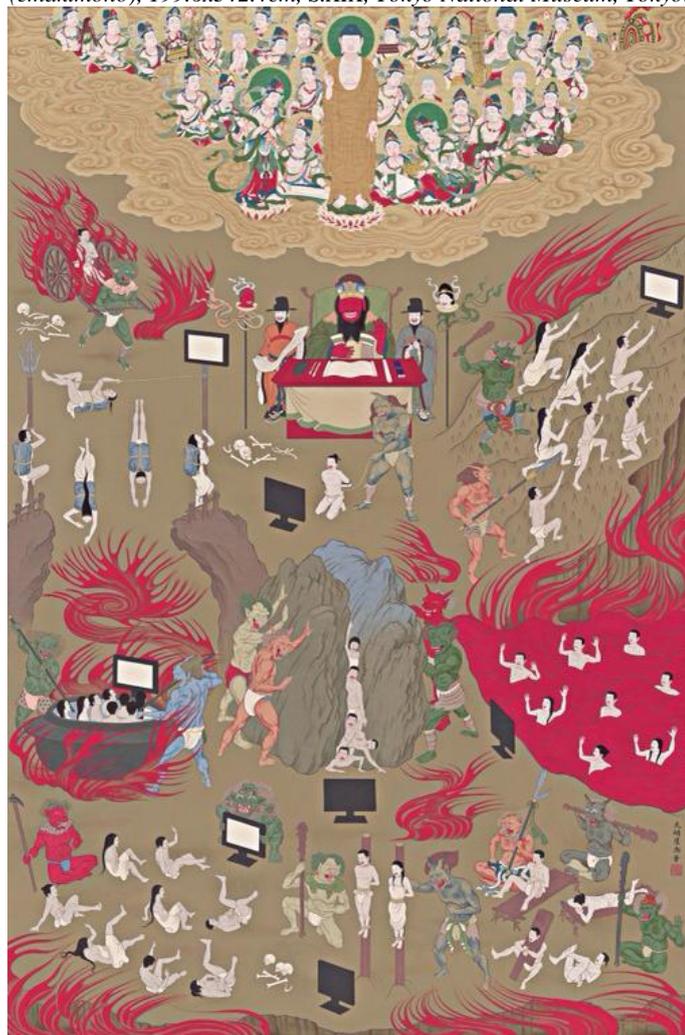


Ilustración 17. Tenmyouya Hisashi, *Neo Hell Paradise view*. Acrílico sobre madera y póster publicitario, 2014



Ilustración 18. Tenmyouya Hisashi, *Kill with a Single Blow, Special Attack Party*. Acrílico y papel de oro sobre puerta de madera, 185.4x177cm, 2000.



Ilustración 19. Ôgata Korin, *El puente sobre ocho tablas Yatsubashi*. Seis pantallas de tinta y color sobre papel de oro, 371.5x179.1cm, 1711-1714, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

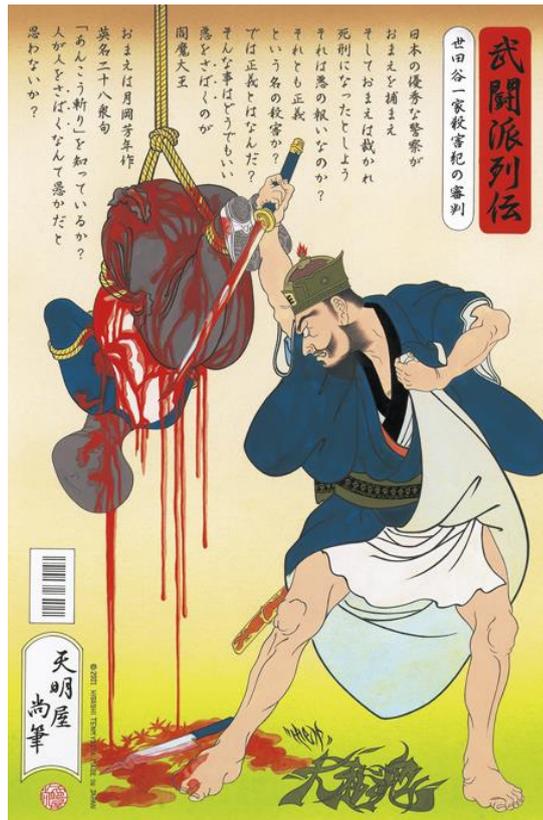


Ilustración 20. Tenmyouya Hisashi, Trial of the Setagaya Family Murderer. Acrílico y pluma sobre papel, 26.5x17.5cm, 2001.



Ilustración 21. Tsukioka Yoshitoshi, Saisaburo Cruelly Murders Ohagi. Xilografía a color, 34.9x24.1cm, 1867.



Ilustración 22. Gotsubo Masaru, *Samurai Champurû*. Anime, 2004, Japón.



Ilustración 23. Tenmyouya Hisashi, *Lone Wolf of Japanese Spirit*. Acrílico y papel de oro sobre puerta de madera, 185.4x177cm, 2000.

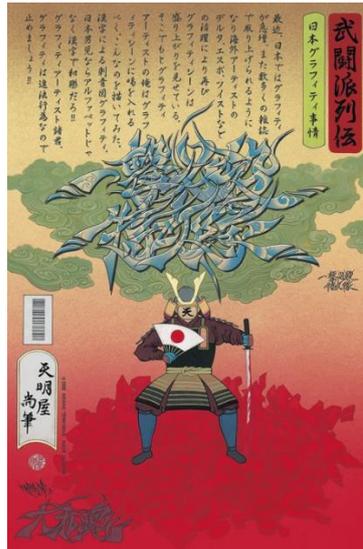


Ilustración 24. Tenmyouya Hisashi, *The State of Japanese Graffiti*. Acrílico y pluma sobre papel, 26.5x17.5cm, 2000.



Ilustración 25. Tenmyouya Hisashi, *Para-para Dancing (Great Empire of Japan) vs. Break-dancing (America)*. Acrílico sobre madera, 59.8x42cm, 2001.



Ilustración 26. Tenmyouya Hisashi, *Basaramono B-Boy and B-Girl*. Acrílico sobre papel, 26.5x17.3cm, 2002.

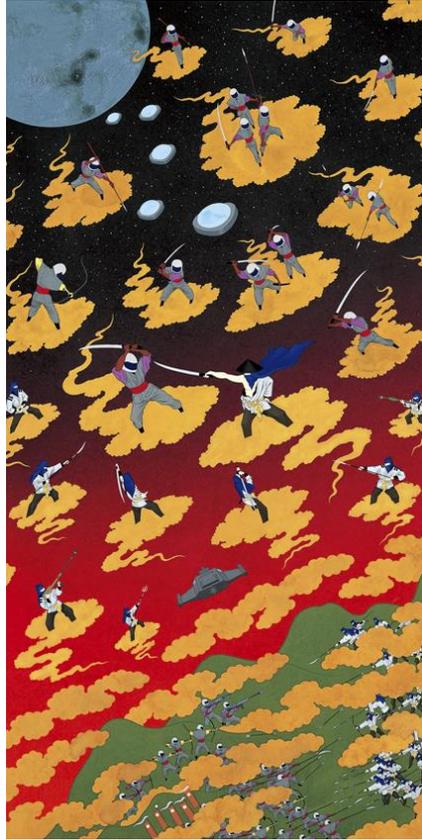


Ilustración 27. Tenmyouya Hisashi, Star Wars. Acrílico sobre papel, 44.7x22.2cm, 2001.

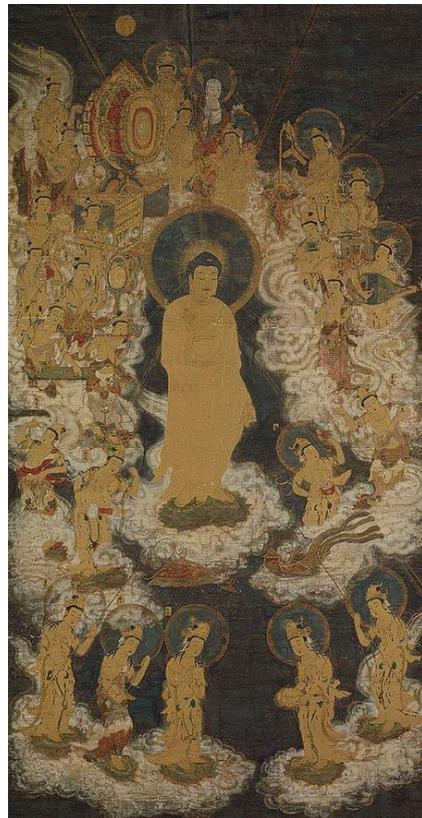


Ilustración 28. Anónimo, Welcoming Descent of Amida and Twenty-five Bodhisattvas. Tinta, color y papel de oro sobre seda (emakimono), 167x85.1cm, finales del S.XIV, The Metropolitan Museum of art, Nueva York, donado por Abby Aldrich Rockefeller, 1942.



Ilustración 29. Kanô Domi, *Barbarians from the South* (detalle). Pigmentos naturales y papel de oro sobre seda (Pintura Nanban), 172.8x380.8cm, 1593-1600, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Ilustración 30. Odano Naotake, *Toeizan Shinobazuike*. Pigmentos naturales sobre seda (Pintura Akita-Ranga), 98.5x132.5cm, 1770.



Ilustración 31. Satake Shozan, *Matsu ni karadori-zu*. Pigmentos naturales sobre seda (Pintura Akita-Ranga), 173x58cm, 1770.



Ilustración 32. Shiba Kōkan, Mitsui kei-zu. Pigmentos naturales sobre papel (Pintura Akita-Ranga), 26.7x38.8cm, 1783.



Ilustración 33. Sakai Hoitsu, Natsu aki kusa (biombo). Pigmentos naturales sobre papel (Pintura Akita-Ranga), 164.5x182cm, 1821~1822.



Ilustración 34. Kanō Hōgai, Hibo Kannon. Pigmentos naturales sobre papel (Nihonga), 195.8x86.1cm, 1888.



Ilustración 35. Yokoyama Taikan, Snowy Peak with Cranes. Pigmentos naturales sobre seda (Nihonga), 50x65cm, 1958, Yokoyama Taikan Memorial Museum, Tokyo.



Ilustración 36. Yasuda Yukihiro, Portrait of Admiral Yamamoto. Pigmentos naturales sobre papel (Nihonga), 1944.



Ilustración 37. Hyakutake Kaneyuki, Garafu. Óleo sobre lienzo (Yôga), 97.3x188cm, 1881.



Ilustración 38. Takahashi Yuichi, Bodegón "tofu". Óleo sobre tela (Yôga), 32.5x45.3cm, 1877.



Ilustración 39. Kuroda Seiki, Lakeside. Pigmentos naturales sobre papel (Yôga), 156x173cm, 1897.



Ilustración 40. Kuroda Seiki, Maiko. Óleo sobre lienzo (Yôga), 80.4x65.3cm, 1893.



Ilustración 41. Miyamoto Saburô, Meeting of Commanders Percival and Yamashita. Óleo sobre lienzo (Yôga), 180.7x225.5cm, 1942.



Ilustración 42. Miyamoto Saburô, Attack on Nanyuan. Óleo sobre lienzo (Yôga), 1941.



Ilustración 43. Fojita Tsuguji, Battle on the Bank of Halha, Nomonhan. Óleo sobre lienzo (Yôga), 1941.