

La estética *Basara* Nuevas consideraciones sobre la historia del arte nipón¹

Jaime Romero Leo
Universidad de Salamanca (España) - Departamento de Filosofía, Lógica y Estética
jaimeromeroleo@usal.es

Resumen: A principios del siglo XXI, el artista contemporáneo Tenmyouya Hisashi llevó a cabo la recuperación del concepto estético *Basara*. A través de dicho concepto, desarrollado en su escrito *BASARA. The Japanese art theory crossing borders* (2010), publicado en 2010, Tenmyouya propuso una historia del arte nipón alternativa que buscara salirse de las historiografías clásicas que, en su opinión, habían seleccionado y potenciado tan solo ciertos aspectos del arte japonés y habían dejado fuera otros igualmente relevantes. De este modo, teniendo en cuenta ciertos postulados del artista de vanguardia Okamoto Tarō, Tenmyouya planteó un creativo e innovador punto de vista desde el que acceder al heterogéneo mundo del arte japonés, presentando obras, artistas y teorías que, hasta hace unos años, habían pasado inadvertidas para el público nipón y occidental. Esta propuesta confirmó que no debe hablarse ya de un único y homogéneo “arte japonés”, sino de un complejo organismo formado por diversas derivas y corrientes que dan cuenta de la complejidad que envuelve el ámbito de las artes niponas.

Palabras clave: Basara; Tenmyouya Hisashi; Okamoto Tarō; estética japonesa

Resumo: No início do século XXI, o artista contemporâneo Tenmyouya Hisashi realizou a recuperação do conceito estético *basara*. Através deste conceito, desenvolvido na sua escrita *BASARA. A Teoria da Arte Japonesa Cruza Fronteiras*, publicada em 2010, Tenmyouya propôs uma história alternativa da arte japonesa que procurava afastar-se das historiografias clássicas que, na sua opinião, tinham seleccionado e promovido apenas certos aspectos da arte japonesa e tinham deixado de fora outros que eram igualmente relevantes. Assim, tendo em conta certos postulados do artista vanguardista Okamoto Tarō, Tenmyouya propôs um ponto de vista criativo e inovador para aceder ao mundo heterogéneo da arte japonesa, apresentando obras, artistas e teorias que, até há poucos anos, passaram despercebidas ao público japonês e ocidental. Esta proposta confirmou que já não se deve falar de uma “arte japonesa” única e homogénea, mas sim de um organismo complexo composto por diversas derivações e correntes que reflectem a complexidade que envolve o campo da arte japonesa.

Palavras-chave: Basara; Tenmyouya Hisashi; Okamoto Tarō; estética japonesa

Abstract: At the beginning of the twenty-first century, the contemporary artist Tenmyouya Hisashi got the aesthetic concept *Basara* back. Throughout this concept, which was developed in his *BASARA. The Japanese art theory crossing borders* (2010), Tenmyouya suggested an alternative Japanese history of art which could get out of the classic historiographies. In his opinion, these had selected and enhanced only some features of the Japanese art and had left some important ones out. In this way, taking into account some of the claims of the avant-garde artist Okamoto Tarō, he framed a creative and innovative point of view. From this new perspective, the heterogeneous world of the Japanese art became accessible through different art pieces, artists and theories, which had gone unnoticed for the Japanese and Western public for decades. This proposal acknowledged that it is impossible to talk about a unique and homogeneous ‘Japanese art’, but about a complex organism formed by diverse trends that prove its complexity.

Key-words: Basara; Tenmyouya Hisashi; Okamoto Tarō; Japanese aesthetics

1 Este artículo se integra entre los resultados del Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes (Universidad de Salamanca, Instituto de Iberoamérica).

1. El concepto *Basara*: hacia una definición

En 2010 Tenmyouya Hisashi comisarió la exposición “*The Basara Project*”, celebrada en Tokio. Dicho proyecto atrajo el interés tanto dentro como fuera de Japón de los investigadores en arte, lo cual llevó al artista a escribir ese mismo año su obra *BASARA. La teoría del arte japonés traspasa fronteras: desde la cerámica de Jōmon hasta la decoración de camiones*, en donde dio forma a la teoría estética que desde finales del siglo pasado llevaba gravitando en torno a su producción artística. A través del concepto estético *Basara*, Tenmyouya propuso una revisión de ciertos aspectos de la cultura artística japonesa, tanto tradicional como contemporánea que, en su opinión, no habían recibido toda la atención que merecían.

En palabras del artista, lo *Basara* refiere a lo “extravagante”, a lo “estrafalario”, a lo “brillante” y “excesivo”, en clara oposición a una cierta imagen que las artes japonesas y los occidentales han creado en torno a Japón. Dicha imagen presenta al archipiélago nipón como país de la elegancia, de lo sutil, del silencio y lo reflexivo. El Japón protagonizado, en definitiva, por las influencias del Zen, al que acompañan artes como el *haiku*, la ceremonia del té y el *ikebana*, entre otros. Tenmyouya (2010) no niega esta cara de la moneda que refleja el carácter de Japón, pero reivindica otra que, en su opinión, ha sido soterrada. Tal y como expresa Tenmyouya en su texto, lo *Basara* parte de un cierto espíritu indomable, característico de Japón, que busca romper, quebrar con el orden estético y social imperante. Esta estética alberga a las expresiones artísticas de la “periferia” que, en constante lucha con la asumida y preestablecida cultura “central”, tratan de transgredirla (Tenmyouya, 2010). Así, lo *Basara* puede hallarse por ejemplo en la desaforada cultura del placer de los barrios rojos del Japón Edo, en las excitantes representaciones del *shunga*, en los irreverentes ropajes y modales de los *kabukimono*, el maquillaje y movimientos de los actores del Kabuki, las irónicas y bromistas estampas de artistas como Kawanabe Kyōsai, la fuerza y sinuosidad de las porcelanas Jōmon, al jolgorio y en los ruidosos y exaltados festivales *matsuri*, entre otros. En palabras del artista (2010):

Basara es la belleza transgresora que se aleja en gran medida de los códigos de la exquisita cultura dinástica que normalmente es usada como el estándar para la belleza en el arte japonés. Esta belleza (*Basara*) aspira a la novedad sobre la gracia convencional, la discordia sobre la armonía, el estímulo sobre el aura emocional, la distorsión sobre la propiedad, la grandeza sobre la delicadeza, la locura sobre la dignidad, la celebración sobre el uso práctico, la carne y la sangre sobre la sofisticación, la libertad sobre la convención, la extravagancia sobre el *wabisabi* y las ocurrencias naturales sobre los códigos escritos (...) *Basara* es una contracultura japonesa única en el mundo (pp. 15-16).

Tenmyouya extrajo el término *Basara* de uno de los nombres de los Doce Generales Celestiales de la tradición budista. En sánscrito significa “diamante”. Tal y como Tenmyouya explica:

Así como los diamantes son duros y pueden romper cualquier cosa, tomé el tér-

mino para referirme a esas personas que se rebelan contra la autoridad en un intento por destruir los conceptos y el orden existentes (p. 9)

Lujo, ironía, excesiva ornamentación e irreverencia estética. Hoy, según expone Tenmyouya, lo *Basara* sigue presente en la cultura del tatuaje, en el cine de directores como Kitano Takeshi y en la moda juvenil de barrios como Harayuku, entre otros muchos ejemplos. En este contexto, uno de los campos donde mejor acogida ha obtenido es en el arte contemporáneo japonés. Precisamente, tanto en su exposición como en su libro, Tenmyouya refirió a una cantidad importante de artistas actuales en los que la creatividad propia de lo *Basara* se hace patente: Aida Makoto, Yamaguchi Akira e Ikeda Manabu, pero también otros más desconocidos para los occidentales como Noguchi Tetsuya o Matsuyama Tomozaku, fueron algunos de los artistas citados por Tenmyouya.

En cierto modo, lo que el autor japonés propone de manera general a través de su propia producción artística, y de manera concreta en su texto *BASARA. La teoría del arte japonés traspasa fronteras: desde la cerámica de Jômon hasta la decoración de camiones*, es una historia del arte japonés reinterpretada. Una historia del arte entrelazada en torno al concepto estético *Basara* que, desde la antigüedad hasta el mundo contemporáneo, busca rastrear los antecedentes y derivas de dicho concepto a lo largo de la evolución del arte nipón (Larking, 2013). A través de esta reinterpretación del panorama artístico japonés el artista pretende, entre otras cosas, reaccionar ante dos elementos o derivas que el arte nipón tomó y que vienen definidas por dos de los grandes contactos acaecidos entre Japón y la cultura occidental. Dichos contactos pueden ser datados en 1854, con la llegada de la embajada norteamericana encabezada por el comodoro M. Perry, y 1945, tras la derrota en la Guerra del Pacífico y la consecuente ocupación de las tropas norteamericanas.

2. Lo *Basara* como alternativa a las categorías *wabi-sabi* y *otaku*

Tras la llegada de la pequeña flota norteamericana en 1854, el shogunato se vio obligado a abrir los puertos al comercio exterior tras más de dos siglos de hermetismo propiciados por la ley *sakoku* (Guth, 2009). La irrupción de la influencia occidental desestabilizó al gobierno samurái que, finalmente, fue derrocado dando con ello inicio la Restauración Meiji, en la cual el papel del emperador volvió a ganar vigencia. En un inicio, el abrazo del nuevo gobierno a la modernización fue total y estuvo encabezada por algunas de las figuras intelectuales de mayor renombre de su época como fueron Fukuzawa Yukichi, Mori Arinori y el resto del grupo *Meiroku*, entre otros (Reynolds, 1976). En aquellos años, todo lo referente a la tradición y cultura nativa nipona fue repudiado al ser considerado inferior y atrasado con respecto a los avances modernos que representaban el progreso de las potencias occidentales.² A pesar de estas primeras posturas

2 Este complejo cambio de paradigma sentó sus bases en las reflexiones de autores como los citados Mori Arinori y Fukuzawa Yukichi. En el caso de Fukuzawa, por ejemplo, es reseñable su crítica a ciertos aspectos del neoconfucianismo, a la cual opuso

respecto a las bondades de la occidentalización, conforme el siglo XIX avanzó, surgieron voces críticas como la del esteta Okakura Kakuzō, las cuales empezaron a clamar por un “retorno” a Japón, es decir, por un fortalecimiento de la cultura patria con respecto a la foránea (Rieu, 2014). Para estos intelectuales, Japón debía reclamar su propio papel en el mundo y debía hacerlo a través de la defensa de los valores que los representaban como nación. Estas proclamas serían recogidas en las primeras décadas del siglo XX por ciertos pensadores como aquellos que compusieron la llamada Escuela de Kioto y que, junto con otros autores de tendencias similares, nutrieron en la década de 1930 el movimiento por “la superación de la modernidad”.³ Esa “modernidad” que habría de superarse, por supuesto, remitía a las bases de la modernidad occidental citada que Japón tomó como modelo a mediados del siglo XIX y que había generado un rechazo de los elementos japoneses en beneficio de los occidentales (Karatani, 2005). En este sentido, el recorrido intelectual que puede trazarse desde la irrupción de la influencia occidental a mediados del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, muestra una evolución progresiva en las posturas de las instituciones gubernamentales y ciertos intelectuales que culminó con un rechazo de Occidente frente a la tradición oriental, encabezada por Japón (Okakura, 2018) y (Mishra, 2014).⁴

En este contexto de “recuperación” y “rehabilitación” de los valores tradicionales de la cultura japonesa, en el ámbito de la filosofía, elementos como el Zen experimentaron un repunte considerable de mano de la citada Escuela de Kioto (Sharf, 2013). En el ámbito de las artes, categorías afines a la tradición Zen como el *wabi-sabi* también encontraron durante aquel periplo de “recuperación” cultural un fuerte impulso por parte de dichos intelectuales hasta el punto que, aún hoy, en la actualidad, sigue siendo una de las categorías estéticas más citadas a la hora de hablar sobre el arte tradicional nipón (Lanzaco Salafranca, 2003).

El segundo gran contacto al que Tenmyouya alude y que, al igual que ocurriese en el siglo XIX, llevó a ciertos intelectuales de la época a repensar la cultura nipona y su valor con respecto a la influencia extranjera, acaeció en 1945, con la ocupación Norteamérica tras la Guerra del Pacífico. El impacto de la misma ha sido analizado desde diversos campos del conocimiento, destacando, en el ámbito del arte, las aportaciones de Sawaragi Noi en su famoso texto *Nihon gendai bijutsu* (Arte contemporáneo japonés) y de Murakami Takashi, en cuya producción artística se aprecian ecos de las teorías del propio Sawaragi Noi. Respecto a Murakami cabe matizar que, a través del análisis de la sociedad de su tiempo, ha llevado a cabo reflexiones importantes respecto a las derivas que el país tomó a partir de mediados del siglo XX. Para ello se ha enfocado en la importancia de la influencia de la cultura norteamericana en Japón y en el boom de la bur-

el concepto de “progreso” propio de las ciencias europeas. Así, frente a la imagen idílica del sabio de la tradición confuciana, situado en un pasado remoto e ideal del que la nación se iba alejando progresivamente, Fukuzawa defendió la idea de progreso ilustrado. Según esta, la “utopía” no se encontraba en el pasado, sino en un futuro no muy lejano al que Japón podría acceder siguiendo la estela de las naciones occidentales. (Blacker, 1964).

3 A pesar de que suele colocarse como punta de lanza a la Escuela de Kioto, es importante recalcar que hubo otros autores “independientes” que también girarían en torno a estas ideas de recuperación de “lo japonés” como por ejemplo Kuki Shuzo y Watsuji Tetsuo y aquellos que integraron al Romanticismo japonés (*Nihon Romanha*), entre otros.

4 Esta primera visión pan-asianista que contaría con Japón como representante del espíritu oriental, fue entretendida por Okakura en viaje a la India entre 1901 y 1902, y representada en su obra *Los ideales de oriente*.

buja económica nipona de 1990, así como en los elementos de la cultura *otaku* y ciertas categorías estéticas propias del mundo contemporáneo como lo *kawaii*.⁵ De este modo, Murakami, haciendo suyos algunos de los postulados del propio Sawaragi Noi, llevó a cabo a principios del siglo XX una serie de exposiciones donde relacionó de manera directa todo este complejo conglomerado de influencias posmodernas con el fin de identificar qué había llevado a la sociedad japonesa a ser como hoy en día es. En palabras del propio Murakami (2005):

Todos los que viven en Japón saben que algo anda mal (...) Independientemente de haber ganado o perdido la guerra, la conclusión es que durante los últimos sesenta años, Japón ha sido un campo de pruebas para una economía capitalista al estilo estadounidense, protegida en un invernadero, nutrida e hinchada hasta el punto de la explosión. Los resultados son tan extraños que resultan perfectos. Cualquiera que sean las verdaderas intenciones que subyacen a “Little Boy”, el apodo de la bomba atómica de Hiroshima, nosotros los japoneses somos profunda y verdaderamente como niños mimados. Y como niños mimados, hacemos constantes berrinches mientras nos cautivamos de nuestra propia ternura (*cuteness*) (p. 141).

La cita permite múltiples lecturas: “campo de pruebas del capitalismo” refleja la pleitesía hacia los Estados Unidos, mientras que “Japón como una nación hinchada hasta la explosión” hace referencia a las causas traumáticas que supuso el boom de la burbuja económica a finales de la década de 1980. De especial importancia resulta la última parte de la cita, aquella en la que Murakami habla de la “ternura” y de “niños mimados” y lo hace, además, en el contexto de una exposición titulada “*Little Boy*”, nombre que se le concedió a la bomba atómica que fue lanzada sobre Hiroshima. Murakami alude también al concepto de lo *kawaii*, uno de los protagonistas de su obra, al que a lo largo de su producción artística y teórica añadirá algunos de los elementos del neo-pop japonés: desesperanza, trauma, desquicie, sexualidad reprimida y, por supuesto, aquellos elementos claves de la cultura *otaku* como fueron el manga y el anime (Vartanian, 2005).

Tenmyouya desde el inicio de su texto deja claro que son este tipo de aspectos estéticos del *wabi-sabi* y lo *otaku*, consagrados hoy como los representativos del arte japonés tradicional y contemporáneo respectivamente, los que dejará fuera de su estudio. Al contrario de las posturas clásicas, lo que Tenmyouya lleva a cabo en su escrito es una reivindicación de esos otros elementos de las artes japonesas que, por no adecuarse a estas corrientes ampliamente aceptadas y popularizadas en Occidente, han sido poco a poco soterradas. Por supuesto, dichos aspectos no resultan igual de desconocidos para los japoneses, los cuales culturalmente han tenido un contacto más o menos directo con ellas, como para los occidentales, para quienes han pasado desapercibidos al no haber sido fomentados propiciamente. En palabras del propio

5 El concepto *kawaii* ha sido traducido al inglés por la palabra “*cute*” y al español por “adorable” o por la expresión “mono”. Lo *kawaii* remite así a un conjunto de elementos que hacen surgir en el espectador ciertos sentimiento de ternura, apacibilidad y deseo de protección con respecto al objeto *kawaii* en cuestión. A pesar de sus traducciones a las lenguas europeas, el concepto en Japón se presenta como un fenómeno amplio y complejo que hoy en día tiñe a buena parte de las representaciones de la cultura popular del país. (Romero, 2017).

Tenmyouya (2010):

Este proyecto destaca los aspectos de la cultura japonesa que no han recibido tanta atención en el pasado, reformando la imagen que la gente posee del arte japonés convencional y de la escena del arte japonés en general. Hasta ahora, la tradición japonesa ha sido asociada fuertemente con las imágenes del *wabi-sabi* o el *zen*, las cuales desprenden un fuerte aroma minimalista relacionado con lo estético, ascético y simple. Recientemente, la cultura *otaku*, en la que destacan el anime y el manga también ha saltado a la fama. Sin embargo, las imágenes japonesas estereotipadas no son más que una pequeñísima parte de la cultura japonesa. Nuestra cultura también incluye el amor por la magnífica caída de las hojas de los cerezos, la sensación embriagadora de los colosales fuegos artificiales iluminando el cielo y la exuberancia de los lujosos *mikoshi* y *dashi*. Me gustaría usar el término "BASARA" para referirme a esa otra de belleza que se encuentra en el extremo opuesto del espectro de *wabi-sabi* y *zen*. Para referirme al esplendor (belleza excesiva) que es incompatible con la cultura *otaku*. A una belleza sin precedentes que confluye con un cierto espíritu rebelde (p. 9).

De este modo, se observa que Tenmyouya reacciona contra ciertos valores y estereotipos que fueron "construidos" o potenciados en ciertos momentos históricos en los que Japón buscó reivindicarse como nación frente a Occidente. Es decir, reacciona contra ciertos aspectos de la cultura y las artes niponas que, tanto del período moderno de finales del siglo XIX, como en aquel que abogó por una superación de la modernidad en torno a 1930, fueron seleccionados y revalorizados por su carácter "refinado", "elegante" y "propia-mente japonés" frente a otras artes de carácter más mundano e irreverente deudoras del espíritu *Basara*. Dichas artes de corte *Basara* no casaban con la imagen que entonces trató de crearse en torno a Japón, por lo que fueron apartadas o, directamente, eliminadas de los discursos artísticos.⁶ Tenmyouya es contundente en este contexto, no dudando en acudir al famoso texto de Eric Hobsbawm *La invención de la Tradición* para encuadrar dentro de sus teorías a la "La belleza japonesa" y al "Espíritu japonés", logrados a través de estas amputaciones del pasado artístico nipón (Tenmyouya, 2010).

Por otro lado, en relación a las derivas que el arte contemporáneo japonés ha tomado de mano de Murakami Takashi y de artistas a fines a su movimiento, Tenmyouya expresa que, en efecto, es conocedor del concepto *Superflat* acuñado por Murakami, así como del aparataje teórico que lo acompaña. A pesar de ello, en opinión de Tenmyouya, el uso que Murakami hace de lo *otaku* como clave para integrar la alta y baja cultura en un mismo plano no revirtió con éxito los principios fundamentales que definen la "alta cultura" y la "baja". Según Tenmyouya, aunque *Fine arts* y los productos de la cultura popular quedan en un mismo plano a través de su arte *Superflat*, aún siguen diferenciándose claramente a dónde pertenece cada uno de los elementos que componen el conglomerado. (Tenmyouya, 2010). Es decir, no hay una verdadera integración. Además de esto, también puede afirmarse que el uso que Murakami hace de los aspectos de la tradición nipona es bastante superficial en comparación a la propuesta de Tenmyouya.

6 Por ejemplo, en torno a la década de 1880, E. Fenollosa y Okakura impulsaron también diversas formas de arte nipón y dejaron fuera de su proyecto artístico renovador otras formas de expresión como las del *Ukiyo-e*. (Weston, 2004)

Cabe recalcar que, en efecto, existen puntos de conexión entre los elementos a los que Murakami y Tenmyouya acuden a la hora de llevar a cabo sus obras. La estética manga es uno de ellos por ejemplo, pero mientras Murakami se ciñe a una estética manga de corte kawaii, una estética, por decirlo de algún modo, *mainstream* en el mercado del manga nipón; Tenmyouya recurre a la corriente del manga denominada “*gekiga*”, surgida en torno a la década de 1970 y que hace gala de un dibujo y unas tramas más viscerales, adultas, agresivas y “rebeldes” con respecto a esa otra corriente que en 1960 Tezuka empezó a construir (Tatsumi, 2009).

A pesar de lo dicho hasta aquí, cabe matizar que, en la obra Tenmyouya no se encuentra tanto una negación del valor de las derivas artísticas antes mencionadas (las cuales, por otro lado, se presentan como necesarias a la hora de comprender el arte nipón actual), como la propuesta de una nueva “vía”, de un nuevo camino, que permita seguir añadiendo nuevos puntos de vista a la hora de abordar las relaciones entre el arte nipón tradicional, moderno y contemporáneo. En el establecimiento de dichas conexiones, Tenmyouya tuvo muy presente la obra de Okamoto Tarō, uno de los artistas más representativos de las vanguardias propiamente niponas.⁷

3. La influencia de Okamoto Tarō en la teoría estética de Tenmyouya

Tenmyouya ha presentado su teoría como continuadora de algunos de los postulados propuestos por el artista vanguardista Okamoto Tarō, el cual se inspiró en el arte primitivo del período Jōmon (13.000 a.C. – 300 a.C.).⁸ No es casualidad a este respecto que el título del escrito de Tenmyouya aluda directamente a la cerámica de dicho período y al “redescubrimiento” de Okamoto de las posibilidades estéticas que dicho arte ofrecía en la búsqueda de nuevas vías para comprender al arte nipón (Tenmyouya, 2010).

Cabe matizar que la figura de Okamoto no solo ha captado el interés de Tenmyouya, sino que también ha sido recuperado por artistas como el citado Murakami, así como por intelectuales como el citado Sawaragi Noi. Precisamente, éste último, a pesar de un primer acercamiento ciertamente crítico a la obra de Okamoto, acabó ensalzando su trabajo pocos años después.

Entre la amplia producción teórica de Sawaragi Noi cabe destacar sus reflexiones sobre una época tan

7 Cabe mencionar que en Japón es posible hacer una diferenciación entre la influencia de las vanguardias primigenias, surgidas en Europa a principios del siglo XX, y esas otras formas artísticas surgidas en Japón tras la posguerra, donde empezó a plantearse la posibilidad de una nueva vanguardia de carácter japonesa. A este respecto, el grupo Gutai se alzó como uno de sus principales representantes. M. Tapié, en su escrito *Continuité et Avant-garde au Japon*, publicado en 1961, refirió a la importancia de los elementos propiamente nipones en el trabajo del grupo Gutai, destacando entre estos la presencia de ciertos elementos del Zen (Westgeest, 2011).

8 Okamoto saltó definitivamente a la fama internacional con su famosa escultura *Torre del Sol* (Taiyō no tou) creada para la Exposición Internacional de Osaka en el año 1970. En el año 2025 Osaka volverá a acoger dicha exposición, teniendo, una vez más, a la obra de Okamoto como una de las protagonistas del evento.

complicada para el arte nipón como lo fue la posguerra y las vanguardias japonesas que la acompañaron. En *Arte contemporáneo japonés* (1998), Sawaragi llevó a cabo sus famosas designaciones de “mal lugar” y “círculo cerrado” para referir la compleja relación de Japón con el arte. En opinión de Sawaragi, uno de los fracasos más acuciantes de la vanguardia nipona radicó en su intento por superar una modernidad que todavía era demasiado débil, incompleta e inmadura. Incidió, además, en una cierta “amnesia” en la que, debido a la situación política de Japón y la dependencia de Estados Unidos, ciertos intelectuales y artistas de aquella época se vieron inmersos. Para el crítico de arte, aquella amnesia no solo privó al arte de la capacidad de abordar las relaciones de poder existentes, sino que también le impidió acercarse a aquella modernidad de una manera autoreflexiva que llevase, finalmente, a ejercer cambios efectivos en ella desde dentro. En lugar de esto, según Sawaragi, el arte habría vuelto una y otra vez sobre las características de la tradición japonesa (*zen, mononoaware, wabisabi*). Una vuelta a la tradición que, básicamente, lo que hacía era fortalecer el espíritu nacional; caer en una suerte de “círculo vicioso” en el que la *avant-garde* llegaba a coexistir en ocasiones armoniosamente con el nacionalismo (Cassegard, 2011).

Pese a esto, en 2004, la opinión de Sawaragi empezó a tornarse algo más positiva con respecto a ciertos artistas vanguardistas con los que había sido tan crítico. En *Kuroi Taiyô* (Sol negro) y *Sensô to banpaku* (Guerra y exposiciones internacionales), escritos de los años 2002 y 2004 respectivamente, Sawaragi reconoció que ese “círculo cerrado” empezó a romperse y a abrirse de mano de corrientes como el dadaísmo o la obra del propio Okamoto Tarô. Es importante señalar este giro en los argumentos de Sawaragi: si en *Arte contemporáneo japonés* expuso que Okamoto había dejado de producir obras “con tensión crítica”, en sus escritos de principios del siglo XXI, Sawaragi cambió sus posturas, ensalzando su “antipodismo” y ese método de “creación de shock” que partía de aquella famosa frase de Okamoto: “El arte es una explosión”. En opinión de Sawaragi, Okamoto consiguió a través de su propuesta estética romper con la “Tradición Japonesa” con mayúsculas, aquella ligada inevitablemente hasta hacía pocos años al fomento del nacionalismo, y alejarse, así, de la imagen estereotipada que Japón logró proyectar sobre Occidente. Fue capaz, de este modo, de transformar categorías prefabricadas y dejar al descubierto la corriente subterránea “esquizofrénica” de la “realidad” japonesa. Tal y como analiza C. Cassegards (2011), Sawaragi salva así el “tradicionalismo” de Okamoto diciendo que no es un tradicionalismo *per se*, sino un tradicionalismo que se aleja del “orgullo nacional” al que estuvo ligado el arte nipón desde su consolidación en el período Meiji. Un tradicionalismo diferente, depositado en el retorcido, encorvado y tosco arte Jômon o en las influencias culturales de Oceanía y Okinawa (Cassegard, 2011).

Sin duda, esta original propuesta de Okamoto de un arte que, sin dejar de ser propiamente japonés, posibilitaba una alternativa a la linealidad histórica clásica, fue uno de los atractivos que Tenmyouya halló en su obra. El propio artista recurre a una cita de Okamoto (2010) a este respecto que le permite relacionar su propia búsqueda con la del pintor de vanguardia:

Incluso yo, que a menudo hablo de la intensidad ultra-natural y de la esencia inconfundible del arte, no puedo evitar exclamar ante esta feroz violencia. ¿Fue esto (este arte) creado por nuestros antepasados? Es completamente diferente del calor y la delicadeza que solemos relacionar a las tradiciones japonesas. De hecho, es todo lo contrario. Es debido a ello por lo que no fue bien recibida por los tradicionalistas y los intelectuales (p. 98).

De este modo, tras su descubrimiento de este arte primitivo, Okamoto decidió dividir la tradición artística nipona en dos: la tradición Jōmon (13.000 a.C. – 300 a.C.) y la tradición Yayoi (300 a. C. – 300 d. C.).

La cultura Jōmon habría sido aquella representativa de los pueblos primitivos que aún vivían de la caza, en un contacto directo con la naturaleza y centrados en la lucha por la supervivencia. “Un estilo de vida de extrema violencia, movimiento y crueldad, positivo y agresivo en todas sus manifestaciones” según Okamoto (1970), cuyo carácter había quedado impreso en la “violencia”, la “asimetría”, la “energía”, “dinamismo” y la ornamentación de sus porcelanas. Como contrapartida, Okamoto opuso la conciencia ordenada de un pueblo agrícola como el del posterior período Yayoi. Según Okamoto (1970), en este caso, los habitantes de aquel período:

Repiten una disciplina establecida año tras año. La lucha ya no es necesaria. La cosecha de otoño se almacena y garantiza la vida durante el próximo año. La estabilidad y el equilibrio, la moderación y la mansedumbre, la inevitabilidad y la dependencia son las características de su estilo de vida que respaldan su visión del mundo (p. 217).



Una estabilidad, equilibrio y moderación que también quedaron plasmados en sus artes. Para Okamoto, la tradición japonesa que había florecido y se había reivindicado hasta hoy día, sentaba sus bases en las formas de obrar del pueblo Yayoi: una cultura refinada, delicada, apacible y silenciosa que ha soterrado la energía y vivacidad original del pueblo y las artes niponas. Frente a esta corriente derivada del período Yayoi, Okamoto (1970) reivindicó el arte Jōmon a través de descripciones como la siguiente:

Fue la loza de Jōmon la que finalmente me liberó de esta esclavitud de desprecio y desesperación. Mirando esta extraña y maravillosa cerámica por primera vez, respirando su esencia ardiente, una fe, un sentimiento y una intimidad con toda la humanidad, no solo con los japoneses, cobraron vida vital dentro de mí. Me preguntaba de dónde provenía esta belleza violenta y masculina. Me preguntaba por qué esta sensación de vida desbordante y robustamente positiva había desaparecido sin dejar rastro, reemplazada por las tradiciones culturales Yayoi, valorada hoy como la tradición cultural japonesa (p. 217).

Okamoto no rechazó los valores de la tradición artística nipona que habían prevalecido, pero sí lamentó que hubiese otros que aún permanecían soterrados. En palabras del artista:

Esta es, por supuesto, nuestra tradición cultural abierta, pero creo que las cualidades positivas y enérgicas de la loza de Jōmon se esconden dentro de nuestro ser de

sangre. En los rincones más profundos de nuestros corazones yace una energía caliente, reprimida, acumulada lentamente e hirviendo, de la que ya no podemos engañarnos. La asimetría salvaje de Jōmon, su equilibrio de discordia robusta, debe despertar ese espíritu sofocado dentro de nosotros y, a través de los mecanismos profundos del arte, traer esta energía vibrante a la superficie de nuestras vidas (p. 217).

Uno de los aspectos más notable de la propuesta de Tenmyouya se encuentra en haber sido capaz de recoger este testigo propuesto por Okamoto con el fin de continuar la búsqueda de punto de vista alternativo desde el que mirar al arte japonés y su evolución. En Europa y América han sido ampliamente leídos los elogios a las sombras niponas de Tanizaki, así como las alabanzas al Zen y a la ceremonia del Té de Okakura, entre otros,⁹ pero frente a ellas, la estética *Basara*, que Tenmyouya, en claro homenaje a Okamoto, empieza a analizar desde el período Jōmon, se presenta como una alternativa radiante, irreverente, deslumbrante, crítica, ruidosa e irónica. Un concepto que captura el espíritu festivo y ardiente único en las artes niponas, el mismo que salpica agua y sudor por doquier en sus festivales (*matsuri*) de verano, que brilla con fuerza en los colores de sus fuegos artificiales y que festeja con ingentes cantidades de sake bajo los cerezos.

Okamoto señaló que su deseo fue reivindicar aquellos “impulsos” artísticos que también eran definitorios del carácter estético nipón. Una reivindicación que continúa presente en las teorías de Tenmyouya y que Okamoto (1970) resumió del siguiente modo:

Deberíamos luchar para capturar esta libertad interior, esta comunión con la luz, en nuestra forma de vida y en el alma de nuestro arte. Si volvemos a despertar a esta vitalidad y pureza primitivas, si recuperamos este entusiasmo vital fundamental, crearemos un nuevo arte japonés, heroico e inigualable. Ese es mi deseo (p. 218).

En este sentido, cabe concluir que, tal y como demuestra la propuesta estética de Tenmyouya, no parece posible hablar ya de un único arte japonés, sino de una amplia miríada de estilos y corrientes que, en ocasiones, contradicen entre sí los valores sobre los que se sustentan. Es importante tener en cuenta este tipo de propuestas a la hora de hacer frente a los discursos reduccionistas y simplificadores que suelen escribirse sobre Japón y su compleja idiosincrasia artística. Por otro lado, cabe afirmar que esta otra visión en concreto que se propone a través del concepto *Basara* se presenta como otro de tantos ejemplos de la creatividad y capacidad de innovación y reelaboración que los artistas contemporáneos japoneses siguen llevando a cabo en relación a su pasado artístico.

Bibliografía

9 Concretamente en *Elogio de la sombra* (1933) de Tanizaki y *El libro del Té* (1906) de Okakura.

- Blacker, C. (1964): *The Japanese enlightenment; a study of the writings of Fukuzawa Yukichi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cassegard, C. (2011): "Japan's lost decade and its two recoveries. On Sawaragi Noi, Japanese neo-pop and anti-war activism". En: Cornyetz, Nina y Keith, Vincent (eds.), *Perversion and Modern Japan. Psychoanalysis, Literature, Culture*. Londres: London and NY: Routledge.
- Guth, C. (2009): *El arte en el Japón Edo*. Madrid: Akal.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2002): *El invento de la tradición*. Barcelona. Crítica.
- Karatani, K. (2005) "Overcoming Modernity". En: Calichman, Richard (ed.): *Japanese contemporary thought*. New York: Columbia University Press.
- Lanzaco Salafranca, F. (2003): *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum.
- Larking, M. (2013): "Nihonga Beside Itself: Contemporary Japanese Art's Engagement with the Position and Meaning of a Modern Painting Tradition". En: *Literature & Aesthetics*, 23, 2, Sydney.
- Mishra, P. (2014): *De las ruinas de los imperios: La rebelión contra Occidente y la metamorfosis de Asia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Murakami, T. (2005): "Earth in my Window". En: Murakami, Takashi (ed.): *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. New Haven: Yale University Press, p. 141.
- Okakura, K. (2018): *Los ideales de Oriente*. Gijón: Satori.
- Okamoto, T. (1970): "This wanton beauty". En: *This is Japan!*, 18, Tokio, pp. 215-219. En línea: <http://blog.sdrobertson.org/2013/05/this-wanton-beauty.html>.
- (2010) "Nihon no dento". En: Tenmyouya, Hisashi (ed.), *BASARA. Japanese art theory crossing borders: from Jomon pottery to decorated trucks*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, Co., LTD.
- Reynolds, W. (ed.) (1976): *Meiroku Zasshi: journal of the Japanese enlightenment*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- Rieu, A.M. (2014): "The syndrome of "overcoming modernity": Learning from Japan about ultra-nationalism". En: *Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化*, 9, Lyon.
- Romero, J. (2017) "El auge de la estética *Kawaii*: origen y consecuencias". En: *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, 24, Sevilla.
- Sawaragi, N. (1998): *Nihon Gendai Bijutsu*. Tokyo: Shinchosa.
- Sharf, R., (2013): "The Zen of Japanese nationalism". En: *History of Religions*, 33, 1, Chicago.

Tatsumi, Y. (2009): *Una vida errante*. Bilbao: Astiberri.

Tenmyouya, H. (2010): *BASARA. Japanese art theory crossing borders: from Jomon pottery to decorated trucks*. Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, Co., LTD.

Vartanian, I. (2005), *Drop dead cute: the new generation of women artists in Japan*. San Francisco: Chronicle.

Westgeest, H. (2011), “No meaning, no composition, no colour: from zero to Gutai”. En: Franciulli, Marco y Namioka, Fuyumi (eds.), *Gutai: Painting with Time and Space*. Milán: Silvana Editoriale. En línea: <https://www.0-archive.info/gutai-by-helen-westgeest.html#> [Consulta: 03/05/2019].

Weston, Vi. (2004): *Japanese Painting and National Identity: Okakura Tenshin and His Circle*. Michigan: Michigan Monograph Series in Japanese Studies.

